

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	19 (1999)
Artikel:	Due aspetti del concertato rossiniano : caratteristiche della sezione in "canone" e tipologia della stretta concertata
Autor:	Castellani, Giuliano
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835178

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Due aspetti del concertato rossiniano: caratteristiche della sezione in “canone” e tipologia della stretta concertata

Giuliano Castellani

L’impiego di sezioni in forma di canone è molto frequente nelle scene concertate delle opere di Rossini, e in particolare possiamo affermare che il periodo napoletano segna il trionfo della sezione in canone nella produzione rossiniana. Qualche cifra darà un’idea più precisa dell’entità di questo trionfo: nelle venti opere, scritte tra il 1815 e il 1823, Rossini impiega la forma del canone in almeno venti dei circa quaranta larghi concertati composti, ovvero una volta su due.

La prima sezione in canone scritta da Rossini, *I voti unanimi*, appartiene alla *Scala di seta* e fu il primo esempio di canone in tempo veloce nella produzione rossiniana. Due anni dopo, nell’agosto del 1814, Rossini compose un secondo canone in tempo veloce, *Questo vecchio maledetto*, per il quintetto del secondo atto del *Turco in Italia*. Solo nel 1816 Rossini impiegherà la forma del canone per il largo concertato, nel sestetto *Fredda ed immobile* nel finale I del *Barbiere di Siviglia*, e da questo momento in poi la utilizzerà in quasi tutte le sue opere successive.

Si sa che Rossini fin da fanciullo ebbe la possibilità di conoscere e studiare i grandi Maestri tedeschi, Haydn e Mozart, e che questi due grandi genii lo influenzarono profondamente. Proprio Mozart offrì probabilmente il modello per la sezione in canone rossiniana: *E nel tuo, nel mio bicchiero*, contenuto nel finale II di *Così fan tutte*, è un Larghetto in la bemolle maggiore in forma di canone. In questa scena Fiordiligi, Dorabella e Ferrando brindano al nuovo matrimonio e, mentre Guglielmo in disparte sfoga il suo dispetto (*Ah bevessero del tossico*), il terzetto canta un canone rigido sulla medesima strofa:

E nel tuo, nel mio bicchiero

Si sommerga ogni pensiero

E non resti più memoria

del passato ai nostri cor.

Dopo le tre prime entrate, sulla quarta ripresa della proposta del canone ripetuta da Fiordiligi, Guglielmo interviene su un parlante dal carattere colerico, e il Larghetto si conclude sfociando nell’Allegro successivo.

In questo esempio la forma impiegata si sposa perfettamente col carattere e le parole dei quattro personaggi, così che Guglielmo è staccato drammaturgicamente dal terzetto, il quale è invece accomunato dalla medesima strofa, dai medesimi sentimenti e musicalmente dalla medesima melodia del canone.

Rossini, dunque, riprende il modello mozartiano, ma lo fa suo modificandone sensibilmente la struttura secondo il proprio modello formale del largo, il quale, durante la prima produzione rossiniana, si era rapidamente plasmato secondo lo schema A(A)BB, chiuso dalle cadenze, dove A è il tema d'esordio e normalmente B riserva l'espansione più espressiva del pezzo. Così *Fredda ed immobile* è bipartito in due sottosezioni A e B, dove A contiene le entrate in canone, mentre B, che viene di norma ripetuto, abbandona la scrittura canonica differenziando maggiormente il carattere dei personaggi, in particolar modo quello di Figaro e del Conte da quello di Bartolo e Basilio. Se analizziamo A più da vicino, ci accorgiamo che il canone impiegato da Rossini non è rigoroso, infatti la proposta a viene modificata nella risposta a' e di conseguenza anche il controcanto (b, c) subisce modificazioni. La proposta di quattro battute di Rosina (a), termina su una cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle maggiore, mentre la risposta del Conte (a') modula verso do minore, quindi Bartolo riprende la medesima proposta di Rosina (a) (vedi lo schema sotto).

Da questi particolari è nata la definizione di "falso canone" per il canone rossiniano¹ (Radiciotti aveva a suo tempo parlato di "pseudocanone"²), termine con cui si designa quella tecnica compositiva, impiegata specialmente da Rossini in molti pezzi d'assieme, basata su una frase musicale (a), di 4, 8 o 16 battute, successivamente esposta e riesposta (letteralmente o meno) da più personaggi con entrate di tipo "canonico". In realtà non si realizza un vero canone, poiché le voci in secondo piano (quelle che già hanno esposto la frase a) abbandonano la rigida scrittura canonica per un controcanto più libero (b, c). Se volessimo visualizzare i due procedimenti compositivi avremmo i seguenti schemi:

- 1 Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968, pp. 30, 31: «nella *Scala di seta* è da notare, per la prima volta, l'uso del "falso canone" nel quartetto *Sì, che unito a cara sposa* (scena 8^a), sulle parole *I voti unanimi ...* dove il "tema" viene ripreso da ogni voce consecutivamente (...) creando un abile effetto di "prospettiva" ritmo-melodica che Rossini saprà sfruttare sino al parossismo in quasi tutte le opere comiche successive.» Ricordiamo però che la sezione in canone, "vero" o "falso" che sia, non è prerogativa esclusiva delle opere buffe di Rossini, ma, al contrario, appare più spesso nelle opere serie: *Otello*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*, *Zelmira*, *Semiramide* e ancora *Guillaume Tell*.
- 2 Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927–1929, Vol. I (1927), p. 227.

schema del canone *rígido*

Fiordiligi	a b c a ...
Ferrando	a b c ...
Dorabella	a b ...

schema del *falso canone*

Rosina	a b c ...
Conte	a' b' ...
Bartolo	a ...

Come vedremo la definizione “falso canone” non vale come regola generale e non è sempre associata correttamente ai canoni di Rossini, tra i quali troviamo esempi di canone vero.

In *Fredda ed immobile* l’impiego del “falso canone” trova la sua giustificazione nella differenza di carattere del testo di Rosina e di Bartolo da quello del Conte: difatti se i primi sono realmente e ugualmente stupiti per ciò che è avvenuto, il Conte commenta con la piena consapevolezza di ciò che è accaduto:

BERTA, ROSINA, BARTOLO e BASILIO

Fredda ed immobile
Come una statua
Fiatò non restami
Da respirar.

CONTE

Freddo ed immobile
Come una statua
Fiatò non restagli
Da respirar.

FIGARO

(ridendo)
Guarda don Bartolo
Sembra una statua!
Ah ah, dal ridere
Sto per crepar.

In altri termini la cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle maggiore equivale alla constatazione obiettiva di un fatto, di Rosina e Bartolo, senza la capacità di prevedere cosa succederà; la cadenza in do minore, invece, equivale alla soggettiva constatazione da parte del Conte dell’effetto dell’accaduto sugli altri personaggi, con la coscienza di come tutto andrà a finire. Il “falso canone” esprime questa differenza di livelli: più manovrati Rosina e Bartolo, e più manovratori il Conte e Figaro.

La struttura ABB della sezione in canone rimarrà simile nelle successive opere. *Ti parli l’amore* e *Incerta l’anima*, nel finale I dell’*Otello*, presentano tre entrate in canone, la seconda delle quali modula in minore, come in *Fredda ed immobile*. Nel quintetto *Nel volto estatico* della *Cenerentola* le entrate

sono ridotte a due, mentre il sestetto *Questo è un nodo avviluppato* ne presenta quattro, di cui la seconda è modulante. In questi ultimi tre esempi *Incerta l'anima*, *Nel volto estatico* e *Questo è un nodo avviluppato* si giustifica meno bene l'impiego del "falso canone", dato che ci troviamo di fronte a strofe uniche per tutti i personaggi, quindi ad un unico sentimento descrivibile sempre con la stessa musica. Va tuttavia osservato che in questi casi le differenze che causano il "falso" canone non sono tali da cambiare il carattere del canto, ma sono piuttosto delle misure contro la monotonia melodica del canone rigido.

Nella *Gazza ladra*, il terzetto *O nume benefico* è il primo esempio di largo che smentisce la regola secondo cui il canone rossiniano sarebbe sempre "falso": esso è infatti scritto in canone rigoroso, dove antecedenti e conseguenti sono correttamente ripresi per intero. Strano in questo esempio è il fatto che Rossini abbia impiegato un canone "vero" dove la stessa musica si ripete indipendentemente dal carattere dei tre personaggi, e di conseguenza sentiamo la bramosia del Podestà espressa con le stesse note della preghiera al Cielo di Ninetta e Fernando.

La struttura del quintetto *Celeste man placata*, nel primo atto del *Mosè in Egitto* (I.2), è invece diversa da quella incontrata finora e si avvicina maggiormente al modello mozartiano: la sottosezione B scompare. Resta A, costituita da cinque entrate in canone, ma ogni entrata avviene in una tonalità diversa: Mosè (fa maggiore), Aronne (do maggiore), Amaltea (la minore), Osiride (do maggiore) e Faraone (fa maggiore). In questo pezzo un breve passaggio orchestrale modula tra le diverse entrate, così che il disegno melodico della proposta del canone non viene affatto modificato, benché trasposto in differenti tonalità e modi. Al contrario il disegno melodico dei controcanti viene modificato da personaggio a personaggio in base alle caratteristiche peculiari delle differenti voci. Così ad esempio la linea melodica di Mosè tende a tratti a semplificarsi in una comune linea di basso. Il brano, sviluppato su settanta battute, viene chiuso da una coda di sei battute. Avviato da Mosè come preghiera, questo Andante è accompagnato dall'arpa dopo essere stato introdotto dalla sonorità di quattro corni prediletta da Rossini. La tematica di questo canone presenta un grado d'evoluzione più elevato rispetto a quella dei precedenti canoni di Rossini: essa è basata su una frase di dodici battute che possiede le qualità del tema compiuto e ben articolato, come lo era il motivo di *E nel tuo, nel mio bicchiero*, e non più dell'idea melodica di breve respiro, come poteva essere l'antecedente di *Questo è un nodo avviluppato*.

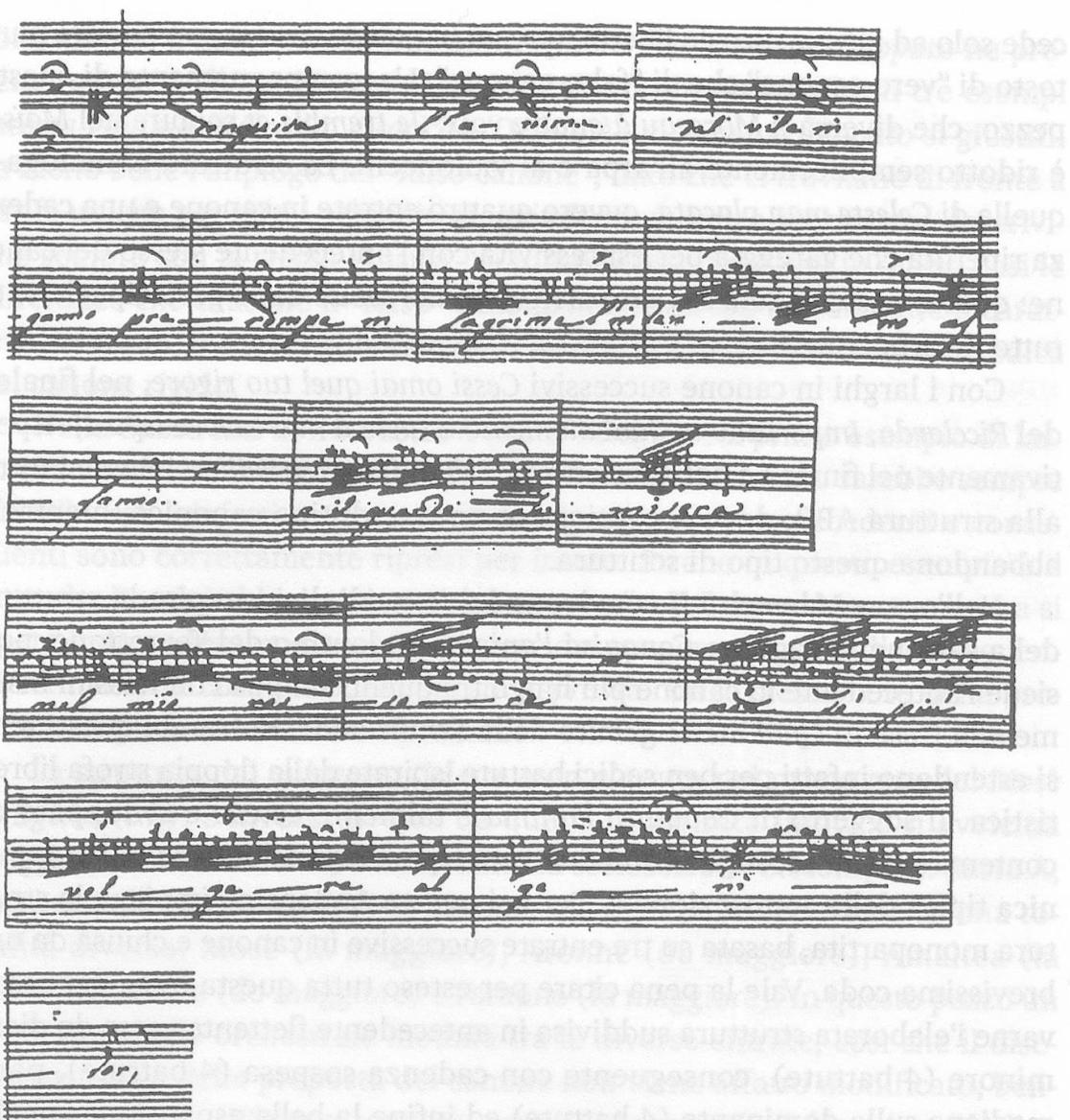
Un'altra proposta ben sviluppata è quella dell'Andantino in canone *Mi manca la voce* contenuta nel quartetto del II atto del *Mosè in Egitto* (II.3). La strofa librettistica uguale per tutti i personaggi spinge Rossini a comporre un canone rigido fino alla quarta entrata, nel corso della quale il compositore

cede solo ad alcune piccole libertà, per cui in questo caso si può parlare piuttosto di “vero canone” che di “falso canone”. L’accompagnamento di questo pezzo, che diverrà il *Morceau à quatre voix: Je tremble et soupire* nel *Moïse*, è ridotto semplicemente all’arpa e ai violoncelli. La struttura è analoga a quella di *Celeste man placata*, ovvero quattro entrate in canone e una cadenza ripetuta che gareggia per espressività con l’antecedente stesso del canone: questo passo cadenzato sarà arricchito nel *Moïse* dalla partecipazione di tutto il coro.

Con i larghi in canone successivi *Cessi omai quel tuo rigore*, nel finale I del *Ricciardo*, *Importuno in qual momento* e *Cielo il mio labbro ispira*, rispettivamente nel finale I e nel quartetto (II.11) di *Bianca e Falliero*, Rossini torna alla struttura ABB, dove A contiene le entrate di tipo canonico, mentre B abbandona questo tipo di scrittura.

Nell’opera *Maometto II* convivono i due modi di concepire la struttura della sezione in canone: *Conquisa l’anima*, Andantino del Terzettone, possiede l’antecedente in canone più lungo tra quelli composti da Rossini insieme alla frase di *Qual mesto gemito* della *Semiramide*. Entrambi questi temi si estendono infatti per ben sedici battute ispirate dalla doppia strofa librettistica. Il soggetto di *Conquisa l’anima* è talmente esteso e sviluppato da contenere già in sé, sugli ultimi due versi, quell’espansione melodico-armonica tipica della sottosezione B. Per cui questo Andantino impiega la struttura monopartita, basata su tre entrate successive in canone e chiusa da una brevissima coda. Vale la pena citare per esteso tutta questa frase per osservarne l’elaborata struttura suddivisa in antecedente flettente verso do diesis minore (4 battute), conseguente con cadenza sospesa (4 battute), parte mediana sulla dominante (4 battute) ed infine la bella espansione conclusiva (4 battute): Cfr. esempio n. 1.

L’altro largo in canone *Ritrovo l’amante*, nel finale I dell’opera, è di dimensioni ancora più vaste, dato che accanto alla sottosezione A, con quattro entrate in canone, Rossini aggiunge l’ulteriore espansione con coro di B e un passo cadenzato di venti battute ripetendo entrambi. Il brano raggiunge le 120 battute (in 2/4) di estensione. Le entrate in canone avvengono tutte in la bemolle maggiore, salvo la terza in mi bemolle maggiore, ma all’entrata del coro (B) avviene qualcosa di insolito: Rossini affida il canto ai due cori (maschile e femminile alternati) mentre ai soli assegna la parte di “pertichini”, ribaltando in questo modo quelli che sono i ruoli canonici in scena. Solo in un secondo momento Calbo ed Anna riprendono il canto più espressivo, disegnando linee ascendenti e discendenti e scambiandosi delicatamente la melodia principale, che oscilla tra l’armonia di la bemolle maggiore e quella di settima diminuita costruita sul sol. Proprio alla fine di questo momento compare l’espansione più intensa della frase melodica sulle parole



(Esempio n. 1)

(Gioachino Rossini, *Maometto II*, A Facsimile Edition of a Manuscript of the Original Version, Garland Publishing, 1981, Vol. I, pp. 103–106)

Oh morte te imploro / Rimedio ristoro / A tanto dolor, rinforzata dalla piena orchestra con timpani, gran cassa e ottoni. Questo Moderato verrà ripreso nell’Andantino *L’amant qui m’echaîne* nel finale I di *Le siège de Corinthe*, ma dopo l’esposizione del tema da parte di Pamyla verrà omesso, nell’edizione Troupénas di Parigi, tutto il canone per passare direttamente al seguito e alle cadenze del pezzo.

Il quintetto del II atto di *Zelmira*, *Ne’ lacci miei cadiesti*, contiene l’Andante *Ah m’illuse un sol momento!*. Per questo largo Rossini, forse allo scopo di impressionare i vienesi, per i quali fu scritta l’opera, impiegò la forma del “doppio canone” o, meglio, del “doppio canone falso”. Infatti dopo l’esposizione della proposta (a) di otto battute da parte di Zelmira, la risposta (a') viene affidata ad Antenore sul controcanto di Zelmira (b). Parallelamente ad

essi però, Polidoro espone un secondo antecedente (c) che verrà a sua volta ripreso in canone da Leucippo. Come detto, bisogna parlare di "doppio canone falso" in quanto proposte e risposte non sono riprese sempre rigorosamente, ma ciò che conta è l'effetto che questo brano suscita grazie innanzitutto alla proposta di Zelmira bipartita in quattro battute di bellezza puramente lirica e in quattro battute di arditezza armonica, con la progressione armonica per quinte dell'armonia di settima minore:

(Esempio n. 2)

(Gioachino Rossini, *Zelmira*, A Facsimile Edition of Rossini's Original Autograph
Manuscript, Garland Publishing, 1979, Vol.II, p. 547)

Con quest'ultimo passaggio in particolare Rossini sembra voler dire al pubblico tedesco: "Guardate! non sono solo un povero melodista!"

Segue questa parte A in canone la parte B, dove la bella espansione melodica è arricchita da complessi ed elaborati giochi di contrappunto e imitazione tra le voci.

Zelmira contiene anche un esempio di impiego del canone in tempo veloce, come già era avvenuto nei brani *I voti unanimi* (*La Scala di seta*) e *Questo vecchio maledetto* (*Il Turco in Italia*). Nella stretta del finale *I Fiume che gli argini / Rompe e sorpassa* troviamo un passaggio in canone il cui tema non è tra i più belli scritti da Rossini, ma ha in sé una forza travolgente come il "fiume" che travolge gli "argini" e l'"affanno" che "strazia il cor" dei personaggi.

Un secondo esempio di passaggio in canone o, meglio, in stile fugato in tempo veloce lo incontriamo nella stretta dell'introduzione del I atto del *Guillaume Tell* in *Près des torrents qui grondent*: anche in questo caso non tanto la bellezza del tema colpisce quanto la forza trascinante delle entrate corali su tale tema, la stessa forza di *Fiume che gli argini*, e non escluderei che in entrambi i casi Rossini abbia scelto le veementi entrate in imitazione del canone per descrivere l'immagine dei flutti dei fiumi e dei torrenti in piena, e quindi metaforicamente i travagli e i moti ora del cuore di Zelmira e dei suoi seguaci, ora degli svizzeri aspiranti alla libertà.

L'opera *Semiramide* propone un Andantino in canone rigoroso nell'Introduzione dell'opera in corrispondenza delle parole *Di tanti regi e popoli*: esso è uno dei rari esempi di largo concertato nell'introduzione delle opere di Rossini.

Semiramide presenta ancora l'Andantino *Qual mesto gemito*, che possiamo definire largo in canone "mancato" in quanto il canone, giunto solo alla seconda entrata, lascia spazio ad una più complessa struttura. Si tratta di un caso molto interessante su cui vorrei soffermarmi brevemente. Come tutta l'opera anche questo largo concertato ha qualcosa di monumentale. Oltre allo sfarzo della scena, dei cori e dell'orchestrazione, notiamo infatti che in questo Andantino le idee musicali si sviluppano per ben cento battute, equivalenti a circa il doppio della durata media dei larghi concertati rossiniani fino a questo momento (in precedenza incontriamo il terzetto *Quanto a quest'alma amante della Donna del lago* che misura una novantina di battute in 2/4 e *Ritrovo l'amante* nel finale I del *Maometto II* che si estende per 120 battute in 2/4, mentre il nostro Andantino è in 4/4). Una simile estensione nasconde una struttura molto più elaborata e complessa rispetto al modello A(A)BB cristallizzato nei precedenti larghi. Per cominciare vediamone la struttura librettistica:

INSIEME

Qual mesto gemito
Da quella tomba ...
Qual grido funebre
Cupo rimomba,
Mi piomba al cor!

Il sangue gelasi
Di vena in vena.
Atroce palpito
M'opprime l'anima ...
Respiro appena
Nel mio terror.

SEMIRAMIDE

Ma che minacciano ...
Colpo fortissimo e cupo dalla tomba.
Gli dei che vogliono? ...

TUTTI
La tomba scuote! ...
Attenzione, terrore universale; tutti rivolti alla
tomba: s'apre la tomba.
Ah! della morte
destra invisibile
Schiude le porte ...

SEMIRAMIDE

(con raccapriccio)
E chi?...oh destino! ...
Egli! ... lo sposo!
Si presenta sulla porta l'ombra di Nino.

TUTTI

(Si prostrano)
L'ombra di Nino! ...

SEMIRAMIDE

Ove m'ascondo! ...

ASSUR

Guardar non l'oso.

TUTTI

(Come sopra)
Oh! quale orror! ...
Il sangue gelasi ...

Come possiamo vedere, essa comincia con l'assieme *Qual mesto gemito* che ferma l'azione come ogni largo concertato, ma presto accade qualcosa in scena: è il cupo rimbombare nella tomba di Nino, Re di Babilonia, avvelenato dalla consorte Semiramide. A questo punto nasce lo scompiglio tra la folla, l'azione prosegue e la strofa di statica contemplazione dell'assieme lascia spazio al relativo disordine delle strofe del dialogato (*Ma che minacciano*). Solo alla fine di questo passo dialogato il tutti generale si ricollega alla strofa d'assieme iniziale (*Il sangue gelasi*).

A livello musicale Rossini riunisce in un grande largo concertato questi tre momenti separati. L'assieme iniziale viene plasmato dal Maestro con la forma del canone a due (Semiramide–Idreno), sul tema *Qual mesto gemito*, che è una sorta di marcia funebre³ su un ritmo ispirato dal verso quinario.

Come vediamo dalla riproduzione del testo, in questa prima parte dell'assieme Rossini si trova di fronte a due strofe asimmetriche, l'una costituita di 4+1 versi (*Qual mesto gemito*), l'altra di 4+1+1 (*Il sangue gelasi*). Rossini è costretto a riorganizzare il testo nella sua composizione, e, grazie alla ripetizione di alcuni versi, ottiene in pratica due strofe di 8 versi nel seguente modo:

Qual mesto gemito

Da quella tomba

Qual grido funebre

Cupo rimbomba

Qual grido funebre

Cupo rimbomba

Mi piomba al cor

Mi piomba al cor

Il sangue gelasi

Di vena in vena

Atroce palpito

M'oppime l'anima

Respiro appena

Respiro appena

Respiro appena

Nel mio terror

3 Cfr. Wolfgang Osthoff, "Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana", in: *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 127: "(...) il verso comunemente usato per rappresentare la sfera ultra-terrena è il quinario sdruciolato". Proprio su questo metro prosodico, alternato a quinari piani e tronchi, è basato il testo di *Qual mesto gemito*.

L'esposizione della proposta di Semiramide si estende così per 16 battute (un verso per battuta) sul dominante ritmo puntato:

Qual mes - to ge - mi - to

(Esempio n. 3)

Sulla prima strofa ottenuta (*Il semiramide*) Rossini esegue la prima sotto-

Mentre la prima strofa è in la bemolle minore, la seconda evolve brevemente al relativo maggiore per poi ritornare alla tonica. Idreno ripete esattamente la lunga frase dando vita ad un canone a due, ma al termine della seconda strofa si arresta su una cadenza sospesa sulla dominante di la bemolle, la quale coincide col colpo di tam-tam, che evoca lo scuotersi della tomba. Questa prima parte conta di conseguenza 32 battute.

La seconda parte (*Ma che minacciano*) è quella in cui entra in gioco l'azione. Lo scuotersi della tomba risveglia improvvisamente gli astanti e suscita le loro reazioni di terrore. Anche qui la parte librettistica è costituita da tre strofe tra loro asimmetriche, una di 2 versi (*Ma che minacciano*), la seconda di 4 versi (*La tomba scuotesi*) e la terza nuovamente di 4+1+1 versi (*E chi? ... oh destino! ...*). In questo caso, però, Rossini modifica solo la terza strofa. Infatti il compositore ha qui interesse a mantenere una sorta di irregolarità storfica, la quale si traduce più facilmente in frasi musicali meno liriche che si realizzano nel dialogo tra molte persone.

Le prime due strofe riunite in 6 versi sono tradotte da Rossini in un numero irregolare di battute, grazie all'azione destabilizzatrice del verso *Ah della morte*: esso è l'unico verso della strofa ad occupare una sola battuta in luogo di due, generando così in complesso 11 battute e non 12. Ancora, esso è il verso di transizione dalla fin qui dominante figura ritmica puntata alla nuova figura su *Destra invisibile*:

Des - tra invi - si - bi - le

(Esempio n. 4)

operando infine anche la modulazione temporanea a fa bemolle maggiore, dopo l'ostinata fissità del pedale di dominante (mi bemolle).

Ma subito l'aspetto ritmico del canto cambia, nel momento di maggiore agitazione, frantumandosi in palpitazioni irregolari e ansimanti su *E chi ... o destino / Egli ... lo sposo:*

E chi oh des - ti - no E - gli il mio spo-so
(Esempio n. 5)

riconducendo presto alla figura puntata su *L'ombra di Nino:*

L'ombra di Ni - no
(Esempio n. 6)

per concludere questa parte d'azione sul ritmo esterrefatto di *O quale orror:*

Oh Qua - le or - ror
(Esempio n. 7)

Tutta questa sezione d'azione conta finora 11+12 battute, ma il suo equilibrio è ristabilito da una battuta finale di transizione solamente orchestrale, che fissa il computo delle battute a 24: si tratta quindi di un momento d'azione abbastanza esteso inserito in un largo concertato, il cui passo dialogato è ricco di contrasti grazie, come abbiamo visto dagli esempi 5, 6, 7, alla varietà di soluzioni ritmiche sfruttate da Rossini sulla base del verso quinario.

La terza parte (*Il sangue gelasi ...*) è quella in cui si riavvia l'assieme in la bemolle maggiore sulla figura ritmica puntata iniziale.

Solo a partire da questo punto l'assieme assume la struttura modello degli assieme precedenti, ossia lo schema ABB; il librettista prevede la ripresa della strofa *Il sangue gelasi*, ed effettivamente Rossini imposta su di essa tutta questa terza parte del largo concertato, manipolandone la successione dei versi e ottenendo praticamente due strofe di 8 e rispettivamente 7 versi nella seguente maniera:

Il sangue gelasi	Il sangue gelasi
Di vena in vena	Di vena in vena
Atroce palpito	Atroce palpito
M'oppri me l'anima	M'oppri me l'anima
Respiro appena	Respiro appena
Respiro appena	Nel mio terror
Nel mio terror	Nel mio terror

Atroce palpito
M'opprime l'anima
Nel mio terror
Respiro appena
Respiro appena
tenuto nel finale
Nel mio terror
Nel mio terror
Sulla prima strofa ottenuta (*Il sangue gelasi*) Rossini espone la prima sottosezione A, come già detto, basata sul motivo principale in ritmo puntato, mentre sulla seconda (*Atroce palpito*) sviluppa la sottosezione B, ossia il momento in cui la melodia si distende in una larga espansione: la cantano Semiramide e Idreno uniti ad un'ottava di distanza, su una nuova figura ritmica meno rigida:



(Esempio n. 8)

L'interesse di questo passo B consiste principalmente nella sovrapposizione di due diverse figure ritmiche basate sullo stesso verso, *Atroce palpito*, infatti sotto il canto disteso di Semiramide ed Idreno i restanti solisti armonizzano ricordando la costante minaccia di morte:



(Esempio n. 9)

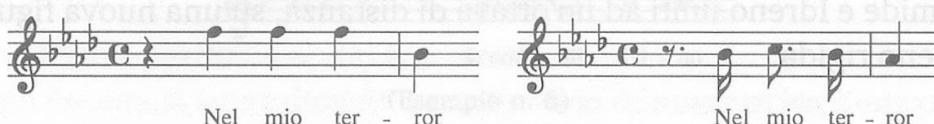
Negli esempi 8 e 9 osserviamo, quindi, come lo stesso verso abbia suggerito a Rossini due differenti soluzioni ritmiche: difatti una impiega l'accento solo sulla quarta sillaba, con tre sillabe brevi in levare, tipico del verso quinario, e l'altra impiega l'accento sulla prima e sulla quarta sillaba, dando vita a quella che, secondo il teorico del primo Ottocento Bonifazio Asioli⁴, è una traduzione musicale "più armoniosa" del verso quinario.

4 Bonifazio Asioli, *Il Maestro di Composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia Opera postuma, Teorica, Libro III*, Ricordi, s.d., p. 40: «Il Quinario non ha altr'obbligo di accento che sulla 4.^a; ma se l'avrà ancor sulla 1.^a, o sulla 2.^a, diverrà molto più armonioso, giacchè la frase, invece di cominciare con tre sillabe brevi in levare, comincierà sulla 1.^a, o sulla 2.^a sopra il movimento debole, per avere la sua desinenza sull'accento comune nel forte.»

Inoltre è interessante notare dapprima come la versione musicale con accento solo sulla quarta sillaba sottolinei la seconda parola, *palpito*, mentre la soluzione musicale con la prima sillaba accentata sottolinea maggiormente *Atroce*, e infine ribadire che le due soluzioni convivono sovrapposte una all'altra.

L'espansione è ripresa, così ABB contano complessivamente 30 battute.

Il largo concertato è concluso dalle cadenze in cui il trattamento del testo, da parte di Rossini, è ancora più libero, con riprese integrali o parziali dei versi precedenti. Al termine delle cadenze il ritmo si placa su *Nel mio terror* ripetuto più volte dall'intera massa corale, ricordando per l'ultima volta la figura funebre:



(Esempio n. 10)

Per concludere, in questo largo riteniamo notevole lo sfoggio da parte di Rossini di soluzioni ritmiche basate sul verso quinario: egli, impiegando ora i versi con accento sulla quarta sillaba, ora quelli con accento sulla prima o sulla seconda, sottolinea ora questa ora quella parola, sfruttando appieno le risorse espressive dei versi.

Se diamo ora uno sguardo a quella che sarà l'eredità della scrittura in canone presso i successori di Rossini, vediamo che questa forma è destinata a perdere d'importanza: nessun autore la impiegherà tanto frequentemente quanto il compositore pesarese, probabilmente perché le sue qualità e risorse espressive diverranno sempre più lontane ed inadeguate alle nuove esigenze espressive dell'opera. Ciononostante i grandi successori di Rossini lasceranno nelle loro opere delle tracce di questa forma, come dei fossili, che testimoniano manifestamente lo studio e l'influenza della musica rossiniana. Bellini nelle sue poche opere impiegò talvolta la forma del canone: alla fine del II atto dell'*Adelson e Salvini* incontriamo *Che pensar, che far degg'io*, elegante brano con risonanze mozartiane in forma di canone, nel I atto della *Straniera* segnaliamo il terzetto *No: non ti son rivale*, e nel II atto della *Sonnambula* l'Andante *Lisa mendace anch'essa*. Il primo atto di *Anna Bolena* di Donizetti contiene il Larghetto *Senti sulla mia mano*, in "falso canone".

Questi esempi, come abbiamo detto, testimoniano a maggior ragione l'influenza e lo studio della musica del Pesarese in quanto tutti impiegano non già il canone rigoroso, bensì il "falso canone" proprio come il modello rossiniano.

Verdi, ancora più lontano dalla forma in canone, sembra prediligere piuttosto lo stile fugato nelle sue opere del periodo maturo, basta ricordare la

“battaglia” del finale della seconda versione del *Macbeth*, oppure il tema dei congiurati nel *Ballo in maschera* e per finire *Tutto nel mondo è burla* del *Falstaff*. Eppure anche lui volle celebrare il modello rossiniano, non già con un “falso canone”, ma con quello rigorosissimo di *S'appressan gl'istanti*, contenuto nel finale II del *Nabucco*, opera ispirata profondamente dal *Mosè* di Rossini.

Passiamo ora a considerare la sezione conclusiva della scena concertata, la stretta. Durante gli anni della prima produzione operistica di Rossini, la struttura della stretta si plasma lentamente attorno allo schema di base ABCABD, dove A è l’idea iniziale, B è il crescendo, C è la sezione mediana della stretta riservata ad un momento di digressione armonica e D sono le cadenze conclusive. Questo schema, composto quindi da un’esposizione (AB), da una digressione armonica centrale (C), dalla ripresa letterale dell’esposizione (AB) e dalla chiusa cadenzale (D), rappresenta un parallelo con quello della cabaletta, infatti, come nella cabaletta, la stretta presenta una prima idea A semplice e orecchiabile che si ripresenta tale e quale dopo una sezione centrale contrastante con essa per le ricche modulazioni⁵.

Analizzeremo ora la stretta ancora più da vicino esaminandone le sue diverse componenti A, B, C e D sul piano musicale e dal punto di vista del rapporto tra testo e musica, per valutare se Rossini affrontasse la composizione della stretta sempre allo stesso modo oppure se la parte librettistica influisse sensibilmente sulle sue partiture e fino a che punto Rossini rispettasse la traccia librettistica, in un’espressione se Rossini fosse drammaturgo anche di fronte alla stretta.

Prendiamo subito in considerazione il primo motivo o attacco della stretta, A. Se ripercorriamo le strette del primo periodo, vediamo che nella maggior parte dei casi Rossini attacca la stretta con un tipo di canto corale omoritmico affidato quasi sempre a tutti i solisti in scena. Spesso, quando i personaggi in scena sono molti e appartenenti a due schieramenti rivali, Rossini crea un “botta – risposta” fra due gruppi corali alternati.

⁵ Bonifazio Asioli, *Il Maestro...*, *Applicazione*, Libro III, p.223, sottolinea che: «La cabaletta (...) dev’essere della maggior semplicità e piacevolezza, e però facile da ritenersi. Essendo già provato che il riprodurla reca agli uditori una dolce rimembranza, perciò l’Autore e tutti gli Scrittori introducono dopo le cadenze, un armonioso e forte contrasto d’Orchestra, di Parti cantanti, di Coro e di modulazioni di sfuggita, le quali cose, essendo d’indole affatto contraria alla seguente cabaletta, fanno sì che questa ritorna più gradita di prima.»

Questo fatto è facilmente spiegato se si osserva la parte librettistica corrispondente, infatti, in quasi tutte le strette, i personaggi sono riuniti in un'unica strofa uguale per tutti.

Nei casi in cui il libretto prevede passi strofici differenti tra i diversi personaggi, Rossini tende a comporre con maggior scrupolo di fedeltà verso la traccia librettistica. A questo proposito citiamo le entrate in imitazione nella stretta del finale I di *Demetrio e Polibio* che, seppur un po' goffe, mirano a differenziare il carattere dei personaggi secondo il libretto e a conferire nel contempo dinamismo realistico alla scena. Oppure la stretta del terzetto *Quel sembiante, quello sguardo* dell'*Inganno felice*, dove l'attacco A risulta dall'elaborato concertare delle voci in un realistico dialogato.

E ancora vediamo come al passo librettistico del quartetto *Io ravviso in quell'aspetto* nel primo atto della *Pietra del paragone*, suddiviso in tante semistrofe per personaggio, Rossini faccia corrispondere un attacco della stretta strutturato in altrettante frasi solistiche di piglio cabalettistico.

Uno degli esempi di stretta concertata più raffinati e validi drammaturgicamente è *Guardie olà. Quegli iniqui cingete* del finale I dell'*Elisabetta*, dove il dialogato inglobato da Rossini nella stretta conferisce alla stessa un realismo ed un dinamismo drammatico sorprendenti per un pezzo statico per definizione.

Nel periodo napoletano, vediamo chiaramente che l'attacco A della stretta è di tre tipi e genera altrettanti gruppi in cui si possono suddividere le strette rossiniane.

Il primo gruppo di strette, basate su una strofa librettistica unica per tutti i personaggi o quanto meno su un unico schema strofico, è caratterizzato da un primo motivo iniziale A di tipo corale. In esso spesso solisti e coro cantano all'unisono facili melodie arpeggiate come nei casi di *Mi par d'esser con la testa* nel finale I del *Barbiere* e di *Ah, qual notte orrenda è questa* nel quartetto dell'*Adina*, nel cui motivo, di cui diamo l'esempio, Rognoni ravvisa "un'intonazione drammatica verdiana"⁶: Cfr. esempio n. 11.

Rimanendo in ambito buffo, possiamo incontrare i solisti che disegnano all'unisono una prima idea musicale A composta da semplici linee melodiche in ottavi ribattuti come in *Mi par d'essere sognando* nel finale I della *Cenerentola*. Sovente la massa di voci è divisa in gruppi per registri, dove il canto è assegnato alle voci femminili, mentre bassi e tenori armonizzano con svariate utilizzazioni del parlante. La realizzazione più semplice di A si verifica

⁶ Rognoni, Gioacchino Rossini, p. 147.

(Esempio n. 11)

(Gioachino Rossini, *Adina*, riduzione per canto e piano
di Ales. Truzzi, Ed. Ricordi, s.d., p. 126)

quando il motivo è affidato all'orchestra e solisti e coro si limitano ad una sillabazione del testo sul parlante. Questo è il caso del quintetto *Presto, signore / presto, correte* nel secondo atto di *Torvaldo e Dorliska*, ma ciò che più colpisce in questa stretta è il tema orchestrale che anticipa in maniera sorprendente sia l'agitato tema che introduce Amelia al cospetto di Ulrica nel primo atto del *Ballo in maschera* sia il famosissimo tema d'apertura della *Forza del destino*⁷:

⁷ Ricordiamo a questo proposito che Verdi poteva molto probabilmente accedere liberamente alle riduzioni per canto e pianoforte delle opere di Rossini edite da Ricordi, tanto più che Emanuele Muzio era stato uno degli incaricati da Ricordi per le suddette riduzioni.

v. 26651 v.

297

(Esempio n. 12)

(Gioachino Rossini, *Torvaldo e Dorliska*, riduz. per canto e piano di Luigi Truzzi,
Ricordi, s.d., p. 297)

Ma l'attacco corale non è certo prerogativa della stretta delle opere buffe di Rossini, infatti anche le strette dei finali I di *Mosè in Egitto* e *Ricciardo e Zoraide* esordiscono su frasi corali: impressionante e travolgente gorgo *Dio così stermina*, che oppone coro di Ebrei e coro egizio, insinuante minaccia *Qual suono terribile* del *Ricciardo*. Anche i finali I di *Zelmira* e *Semiramide* riservano un attacco corale in *Fiume che gli argini rompe e sorpassa* e in *Ah sconvolta nell'ordine eterno*, impiegando inoltre la tecnica del canone.

Questo primo tipo di stretta, essendo corale dall'inizio alla fine, è la tipica stretta di stupore, spavento o ira di massa, dove, cioè, inutilmente cheremmo una differenziazione psicologica dei personaggi proprio perché il singolo è inghiottito dal “tutti” già a livello librettistico. Essa è piuttosto tipica del primo periodo di Rossini, fino alle opere “romane” degli anni 1815 e 1816, ma riappare ancora sporadica nel corso degli anni napoletani.

Il secondo gruppo di strette espone il primo tema A su un dialogato musicale. Il libretto prevede una strofa (quasi sempre una quartina) diversa per ogni personaggio come in *Più non reggo al mio furore* nel finale I di *Torvaldo e Dorliska* oppure in *Cenerentola vien qua* e in *Se tu più mormori*, rispettivamente stretta dell'introduzione e stretta del quintetto del primo atto nella *Cenerentola*.

La musica evidentemente si comporta di conseguenza facendo esporre a turno ogni strofa ad ogni personaggio (*Cenerentola*) oppure sovrapponendo disordinatamente le esclamazioni di uno o dell'altro personaggio (*Torvaldo*). In questi casi, se il tema è affidato all'orchestra come nel caso di *Torvaldo e Dorliska*, l'agitato dialogato avviene su brevi frasette in parlante alternate fra i personaggi, mentre nei casi della *Cenerentola* il dialogato avviene su un parlante più sviluppato melodicamente che ha quasi il carattere di strofa solistica. In *Cenerentola vien qua*, dopo il frenetico cicaleccio iniziale delle due insopportabili sorellastre, Rossini pone in evidenza il personaggio buono affidandogli il bel tema disteso che ondeggia tra l'armonia di settima di dominante e quella di tonica di sol maggiore, mentre gli altri continuano il cicaleccio in crome ribattute; in generale dopo le prime battute burrascose di A, man mano che ci si avvicina a B, le voci si organizzano sempre più omoritmicamente.

Questo secondo tipo di stretta non è frequentemente impiegato da Rossini in quanto egli sembra preferirgli il terzo tipo: quello in cui A è un tema cabalettistico esposto da uno o più solisti consecutivamente. Quest'ultimo tipo di stretta è predominante nelle opere di Rossini a partire dalla *Gazza ladra*. Il relativo passo librettistico è identico a quello appena incontrato per il secondo gruppo di strette: ogni personaggio ha una propria strofa. Questa volta, però, Rossini non compone dei movimentati dialogati, bensì fa in modo che i personaggi espongano singolarmente o a coppie le loro strofe con frasi melodiche compiute e di grande virtuosismo, adatte ad una primadonna come Isabella Colbran e a cantanti come il Galli, la Bella, il Nozzari o il David. Ecco quindi uno dei motivi principali che spiegano il largo impiego da parte di Rossini di questa stretta con attacco "cabauettistico". Un altro motivo valido era sicuramente basato su ragioni drammaturgiche, infatti questa soluzione permetteva a Rossini di dipingere con maggior precisione psicologica i personaggi ma soprattutto di creare musica che valorizzasse, anche all'interno di un assieme, le qualità vocali e drammatiche della Colbran. Se ciò è vero, bisogna credere che l'abitudine di far cantare i *supplementi*⁸, al posto della primadonna e degli altri cantanti principali nei concertati, stesse già cadendo in disuso, o quanto meno che Rossini ne fosse un oppositore.

A questo gruppo appartengono moltissime strette concertate: tutte quelle della *Gazza ladra* (terzetto, finale I e quintetto), quelle contenute nel

⁸ Cfr. Allgemeine Musikalische Zeitung (Peter Lichtenthal?), "Bedeutung einiger italienischen Theaterausdrücke", in: *Allg. Mus. Zeit.*, XXXVII (settembre 1817), 629: «*Supplemento*. Die ersten Sänger (auch die ersten Tänzer) haben gewöhnlich auf den grossen italien. Theatern ihre Substituten, die für sie blos in den *pezzi concertati* singen, im Allgemeinen sehr gemeine Sänger sind, und auf welche man gar nicht achtet.»

l'Armida (introduzione e finale I), alcune del *Mosè in Egitto* (quintetto e quartetto), quella del finale I di *Ermione*, quelle del *Maometto II* (terzettone e finale I), la stretta del quintetto della *Zelmira* nonché quella dell'introduzione della *Semiramide*⁹.

Il largo uso della stretta di tipo cabalettistico giungerà fino agli anni parigini e al finale I del *Guillaume Tell*, oltre che alle rielaborazioni di *Le Siège* e del *Moïse* e al finale I del *Comte Ory* (già “Gran concertato a quattordici voci” del *Viaggio a Reims*).

Le caratteristiche musicali di questo tipo di stretta sono presto dette: su un'orchestra usata come una grande chitarra d'accompagnamento, che ribatte i suoi accordi su ogni quarto della battuta o su un reiterato ritmo dattilico composto da un quarto seguito da due crome, la voce solistica compie evoluzioni acrobatiche, che all'epoca dovevano senz'altro mandare in visibilio il pubblico, specialmente quello italiano.

Che Rossini fosse particolarmente legato alla stretta cabalettistica è testimoniato da alcune strette il cui schema librettistico è quello della strofa unica per tutti i cantanti, mentre la sua realizzazione musicale fa emergere i solisti con lunghe frasi di piglio cabalettistico: ne sono un esempio il terzetto *Non so quel che farei* della *Gazza ladra* e il quartetto *Fiera guerra mi sento nel seno del Mosè in Egitto*.

Vorrei ora osservare più da vicino B, ossia il crescendo. Sappiamo che nella maggior parte delle strette rossiniane la sezioncina B è un crescendo di intensità, un climax che ha il compito di aumentare la tensione del brano fino a farla scoppiare sul *fortissimo* culmine emotivo della stretta, rappresentato dalla digressione (C). Questo crescendo fu impiegato immediatamente dal giovanissimo Rossini, già a partire dal *Demetrio*, e divenne celeberrimo proprio grazie al Pesarese, benché fosse Generali a rivendicarne la paternità. La critica, ingiustamente, fu sempre molto dura nei confronti del “crescendo” rossiniano, come ricordava lo stesso Rossini a Camille Saint-Saëns¹⁰.

9 Osserviamo la somiglianza tra l'attacco cabalettistico di Anna nel “terzettone” del *Maometto* (*Dicesti assai t'intendo*) e quello di Semiramide nell'introduzione dell'opera (*Tremo il tempio infausto evento*) come una testimonianza dell'influenza della prima opera sulla seconda attribuibile a ragioni di vicinanza cronologica: ricordiamo infatti che il *Maometto* venne ripreso da Rossini per un'allestimento veneziano nel 1823, l'anno della *Semiramide*.

10 Cfr. con le parole che riporta Saint-Saëns, pur facendo quest'ultimo particolare riferimento al crescendo delle ouvertures rossiniane. Camille Saint-Saëns, *Ecole Buissonnière, notes et souvenirs*, Paris, Lafitte, 1913, p. 264: «On m'a reproché, me disait-il un jour, le grand crescendo de mes ouvertures. Mais, si je n'y avais pas mis le crescendo, ON N'AURAIT PAS PU JOUER L'OPERA.»

Il crescendo musicale viene avviato di norma quando tutti i personaggi si trovano riuniti a livello librettistico in un'unica strofa, oppure in più strofe (una per ogni personaggio) ma tutte aventi lo stesso schema metrico. Il crescendo rossiniano è costituito da una chiara ed incisiva cellula motivica, di quattro o otto battute, esposta da principio ai registri medi dagli strumenti più acuti (violini, flauti). Questa cellula tematica è divisa tra tonica e dominante e viene ripetuta di norma tre volte nel corso del crescendo, ripresentandosi ogni volta nei registri più acuti, in terze e in seste parallele. I bassi presentano la celebre figura degli “occhiali”



(Esempio n. 13)

che ha fatto sì che il crescendo venisse chiamato anche “sezione degli occhiali”, per la notazione corriva impiegata dai compositori¹¹.

Questa formula del crescendo è diffusa in quasi tutte le strette concertate rossiniane, come ad esempio il passo *Ma ho timor che sotto terra* nella stretta del finale I della *Cenerentola*, in cui l’orchestra raddoppia il motivetto delle voci, oppure *Ecco il momento / che smania è questa* nella già citata stretta del quintetto di *Torvaldo e Dorliska*, dove invece le voci solistiche armonizzano semplicemente in omoritmia in maniera corale. Nel corso delle tre iterazioni della cellula motivica i solisti uniscono le loro forze vocali in entrate successive, mentre il coro si aggiunge normalmente alla terza iterazione, se non armonizza tutto il crescendo.

Talvolta incontriamo opere in cui lo stesso crescendo appare nel corso e della sinfonia e della stretta del finale I (*Aureliano*, *Elisabetta*, *Sigismondo*, *Cenerentola*).

La digressione, assieme alle cadenze, è senza dubbio il momento più significativo stilistico che queste forme d’opera italiani hanno

11 Cfr. con la divertita definizione dell’espressione *occhiali* che fornisce il corrispondente milanese per l’Allgemeine Musikalische Zeitung (Peter Lichtenthal?): “Bedeutung einiger italienischen Theaterausdrücke”, in: *Allg. Mus. Zeit.*, XXVIII (luglio 1817), 475–476: «Einige im mayländer Orchester bedienen sich spottweise dieses Ausdrucks, um damit die häufigen, gemeinen Bässe und Crescendi der italienischen Compositeurs zu bezeichnen, weil nämlich bey denselben in den Bässen folgende, wie Brillen aussehende Figuren vorkommen: <segue esempio musicale>. Als letzthin ein bekannter ital. Compositeur hier ankam, um eine neue Oper für die Scala zu componieren, sagten Einige aus dem Orchester zu ihm: Wir bitten dich um Gotteswillen, mache diesmal keine Brillen in deine Musik: sie machen auf unserm Theater keinen Effect mehr.». Se Lichtenthal scrisse questa recensione effettivamente nel luglio del 1817, il “bekannter Compositeur” italiano a cui fece riferimento potrebbe essere proprio Rossini, in quanto egli fece rappresentare la *Gazza ladra* alla Scala appena due mesi prima, nel maggio dello stesso anno.

In alcuni casi il crescendo non è basato sull'iterazione di una sola cellula motivica, ma è costituito da due o tre cellule motiviche al massimo, secondo lo schema *aa bb cc*. Dopo l'esposizione della cellula *a*, in cui l'armonia cambia ogni due battute, al momento dell'esposizione di *b* il ritmo armonico è dimezzato, mutando l'armonia ad ogni nuova battuta, ed esso si dimezza ulteriormente con l'esposizione di *c*, in cui il cambiamento armonico avviene ogni mezza battuta, creando un effetto di climax dell'intensificazione ritmica. Offrono esempi di questo tipo di crescendo il passo *Un moto inaspettato* nella stretta dell'introduzione di *Armida* e *Fatal giorno impensata ruina* nel finale I dell'*Elisabetta*, di cui citiamo le tre famose cellule motiviche del crescendo:

The musical score displays three motifs labeled 'a', 'b', and 'c'. Motif 'a' is composed of eighth-note pairs connected by slurs, spanning four measures. Motif 'b' follows, consisting of sixteenth-note pairs, also spanning four measures. Motif 'c' concludes the example, featuring eighth-note pairs with a triplet marking over the first two pairs, also spanning four measures.

(Esempio n. 14)

In altri casi il crescendo è lunghissimo e composto da tante brevi cellule motiviche, spesso di quattro battute, che, poste una accanto all'altra, ingigantiscono l'effetto del crescendo, come nel celeberrimo caso del finale I dell'*Italiana*.

Non tutte le strette concertate presentano il crescendo modello. Nel finale I di *Torvaldo e Dorliska* non riscontriamo un B crescendo per il fatto che in questa stretta Rossini non impiega il modello strutturale ABCABD, ma una forma composta da numerosi brevi motivi, a nessuno dei quali si può dare la definizione di tema, crescendo oppure digressione. Anche il finale I della *Donna del lago* non contiene alcun crescendo, in quanto non si tratta di una tipica stretta concertata, ma del famoso "coro de' Bardi". Così pure la stretta del finale I del *Mosè in Egitto*, essendo concepita come un enorme

coro generato dallo scontro violento tra coro di Ebrei e coro egizio, presenta un passaggio B che è la risposta corale alla sollecitazione di A e non ha quindi il carattere di crescendo. Da parte sua *Zelmira* presenta nella stretta del finale I il passaggio B in canone nel quale, considerando il progressivo sovrapporsi delle voci e del coro su di un'armonia statica tra tonica e dominante, si può vedere un crescendo realizzato però grazie ad una nuova tecnica.

Della struttura della stretta non ci resta che considerare la digressione e le cadenze, rispettivamente C e D, di cui gioverà illustrare le caratteristiche generali.

La digressione armonica (C) esplode di norma sul fortissimo alla fine del crescendo (B) col "tutti" orchestrale e vocale. Spesso questa esplosione avviene improvvisa in una tonalità lontana dalla tonica, generalmente una terza maggiore sotto la tonalità d'impianto o una terza minore sopra. Questa modulazione segna l'inizio dell'instabilità tonale del pezzo, che si protrae per tutta la digressione. I registri vocali acuti armonizzano omoritmicamente con lunghe note tenute, mentre i bassi presentano turbolente figure melodiche in ottavi (più spesso scale discendenti). La digressione termina dopo aver vagato per diverse aree tonali rientrando sulla dominante, frequentemente attraverso la sesta aumentata costruita sul sesto grado abbassato, oppure attraverso la più scontata settima diminuita sul quarto grado alterato, o ancora essa conclude sulla cadenza sospesa sulla dominante del relativo minore della tonalità d'impianto.

Le cadenze (D) appaiono al termine della ripresa di A e B, anch'esse alla fine del crescendo quindi sul fortissimo. Le clausole cadenzanti più frequenti seguono lo schema armonico *tonica – relativo minore della tonica – sotto-dominante – dominante*, oppure più semplicemente *tonica – sottodominante – dominante*.

La digressione, assieme alle cadenze, è senza dubbio il momento più avanzato dal punto di vista armonico nella produzione operistica di Rossini, tanto da riservare passaggi arditi e soluzioni contenenti infrazioni alle regole di scrittura. A questo proposito è famoso un passo nella stretta del terzetto *Fra tante smanie e tante* del secondo atto di *Otello*, in cui Rossini scrisse deliberatamente una serie di quinte parallele (in realtà accordi di settima di dominante scivolanti parallelamente di semitono verso l'acuto), e, ben sapendo che critici e accademici ne sarebbero rimasti scandalizzati, notò sotto il rigo:

(Esempio n. 15)

(Gioachino Rossini, *Otello*, A Facsimile Edition of Rossini's Original Autograph Manuscript, Garland Publishing, 1979, Vol. II, f. 66v.)

All'ascolto questo passaggio risulta effettivamente inaudito e di grande arditezza per l'epoca.

L'anno successivo, il 1817, Rossini, nella digressione della stretta *Amica la sorte* del finale I di *Armida*, realizza una stupefacente progressione armonica ascendente per terze minori, così il passo, partendo da do maggiore, attraversa mi bemolle maggiore, sol bemolle maggiore fino a giungere a si doppio bemolle maggiore, che enarmonicamente diventa la maggiore, per arrestarsi sulla cadenza sospesa sulla dominante di la maggiore e riavvicinarsi in questo modo alla tonalità d'impianto.

Anche le cadenze della stretta del finale I di *Ermione*, composta nel 1819, riservano un'impressionante ascesa cromatica delle voci acute, contrappunte da una discesa cromatica dei bassi, nel corso della quale il ritmo armonico si intensifica cambiando ad ogni mezza battuta: è una progressione arditissima e travolgente che anticipa di un quarantennio simili soluzioni verdiane.

Impressionanti per estensione ed elaborazione sono le gigantesche cadenze nella stretta *Fiume che gli argini rompe e sorpassa* della *Zelmira*, ma ancora più interessante è ciò che avviene nel corso della stretta dell'introduzione di *Semiramide*: in essa vediamo chiaramente Rossini prendersi delle libertà dal libretto e dare il proprio contributo drammaturgico. Vediamo dapprima come si presenta il passo librettistico:

SEMIRAMIDE

(esitando)

Di Nino ...

Lampo vivissimo ...

(atterrita) Oh ciel! ...

OROE

Sospendi.

Tuono: si spegne il fuoco sacro dell'ara;

sorpresa, confusione, terror generale.

Mira.

TUTTI

Che fia! ... Che orror!

TUTTI

Ah! già il sacro foco è spento.

Tuona irato il ciel, s'oscura:

Trema il tempio ... Infausto evento!

Qual minaccia a noi sciagura!

L'alma agghiaccia di spavento.

Ah! di noi che mai sarà!

Come si vede dal testo, il "lampo" è previsto solo prima della stretta, come causa della stessa. Rossini ne cambia la posizione: nel corso della normalissima stretta egli, giunto alle cadenze, scrive sotto il rigo "Lampo", la qual cosa arresta la stretta nel pieno putiferio, su una cadenza sospesa sull'armonia di settima diminuita costruita sul quarto grado alterato simile ad un urlo generale di terrore. A ciò succedono otto battute di Adagio in cui tutti atterriti balbettano sottovoce *Ah! di noi che mai sarà!*. Il risultato ottenuto è un momento di grande effetto, in quanto l'inserimento di quel breve attimo d'azione nel mezzo di un grande pezzo statico risulta di forte impatto realistico.

Conclusa l'analisi tipologica delle strette di Rossini, e in particolar modo di quelle del periodo napoletano, gettiamo uno sguardo sui successori di Rossini e sul futuro della stretta concertata. Se la stretta era un punto molto importante, che non poteva mancare dai concertati di Rossini e dei compositori suoi contemporanei, per gli operisti delle generazioni successive essa non avrà più la stessa importanza ed anzi sarà destinata a perdere progressivamente d'interesse e a venir lentamente tralasciata. Già nelle opere di Bellini, accanto alle grandi strette composte sul modello rossiniano, troviamo un tipo di stretta molto meno sviluppato, più simile ad una chiusa cadenzata: nel finale II della *Norma*, dopo il gran largo concertato, l'operista catanese riservò alla stretta solo poche battute per chiudere l'opera. Analogamente nel finale I dei *Puritani* esiste la stretta, ma è molto meno importante del largo concertato, che lentamente le ruba spazio.

Così anche Donizetti, nel finale I dell'*Elisir d'amore*, compone una stretta di dimensioni ed importanza minime se paragonate all'ampio respiro del largo concertato. Ancora, nel finale del prologo della *Lucrezia Borgia* la stretta conclusiva si riduce ad un breve "più mosso". Più tardi, quindi, solo il largo concertato attirerà le attenzioni degli operisti¹², mostrandosi più adatto alle nuove esigenze espressive rispetto alla stretta: è infatti più agevole caricare di espressività e di pathos il largo concertato piuttosto che la stretta; inoltre, all'interno del largo è più semplice differenziare il carattere dei diversi personaggi cantanti. Sarà Verdi ad omettere spesso la stretta concertata, già negli "anni di galera", si veda ad esempio il finale I dell'*Attila* che si chiude col largo *No! ... non è sogno / ch'or l'alma invade!*, oppure il finale I e il finale ultimo dei *Masnadieri* e ancora il largo concertato *Fra mortali ancora oppressa* che chiude mirabilmente il finale I della *Luisa Miller*. Tutto ciò non significa che la stretta sia abolita, è infatti lo stesso Verdi ad offrirci ancora molti esempi di stretta: dalla stretta su modello rossiniano, ancora con il crescendo, del finale I di *Ernani*, alla stretta ben sviluppata del finale II del *l'Attila*, dalla grande stretta del finale IV di *Les vêpres siciliennes* alle strette elaboratissime del finale I e del finale ultimo di *Falstaff*.

Questo fatto mostra che anche nel futuro post-rossiniano si perpetua la tendenza degli operisti a spostare dalla stretta al largo concertato il fulcro lirico ed espressivo dell'intera scena concertata, tendenza rilevata da Scott L. Balthazar già nella transizione dai concertati di Mayr a quelli di Rossini. Cfr. Scott L. Balthazar, "Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale", in: *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (1991), p. 265: "(...) Rossini shifted the balance of musical expression from the concluding *stretta* to the medial *largo concertato*, making the slow movement the lyrical focus of the scene."

¹² Questo fatto mostra che anche nel futuro post-rossiniano si perpetua la tendenza degli operisti a spostare dalla stretta al largo concertato il fulcro lirico ed espressivo dell'intera scena concertata, tendenza rilevata da Scott L. Balthazar già nella transizione dai concertati di Mayr a quelli di Rossini. Cfr. Scott L. Balthazar, "Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale", in: *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (1991), p. 265: "(...) Rossini shifted the balance of musical expression from the concluding *stretta* to the medial *largo concertato*, making the slow movement the lyrical focus of the scene."