



**LA DONNA  
DEL LAGO**

**ROSSINI  
OPERA  
FESTIVAL**

**SCAVOLINI**  
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche



Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca Popolare dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2001 si attua:

**con il contributo di:** Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione generale Spettacoli dal vivo, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

**con la partecipazione di:** Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico, Banca delle Marche, Gruppo Biesse, Peter Moores Foundation;

**con l'apporto di:** Abanet Internet Provider, Azienda per la mobilità integrata e il trasporto, Classicauto-Concessionaria Lancia, Ratti Abbigliamento, Schulze Pollmann, Vittoria & Savoy Hotels;

**collaborano** il Conservatorio di musica «G. Rossini», Confcommercio-Riviera Incoming, l'Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica.

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino

 **Fondazione**  
Cassa di Risparmio  
di Pesaro  
1841

 **BANCA POPOLARE**  
**DELL'ADRIATICO**  
 Cardine

  
Fondazione Scavolini

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.





Presidente  
**Oriano Giovanelli**  
*Sindaco di Pesaro*

Consiglio d'amministrazione  
**Rosaria Rita Bonatti**  
**Germano Buzzi**  
**Catervo Cangiotti**  
**Paolo Dal Poggetto**  
**Renato Raffaelli**  
**Rolando Tittarelli**

Collegio sindacale  
**Flavio Cavalli** (presidente)  
**Lorella Megani**  
**Renata Balestrieri**



Sovrintendente  
**Gianfranco Mariotti**

Direttore artistico  
**Alberto Zedda**

Segretario generale  
**Dario Zini**

Direzione tecnica  
**Mauro Brecciaroli**

Direzione amministrativa  
**Marco Angelozzi**

Coordinamento generale  
di Segreteria  
**Maria Rita Silvestrini**

Coordinamento tecnico  
**Claudia Falcioni**

Coordinamento artistico  
**Ludovico Bramanti**

Ufficio Produzione  
**Caterina De Rienzo**

Segreteria artistica  
**Sabrina Signoretti**

Direzione Teatri comunali  
**Giorgio Castellani**

Ufficio Sovrintendenza  
**Annalisa De Franchi**

Contabilità ed Economato  
**Loris Ugolini**

Pubbliche Relazioni  
**Welleda Fochesato Donovan**

Edizioni e Archivio storico  
**Carla Di Carlo**

Servizi di Biglietteria  
**Patricia Franceschini**

Archivio musicale  
**Federica Bassani**

Servizi generali  
**Alessia Murgia**

Ufficio Stampa  
**Simona Barabesi**

Promozione  
**Francesca Maria Carboni**  
**Marco Cadeddu**

Segreteria Ufficio Stampa  
**Giacomo Mariotti**



# LA DONNA DEL LAGO

## La Fondazione Rossini

---

*La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi. Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.*

Rossini Opera Festival 2001

---

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico  
del Rossini Opera Festival**

---

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

Grafica  
*Dolcini Associati (Antonio Trebbi)*  
Art Direction  
*Massimo Dolcini*

Service  
*AD servizi digitali, Pesaro*

Stampa  
*Studiostampa, Repubblica di San Marino*  
*luglio 2001*

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio*  
*della Cartiera di Cordenons spa*



## Sommario

---

<i>Un'utopia di felicità di Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 13</i>
<i>A utopia of happiness by Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 23</i>
<i>La donna del lago, ovvero l'imperio dei sensi di Alberto Zedda</i>	<i>p. 33</i>
<i>La donna del lago, or the rule of the senses by Alberto Zedda</i>	<i>p. 41</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 48</i>
<i>Story</i>	<i>p. 51</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 53</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 57</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 58</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 61</i>
<i>La donna del lago, 1958-2001 a cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 101</i>
<i>Un'opera da riprendere (non solo a Pesaro) a cura di Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 104</i>
<i>An opera worth reviving (not only at Pesaro) by Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 106</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 109</i>

---



La donna del lago: frontespizio dello spartito edito da Schlesinger, Parigi (Collezione Ragni, Napoli)

**LA DONNA DEL LAGO**

*Opera Seria in Due Atti*  
Composta e Ridotta  
PER IL  
CEMBALO  
DA  
**C. ROSSINI**  
A PARIS.

Chez Maurice SCHLESINGER M<sup>e</sup> de Musique du ROI  
*Éditeur des Opéras de Mozart, Rossini, Meyerbeer et des Œuvres de Hummel, Moscheles, Mayssider.*  
Rue de Richelieu N<sup>o</sup> 97.

Paris pour Piano solo  
avec acc. de V<sup>o</sup> ou Flute  
ad libitum 20 fr.

Partition avec accomp. g<sup>o</sup>  
de Piano 36 fr.

Paris 1844. Imprimerie de M. L. L. L.

## La donna del lago, ovvero l'imperio dei sensi

*La donna del lago* è opera bellissima, affascinante e misteriosa, fra le migliori di un compositore che non conosce la mediocrità. E' percorsa da fremiti proromantici cari ai cultori dello Sturm und Drang e fecondata da passioni affrancate dalla banalità. Presenta una straordinaria galleria di affetti, narrati e vissuti in modo traslato e metaforico. L'opera ribolle d'amore, ma l'incontro amoroso mai si realizza; è pervasa di furia guerriera, ma l'ira nasconde gelosia e rovello d'anime; è coparsa di languide dolcezze, ma l'erotismo rimane inappagato e si veste di tristezza. L'amicizia, gli affetti familiari, il panteistico rapporto con la natura celano turbamenti profondi, inquietudini esistenziali. Dolore e morte vi compaiono con onirico distacco. Su tutto domina l'incomunicabilità, l'incapacità di capire se stessi e il prossimo, di leggere il messaggio dei sentimenti, di ordinare gli impulsi dei sensi.

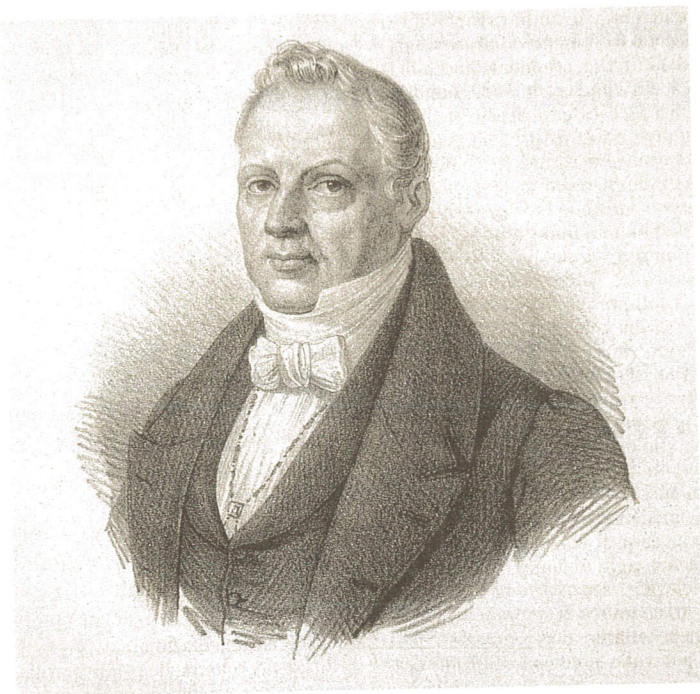
Ancora una volta si ripete il miracolo di un'opera che per struttura formale, per la conduzione dei pezzi chiusi, per codice espressivo, per vocabolario semantico, per le scelte vocali sembra simile a tante altre di Rossini e che all'ascolto rivela invece un paesaggio sconosciuto, portatore di tematiche nuove. La sua scomparsa dal repertorio è spiegabile soltanto con la generale rimozione imposta al teatro rossiniano dai furori dell'inveramento romantico e verista.

Non è opera facile da recuperare neppure per l'uomo d'oggi, che pure ha familiarità con concetti quali ambiguità, astrazione, metafora. L'inestricabile intreccio di passato e futuro che avviluppa l'opera rossiniana rende difficile il compito di tradurne le emozioni, a noi come ai contemporanei, passati in poco più di un decennio dalle acclamazioni deliranti all'oblio. Ancora una volta Rossini si mostra autore elitario, che pretende continui rimandi alla letteratura, alla metafisica, alla psicoanalisi per essere penetrato a fondo, al di là dell'energia organica sprigionata dalla pulsione irrefrenabile della sua musica, in apparenza così tersa e solare.

Basti osservare il rilievo protagonista che affida all'orchestra, diverso da quella degli operisti italiani che l'hanno preceduto, preoccupati soprattutto di provvedere un pratico sostegno alla voce, lontani dal farne un soggetto dialettico capace di autonome significazioni.

Ne *La donna del lago* l'orchestrazione allinea alle consuete preziosità tocchi originali, come il largo impiego dei corni da caccia dentro e fuori la scena (prima che Freischütz e Euryanthe venissero conosciuti!); la presenza massiva della banda, introdotta, non soltanto nei grandi pezzi d'assieme, con precise intenzioni drammaturgiche; l'impiego dell'arpa, per suscitare suggestioni arcaiche nell'accompagnamento del canto ossianico richiamando alla memo-





Ritratto di Giuseppe Festa, direttore della prima rappresentazione dell'opera. Litografia di G. Riccio (Collezione Ragni, Napoli)

ria strumenti popolari scomparsi; la compagine strumentale singolare (quattro clarinetti, due fagotti, due corni e arpa) che nel canto di Uberto fuori scena, rievocante i momenti dell'amore, si contrappone alla banda nel Rondò conclusivo di Elena. Tutto ciò contribuisce a creare un colore, una tinta sonora che basterebbe da sola a distinguere quest'opera dai capolavori che gli sono fioriti intorno nella straordinaria stagione compositiva degli anni trascorsi a Napoli.

Il testo letterario, ambizioso nei richiami ossianici che oltrepassano le mode walterscottiane, presenta personaggi evanescenti, scarni di manifestazioni emotive e di reazioni ad effetto. La musica di Rossini li accende di afflato poetico, li immerge nel turbamento della lontananza e

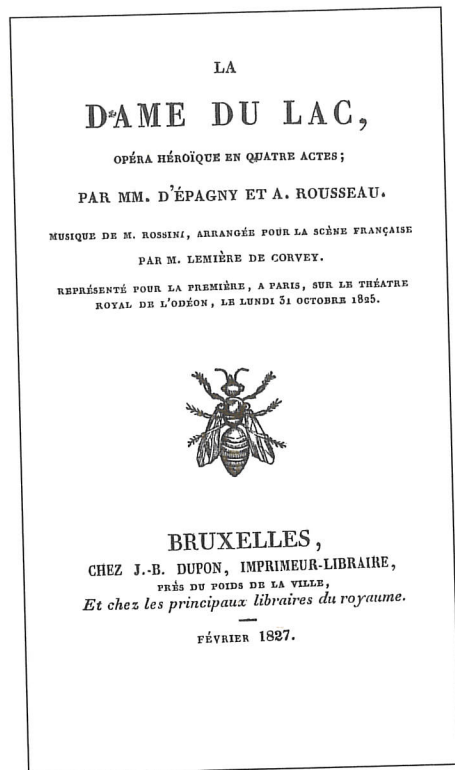
li espande in dimensioni di forte rilievo. Leggerlo contestualmente alle immagini musicali che ha suscitato nel musicista può mutarne profondamente i significati.

Per entrare subito nel vivo della narrazione, Rossini rinuncia alla tradizionale sinfonia: una semplice cadenza di otto battute – dominante/tonica – simmetricamente ripetuta due volte, avverte che anche nell'accingersi a svolte drammaturgiche Rossini non rinnega vocaboli e formule del suo personalissimo bagaglio ideologico. Tre unisoni degli archi e tre accordi del tutti orchestrale, lentamente scanditi sui gradi canonici della cadenza perfetta, bastano a evocare risonanze arcane e insieme il silenzio e l'immobilità della foresta. Il senso panico destato da questi fugaci accenti permeerà l'intero sviluppo dell'opera immergendo costantemente i personaggi nel respiro della natura e conferendo alle loro azioni il distacco sacrale del mito.



Ritratto di Giovanni David, primo interprete dell'opera nel ruolo di Giacomo V. Incisione di anonimo (Collezione Cavalari, Milano)





*La Dame du lac*: frontespizio del libretto stampato a Bruxelles nel 1827 che ripropone la versione francese eseguita al Théâtre de l'Odéon nel 1825 (Collezione Cavallari, Milano)

Re Giacomo, cui la preoccupazione di difendere il trono insidiato da principi ribelli non impedisce di rincorrere i sogni, finge di perdersi nel bosco inseguendo una cervo. In realtà ha seminato i compagni di caccia per ritrovarsi solo sulle sponde di un lago dove la voce popolare vuole che ogni giorno all'alba compaia una fanciulla di straordinaria bellezza. La scorge, infatti, e ne resta abbagliato. Illuminata dai pensieri amorosi rivolti al suo Malcolm, Elena si presenta con una canzonetta semplice e cattivante, «Oh mattutini albori», lontana dal trionfalismo delle sortite divistiche, ma pervasa da un erotismo sfuggente e sottile. Senza rivelarle l'identità, Giacomo

chiede aiuto per ritrovare la via smarrita. Con disinibita naturalezza Elena non esita a traghettarlo sulla sua barca e a ospitarlo in casa, circondandolo di attenzioni cortesi. Il discorrere è piano e gentile, il comportamento casto e amicale, ma la musica carica questo incontro di dolce incantamento, di morbosa tensione, sicché nessuno si sorprende che nel cuore di Giacomo sbocci prepotente l'amore.

Dagli stemmi che ornano le pareti e le armi, Giacomo apprende di essere in una dimora ostile: Elena infatti è la figlia di Douglas, un tempo amato precettore e ora capo delle fazioni ribelli. Dalle donzelle che la festeggiano conosce che la giovane è promessa sposa a un Rodrigo ch'ella non ama, prescelto dal padre per averlo potente alleato nella lotta contro il re. Giacomo deve fuggire, ma l'ansioso languore che la sua presenza ha destato nell'acerba femminilità di Elena gli lascia una speranza.

Elena attribuisce il turbamento che prova alla nostalgia per Malcolm e, mascherata d'innocenza, esercita inconsapevolmente una seduzione fatale. Il duetto fra i due giovani che chiude la scena è uno dei più bei dialoghi amorosi di Rossini, certo il più sensuale, il più carico di passione. Liberato dall'obbligo di un confronto diretto fra innamorati, giacché l'estasi di Elena è volta a Malcolm non a Giacomo, Rossini allenta il freno del riserbo.

Giunge Malcolm, giovane guerriero che, per amore di Elena piuttosto che per fede politica, ha tradito il suo re e disertato le sue schiere unendosi ai ribelli per esserle vicino. Nell'aria di sortita «Mura felici», intrisa di malinconia che invano le ansie amorose cercano di camuffare, racconta la malia che l'ha stregato. La simpatia che suscita il suo fre-



*La donna del lago*: frontespizio del libretto per una recita al Teatro di Bologna del 1850 (Collezione Ragni, Napoli)

scio entusiasmo avverte oscuramente di un destino non felice. Benché il suo canto promani dalla tradizione dei personaggi androgini legati al rimpianto per il castrato, Malcolm appartiene alla cultura del romanticismo. La sua bravura d'interprete dovrà caricare d'emozioni e presagi una cabaletta, caratterizzata da un tema melodico che può sconfinare nella banalità. Malcolm dispiega una sensibilità non manierata che si sposa a una nobile fierezza, e si configura eroe in negativo, destinato a conferire spessore all'incertezza di Elena e magnanimità alla rinuncia di Giacomo.

Con l'entrata di Douglas assistiamo all'usato scontro fra dovere e senti-

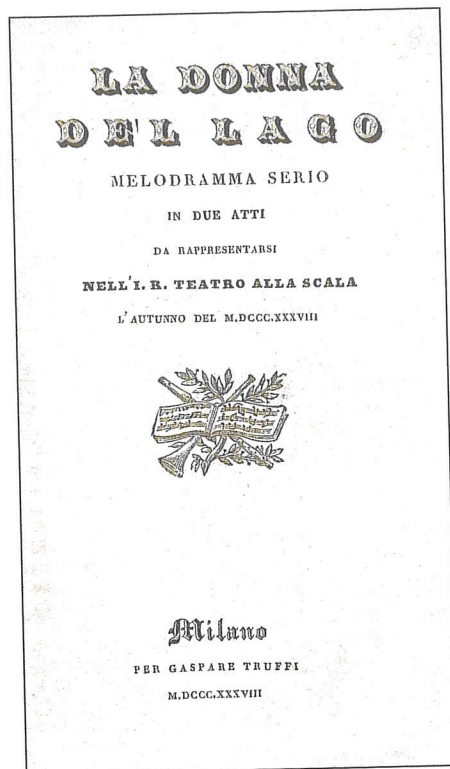


*La donna del lago*: frontespizio del libretto per una recita al Teatro di Apollo di Foligno del 1850 (Collezione Ragni, Napoli)

mento, fra cuore e interesse. Elena deve cedere alla ragion di stato: Rodrigo otterrà l'assenso alle nozze, ma comprenderà che non avrà mai il cuore di Elena e intuisce il legame che la lega ad altro uomo. Il drammatico scontro, fulcro del prossimo Finale Primo, non deflagrerà perché interrotto dal richiamo della battaglia. Il tenero duettino che segue l'uscita di Douglas vibra di dolente commozione, ma stupisce che Elena trovi per il suo amante toni ben diversamente fascinosi di quelli riservati allo straniero, laddove Malcolm tempera l'eroicità del *travesti* col lirismo sincero dell'amoroso.

L'arrivo di Rodrigo, ultima pedina di questa drammatica partita, dà l'av-





*La donna del lago*: frontespizio del libretto per una recita al Teatro alla Scala del 1838 (Collezione Ragni, Napoli)

vio al gigantesco Finale Primo. La sua durezza, la franca lealtà introducono una nota di concretezza in tanto smarrimento delle coscienze. Con lui ricompare il coro maschile, che già all'inizio dell'opera aveva recato un contributo sostanzioso alla definizione psicologica dell'ambiente silvestre. L'entrata a ondate successive dei clan ribelli, accompagnati da banda, tamburi e bandiere, è trovata magistrale e porta a una chiusa d'atto di trascinate irruenza. Una pausa distensiva, nel magma incandescente di questo finale, è introdotta dal coro dei bardi con arpa obbligata, un topos sacrale che il Bellini di *Norma* terrà presente.

Giacomo, sotto le spoglie di Uberto di Snowdon, torna a cercare Elena

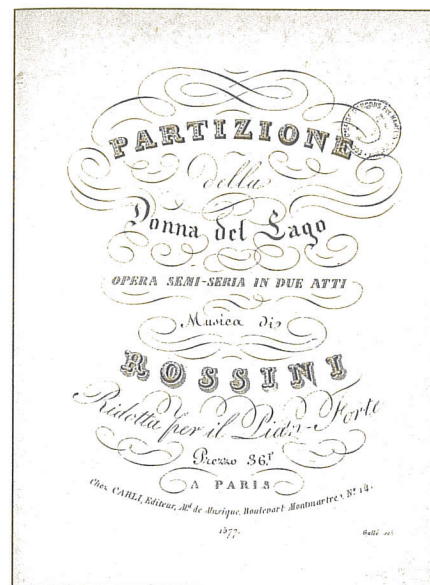
per rivelarle il suo amore. L'aria che intona «Oh fiamma soave», oltre a essere un manifesto di vocalità assoluta dove vengono tradotte in emozioni le sottigliezze del più puro virtuosismo belcantistico, è una professione di sublime nobiltà, di intesa sincerità. Con questo messaggio Giacomo-Uberto diventa prototipo dell'eroe romantico, come Werther generoso nella rinuncia alla felicità per non turbare quella dell'amata, disperato nel desolato allontanarsi solitario.

Elena è sconvolta dalla confessione amorosa, ignara di aver suscitato la passione con atteggiamenti che il giovane le rammenta fra rimprovero e nostalgia. Quando Uberto si accinge a lasciarla, accogliendo le sue suppliche, Elena, confondendo ogni logica, gli chiede smarrita: «Ten vai?...».

Sopraggiunge Rodrigo e l'incontro fra i due, rivali in amore prima ancora che irriducibili nemici, accende i bagliori della tragedia. Tentando di interrompere il furibondo duello, condotto a suon di do sovracuti, Elena leva un grido di tale intensità, di tale suprema ispirazione: «Io son la misera che morte attende», che tradisce un coinvolgimento emotivo impossibile da indirizzare a un estraneo, come vorrebbe considerare Uberto, o a un nemico della sua felicità, come Rodrigo. Questo terzetto, culmine dell'opera, è una vetta della drammaturgia musicale non soltanto rossiniana.

Con Rodrigo cade la prima vittima di una creatura che sembra mescolare un destino di sventura al fascino di una insondabile femminilità che ci riporta a quella di Isotta, di Carmen, di Melisande.

La successiva aria di Malcolm annuncia la rovina del secondo preten- dente, che va a perdersi in una bat-



*La donna del lago*: frontespizio dello spartito edito da Carli, Parigi (Collezione Ragni, Napoli)

taglia senza speranza nel tentativo di salvarla, risultandone prigioniero come Douglas. Quando nel finale dell'opera Elena, seguendo il suggerimento di Uberto, si rivolge a un re che crede di non conoscere per ottenere salva la vita del padre e di Malcolm, il lieto fine d'obbligo adombra una diversa verità. Douglas, liberato, non ottiene parole di comprensione: Rossini, il presunto conservatore, non dedica una nota a questo padre-padrone e lo fa uscire di scena nella più imbarazzata indifferenza. Malcolm riceve dal re l'attestazione di stima che la buona fede dei suoi comportamenti merita, ma non una parola da Elena, che intona per suo conto una cavatina risuonante di una gioia, che dopo l'uscita di Giacomo rimane difficile comprendere.

Giunto alla parola «felicità», Rossini prescrive al canto una sospensione, una pausa sul tempo forte che suona come innaturale esitazione.



*La donna del lago*: frontespizio dello spartito edito da Pacini, Parigi (Collezione Ragni, Napoli)

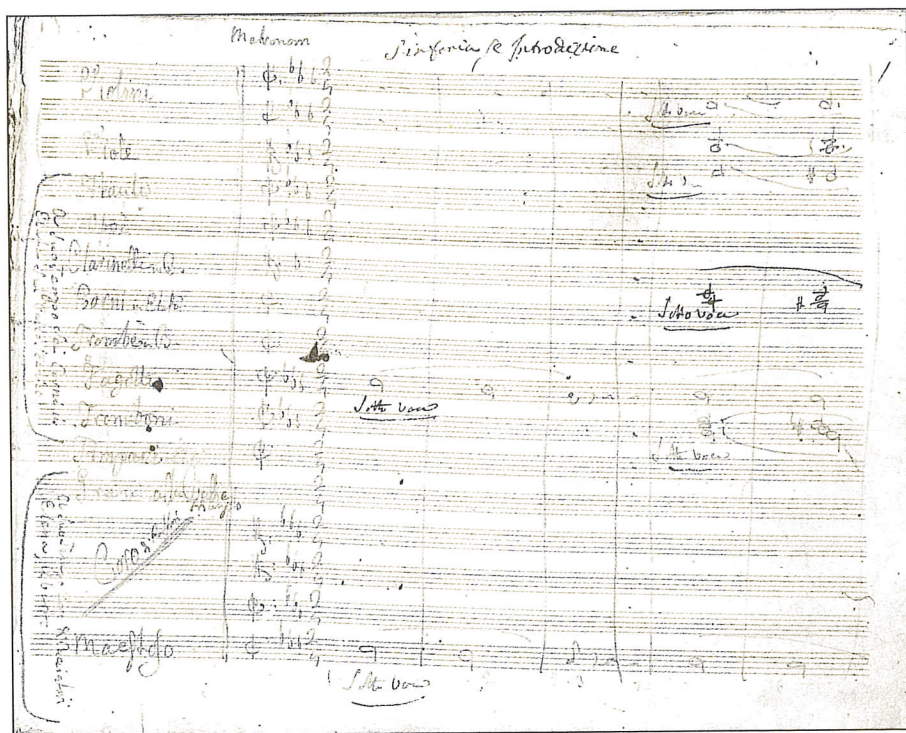
L'impressione che se ne ricava è che, nel momento di pronunciare la magica parola che sigla il suo futuro, Elena avverta, con la divinazione del presentimento, che il suo destino felice si è irrimediabilmente dissolto con Uberto. Per un gioco del caso, comunque difficile da giustificare con la ragione, la parola che il libretto assegna al coro e che Rossini fa risuonare in concomitanza col «felicità» di Elena è «aversità».

V'è ancora un indizio inquietante. La cabaletta registra l'insolita presenza della banda. Col doppio piano sonoro - quello dell'orchestra e quello della banda - Rossini sembra invitarci a cercare una doppia verità: quella pretesa dal lieto fine e quella suggerita da una musica che ha gettato ombre fra le chiare parole del testo.

**Alberto Zedda**



Qui e nella pagina seguente: *La donna del lago*, pagine autografe (Fondazione Rossini, Pesaro)



## *La donna del lago*, or the rule of the senses

*La donna del lago* is a very beautiful opera, fascinating and mysterious, among the best by a composer to whom mediocrity is a stranger. It is run through with pre-Romantic throbbings, dear to worshippers of Sturm und Drang, and imbued with passions that are free from banality. It gives us an extraordinary gallery of feelings, told and experienced in a metaphorically translated manner. The opera ferments with love, but no encounter between two lovers is realised; it is pervaded with warlike frenzy, but beneath the wrath lurk jealousy and souls in torment; it is sprinkled with languid sweetness, but the eroticism remains unsatisfied and becomes sad. Friendship, family affections and a pantheistic relationship with nature conceal deep disturbance, existential questioning. Sorrow and death appear here with oneiric detachment. Everything is dominated by incommunicability, the incapacity to understand either oneself or one's neighbour, to understand the message of one's feelings, to regulate the impulses of one's senses.

Here we find once more the miracle of an opera that for formal structure, for the arrangement of the set pieces, for its cypher of expression, for its semantic vocabulary, for its vocal peculiarities looks similar to many others by Rossini and yet, when one hears it, it opens up an unknown landscape, develops new themes. Its disappearance from the repertory

can only be explained as part of the total sweeping away of the Rossini repertory in the wake of the Romantic and Verismo enthusiasm for realism.

It is not an easy opera to revive even for the modern listener, even though he is familiar with such concepts as ambiguity, abstraction, metaphor. The inextricable interlacing of past and future that envelops Rossini's operas makes it difficult to understand their emotional content, for us just as for his contemporaries, who in little more than a decade passed from delirious acclaim to total neglect. Yet again Rossini proves himself an author for the élite, requiring continual references to literature, metaphysics and psycho-analysis to be deeply understood, quite apart from the vital energy let loose by the irrepressible pulsations of his music, to the casual observer so terse and sunny.

It would be enough to notice the prominent role entrusted to the orchestra, different from that of the Italian composers who preceded him, and whose only thought was to supply a practical support for the voice, and who never dreamed of turning it into a dialectic subject capable of independent meaning. Beside the usual refinements in the orchestration of *La donna del lago* we find original touches, like the ample use of the hunting horn both onstage and off (and that before anyone had heard *Der Freischütz* or



*Depo l'introduzione.*

Cuiini  
Pide  
Albina Serani  
Aeca

*Allegro*  
*Piacido*

430

189



*Il Sig. David da Cassatore - questo mor-  
dello serviva per i Coristi, ma di all'*



*Coristi Grandi del Regno*

Qui e nelle pagine seguenti: *La donna del lago*, figurini attribuiti a Giacomo Pregliasco per la prima rappresentazione dell'opera. Disegni a penna e acquerello (Collezione Ragni, Napoli)

Euryanthe!); the insistent use of the band, which is introduced with a precise dramatic function, and that not only in the great ensembles; the use of the harp, to inspire a hint of the archaic in the accompaniment to the bards' song, calling to mind the folk instruments of days gone by; the curious orchestration (four clarinets, two bassoons, two horns and harp) which, in Uberto's offstage song, recalling lost moments of love, contrasts with the band in Elena's rondò finale.

All this goes to create a colour, a sound tint that would be enough in itself to single out this masterpiece from the others that flourished in his extraordinarily creative year in Naples.

The literary text, ambitious in its quotations from Ossian that go be-

yond the simple fashion for Walter Scott, gives us characters that are mere shadowy outlines, not given to much in the way of emotional outbursts or stagy reactions. Rossini's music fills them out with the breath of poetry, plunges them into a disturbing distance and expands them in highly coloured dimensions. To read the text whilst listening to the musical pictures that they inspired in the composer may profoundly change its meaning.

In order to plunge at once into telling the story, Rossini does without the traditional Overture: a simple eight bar cadence - dominant/tonic - repeated twice symmetrically, tells us that even when Rossini is preparing to deal with dramatic developments he clings to the vocabulary and formulae of his own highly personal ideological armoury. Three unisons in the strings and three full orchestral chords, slowly sounded over the canonic intervals of the perfect cadence, are enough to evoke





mysterious resonances together with the silence and the stillness of the forest. A sense of the presence of Pan, awakened by those fleeting chords, will permeate the entire development of the opera, constantly surrounding the characters with the deep breath of Nature and giving to their actions something of the ritual detachment of myth.

King James (Giacomo), whose anxiety to preserve his throne from the threat offered by princely rebels does not interfere with his chasing after dreams, pretends to get lost in the woods whilst chasing a deer. Really, he has shaken off his companions of the hunt in order to be alone on the shore of a lake where, rumour has it, at dawn every day a young lady of extraordinary beauty appears. In fact, he sees her, and is dazzled by her. Radiant with thoughts of love for her Malcolm, Elena is first heard singing a simple and enchanting little song, «Oh mattutini albori» (Oh light of first dawn), a far cry from



the proud vocalizings of the traditional opening arias of divas, but pervaded with an elusive and subtle eroticism. Without revealing his real identity, Giacomo asks her to help him find his way. With unforced naturalness Elena does not hesitate to row him away in her boat and offer him the hospitality of her home, overwhelming him with courteous attentions. Their conversation is quietly polite, their behaviour chaste and friendly, but the music invests their meeting with sweet enchantment, with a sickly tension, so that no one is surprised when Giacomo's heart succumbs to love.

From the coats of arms decorating the walls and the weapons, Giacomo understands that he has entered the house of enemies; in fact, Elena is the daughter of Douglas, once a revered tutor and now the leader of the rebel factions. He learns from the girls who are making a fuss of Elena that she is engaged to a certain Rodrigo, whom she does not love. Her father



has chosen him for her in order to acquire a powerful ally in his struggle against the King. Giacomo must escape, but the anxious languidness that his presence has aroused in Elena's childlike femininity gives him a ray of hope.

Elena believes that her restlessness is caused by her longing to see Malcolm again, and in all innocence, she cannot help unconsciously exercising a fatally seductive charm. The duet for the two young people that brings the scene to an end is one of Rossini's prettiest dialogues of love, certainly the most sensual, the most loaded with passion. Seeing that Elena's ecstasy is all aimed at Malcolm and not at Giacomo, Rossini is free from any necessity to paint a direct encounter between lovers, and so is able to give full reign to his art without too much reserve.

On comes Malcolm, a young warrior who, for love of Elena rather than from political motivation, has be-

trayed his King and deserted from the King's army, enrolling in the rebel forces in order to be near her. In his entrance aria «Mura felici» (Happy walls), permeated with melancholy which his loving anxieties seek in vain to camouflage, he tells us of love's enchantment. Our sympathy with his youthful enthusiasm warns us somehow that his destiny is not of the happiest. Although his vocalization has its roots in the tradition of the androgynous characters connected with regrets for the castrati of old, Malcolm belongs to Romantic culture. His interpretative powers need to be enough to give emotion and presentiment to a cabaletta, the leading theme of which could easily become banal. Malcolm stands out for his natural sensitivity and noble pride, and may be characterized as a negative hero, destined to give weight to Elena's uncertainty and magnanimity to Giacomo's renunciation.

The entry of Douglas brings out the eternal clash between duty and love, between the heart and the pocket. Elena must do her duty: Rodrigo will receive Elena's assent to their marriage, but will understand that he will never be given her heart and will guess that this is given to another man. The dramatic encounter, fulcrum of the approaching first-act Finale, will not burst into flames because it will be interrupted by the call to arms. The tender duet following Douglas's exit is vibrant with sorrowful emotion, but it is astonishing that Elena addresses her beloved in tones much less fascinating than those which she used to the stranger, whilst Malcolm tempers the heroics of the trouser-role with the lyrical effusions of the sincere lover.

The arrival of Rodrigo, the last pawn in this dramatic game, sets off the gigantic First Finale. His firmness





*La Dame du lac*: figurino per il costume di Madame Montano nel ruolo di Malcolm per la prima rappresentazione parigina (Collezione Ragni, Napoli)

and open loyalty introduce a concrete note where so many consciences are all at sea. The male chorus comes back on with him; already in the opening scene of the opera they had given a substantial contribution to the psychological definition of the woodland scene. The staggered entrance, one after another, of the rebel clans, accompanied by band, drum and flag, is a wonderful stroke and develops in to a finale of sweeping impetuosity. A relaxing pause, in the incandescent lava of this Finale, is offered by the introduction of the chorus of bards with harp accompaniment, a ritual topos that Bellini would remember when he came to write Norma.

Giacomo, calling himself Uberto di Snowdon, comes back to find Elena



*La Dame du lac*: figurino per il costume di Cœuriot nel ruolo di Mac Grégor per la prima rappresentazione parigina (Collezione Ragni, Napoli)

and tell her that he loves her. His aria «Oh fiamma soave» (O gentle flame) is not only a manifesto of pure singing in which the refinements of bel canto virtuosity are translated into emotion, but also a profession of sublime nobility, of intense sincerity. With this message Giacomo-Uberto becomes a prototype of the Romantic hero; like Werther, he generously renounces happiness so as not to disturb that of his beloved, and despairingly withdraws into desolate solitude.

Elena is upset by this confession of love, little realising that she herself ignited his passion with her manner, which the young man recalls to her, in a mixture of reproof and nostalgia. When Uberto is preparing to leave her, as she begs him to do,

Elena, in defiance of all logic, asks him, distractedly: «Are you going, then?».

Rodrigo comes on and the meeting between the two men, implacable enemies but worse, rivals in love, sets a match to the conflagration of tragedy. Trying to put a stop to the furious duel, carried out in a battle of high Cs, Elena launches a cry of such intensity, of such supreme inspiration: «Io son la misera che morte attende» (I am the unhappy woman who must die), that she betrays a degree of emotional entanglement impossible with either a stranger such as Uberto ought to be to her, or with such an enemy to her happiness as Rodrigo. This trio, the climax of the opera, is one of the high points of music drama, and not only Rossini's. Rodrigo falls, the first victim of a creature who seems to unite a gloomy fate to an unfathomable femininity, portending Isolde, Carmen, Mélisande.

Malcolm's aria, which follows, announces the ruin of the second pretender to her hand, who goes to his doom in a battle without any hope of being able to save her, and, like Douglas, he is taken prisoner. In the Finale of the opera Elena, at Uberto's suggestion, appeals to a King whom she believes she has never met to save the lives of her father and Malcolm; here the obligatory happy ending seems to conceal a reality that is quite different. Douglas is freed but without a word of understanding: Rossini, the supposed conservative, wastes not a note on this tyrant father and ushers him offstage in the most embarrassed indifference. Malcolm receives from his King the attestation of his esteem, merited by the good faith of his actions, but not one word from Elena, who, on her part, sings a cavatina resplendent with joy, a joy difficult to understand once Giacomo has left the stage.

When she comes to the word «felicità» (happiness), Rossini writes a suspension in the vocal part, a pause on the strong beat that sounds like an unnatural hesitation. One gets the impression that, at the moment of uttering the magic word stamping her future, Elena senses, with all the divining force of an omen, that her happy fate has all been irremediably dissolved together with Uberto. By a trick of coincidence, which however it would be difficult to justify by reasoned argument, the word given by the libretto to the chorus at this point, and which Rossini makes them sing in chorus with Elena's «felicità» is «aversità» (adversity).

There remains still one more disquieting clue. Most unusually, the cabaletta is accompanied also by the band. With this double plane of sound - the orchestral and the band planes - Rossini seems to invite us to look for a double truth: the truth suggested by the happy ending and another truth suggested by music that has cast a shadow on the bright words of the text.

**Alberto Zedda**

Translation by **Michael Aspinall**