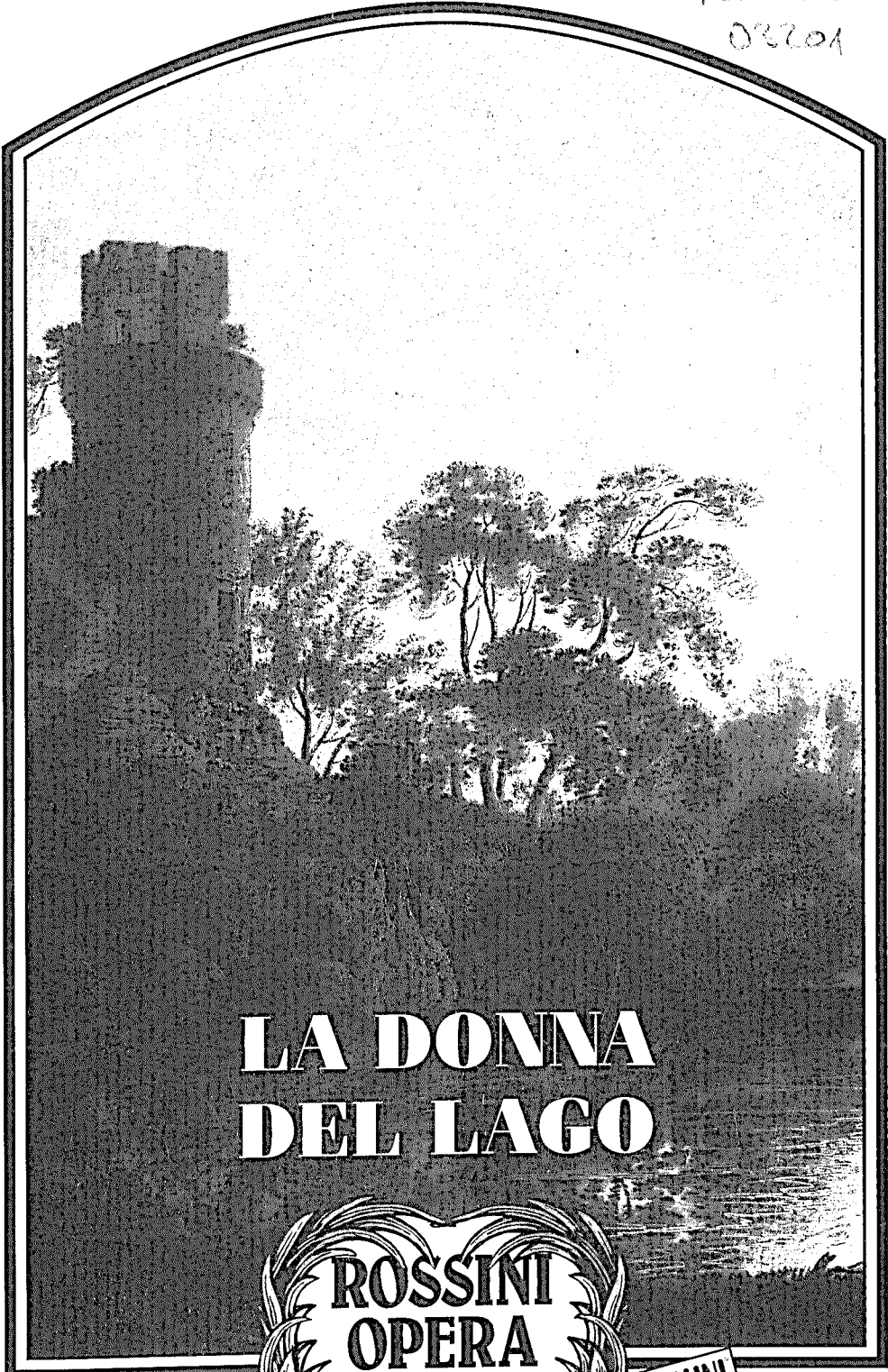


1868 P.25

03201



LA DONNA DEL LAGO



SCAVOLINI
SPONSOR

1819



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

**BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO**



Fondazione Scavolini



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.

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 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.

LA DONNA DEL LAGO

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*



CORDENONS

Sommario

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

**Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia
di Cappelli (Collezione Ragni, Napoli)**



LA DONNA DEL LAGO

Melodramma in due atti di
Andrea Leone Tottola

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Giacomo V Re di Scozia sotto il nome
del Cav. Uberto di Snowdon

Duglas d'Angus

Rodrigo di Dhu

Elena

Malcom Groeme

Albina

Serano

Bertram

Pastori e Pastorelle Scozzesi

Bardi

Grandi e Dame Scozzesi

Guerrieri del Clan Alpino

Cacciatori

Guardie Reali

*L'azione è nella Scozia, e propriamente in Stirling,
e sue vicinanze*

*Prima rappresentazione
Napoli, Teatro San Carlo
24 ottobre 1819*

Ritratto di Walter Scott, autore di *The lady of the lake*, da cui venne tratto il soggetto de *La donna del lago* (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)



Un'utopia di felicità

Se la prontezza nel lasciarsi sedurre e nell'impadronirsi di un soggetto letterario al suo primo apparire all'orizzonte della cultura europea coeva stava diventando regola nell'affaccendato mercato melodrammatico di primo Ottocento, incontestabile sembra il primato rossiniano per quanto concerne Walter Scott: un autore circa il quale ben si potrà parlare di un'era scottiana culminante, come tutti sanno, nella *Lucia di Lammermoor* contornata da altri titoli tra cui ricorderemo almeno *Il castello di Kenilworth* dello stesso Donizetti, un *Ivanhoe* di Paccini e le ouvertures *Waverley* e *Rob Roy* di Berlioz. Ma prima ancora che il poema in sei canti *The Lady of the Lake*, pubblicato nel 1810, uscisse nel 1821 nelle due versioni italiane di Torino e di Palermo, Rossini ne era già stato informato, pare da Désiré Alexandre Batton, un giovane musicista parigino vincitore del Prix de Rome e mediante il consueto tramite di una traduzione francese. Fatto sta che nell'estate del 1819 Andrea Leone Tottola ne ricava un melodramma in due atti che Rossini riveste di note in una situazione di emergenza (era venuta a mancare una committenza di Spontini, chiamato nel frattempo alla Corte di Berlino, e urgeva un nuovo titolo per otturare la falla apertasi nella programmazione della nuova stagione) e produce sulle scene del San Carlo il 24 ottobre con la "sua" compagnia di canto, quella che da anni ormai è tutt'uno con la sua attività

presso il maggiore teatro d'opera italiano: Isabella Colbran nella parte di Elena, Rosmunda Pesaroni in quella di Malcolm, Giovanni David e Andrea Nozzari rispettivamente come Uberto-Giacomo V e Rodrigo, Michele Benedetti come Douglas. Esito mediocre (non diversamente dalla precedente *Ermione* e dal prossimo *Maometto II*, vedi caso tra le creazioni rossiniane più visionarie ed esorbitanti le usuali capacità ricettive dell'udienza), destinato però a risollevarsi nelle serate successive fino divenire in breve un successo europeo e, in tempi più vicini a noi, un mito.

A proposito di quest'opera si parlerà infatti, e tuttora si parla, di protoromanticismo intriso di senso della natura, squisito prodromo italiano al *Tell*: una cosa intrigante certo, nel suo sensazionalismo, nulla di più facile essendovi del parlare a ruota libera di romanticismo e di natura. Più avanti si cercherà di sceverare quanto, in questa tradizionale, cattivante icona, sia di reale e d'illusorio. Per ora riteniamo doveroso riconoscere i meriti, a lungo disconosciuti, di quel Tottola, collaboratore letterario di Rossini a Napoli, cui si devono, oltre che quello della *Donna del lago*, i libretti del *Mosè in Egitto*, dell'*Ermione* e della *Zelmira*. La non facile impresa di convertire in strutture melodrammatiche il poema di Scott venne affrontata e risolta in una probità artigianale del migliore livello, calcolando all'attivo anche quegli interventi del com-

LA DONNA

DEL LAGO

M E L O - D R A M M A

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

L'Autunno del corrente anno
1819.

N A P O L I ,

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA.

1819.

A T T O R I .

GIACOMO V. Re di Scozia sotto il nome del Cav. Uberto di Snowdon.

Signor David.

DOUGLAS D'ANGUS.

Sign. Benedetti, al servizio della real cappella palatina.

RODRIGO DI DHU.

Signor Nozzari, al servizio della real cappella palatina.

ELENA.

Signora Colbran, accademica filarmonica di Bologna.

MALCOLM GROEME.

Signora Pesaroni.

ALBINA.

Signora Manzi.

SERANO.

Signor Chizzola.

BERTRAM.

Signor Orlandini.

Pastori)

Pastorelle) Scozzési.

Bardi .

Grandi) Scozzesi.

Guerrieri del Clan Alpino.

Cacciatori.

Guardie Reali.

L'azione è nella Scozia, e propriamente in Stirling, e sue vicinanze.

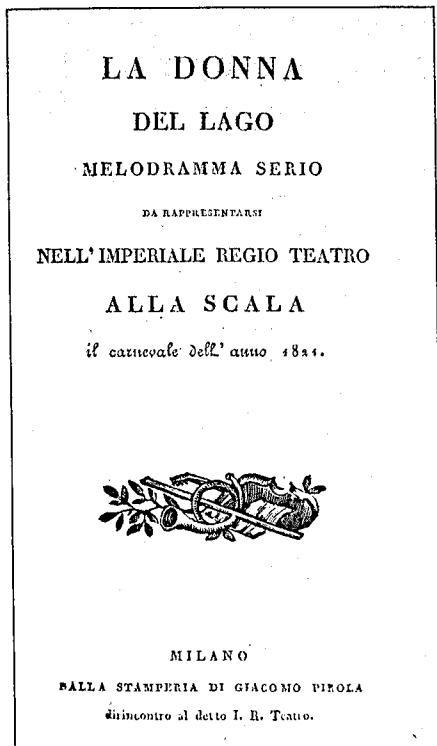
AT-

La donna del lago: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per la prima esecuzione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

positore che la musicologia odierna, ma anche il senso comune di chi appena abbia sbirciato nel retrobottega dell'uomo di teatro, danno per scontati.

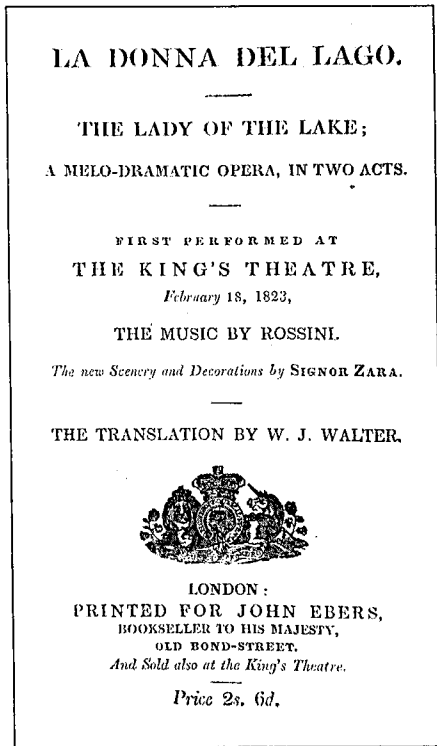
Non c'è infatti snodo vitale della *fabula* scottiana, a cominciare dall'intriccio per proseguire con la caratura dei personaggi, le loro interazioni e i loro conflitti, la moralità della storia, per finire col tratto fortemente caratterizzante dell'ambientazione, che nella riduzione librettistica non risulti sostanzialmente rispettato, e talora (in punti nevralgici come l'Introduzione e il Finale Primo) addirittura incrementato. Merito di Tottola (oltreché, s'intende del compositore e supervisore) appare poi l'aver evitato l'insi-

dia della dispersività, latente nel secondo atto, mediante il colpo di genio di un estesissimo numero musicale, il terzetto con coro Elena, Uberto e Rodrigo, che concentra come nubi temporalesche le tensioni drammatiche della vicenda, scatenandole in catastrofe: una grande invenzione teatrale bastante da sé sola a liquidare la stolta diceria corrente circa la presunta debolezza del secondo atto e alla quale, come si vedrà, sottende una coerente scelta drammaturgica che, dipartendosi da *Ermione*, più che mai opera-chiave tra le napoletane, andrà a sfociare nei sublimi eccessi di *Maometto II*. Tale scelta si spiega con la progressiva sensibilizzazione di Rossini a quella moderna componente del dramma per musica che Verdi, nel geniale empirismo del suo lessico estetico, chiamerà la "tinta", ossia l'unitarietà e lo specifico carattere (la *qualitas* di Cicerone, poi della



La donna del lago: frontespizio del libretto per una recita al Teatro alla Scala del 1821 (Collezione Cavallari, Milano)

Scolastica) cui dovrebbe aspirare ogni buon prodotto teatrale. L'assoluta "idealizzazione" dell'arte rossiniana intesa come liberazione della Forma dalle dinamiche della realtà così come, già nel 1818, appena un anno prima della *Donna del lago*, era stata salutata da Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*; e il conseguente, progressivo isolamento di quell'arte dopo l'avvento di Donizetti e poi di Verdi, con il loro realismo drammatico tutto immediatezza di comunicazione espressiva, avrebbero generato una sorta di peccato originale estetico del quale anche l'odierna restituzione di Rossini alla cultura moderna non si è completamente liberata. E che consiste nella scarsa o nulla attenzione



La donna del lago: frontespizio del libretto per una recita al King's Theatre di Londra nel 1823 (Collezione Ragni, Napoli)

a quei valori relativi a una tradizionale mimesi espressiva d'impronta illuministica - attenzione ai contenuti del testo intonato e alla situazione drammatica che vi si determina - ai quali il Nostro fu tutt'altro che insensibile, facendo parte, tale attitudine a «esprimere bene le parole» (come raccomandava il vecchio gluckiano Salieri) di quel bagaglio tecnico e attitudinale del quale un serio professionista del melodramma non poteva fare a meno. Il coesistere di tale capacità che chiameremo tradizionale (quella «parola declamata, giusta, vera», tanto ammirata da un giudice inospettabile come Verdi in una lettera del 1882 a Opprandino Arrivabene) con il proprio contrario apparen-

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



La Donna del Lago

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA ADRI. SIG.^{to} BLANSETTI

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna. Pubblico da Sauer & Leidesdorf, Sünterstrasse, N. 941.

te, quella ineffabilità in virtù della quale (parole di Schopenhauer, un vero "patito" di Rossini) «il senso intimo di ogni musica ci passa avanti come un paradiso e noi ben famigliare, e tuttavia eternamente lontano, affatto comprensibile eppure tanto incomprensibile, provenendo dal riflettere tutti i moti del nostro essere più segreto, ma senza la realtà loro e tenendosi lontano da ogni tormento», costituì il tratto esclusivo ed essenziale dell'arte del Pesarese, argomento capitale di *Un genio in fuga* di Alessandro Baricco, il più affascinante scritto su Rossini apparso in questi ultimi anni.

Cielo! In qual estasi

Da tale dialettica di elementi solo apparentemente conflittuali, proiettati in realtà nell'orbita di quell'«atmosfera morale che riempie il luogo in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione: essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l'allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l'abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante che non possono rendere né gli atti né le parole» (questa volta a parlare è lo stesso Rossini nella nota conversazione con Antonio Zanolini) nasce la formidabile esplorazione drammaturgica degli anni di Napoli. Uscito fuori dei giardini all'italiana della vecchia opera settecentesca, Rossini imbocca un labirinto sulla scorta di un filo d'Arianna ignoto a predecessori e contemporanei: osservando, il dito puntato in alto ove risplende di luce ineffabile il "bello ideale", l'*alter ego* di sé, attento scrutatore delle realtà umane: Platone e Aristotele nella Scuola d'Atene. La prima a cedere alla tremenda tensione conoscitiva di questa veramente schopenhaueriana "volontà di rappresentazione" è l'opera buffa, che dopo *La Cenerentola* esploderà

come una vecchia stella. La pervasione di questa nuova, inaudita energia drammaturgica non cessa, anzi, ingigantisce tra «le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri e l'erme» di un'ingombrante opera seria che nelle mani di Mayr stava crollando sotto il proprio peso e che ora acquista d'incanto ardore, volatilità e quella virtù di entusiasmare ed entusiasmare che Stendhal chiamerà innocenza: *Tancredi*, *Otello*, *Armida*.

Ed è proprio tale innocenza, nella miracolosa introduzione della *Donna del lago*, a rivelare, per dirla con l'Apostolo, «quelle cose che occhio non vide, né orecchio udì, né mai entrarono in cuore di uomo». Già in un luogo stupendo dell'*Aureliano in Palmira* (II, 5: «Amena collina sulle sponde dell'Eufrate: al fondo varie montagne scoscese con cadute d'acqua che si perdono nel fiume. Varie capanne di pastori sparse qua e là») Rossini si era aperto un varco tra le siepi dell'attardata Arcadia di un Felice Romani in vena di parafrasi metastasiane («O care selve, o care / stanze di libertà!») al limite dell'impudicizia. E da quel varco un refole inebriante, un suono di natura non più udito era trapelato ed aveva percorso la platea e i palchi della Scala. Non però l'aria pura che già ai pubblici europei evocavano le sensazioni agresti della Sesta Sinfonia di Beethoven, o che, più tardi, nel *Freischütz*, Agathe respirerà a pieni polmoni dalla finestra della sua stanzetta aperta sul bosco ingemmato dal chiarore delle stelle.

La natura – se così si può chiamare – da Rossini conosciuta ed evocata, è in realtà una riverberazione schellinghiana dell'umano nell'empito delle sue pulsioni emotive; una natura che Fedele D'Amico, autore di capitali riflessioni su Rossini in generale, e sulla *Donna del lago* in particolare, identifica come «sublimato eros vocale». Non altrimenti,

invero, potrebbe intendersi l'eccitante ebbrezza che, nell'Introduzione, investe ed anima quell'inquieto incrociarsi di cori tra il richiamo vicino e remoto dei corni da caccia: fortemente preludio e postludio all'incontro di Elena con Uberto-Giacomo sull'onda della immortale barcarola in sol maggiore. E a nessuno potrà sfuggire l'analogia tra il coro virile dei seguaci di Uberto che chiude l'episodio, e il coro «Prés des torrents qui grondent» («Al fremer del torrente») che con le stesse funzioni e lo stesso raptus di demoniaco, oscuro invasamento panico, troviamo alla fine dell'Introduzione del *Tell*: davvero, per dirla ancora col massimo tra i critici musicali del secolo passato, una «lode alle radici della vita, liberazione di energie cosmiche».

Un'aura amorosa

Nel primo atto della *Zauberflöte* mozartiana, Papageno, sgusciato nella dimora di Sarastro, incontra Pamina: breve dialogo parlato, poi il noto duetto «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (In coloro che provano amore). Un autentico duetto d'amore, anche se tra i due che lo cantano non sussiste un rapporto amoroso riconducibile a una regolamentare tipologia melodrammatica; nondimeno, anzi, proprio per questo intimamente vero e trafiggente.

«Un'aura amorosa» - giacché abbiamo dato la parola a Mozart - di non molto diversa entità, ma di fascinazione eguale e d'inaudita, possente commozione («potrei piangere ancora, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso»: Leopardi al Teatro Argentina in Roma, 5 febbraio 1823) avvertiamo nel rapporto Elena-Uberto sin dal loro primo incontro nel «piccol legno» sulle acque del lago Kattrine. L'incanto del creduto cacciatore al cospetto dell'amabile innocenza della fanciulla si sublima in un eros come stupefatto di sé e trascinato, nella rapinosa cabaletta

del duetto, molto in alto, in un luogo al riparo di ogni egoistico possesso e ove è già ad attenderlo la commossa rinuncia del secondo atto: che non sarà tanto un atto magnanimo e sacrificale sull'altare del «noblesse oblige», quanto una ridondanza *ex abundantia cordis* di fervidissimo amor cortese.

Sì che in questo sovrano sempre sotto mentite spoglie, che all'inizio del secondo atto si aggira solitario nella «folta bosaglia» cantando all'eco, all'aria, ai venti il suo amore, esattamente come già Elena sul battello lacustre, sembra sussistere il motore occulto, il senso ultimo dell'opera: un Eros possente tanto da circoscrivere Elena e Malcolm, gli amanti *en titre*, entro i tradizionali recinti frequentati dalla tenera elegia da melodramma, fiammeggiando altrove, dove sono in gioco smisurate, incontrollate passioni: nel citato duetto, e più ancora nel grande terzetto del secondo atto, in un vitalistico anelito indeterminato quanto travolgente.

Penetriamo così nel cuore di un romanticismo rossiniano tanto più autentico, quanto apparentemente diversificato dalla *Romantik*; ma del quale ascoltatori come Hegel e il già ricordato Schopenhauer, per tacere di Leopardi e della sua arcinota, preziosa testimonianza, erano ben consapevoli. Sulla scorta di motivazioni più attinenti gli orientamenti drammaturgici, volti a una soggettistica «moderna» ossia francese, che alla peculiarità del linguaggio musicale, una recente corrente musicologica sembra tracciare una sorta di steccato tra un presunto «classicism» rossiniano e belliniano, e un dirompente romanticismo melodrammatico del quale Donizetti sarebbe il Battista. In tal modo, l'avvento dell'*Italiana in Algeri* e di *Tancredi*, poi del *Pirata* e di *Norma*, rischia di diventare un problema critico pesante come un macigno: come



La donna del lago: frontespizio del libretto per una recita al Teatro alla Scala del 1824 (Collezione Ragni, Napoli)

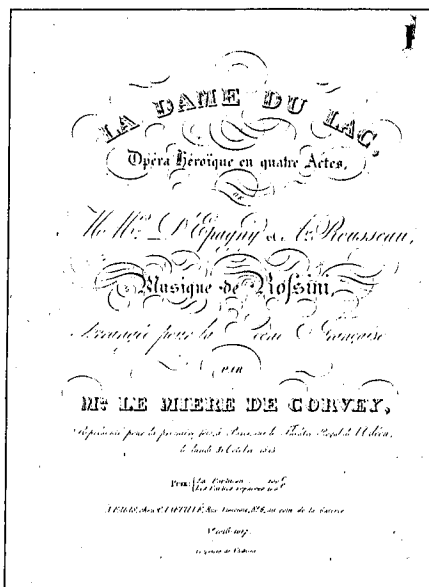
infatti qualificare il "classicismo" di opere, come queste, così radicalmente nuove (e in quanto tali, prontamente recepite dai contemporanei) e distinguerlo da un altro ben altrimenti rassicurante classicismo: quello dell'ultimo Cimarosa e dei suoi epigoni, di Mayr, di Paer, materia di tendenziosi confronti da parte della recezione più retriva, nonché degli stessi imitatori di Rossini? Quale delle due è da ritenersi più "classica": la *Didone abbandonata* di Mercadante o *Semiramide*, entrambe del 1823?

Vi è allora un altro e più serio livello d'indagine critica da adottare, quello che attiene alle ragioni della musica. La liberazione d'inaudite potenzialità espressive dal seno di



La donna del lago: frontespizio del libretto per una recita al Teatro della Pergola di Firenze nel 1824 (Collezione Cavallari, Milano)

un'arte dei suoni ormai consapevole della propria autonomia e autosufficienza è il fenomeno che, a partire da Mozart, introduce nell'opera, accanto al tradizionale rapporto mimetico tra suono e parola intonata, un nuovo modulo espressivo e narrativo, sostenuto da un sonatismo di qualità sinfonica che agisce sull'ascoltatore a livello psicologico ed emotivo. Il «colorito quasi chieastico» acutamente avvertito da Abert nell'ultima scena di *Don Giovanni* (II, 16) introduce nel congedo dei cinque personaggi un senso arcano e pensoso di panico e di vuoto che cercheresti invano nelle loro parole: nessuno di coloro che hanno incrociato le loro vite con quella del Libertino appena profondato ne-



La donna del lago: frontespizio della partitura dell'adattamento per la scena edita da Laffilé, Parigi (Collezione Ragni, Napoli)

gl'Inferi avrà un futuro felice, e questo ce lo dice una musica che scende ben oltre il testo, toccando i più profondi strati subliminali della coscienza. E' la via aperta all'Ineffabile che muterà i rapporti "classici" tra parola e musica. Che nel Lied schubertiano (coevo, non lo si dimentichi, a Rossini) scorrerà sul verso quale luce radente, scopritrice di abissi esistenziali e di inattingibili felicità. Che percorrerà l'opera rossiniana con la violenza di un tornado, trascinando opera buffa e opera seria nello stesso vortice inebriante di quella "volontà di rappresentazione" nella quale Schopenhauer identificherà il significato ultimo del mondo e della vita, o di quell'Eros, del pari implacabile, avvertito da Kierkegaard.

Questo spiega l'intimo senso di quel "bello ideale" delle cui formidabili scaturigini lo stesso compositore fu, o piuttosto, volle essere altrettanto inconsapevole, quanto consapevole

fu il filosofo suo contemporaneo, cui si deve il giudizio tuttora definitivo della sua arte: arte «genuinamente musicale» nei confronti dell'opera di ordinaria amministrazione: dove «la musica viene torturata miseramente dal testo insipido con la sua falsa poesia, e cerca alla meglio di farsi strada col fardello estraneo che le è stato imposto». E spiega altresì, in termini squisitamente stilistici, il gigantismo cui il melodramma rossiniano sta precipitando lungo il piano inclinato di quei ruggenti anni napoletani. L'evolere irrefrenabile dalle forme agili e lievi dell'*Italiana*, di *Tancredi*, di *Otello* a quella *Cenerentola* che si spacca come melagrana matura, fino alle macrostrutture, sul filo della pletoricità, di *Maometto* e *Semiramide*.

Anche nella *Donna del lago*, che di tale sviluppo presenta forse la tappa più armoniosa, l'ineffabilità e l'assolutezza della pulsione vitalistica sopra descritta, non escludono alternanze e interazioni con quel drammaticismo tenuto in gran pregio dalle generazioni post-rossiniane, che lo contrapposero a esclusivo titolo di merito all'abborrita astrattezza belcantistica. Che i vigorosi recitativi dei quali è disseminata l'opera intiera (non tutti, a quanto risulta, di prima mano rossiniana, anche se ovviamente stesi sotto il controllo dell'autore) rappresentano un magnifico saggio di declamazione vocale, non c'è dubbio: ma è un Rossini che, a ben vedere, salda i suoi debiti recenti con Spontini e Mayr, e quelli passati con tutta una tradizione melodrammatica di area italo-francese, a lui ben nota. Mentre l'*unicum* dell'opera sta, come s'è visto, altrove ed a più alti livelli.

«Melodia semplice, ritmo chiaro» sentenzierà Rossini in una sua lettera del 21 giugno 1868 a Lauro Rossi, a conclusione di una tirata contro «i nuovi principi filosofici che vorrebbero fare dell'arte musicale

un'arte letteraria, un'arte imitativa, vera filosofia melopea». Opera capitale della drammaturgia rossiniana, *La donna del lago* offre adito ad un'ampia verifica sul come debbano intendersi tali principi o se si vuole, categorie estetiche. I materiali tematici ivi adottati s'inquadrano sempre in scansioni spesso assai articolate e composite mediante raggruppamenti di cellule ritmiche dispari e pari (come per lo più avviene nelle figurazioni a sostegno dei cantabili: si pensi a «Tanti affetti in tal momento»); ne risultano strutture ritmiche, la cui «chiarezza» è dovuta non certo alla loro elementarietà, bensì alla loro forte incisività, tale da caratterizzare la pagina in modo peculiare e indelebile. Tale primigenia energia ritmico-agogica, che fremente compressa quasi ovunque come i venti prigionieri nella caverna di Eolo, nei momenti risolutivi della parabola drammatica, cabalette, strette eccetera, si libera in traiettorie ove i parametri del suono: ritmo, massa, agogica, dinamica, valori diastematici del canto, colore orchestrale, si fanno un tutt'uno come ardente colata lavica. E', come tutti sanno, il momento supremo dell'invenzione rossiniana, «l'essenza intima, l'in-sé del mondo che noi, movendo dalla sua manifestazione più limpida, significhiamo sotto il concetto di volontà» (ancora, sempre Schopenhauer).

Momento unico e irripetibile di un romanticismo assoluto, tanto più inquietante nella sua solitudine storica che lo condannerà all'incomprensione e all'esilio in un'Italia, in un'Europa ove «il romanticismo, anche soltanto quello musicale, ebbe aspetti diversi, e per esempio, di quegli ideali morali o di quei moti passionali che ci fanno qualificare romantico un dramma, un personaggio» (D'Amico). Un romanticismo che s'innalza ben al di sopra della gentile oleografia scozzese di Wal-

ter Scott e delle ingenuie incursioni ossianiche e patriottiche del Finale Primo, almeno di quanto, nella *Winterreise*, Schubert s'innalzerà dai versi di Müller o, nei *Puritani*, Bellini dalla mediocre *pièce à sauvetage* propostagli dal conte Pepoli. Parto gemellare di una nuova «musica tutta ideale quanto al suo principio» destinata a una sconfitta storica avvertita dal Pesarese in modo bruciante, quell'ebbrezza sonora che in Rossini si traduce in pulsione dionisiaca, in Bellini in estasi lirica, mirava a catturare «il tempo che avanza veloce in linea retta» (Milan Kundera) per aprirvi spazi destinati ad una ben romantica utopia di felicità.

Giovanni Carli Ballola

Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete dell'opera nel ruolo di Elena. Incisione di A. Conti (Collezione Cavalieri, Milano)



A utopia of happiness

Although, in the bustling operatic market-place of the early nineteenth century, it was becoming a rule to fall rapidly under the spell of a literary subject as soon as it appeared on the European cultural horizon and then exploit it, it appears that Rossini was incontestably the first to get hold of Walter Scott: an author of whom, later on, one might well speak of as the centre of a Scott era, culminating, as we all know, in Lucia di Lammermoor, together with other titles among which we will at least remember Il castello di Kenilworth, also by Donizetti, Pacini's Ivanhoe and the Waverley and Rob Roy Overtures by Berlioz. However, even before Scott's poem in six cantos The Lady of the Lake, first published in 1810, came out in 1821 in two different Italian translations in Turin and Palermo, Rossini had already heard about it, his informant being, it seems, Désiré Alexandre Batton, a young Parisian musician and winner of the Prix de Rome, and he had read it, as always, in a French translation. The fact remains that in the summer of 1819 Andrea Leone Tottola turned it into an opera libretto in two acts that Rossini set to music somewhat in a hurry (an opera due to be written by Spontini had not materialized, for in the meantime he had been summoned to the Court of Berlin, and a new opera was needed to fill the gap in the new season's repertoire) and it was produced at the San Carlo on the 24 October with "his own" cast of singers, the one that for years now

had been inseparable from his activities in Italy's leading opera house: Isabella Colbran in the role of Elena, Rosmunda Pisaroni as Malcolm, Giovanni David and Andrea Nozzari as, respectively, Uberto/James V and Rodrigo, Michele Benedetti as Douglas. The opera met with a lukewarm reception (rather like his preceding opera, Ermione, and the next one, Maometto II, not coincidentally among Rossini's most visionary creations, taxing the audience's everyday capacity for understanding them), destined, however, in the succeeding performances, to gather momentum and to become, in no time at all, a success all over Europe and, in days nearer to our own, a myth.

Speaking of this opera, in fact, it has become commonplace to describe it as foreseeing the Romantic movement in its intrinsic sense of Nature, and as an exquisite Italian precursor of William Tell: a fascinating idea, certainly, in its sensationalism, seeing that nothing is easier than to waffle on about Romanticism and Nature. Later I shall try to discern how much is real and how much imaginary in this seductive, traditional platitude. Just now it seems only my duty to recognize the merits, for years undervalued, of that very same Tottola, Rossini's literary collaborator in Naples, to whom we owe not only La donna del lago but also the libretti of Mosè in Egitto, Ermione and Zelmira. The task, by no means simple, of converting Scott's poem into dramatic form was undertaken

Ritratto di Henriette Sontag, interprete dell'opera nel ruolo di Elena. Incisione di A. Hoffay (Collezione Ragni, Napoli)



and solved with the highest degree of craftsmanship and integrity, taking also into consideration those suggestions of the composer's that modern musicology takes for granted, as does the common sense of whoever has poked his nose, albeit briefly, into the backstage affairs of the man of the theatre.

There is, in fact, no vital strand of Scott's tale that is not substantially respected in the libretto, from the plot, the weight given to each character and his interaction and conflict with the others, the moral of the story, to the strongly characterized atmosphere of the setting; sometimes (in sensitive spots like the *Introduzione* and the *Finale to Act One*) the strands are even stressed. Furthermore, it seems to be to Tottola's credit (besides Rossini's as composer and supervisor, needless to say) that in the second act he managed to avoid the trap, dangerously inherent in the original, of wandering away from the point, by the ingenious idea of planning a very extended musical number, the trio for Elena, Uberto, Rodrigo and chorus, which concentrates the dramatic tensions of the plot like storm clouds, then having them burst in a catastrophe: a great theatrical stroke which in itself should suffice to disperse the foolish assertion that one hears around concerning the alleged weakness of the second act, a stroke, as will be seen, under which lies a deliberate policy of dramatic expression which, first manifest in *Ermione* - today more than ever a key work among the Neapolitan operas - would come to full flower in the sublime exaggerations of *Maometto II*.

This policy mirrors Rossini's growing awareness of that very component of modern dramatic music that Verdi, in the masterly empiricism of his aesthetic vocabulary, would later refer to as the "tint", that is the uniqueness and the specific nature to

which all good theatrical works should aspire (Cicero's *qualitas*). The absolute "idealization" of Rossini's art in the sense of the freeing of form from the influence of realism just as, in 1818, scarcely a year before *La donna del lago*, Schopenhauer had hailed it in his *The World as Will and Idea*, and the subsequent, progressive isolation of that art when Donizetti and then Verdi came on the scene, with their dramatic realism that was all immediacy of expressive communication, would give rise to a kind of aesthetic original sin which not even today's restoration of Rossini to our culture has been able to shake off completely. And this consists in scant attention, or none at all, being paid to those values involving a traditional expressive mimesis of an illuministic character - care for the content of the text declaimed and for the dramatic situation growing out of it - to which Rossini was anything but indifferent, since this skill in «expressing the words succinctly» (as Salieri, the old follower of Gluck, used to advise) was part and parcel of the technical and aptitudinal equipment indispensable to any seriously professional member of the operatic profession.

The essential originality of Rossini's art consists in the co-existence of this skill, which we will call traditional (that same «real and true declamation of the words»), so much admired by an objective judge such as Verdi in a letter written in 1882 to *Opprandino Arrivabene*) with its own apparent opposite, that ineffable detachment through which (in the words of Schopenhauer, a true Rossini fan) «the intimate essence of each piece of music unrolls before us like a paradise that seems very familiar to us and yet remains eternally afar off, understandable and yet incomprehensible, reflecting as it does all the impulses of our innermost secret selves, but without their reality, and

keeping its distance from any torment»; this co-existence is a basic subject dealt with in Alessandro Baricco's *Un genio in fuga*, the most fascinating thing to have been written about Rossini in recent years.

Cielo! In qual estasi (Heavens! In what ecstasy!)

Rossini's formidable exploration of dramatic possibilities during his Neapolitan period arouse out of this interaction between elements only seemingly in conflict, but in fact projected into the orbit of that «moral atmosphere investing the scene in which the characters of the drama perform the action: it expresses the destiny pursuing them, the hope inspiring them, the joy surrounding them, the happiness awaiting them, the abyss into which they are about to fall; and all this in an indefinite way, but so attractive and gripping that they can resist neither the actions nor the words» (Rossini's own words, this time, in his well-known conversation with Antonio Zanolini). Once Rossini had escaped from the Italian gardens of the eighteenth-century type of opera, he plunged into a labyrinth, armed with Ariadne's thread, a maze that his predecessors and contemporaries knew nothing about: observing, indicating up on high where "ideal beauty" shone with ineffable radiance, his alter ego, the intent observer of human realities: Plato and Aristotle in the Athenian School. The first thing to cave in under the tremendous tension of this truly Schopenhaueresque "desire to depict" would be opera buffa, which after *La Cenerentola* would burst like an extinct star. The invasion of this new, unheard-of dramatic energy would not stop here, but would even infiltrate «the walls and the arches and the columns and the simulacra and the statues» of the unwieldy opera seria that, in Mayr's hands, was collapsing under its own

weight and that would now, as though under a spell, acquire passion, variety and that quality of arousing enthusiasm in itself and in others that Stendhal would call innocence: *Tancredi*, *Otello*, *Armida*. And it is just this innocence, in the miraculous opening number of *La donna del lago*, that reveals - in the words of the Apostle - «those things no eye ever saw, no ear ever heard, neither did they enter into the heart of any man». Already, in an enchanting scene in *Aureliano in Palmira* (Act Two, Scene 5: «A pleasant hillside on the banks of the Euphrates: in the background various rugged mountains with waterfalls disgorging into the river. Various shepherds' dwellings here and there») Rossini had pushed a way through the bushes of a latterday Arcadia, evoked by Felice Romani, in the mood for a paraphrase of Metastasio («O care selve, o care / stanze di libertà!» - Oh dearest woods, spaces of freedom): pushed as far as indelicacy. And through that passageway that he had opened up, a heady perfume, the sound of a long-forgotten Nature, had penetrated to and circulated among the stalls and boxes of *La Scala*. However, this was not the fresh air that European audiences had already experienced through the agrarian sensations of Beethoven's sixth symphony, or which later, in *Der Freischütz*, Agathe would breathe deeply through the window of her little room, flung open to the forest and the sparkling starlight. Nature - if one can call it that - as known to and invoked by Rossini, is in fact a Schellingian reverberation of the human being in the impetuosity of his emotive pulsations; a Nature that Fedele D'Amico, author of observations on Rossini that are generally first-rate, and particularly so on *La donna del lago*, defines as «sublimated vocal eros». And really, no other definition could so catch the



Ritratto di Rosmunda Pisaroni, prima interprete dell'opera nel ruolo di Malcom. Litografia di A. Mencet (Collezione Cavallari, Milano)

effect of the exciting intoxication that, in the Introduzione, informs and animates that uneasy exchange of hunting-horn calls, from nearby and from afar: a palpitating prelude and postlude to Elena's meeting with Uberto / James to the tune of that immortal barcarolle in G major. Nobody will miss, either, the analogy between the virile chorus of Uberto's

followers that concludes this episode and the chorus «Près des torrents qui grondent» that we find at the end of the Introduction in William Tell, where it fulfils the same function, the same raptus of demoniac, sinister invasion by Pan: in truth, to quote again the greatest music critic of the last century, a «hymn to the roots of life, a liberation of cosmic energies».

**Un'aura amorosa
(An atmosphere of love)**

In the first act of Mozart's Die Zauberflöte Papageno, having wriggled

out of Sarastro's dwelling, meets Pamina: they have a short spoken dialogue, then sing the well-known duet «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (in men who feel love). This is a true love duet, even if it is between two characters who are not involved in any kind of amorous relationship classifiable according to the typical stereotypes of opera; but none the less, and rather especially because of this, the duet is riveting in its profound truth. We shall find «un'aura amorosa» - an atmosphere of love - (since we have introduced Mozart into the discussion) of a not dissimilar nature, but of equal fascination and unprecedentedly, powerfully moving («I could cry, too, if the gift of tears had not been withheld from me»; so said Leopardi at the Teatro Argentina in Rome, on 5 February 1823) in the relationship between Elena and Uberto from the moment of their first meeting in the «piccol legno» - the little rowing-boat - upon the waters of Lake Kattrine. The spell under which the pretended huntsman falls at his first glimpse of the charming innocence of the girl is sublimated into an eros seemingly amazed at itself and, in the sweeping cabaletta of the duet, wings away into lofty regions, into a realm where there is no room for egotistical possessiveness and where his deeply moved renunciation of her in the second act is already waiting in the wings: this will be not so much an act of pure magnanimity and a sacrifice on the altar of noblesse oblige, but rather a generous overflowing, *ex abundantia cordis*, of passionate but courtly love.

All of this makes the King, always disguised as someone else, and who at the beginning of the second act roams alone through the thick scrub singing of his love to the echo, to the air, to the winds, just like Elena in her rowing boat, appear to be the hidden mainspring, the basic signifi-

cant factor in the opera: an eros so powerful as to circumscribe Elena and Malcolm, the official pair of lovers, within the traditional bounds wherein reigns the tender elegiac melody typical of opera of the period, whilst outside these bounds it bursts into flame, giving full play to boundless and uncontrolled passions: in the duet quoted above, and even more in the great trio in Act Two, in a kind of life-breath both undefinable and overwhelming.

In this way we penetrate to the heart of a Rossinian Romanticism that is as authentic as can be, however apparently differing from the Romantic; but listeners such as Hegel and Schopenhauer (as mentioned above), not to mention Leopardi and his well-known, precious testimony, were well aware of this. Paying more attention to the developments of the dramatic side rather than considering the peculiarities of musical language, tending to a "modern" or French choice of subjects, one particular musicological current in our day seems to trace an imaginary wall dividing the alleged "classicism" of Rossini and Bellini from an exploding operatic Romanticism of which Donizetti is the prophet. In this way, the arrival of *L'Italiana in Algeri* and *Tancredi*, then later on *Il pirata* and *Norma*, risks becoming a critical problem weighing us down like a millstone: how, in fact, can we calculate the amount of "classicism" of operas like these, so radically original (and recognized as such at once by men of the day) and distinguish it from another kind of classicism, of a much more comfortable variety: that of *Cimarosa's* last works and their imitators, of *Mayr's*, *Paer's*, material offering the opportunity for tendentious comparisons to the most reactionary listeners, not to mention *Rossini's* imitators? Which may be considered the more "classical", *Mercedante's* *La Didone abbandonata* or



La donna del lago: frontespizio dello spartito edito da Breitkopf & Härtel, Lipsia (Collezione Ragni, Napoli)

Rossini's *Semiramide*, both first produced in 1823?

There remains, then, a different and higher level of critical inquiry that we ought to pursue, that dealing with the claims of the music. The freeing of previously unknown expressive potentials from the bosom of sound, an art form that was by now fully aware of its own autonomy and self-sufficiency - this is the phenomenon that, beginning with Mozart, would introduce into opera, taking its place beside the traditional imitative relationship between sung words and music, a new, expressive and narrative format, supported by a symphonically conceived sonata style bringing its influence to bear on the listener both on the psychological and on the emotional level. The «almost churchy colouring» that Abert was sharp enough to detect in the last scene of *Don Giovanni* (Act II,

Scene 16) introduces, in the mutual farewells of five characters, a mysterious and thoughtful sense of panic and emptiness that we should look for in vain in the actual words they are singing: no one whose path has crossed the libertine's - who has just been swallowed up into hell - will enjoy a happy future, and this we know from the music, which, piercing far beneath the words, touches the deepest subliminal layers of our consciousness. This is the pathway to the ineffable that will change the nature of the "classical" relationship between words and music. Which in Schubert's *Lieder* (let us remember that Schubert was a contemporary of Rossini's) will flash along the verses like a radiant light, discovering existential abysses and unattainable happinesses. Which will sweep through Rossini's operas with the violence of a tornado, dragging comic and serious opera alike into one and the same intoxicating whirlpool, that "desire to depict" in which Schopenhauer would identify the basic me-

LA DONNA DEL LAGO

Melodramma in due Atti.

Musica del

Celebre Rossini

Eseguito dai Signori

| | | | |
|---------|---|---|---|
| Soprani | { | Sig. ^a ISABELLA COLBRAND | ELENA |
| | | Sig. ^a MANZI | ALBINA |
| | | Sig. ^a PISARONI | MALCOLM GROEME |
| | | Sig. ^a NOZZANI | GIACOMO V. Re di Scozia sotto il nome del Cav. ^o Uberto. |
| Tenori | { | Sig. ^r DAVID | RODRIGO di Dhu |
| | | Sig. ^r CHEZOLA | SERANO |
| Bassi | { | Sig. ^r BENEDETTI | DOUGLAS D'ANGUS |
| | | Sig. ^r N... N... | BERTHAM |

CORO di Grandi, Paggi, Pastorelle, Bardi Scozzesi.
Guerrieri del Clan Alpino. Cacciatori, Guardie Reali.

Proprietà dell'Editore

Edizione 4. nella Scuderia, presso i cantieri in Siffringe, sue vicinanze

MILANO presso GIO. RICORDI dirimpetto all'F. R. Teatro alla Scala N. 1145, ed in FIRENZE presso GIO. RICORDI, GRUA e Compagnia.

Deposita alla CRBibli? N. 26.

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

aning of the world and of life, or of the eros, equally implacable, singled out by Kierkegaard. This explains the intimate essence of that "ideal beauty", the formidable origins of which the composer himself did not suspect, or rather, preferred not to notice, whereas his contemporary, the philosopher, knew all about it, and to him we owe a judgment on Rossini's art that remains definitive even today: it is a «genuinely musical art» when compared with everyday works of art: an art in which «the music is cruelly mortified by the insipid text with all its false poetry, and does the best it can to make its effect despite all the weight of the burden that has been placed upon it». And this equally well explains, in precisely stylistic terms, how Rossini's operas got bigger and greater as they rushed down

the slope of his fiery youthful years in Naples. The irresistible evolution of the light and flexible forms of L'Italiana, Tancredi or La Cenerentola, an opera bursting its seams like a ripe pomegranate, into the bulky structures, almost excessively complex, of Maometto and Semiramide. Even in La donna del lago, perhaps the most harmonious stage in the progress of this evolution, we also find the ineffable and absolute qualities of the vital impulse described above, not excluding moments of inter-reaction with the dramatic policy that post-Rossinian audiences would so adore, believing that the new, explicitly dramatic style represented everything that was worth while in comparison with the detested abstractions of bel canto. There is no doubt that the vigorous recitatives scattered all through the opera (not all of which, apparently, were written by Rossini himself, even though they were obviously composed under his supervision) consti-

tute a magnificent exercise in vocal declamation: but this Rossini, when you look closely into it, is paying his recent debts to Spontini and Mayr, and his debts of longer standing to a whole operatic tradition in the Italo-French repertoire, with which he was very familiar: however, as we have seen, the unicum of this opera lies elsewhere and on a higher plane. In a letter to Lauro Rossi dated 21 June 1868 Rossini would pronounce that what is needed is «simple melody, clear rhythm», ending a tirade of his against «the new philosophical principles that would like to turn musical art into a literary art, an imitative art, a philosophy in counterpoint». A fundamental example of Rossini's dramatic music, *La donna del lago* offers an easy approach to understanding how we should interpret these principles, or, if we prefer, aesthetic categories. The thematic material used in these works is often grouped into rather concentrated and complex phrases by means of groups of odd and even rhythmic cells (as, more or less, generally takes place in the rhythmic accompaniments to cantabile sections; for example, in «*tanti affetti in tal momento*»); this results in rhythmic structures whose clarity is due not, certainly, to their elementary nature, but rather to their marked insistence, which is such as to stamp the piece of music with a peculiar and indelible character all of its own. This fundamental rhythmic and dynamic energy, suppressed but vibrating almost everywhere like the imprisoned winds in the cave of Eolus, bursts forth in moments of resolution of the dramatic development - cabalettas, strettas etc. - into trajectories in which sound parameters - rhythm, body, dynamics, diastematic values in the singing, orchestral colour, are all mingled together like a river of boiling lava. As everybody knows, the highest peak of Rossini's invention

is «the intimate essence, the inner self of the world which we, taking our cue from its most clear manifestation, call the concept of will» (Schopenhauer again, as always).

A unique and unrepeatable moment of an absolute romanticism, all the more disturbing in its historical solitude, which would condemn it to misunderstanding and neglect in an Italy, in a Europe, in which «Romanticism, even considering only its manifestations in music, had many different facets, for example of the moral ideals or impassioned movements that cause us to define a play or a character as Romantic» (D'A-mico). A Romanticism rising far above the pleasant Scottish landscapes of Walter Scott and above the ingenuous would be Ossianic and patriotic platitudes of the *Finale to Act One*, at least as much as Schubert, in the *Winterreise*, would rise above Müller's verses, or, in *I Puritani*, Bellini would rise above the mediocre *pièce à sauvetage* offered to him by Count Pepoli. Twin birth in a new «music springing from a principle that is pure ideal» and destined to pass out of fashion with the march of time, as Rossini agonizedly foresaw, that joyful soundburst that becomes Dionysiac pulsation in Rossini and lyrical ecstasy in Bellini aimed at capturing «time, which moves swiftly onwards in a straight line» (Milan Kundera) to open up vistas reserved for a truly Romantic utopia of happiness.

Giovanni Carli Ballola

Translation by Michael Aspinall

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

LA DONNA DEL LAGO



Opera Serza in Due Atti

Composta e Ridotta

PER IL

CEMBALO

DA

C. ROSSINI

A PARIS.

Chez Maurice SCHLESINGER M^{de} Musique du ROI.

Editeur des Opéras de Mozart, Rossini, Meyerbeer et des Opéras de P. Cammel, Moschella, Maygaster.
Rue de Richelieu N^o 97.

A. & C. M. de Leipzig, par la Cour 22 St.

*Plus pour Piano solo
avec acc. de 8^{me} ou Flute
ou Violon 20 fr.*

*Partiton avec accomp^g
de Piano 36 fr.*

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 cosparsa di languide dolcezze, ma l'eroticismo 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 orgonica sprigionata dalla pulsione irrefrenabile della sua musica, in apparenza così tersa e solare.

Basti osservare il rilievo protagonistico 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

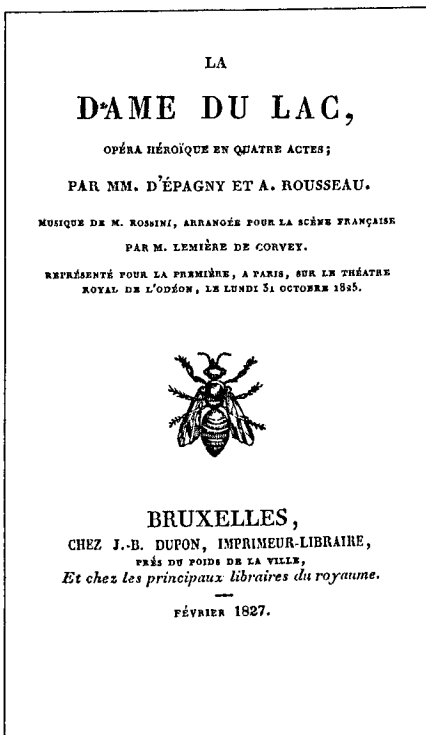
li espande in dimensioni di forte rilievo. Leggerlo contestualmente alle immagini musicali che ha suscitato nel musicista può mutarne profondamente i significati.

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.



Giovanni David

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 cerva. 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 inconsciamente 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 amoroze cercano di camuffare, racconta la malia che l'ha stregato. La simpatia che suscita il suo fre-

L A

DONNA DEL LAGO

DRAMMA SERIO PER MUSICA

Di Rappresentarsi

*Nel Gran Teatro della Comune
di Bologna*

L' AUTUNNO DELL' ANNO

1850.

COL BALLO DI CARATTERE

I MORLAGGHI

In Bologna

Nella Stanzetta del Sesto.

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

sco 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-

L A

DONNA DEL LAGO

Melodramma Serio

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DEI APOLLO

Di Foligno

Nel Carnevale dell' Anno 1850

DEDICATO

AGLI ILLUSTRISSIMI SIGNORI

ACCADEMICI.



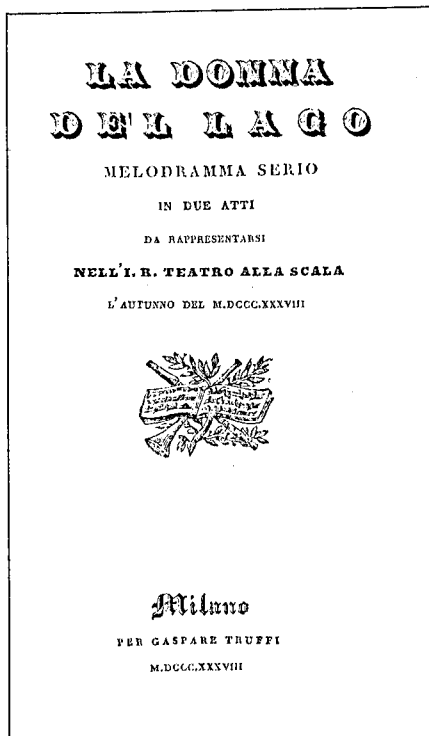
—X—

TIPOGRAFIA TOMASSINI

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

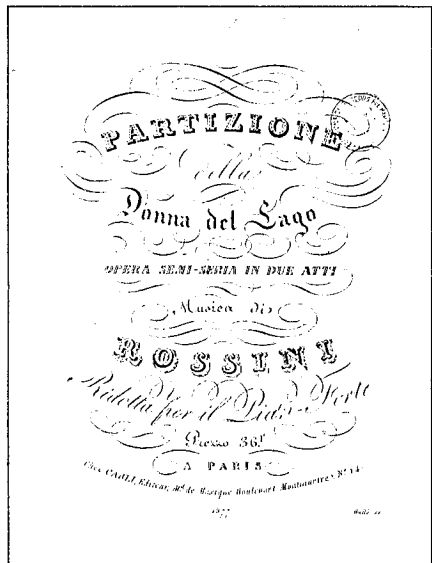
per rivelarle il suo amore. L'aria che intona «Oh fiamma soave», oltre a essere un manifesto di vocalità assoluta dove vengono tradotte in emozioni le sottigliezze del più puro virtuosismo belcantistico, è una professione di sublime nobiltà, di intensa sincerità. Con questo messaggio Giacomo-Uberto diventa 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.

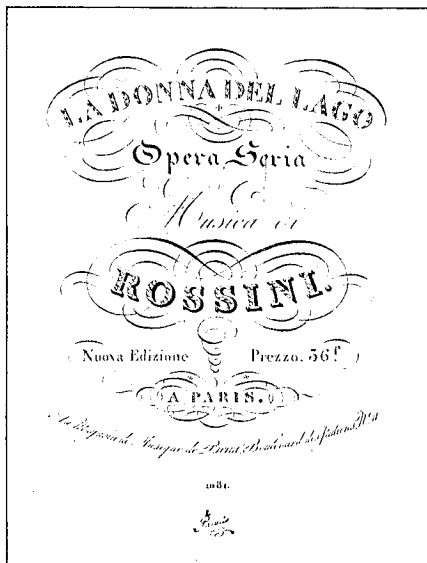
La successiva aria di Malcolm annuncia la rovina del secondo pretendente, che va a perdersi in una bat-



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 «avversità».

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

***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*

Stogo l'introduzione.

Violini

Viola

Altraforasi

Arco

Primo

130

131



Il Sign. Davide Gacciato con questo mon-
dello servirà per i Coristi, ma di altri

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-



Coristi Grandi del Regno

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



Il Signor Dinedellin.

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 «avversità» (adversity).

There remains still one more disquietening 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.

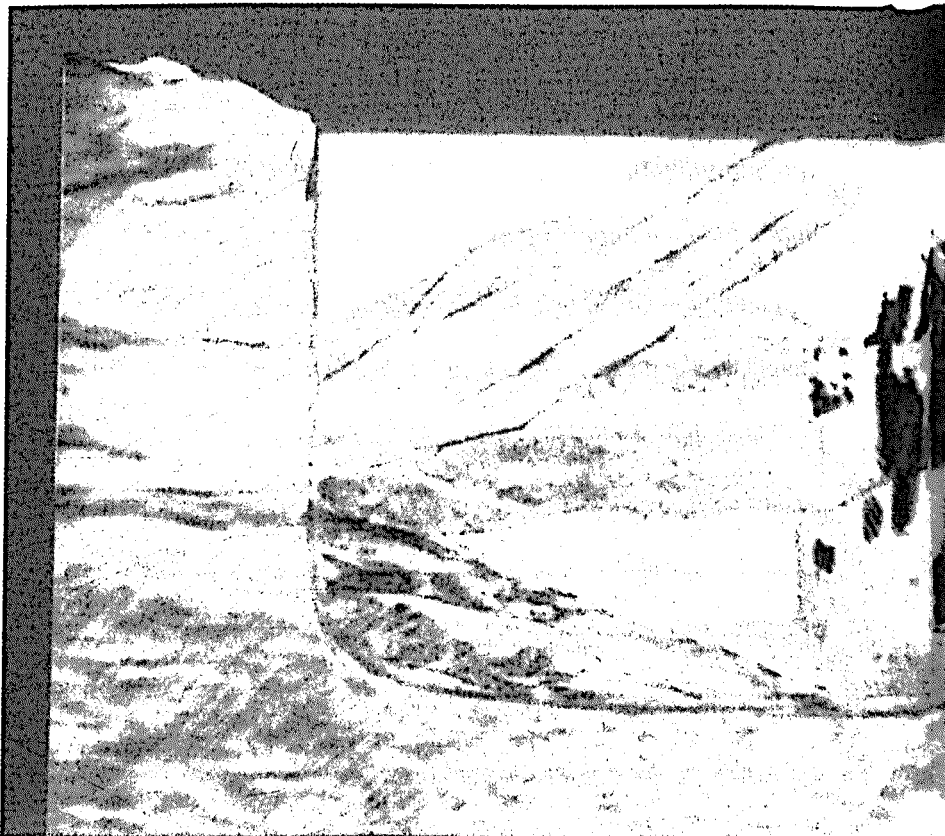
Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

Soggetto

Regnava Giacomo V nella Scozia, quando i così detti Clan Alpini, abitatori della parte montuosa di Stirling, si opposero alle sue armi, dirette a conquistare quelle contrade, non ancora soggette al Sovrano dominio. Giacomo Douglas, Lord di Botwel, zio del Signor d'Angus, e precettore del Re, fu involto nelle sciagure del nipote; e quindi proscritto, e scacciato da Stirling, trovò

un asilo presso Roderico di Dhu, Capo de' Clan Alpini, cui il riconoscenza Douglas promise la mano di Elena sua figlia, benché costei segretamente ardesse pel giovane Malcolm Groeme, che abbandonò la Corte, per seguirla nel suo ritiro. Intanto il Re, nascosto sotto le spoglie di privato cacciatore, inseguendo un cervo nelle balze della rocca di Bendedi, si avvenne in questa giovanet-



ta, mentre sola guardava il lago Kattrine, unico suo giornaliero pas-satempo, che faceala perciò chiama-re la *donna del lago*. Le di lei cortesi maniere nell'offrirgli ospitalità, ed accoglierlo nel proprio tetto lo inva-ghirono in guisa, ch'egli, poco curan-do se stesso, in altri mentiti arnesi penetrò a lei una seconda volta, e sorpreso da Roderico istesso, venne con costui a duello, e lo ferì mortal-

mente. Le Regie schiere intanto vin-sero i guerrieri del Clan, e tutto sog-giacque all'impero di Giacomo, che, facendo pompa di clemenza, perdo-nò tutti, accolse nelle sue braccia lo stesso Douglas, e superando i suoi affetti, strinse in laccio indissolubi-le Elena, e Malcolm.

Margherita Palli: bozzetto per le sceno-grafie de *La donna del lago*, Pesaro 2001



**Carlo Diappi: figurino per il costume di
Elena, Pesaro 2001**



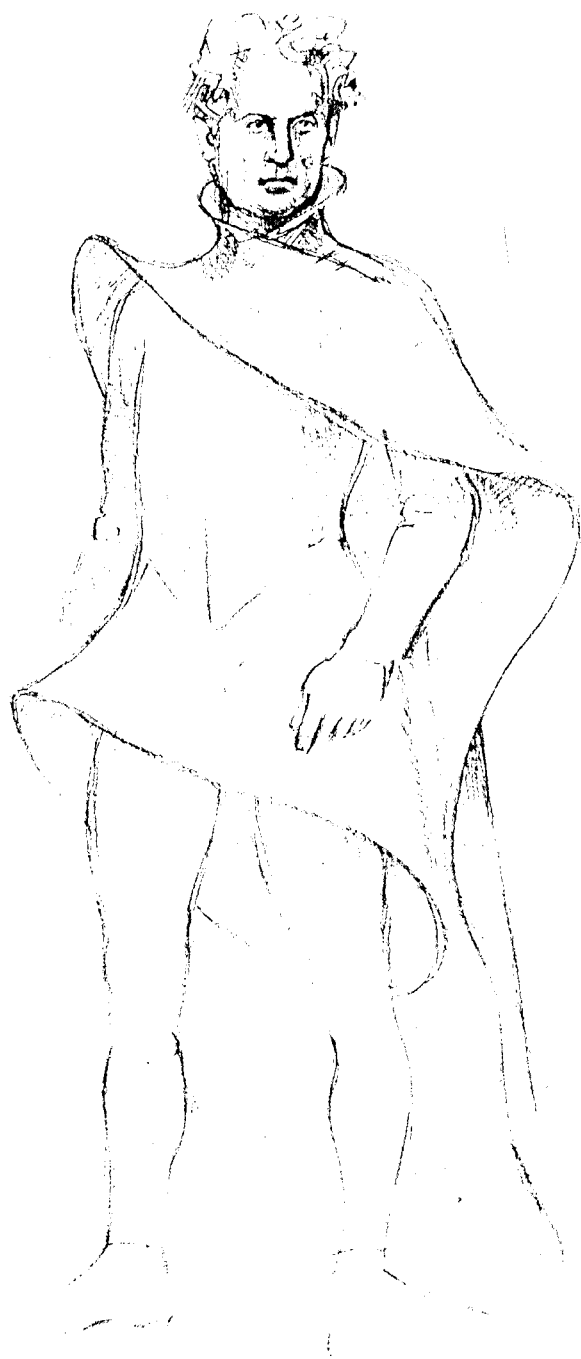
Story

During the reign of James V of Scotland, the Highland clans (called «Alpine clans» by the librettist) from the mountainous regions near Stirling, resisted the King's armies sent to conquer the region, which had not yet come under his control. Giacomo Douglas, Lord of Botwel, uncle of the Lord of Angus, and the King's preceptor, was involved in his nephew's downfall, and therefore banished and hounded out of Stirling. He found refuge with Roderico di Dhu, head of the Highlanders, and Douglas, in gratitude, promised him the hand of his daughter Elena in marriage, although she is secretly in love with Malcolm Groeme, who left the Court to follow her to her country retreat. Meanwhile, the King, disguised as a simple huntsman, whilst pursuing a stag on the rocky heights of Benledi, meets this young lady,

sitting in solitude gazing at Lake Katrine; this is her sole daily pastime, so people have come to call her the Lady of the Lake. She offers him hospitality in the most courteous manner, welcoming him under her roof; he becomes so enamoured of her that, not considering the possible consequences, he visits her again in a different disguise. Roderico comes upon them together and challenges the stranger to a duel, but is mortally wounded in the fight. Meanwhile the royal troops defeat the clansmen and James becomes uncontested lord of all; wishing to show his clemency the King pardons everyone, embraces Douglas himself, and, putting aside his own feelings of love, unites Elena and Malcolm in marriage.

Translation by Michael Aspinall

**Carlo Diappi: figurino per il costume di
Giacomo V, Pesaro 2001**



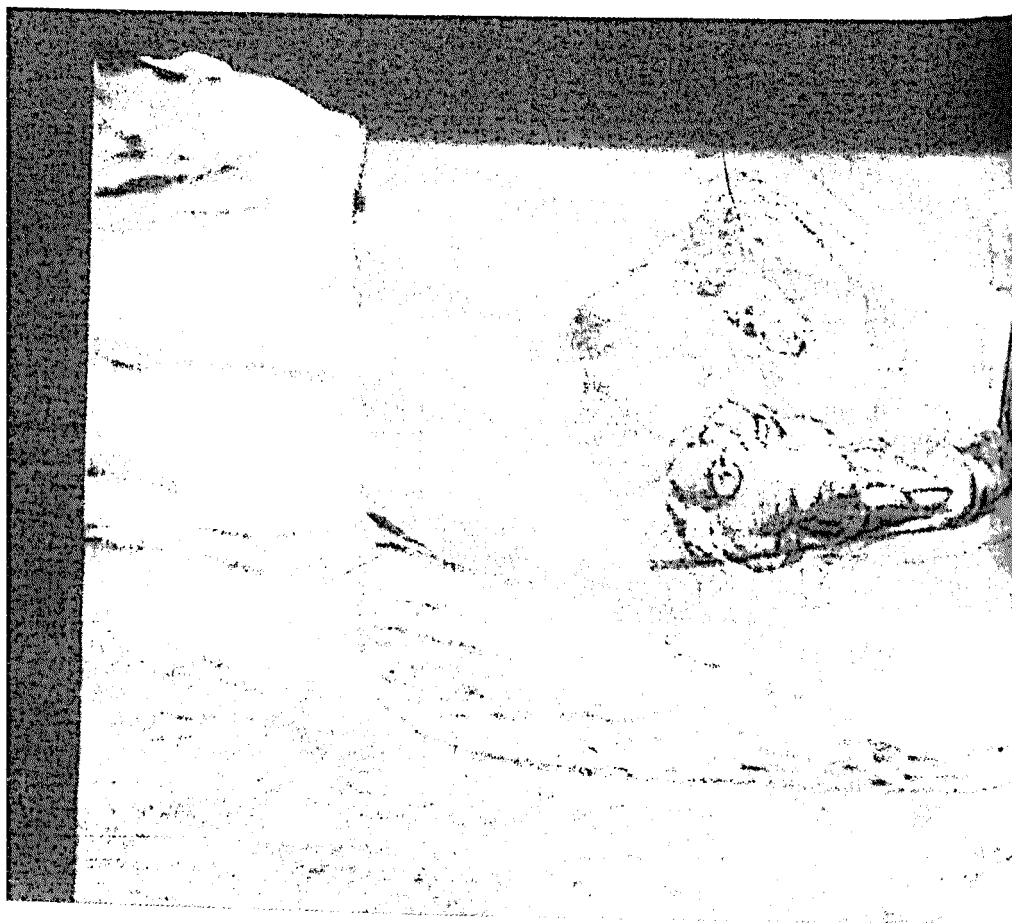
Argument

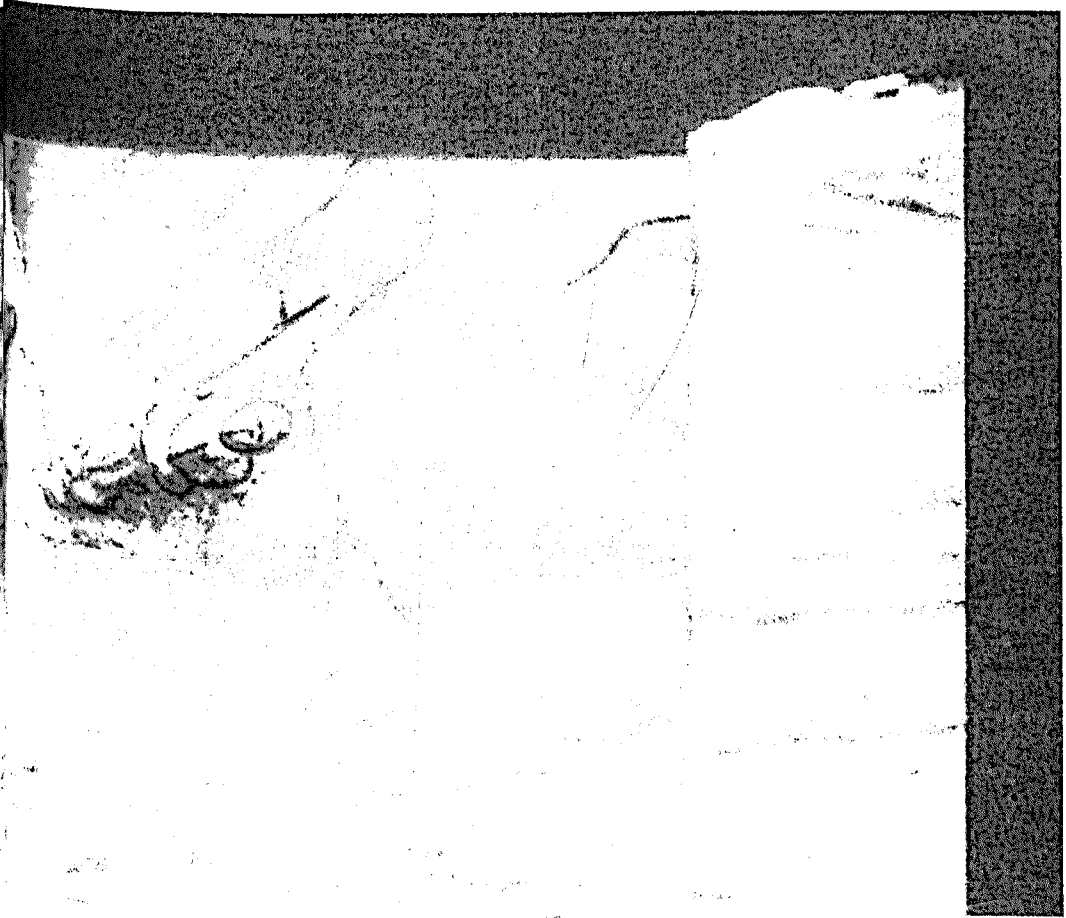
Jacques V régnait sur l'Ecosse à l'époque où les Clans Alpains, qui habitaient la partie montagneuse de Stirling, s'opposèrent à l'avancée de ses troupes qui cherchaient à conquérir ces régions, encore insoumises à l'autorité royale. Jacques Douglas, Lord de Botwel, oncle du Seigneur d'Angus, et précepteur du Roi, se trouva impliqué dans les sdes de son neveu; banni et chassé de Stirling, il se réfugia chez Roderico de Dhu, Chef des Clans Alpains, à qui il promit par reconnaissance la main de sa fille Hélène. Mais cette dernière s'était secrètement éprise du jeune Malcolm Groeme, qui abandonna la Cour pour la suivre dans sa retraite. Pendant ce temps le Roi, dissimulé sous les vêtements d'un simple chasseur, à la poursuite d'un cerf dans les escarpements rocheux de Benledi, tomba sur la jeune fille, alors qu'elle

contemplait solitaire le lac Kattrine, cet unique passe-temps quotidien qui l'avait fait surnommer la dame du lac. La courtoisie qu'elle déploya pour lui offrir l'hospitalité et l'accueillir sous son toit le transportèrent à tel point que, sans trop se soucier, il se rendit chez elle pour la seconde fois sous un autre accoutrement de fortune, et surpris par Roderico, provoqua celui-ci en duel et le blessa mortellement. Entre-temps, les troupes royales battirent les soldats du Clan, et toute la région tomba sous le pouvoir de Jacques. Mais, dans un grand geste de clémence, le Roi accorda son pardon à tous, ouvrit les bras à Douglas, et, au mépris de ses sentiments, unit Elena et Malcolm en un lien éternel.

Traduction de Brigitte Pasquet

Margherita Palli: bozzetto per le scenografie de *La donna del lago*, Pesaro 2001





Carlo Diappi: figurino per il costume dei guerrieri, Pesaro 2001



Handlung

Es war in der Zeit der Regierung Jakobs V., als sich in Schottland die sogenannten Alpenclans, die Bewohner des bergigen Hinterlands von Stirling, dem König widersetzten, da dieser sich anschickte, diese noch freien Länder zu unterwerfen. James Douglas, Lord von Botwel, Onkel von Sir d'Angus, und Präzeptor des Königs, wurde in die unglücklichen Umstände seines Neffen verwickelt, sodann verbannt und gezwungen, Stirling zu verlassen. Bei Roderico di Dhu, dem Häuptling der Alpenclans, fand er Zuflucht. Aus Dankbarkeit versprach Douglas diesem die Hand seiner Tochter Elena, die allerdings insgeheim in den jungen Malcolm Groeme verliebt war, der seinerseits den Hof verließ, um ihr in ihre Zufluchtstätte zu folgen. Eines Tages stieß der König, als privater Jäger verkleidet, auf der Hirschjagd in der Nähe der Burg Benledi

auf die junge Frau, als diese, ganz allein, den See Katrine betrachtete, was ihr einziger, täglicher Zeitvertreib war, weshalb sie die Frau vom See genannt wurde. Ihre Freundlichkeit und ihre Bereitschaft, ihn in ihr Haus aufzunehmen, nahmen ihn so für sie ein, daß er sie noch einmal in anderer Verkleidung aufsuchte. Dabei wurde er von Roderico überrascht, es kam zu einem Duell zwischen den beiden, bei dem letzterer tödlich verletzt wurde. Inzwischen hatten die königlichen Soldaten die Krieger des Clans besiegt und das ganze Land stand nun unter Jakobs Herrschaft. Dieser zeigt sich großmütig, verzieh allen, nahm auch Douglas wieder auf und, seine eigene Zuneigung überwindend, stimmte der Verehelichung zwischen Elena und Malcolm zu.

Übersetzung Herbert Greiner

Schema musicale

ATTO PRIMO

-
- N. 1 Sinfonia, e Introduzione** Del di la messaggiera
(Elena, Uberto, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione E in questo di?
(Elena, Albina, Uberto, Serano, Coro)
-
- N. 2 Coro** D'Inibaca, donzella
e Duetto [Elena-Uberto] Le mie barbare vicende
(Elena, Uberto, Coro)
-
- N. 3 [Recitativo]** Mura felici
[e Cavatina Malcom] Elena! oh tu, che chiamo!
(Malcom)
[Recitativo] Dopo la Cavatina di Malcom
Signor, giungi opportuno
(Elena, Malcom, Serano, Duglas)
-
- N. 4 Aria** Duglas Taci, lo voglio
(Duglas)
[Recitativo] Dopo l'Aria Duglas E nel fatal conflitto
(Elena, Malcom)
-
- N. 5 Duettino [Elena-Malcom]** Vivere io non potrò
(Elena, Malcom)
-
- N. 6 Coro** Qual rapido torrente
e Cavatina Rodrigo Eccomi a voi, miei prodi
(Rodrigo, Coro)
[Recitativo] Dopo la Sortita di Rodrigo
Alfin mi è dato, o Prence
(Rodrigo, Douglas)
-
- N. 7 Coro** Vieni, o stella
e Finale Primo Quanto a quest'alma amante
(Elena, Albina, Malcom, Rodrigo, Serano, Duglas, Coro)
-

ATTO SECONDO

- N. 8 Cavatina Uberto** Oh fiamma soave
(Uberto)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Uberto Sì, per te, mio tesoro
(Elena, Uberto, Serano)
-
- N. 9 Terzetto** Alla ragion deh rieda
(Elena, Uberto, Rodrigo)
[Recitativo] Dopo il Terzetto
Quante sciagure in un sol giorno
(Albina, Malcom, Serano)
-
- N. 10 Aria Malcom** Ah si pera: ormai la morte
(Albina, Malcom, Serano, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria Malcom E tanto osasti?
(Elena, Giacomo, Bertram, Duglas)
-
- N. 11 [Canzoncina] sul Palco** Aurora! ah sorgerai
(Elena, Giacomo)
[Recitativo Dopo la Canzoncina] Stelle! sembra egli stesso!
(Elena, Giacomo)
-
- N. 12 Coro** Imponga il Re
(Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro Ah! che vedo! qual fasto!
(Elena, Malcom, Giacomo, Bertram, Duglas, Coro)
-
- N. 13 Rondò Elena - Finale** Tanti affetti in tal momento
(Elena, Tutti, Coro)
-

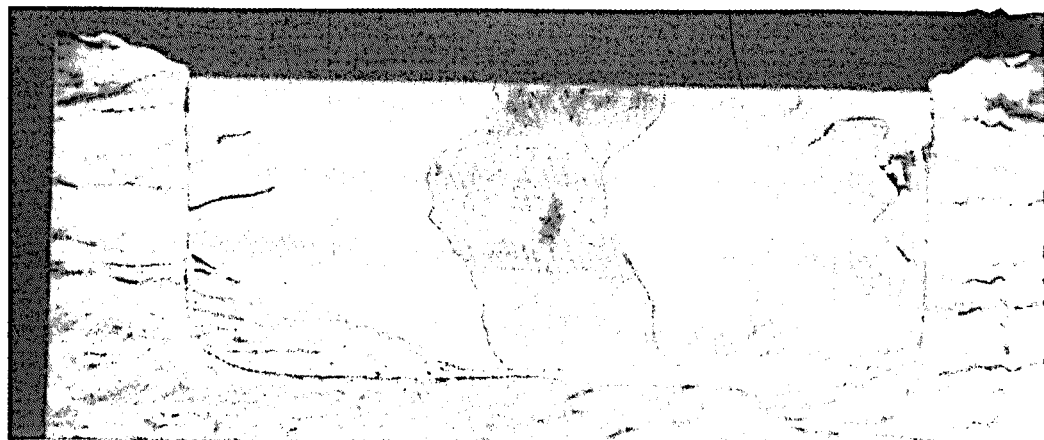
Vertical line on the left side of the page.

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di H. Colin Slim.

*La grafia dei nomi dei personaggi
segue quella originale recepita dall'Edizione critica.*

Margherita Palli: bozzetto per le scenografie de *La donna del lago*, Pesaro 2001



Atto primo

Scena prima

La scena presenta la famosa rocca di Benledi, che, coperta alla vetta da folta boscaglia, e quindi allargandosi al basso, forma una spaziosa valle, nel centro della quale è il lago Katrine, originato dalle acque cadenti, cui sovrasta ardito ponte di tronchi di alberi.

Sorge l'aurora.

Pastori e pastorelle, che rendono a' campestri lavori.

Sull'alto cacciatori, che inoltransi nel bosco.

Coro di Pastori

Del dì la messaggiera
Già il crin di rose infiora.
Dal sen di lei, che adora,
Già fugge rapido l'astro maggior.
Ed al suo lucido, brillante aspetto
Ripiglia ogni essere vita, e vigor.

Coro di Cacciatori

Figli di Morven! Su su! alle selve!
Le Caledonie temute belve
A noi preparano novello allor.

Perdonsi di vista.

Pastorelle e Pastori

A' nostri riedasi lavori usati.
Come verdeggiando ridenti i prati...
Al par che ombreggiano le querce annose...
Come spontanee sorgono le rose...
Così ai sudori del buon pastore,
Grate rispondano le piante, i fior.

S'incamminano per varie strade.

Cacciatori

(di lontano)

Su su! alle selve! Le irsute belve
Ci offran di gloria novello allor.

Scena seconda*Elena in un battello sul lago: indi Uberto dalla rocca.***Elena**

Oh mattutini albori!
 Vi ha preceduti Amor.
 Da' brevi miei sopori
 A ridestarmi ognor
 Tu vieni, o dolce immagine
 Del caro mio tesor!

Fugge, ma riede il giorno;
 Si cela il rio talor,
 Ma rigorgoglia intorno
 Di più abbondante umor;
 Tu a me non torni, o amabile
 Oggetto del mio ardor!

Si ode il vicino suono di un corno, che viene ripetuto di lontano.

Qual suon! Sull'alta rocca
 Già le fiere a domar van di Fingallo
 I ben degni nepoti. Oh! se fra quelli
 Si aggirasse Malcom! vana speranza!
 Rapido qual baleno
 Ei sarebbe volato a questo seno.
(giunta alla riva, scende dal battello, che attacca ad un tronco)

Uberto

(Eccola! Alfin la rendi
 All'avido mio sguardo, o Ciel pietoso!
 Ah, non mentì la fama,
 Anzi è minor di sua beltade il grido.)

Elena

Di questo lago al solitario lido
 Chi ti guida? chi sei?

Uberto

Da' miei compagni,
 Una cerva inseguendo,
 M'allontanai. Fra queste
 Alpestri, incerte balze il piè inoltrai,
 E, già la via smarrita,
 Per domandarti aita io mi volgea
 A te, non donna, ma silvestre Dea.
 (Fingasi.)

Elena

Amico asilo
Ti sia la mia capanna: all'altra sponda
Meco, se il vuoi, signor, recar ti dei.

Uberto

Ah sì, del mio destin l'arbitra sei.

Elena

Scendi nel piccol legno,
Al fianco mio t'assidi.

Uberto

Oh del tuo cor ben degno
Eccesso di pietà!

Elena

Sei nella Scozia, e ancora
Non sai, che qui si onora
Pura ospitalità?

Uberto

Deh! mi perdona... (oh Dio!
Confuso appien son io!)

Elena

Ah sgombra omai l'affanno,
Lieto respiri il cor.

Uberto

(Un innocente inganno
Deh tu proteggi Amor!)

Guadando insieme il lago.

Scena terza

*Da varie balze giungono al piano i cacciatori anelanti
in traccia di Uberto.*

Coro di cacciatori

Uberto! ah! dove t'ascondi? Uberto!
Dove tracciarlo? come trovarlo?
La fosca selva... l'alpestre, il piano
Si è già percorso, ma tutto invano!
Fiero periglio dal nostro ciglio
L'invola al certo... Uberto! Uberto!
L'eco risponde! speme non v'ha!
Veloci scorranzi altri sentieri...
Noi là... sul monte... Noi verso il fonte...
Chi a ravvisarlo primier sarà,

Agli altri segno dar ne potrà.
 Tu, che ne leggi nel cor fedel,
 Al nostro sguardo lo addita, oh Ciel!
(si disperdono per diverse strade)

Scena quarta

*Albergo di Duglas. Veggonsi sospese alle pareti le stie
 armi, e quelle degli antenati.
 Albina, e Serano.*

Albina

E in questo dì?

Serano

Tel dissi: atteso giunge
 Il principe Rodrigo.

Albina

(Elena! Oh quanto
 Ti fia grave un tal dì!)

Serano

Quei fidi amici,
 Cui spento ancor nel petto
 Non è l'avito ardor, raccoglie intorno
 Il belligero eroe. Sacro in quell'alma
 Di patria amor tutto l'investe, e ardito
 L'impeto incauto ad arrestar lo spinge
 Di Giacomo, che queste
 Contra ogni legge invade
 Pacifiche contrade. Ah! regga il Cielo
 Così nobil desio, sì puro zelo!

Albina

E di Elena la destra?

Serano

In dolce pegno
 Di tenace amistà Duglas destina
 A sì prode guerrier.

Albina

(Tutte prevedo
 Le pene di quel cor!)

Serano

Tu vieni intanto

A' domestici uffici,
Che maggiori in tal giorno
Fa un ospite sì degno: il sai, diviso
Fia più lieve il lavoro.

Albina

(Quanto m'affanna, o amica, il tuo martoro!)

Entrano.

Scena quinta*Elena, ed Uberto.*

Elena

Sei già nel tetto mio: dorata stanza,
Dove il fasto pompeggia,
Ove il lusso grandeggia,
Questa non è; ma, semplice ed umile,
Qui raccoglie secure
Dall'invido livore
Pace, amistade, amor filiale, onore.

Uberto

(Felice albergo! oh quanta
Beltà, virtù racchiudi!)

Elena

Il lasso fianco

Posar ti piaccia.

Uberto*(sorpreso)*

(Ah! qual ravviso intorno

Ornamento guerrier! no... non m'inganno...
Di Cavalier Scozzese,
Che gli avi miei seguì, questo è l'arnese!
Ove son io? e in qual periglio!)

Elena

E donde

Il tuo cupo silenzio? a che d'intorno
Volgi dubbio lo sguardo?

Uberto

Amabil diva!

Se a te non vieta alta cagion, deh lascia,
Ch'io conosca a chi debba
Tratto così gentil?

Elena
Vanto nel padre
Il famoso Duglas.

Uberto
(*in uno slancio che poi reprime*)
Ah!

Elena
Lo conosci?

Uberto
Per fama... e chi nol sa?

Elena
Civil discordia
Lo rapì dalla corte!

Uberto
Oh quanto ancora
N'è Giacomo dolente!

Elena
E chi tel disse?

Uberto
Voce sparsa così... (mal cauto ardore!
Non mi svelar: che mai di me sarebbe
Se giungesse Duglas?)

Elena
Ma pensieroso
Chi ti rende così?

Uberto
Di tue pupille
Il soave balen... di quegli accenti
Il dolce suon... ma... chi a noi vien?

Elena
Le care
Compagne mie son quelle,
Che all'apparir del giorno
Sollecite al mio sen fanno ritorno.

Scena sesta

Entrano le compagne d'Elena, che circondandola le dirigono il seguente coro. Infine Albina.

Coro

D'Inibaca,
Donzella,
Che fe'
D'immenso amore
Struggere un dì
Tremmor,
Terror del Norte,

Sei Elena
Più bella:
Per te
Di pari ardore
Avvampa così
Ognor
Rodrigo il forte.

Uberto

(Rodrigo! che mai sento!)

Elena

(Funesta rimembranza!)

Uberto

(Di gelosia tormento!
Io già ti provo in me.)

Elena

(Affetti miei! speranza
Più il Cielo a voi non diè!)

Coro

Indissolubili dolci ritorte,
O coppia amabile! in te deh annodino
Beltà e valor.
E dall'eterea, celeste corte
I genii pronubi, il lieto innalzino
Canto d'amor!

Uberto

Sei già sposa? ed è Rodrigo,
Che dal Ciel tal sorte attende?

Elena

Le mie barbare vicende
Che ti giova penetrar?

Uberto

Forse... ah di... non è l'oggetto
Che tu adori? un altro amante
Sospirar, languir ti fa?

Elena

Ah! mi tolse un solo istante
Del mio cor la libertà.

Uberto

(Quali accenti! e deggio in seno
Dolce speme alimentarti?
Ah sì! annunzi un tuo baleno
Tanto mia felicità!)

Elena

(Quai tormenti! e come in seno
Posso, o speme, alimentarti?
Da me fugge qual baleno
Ogni mia felicità!)

Uberto

(Ma son sorpreso
Se qui più resto!
Oh qual contrasto
Crudele è questo!)

*Le compagne di Elena versano delle cervogia in una
tazza a guisa di piccola conca e la porgono ad Elena,
dalla quale vien presentata ad Uberto, che beve mentre
esse cantano.*

Elena

L'ospital conca
Da me ricevi,
Gli oppressi spirti
Rinfranca, e bevi.

Coro

Ti siano fausti
I geni lari,
E a te sorridano
Pace, e amistà.

Uberto

Il tuo bel core
Deh a me conceda,
Che a' miei compagni
Ben tosto io rieda.

Elena*(vedendola giungere)*

L'amica Albina,
Che all'uopo arriva,
All'altra riva
Ti guiderà.

Uberto

Bella! al tuo fianco
Sempre sarei!

Elena*(con contegno imponente)*

Hai tu obbiato
Che ospite sei?

Uberto

Lascia che imprima
Su quella mano...

Elena

Costume in Morve
Non v'ha sì strano.

Uberto

(Da lei dividermi
Come potrò?)

Elena

(Quai dolci immagini
In me destò!)

Uberto

(Cielo! in qual estasi
Rapir mi sento
D'inesprimibile
Dolce contento!
Di quai delizie
M'inebbria amore!
Che cari palpiti
Provar mi fa!)

Elena

(Cielo! in qual estasi
Rapir mi sento,
Se il mio bell'idolo
Talor rammento!
Di qual delizie
M'inebbria amore!
Che cari palpiti
Provar mi fa!)

Uberto

Addio! (Deh placati
Fato crudel!)

Elena

Addio! Propizio
Ti assista il Ciel!

Elena entra nelle sue stanze. Uberto esce scortato da Albina, e dalle donzelle.

Scena settima

Dalla parte opposta donde sono partiti gl'indicati attori, si avvanza concentrato ed a passo lento il giovane Malcom. Giunto in mezzo alla scena, si scuote dal suo letargo, guarda mestamente intorno, indi dice

Malcom

Mura felici, ove il mio ben si aggira!
Dopo più lune io vi riveggo: ah! voi
Più al guardo mio non siete,
Come lo foste un dì, ridenti, e liete!
Qui nacque, fra voi crebbe
L'innocente mio ardor: quanto soave
Fra voi scorrea mia vita
Al fianco di colei,
Che rispondea pietosa a' voti miei!
Nemico nembo or vi rattrista, e agghiaccia
Il mio povero cor! mano crudele
A voi toglie... a me invola... oh rio martoro!
La vostra abitatrice, il mio tesoro.

Elena! oh tu, che chiamo!
Deh vola a me un istante!
Tornami a dir: «io t'amo!»
Serbami la tua fé!

E allor, di te sicuro,
Anima mia! lo giuro,
Ti toglierò al più forte,
O morirò per te.
Grata a me fia la morte,
S'Elena mia non è.

Oh quante lacrime finor versai
Lungi languendo da' tuoi bei rai!
Ogni altro oggetto è a me funesto;
Tutto è imperfetto, tutto detesto.
Di luce il Cielo no più non brilla,
Più non sfavilla astro per me.

Cara! tu sola mi dai la calma,
Tu rendi all'alma grata mercè!

Scena ottava

Serano, e detto, poi Douglas, ed Elena.

Serano

Signor, giungi opportuno: al vallo intorno
Già di guerrieri eletta schiera è giunta,
E di poco precede
Il principe Rodrigo. Oh come esulta
Douglas di gioia! un avvenir felice
Alla Scozia, alla figlia, a lui predice.

Malcom

(Qual fiero stato è il mio!
Straziata ho l'alma, e simular degg'io?)

Serano

Tu non rispondi? il ciglio
Grave hai di pianto?

Malcom

Amico,
Lasciami al mio destin!

Serano

(Ah! lo compiangio!
Penetro la cagion del suo dolore!)
(parte)

Malcom

Eccola! e con Douglas! forza o mio core!
(resta inosservato)

Douglas

Figlia, è così: sereno è il Cielo,
E arride alle speranze mie,
Di ogni alma a' voti, e già di lieti evviva
In queste un tempo erme contrade or senti
Mille voci echeggiar. La Scozia oppressa,
Le ombre irate degli avi al solo eroe,
Cui l'onor di esser sposa è a te serbato,
Volgon fremente il ciglio, e il patrio onore
Affidano al suo brando. A te sol resta
Coronar tanta impresa, e la tua mano
Nel bel sentier di gloria,
L'alto campione affretti alla vittoria.

Malcom*(smaniando fra sé)*

(E resisto? e non moro!)

Elena

Oh padre! e quando
 Ferve bollor di guerra, allor che all'armi
 Corre ogni età, mentre lo scudo imbraccia
 La debil fanciullezza,
 La tremula canizie, e tutto al guardo
 Stragi presenta, e bellici furori,
 Parli di nozze, e vai destando amori?

Malcom

(Ah! mi è fedel!)

Duglas

Sul labbro tuo stranieri
 Son questi accenti, e fia l'estrema volta,
 Ch'io da te l'oda. Ad obbedirmi apprenda
 Chi audace mi disprezza:
 Onte a soffrir non è quest'alma avvezza.

Taci, lo voglio, e basti:
 Meglio il dover consiglia;
 Mostrami in te la figlia
 Degna del genitor.

Di un passeggero orgoglio
 Perdono in te l'eccesso:
 Ti dica questo amplesso,
 Che mi sei cara ancor.

Si sentono da lungi squillar le trombe.

Ma già le trombe squillano!
 Giunge Rodrigo! oh sorte!
 Io ti precedo... sieguimi...
 Ed offri al prode, al forte
 In puro omaggio il cor.

Di quelle trombe al suono
 Ah! ridestar mi sento
 Nel cor, di forze spento,
 L'usato mio valor!

*(parte)***Elena**

E nel fatal conflitto
 Di amore e di dover, fra tante pene,
 Elena! che farai?

Malcom

Mio caro bene!

Elena

Malcom! Numi! tu qui?

Malcom

Mi chiama in campo

Quella ragione istessa,
Che arma i prodi di Scozia.

Elena

Ah! in quale istante

Giungesti!

Malcom

E che? dell'amor tuo poss'io,
Elena, dubitar?

Elena

Crudele! e puoi

Oltraggiarmi così?

Malcom

Se fida è dunque
A me quell'alma, io sfiderò le stelle...
Sì, de' nostri tiranni
Resisterò al poter.

Elena

Saprò morire

Esempio di costanza.

Malcom

A me la mano

Di giuramento in pegno.

Elena

Eccola...

Elena e Malcom

O sposi, o al tenebroso regno.

Vivere io non potrò,
Mio ben, senza di te;
Fra l'ombre scenderò
Pria che mancar di fé.

(partono)

Scena nona

*Vasta pianura, circondata da alti monti; si vede da lungi
altra parte del lago.*

*Rodrigo si avvanza in mezzo de' guerrieri del Clan, che
lietamente l'accolgono; indi Douglas.*

Coro

Qual rapido torrente,
Che vince ogni confin,
Se torbido e fremente
Piomba dal giogo alpin,

Così, se arditi in campo
Ne adduce il tuo valor,
Non troverà più scampo
L'ingiusto, l'oppressor.

Vieni, combatti e vinci,
Corri a' novelli allori:
Premio di dolci ardori
Già ti prepara amor.

Rodrigo

Eccomi a voi, miei prodi,
Onor del patrio suolo;
Se meco siete, io volo
Già l'oste a debellar.

Allor che i petti invada
Sacro di patria amore,
Sa ognor di mille spade
Un braccio trionfar.

Coro

Sì, patrio amor c'invade
Deh, guidaci a trionfar!

Rodrigo

Ma dov'è colei, che accende
Dolce fiamma nel mio seno?
De' suoi lumi un sol baleno
Fa quest'anima bear!

Coro

Premio di dolci ardori
Già ti prepara amore.

Rodrigo

Se a' miei voti amor sorride,
Altro il cor bramar non sa!

Ed allor, qual nuovo Alcide,
Saprò in campo fulminar.

Coro

A' tuoi voti Amor arride,
Vieni in campo a fulminar!

Duglas

Alfin mi è dato, o Prence,
Stringerti al sen: ah! di sì grato istante
Bramosa l'alma mia, più dell'usato
Le ali al tempo agitò.

Rodrigo

Di egual desio
Fu anelante il mio cor.

Duglas

Venga, e ne offenda
Or Giacomo, se il può. Rodrigo è in campo?
Seco è vittoria. Eventi i più felici
Brillano già da così lieti auspici.

Rodrigo

Se il saggio tuo consiglio
Il mio braccio avvalora,
Non dubitar, salva è la patria allora.

Duglas

Il presagio felice
Avveri il Ciel!

Rodrigo

Ma teco
A che non è la figlia?

Duglas

Io la precedo
Di pochi passi.

Rodrigo

Ignora forse il mio
Impaziente ardor?

Duglas

Eccola!

Rodrigo

Amici!
Voi l'amata mia diva
Accogliete con plausi e lieti evviva.

Scena ultima

Elena, Albina, donzelle, indi gli altri attori che verranno indicati.

Coro

Vieni, o stella, che lucida, e bella
Vai brillando sul nostro orizzonte!
Tu serena, deh mostra la fronte
A chi altero è di tanta beltà.

E come brina,
Che mattutina,
La terra adusta
Bagnando va.

Così l'aspetto
De' tuoi bei lumi
Di gioia il petto
Gl'inonda già.

Rodrigo

Quanto a quest'alma amante
Fia dolce un tale istante
Non può il mio labbro esprimere,
Né trova accenti amor.
Ma che? tu taci, e pavida
Il ciglio abbassi ancor?

Duglas

Loquace è il suo silenzio;
Il sai: loclinia vergine
Gli affetti suoi più teneri
Consacra al suo pudor.

Elena

(Come celar le smanie
Che straziano il mio cor?
Non posso... oh Dio! resistere
A così rio dolor!)

Duglas

(Se al tuo dover dimentica
Ti rende altro amator?
Figlia sleal! paventami,
Trema del mio furor.)

Rodrigo

(A che i repressi gemiti?
A che quel suo pallor?
Ondeggio incerto, e palpito
Fra speme, e fra timor!)

Elena, Rodrigo e Duglas

(Di opposti affetti un vortice
Già l'anima mia circonda...
Caligine profonda
Già opprime i sensi miei
Del più fatale orror!
Per sempre ti perdei,
O calma del mio cor!)

Malcom alla testa de' suoi seguaci si presenta a Rodrigo.

Malcom

La mia spada, e la più fida
Schiera eletta a te presento:
Al cimento, a fier periglio,
Alla morte ancor mi guida:
Mostrerò che un degno figlio
Può vantar la patria in me.
(Ah! di freno e di consiglio
Più capace il cor non è!)

Elena

(Ah! lo veggio, e di consiglio
Più capace il cor non è!)

Duglas

(Figlia iniqua! il tuo scompiglio
Veggio or ben chi desta in te!)

Rodrigo

Questo amplesso a te sia pegno
Di amichevoli ritorte:
La mia gioia or colma è al segno
Fra l'amico e la consorte!
Oh quai vincoli soavi
Di amistade, e pura fé!

Malcom

La consorte!... e chi?

Rodrigo

No! sai?

Duglas

Qual sorpresa?

Rodrigo

A' dolci rai
Ardo ognor d'Elena bella...

Malcom

(in uno slancio inconsiderato)
Ah! non fia...

Duglas

Che?

Rodrigo

Qual favella?

Elena

Ah! non fia che a te contrasti
Sorte avversa il bel contento...
Volea dir...

Malcom

Ma...

Elena

Tal momento
Fa quell'anima gioir...
(rapidamente e di nascosto a Malcom per frenarlo)
(Taci... oh Dio! per te pavento!
Ah! pietà del mio martir!)

Rodrigo

(Crudele sospetto,
Che mi agiti il petto,
Ah taci! comprendo...
Già d'ira mi accendo!)

Le furie di Averno
In seno mi stanno!
Sì barbaro affano
No, pari non ha!)

Elena e Malcom

(Ah! celati, o affetto,
Nel misero petto!
Ei tutto comprende!
Minaccia! si accende!

E intanto quest'alma
Oppressa, smarrita,
Non trova più aita,
Più pace non ha!)

Duglas

(Ah l'ira, il dispetto,
Mi straziano il petto!
Ei tutto comprende!
Minaccia! si accende!

Sì... sono implacabil...
Vendetta mi affretta...
Un padre più misero
La terra no ha!)

Albina e Coro

(Crudele sospetto
Gli serpe nel petto!
Quai triste vicende!
Si adira! si accende!

Il Ciel par che ingombri
Un nembo assai fiero...
Sì cupo mistero
Qual termine avrà?)

Giunge Serano frettoloso. I bardi lo seguono.

Serano

Sul colle a Morve opposto
Ostil drappello avanza...

Coro

Nemici!

Duglas

Oh qual baldanza!

Coro

Nemici!

Rodrigo

Andiam... disperdansi...
Distruggansi gli audaci...

Malcom, Rodrigo e Duglas

(Privato affanno ah taci!
Trionfa o patrio amor!)

Elena

Oh quai sanguigne faci
Veggio al mio sguardo ognor!

Rodrigo

(a' bardi)

A voi, sacri cantori!
Le voci ormai sciogliete:
In sen bellici ardori
Destate, su, movete...

Ed al tremendo segno,
Che a battaglia ne invita,
Mi giuri ogn'alma ardita
Di vincere o morir.

Malcom, Duglas e Coro

Giura quest'alma ardita
Di vincere o morir.

Un capitano reca e solleva in alto un grande scudo, che fu del famoso Tremmor secondo la tradizione degli antichi Brettoni. Rodrigo con la sua lancia vi batte sopra tre volte. Rispondono egualmente tutti i guerrieri, battendo le aste su' loro scudi.

Bardi

Già un raggio forier
D'immenso splendor,
Addita il sentier
Di gloria e d'onor.

Oh figli di eroi!
Rodrigo è con voi.
Correte, struggete
Quel pugno di schiavi...
Già l'ombre degli avi
Vi pugnano allato...

Voi, fieri all'esempio
Di tanto valor,
Su, su! fate scempio
Del vostro oppressor!

Albina

E vinto il nemico,
Domato l'audace,
La gioia, la pace
In voi tornerà.

Le donzelle

E allora felici
Col core sereno
Le spose, gli amici
Stringendovi al seno,
L'ulivo all'alloro
Succeder saprà.

Bardi

Oh figli di eroi!
Rodrigo è con voi...
Correte, struggete
Il vostro oppressor.

Rodrigo

All'armi, o compagni!
La gloria ne attende...

Qui una brillante meteora sfolgoreggia nel Cielo; fenomeno in quella regione non insolito. Sorpresa in tutti.

Tutti

Di luce si accende
Insolita il Ciel!

Rodrigo e Douglas

D'illustre vittoria
Annunzio fedel!

Malcom, Rodrigo e Douglas

Su... amici! guerrieri!

Coro di Guerrieri

Marciamo! struggiamo
Il nostro oppressor!

Bardi

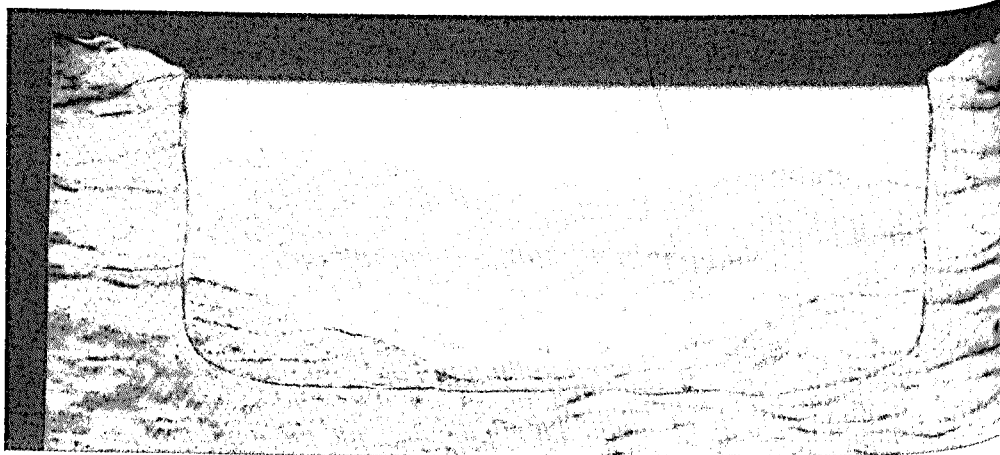
Correte... struggete
Il vostro oppressor.

Albina, Elena e donzelle

Sui nostri guerrieri
Compagne! imploriamo
Del Cielo il favor.

Le donzelle con Albina si ritirano seguendo Elena, mentre Rodrigo marciando alla testa di poderosa schiera, Malcom guidando i suoi seguaci, ed altri duci facendo lo stesso pel piano e per le colline, sgombrano interamente la scena, e si cala il sipario.

Margherita Palli: bozzetto per le scenografie de *La donna del lago*, Pesaro 2001



Atto secondo

Scena prima

Folta boscaglia: grotta da un lato.

Uberto da pastore, indi Elena, e Serano dalla grotta.

Uberto

Oh fiamma soave,
Che il seno m'accendi!
Pietosa ti rendi
A un fido amator.

Per te forsennato
Affronto il periglio:
Non curo il mio stato,
Non ho più consiglio;

Vederti un momento,
Bearmi in quel ciglio
E' il dolce contento,
Che anela il mio cor!

Si, per te, mio tesoro, in rozze spoglie,
Che al guardo altrui celar mi sanno, e in questa
Inospita foresta
Mi guida un cieco amor. Da che ti vidi
Perdei la pace, e porti in salvo io bramo
Dagli eventi di guerra, or che di sangue...
Di patrio sangue... ahi lasso!
Rosseggerà la Scozia. Ah! fu mendace
Forse colui, che, da me compro, il tuo
Solvingo asilo a me svelò? qual fato
Crudele a me ti asconde?
Solo a' gemiti miei l'eco risponde.
(inoltrandosi nel folto della selva)

Elena

(a Serano)

Va'... non temer... è meco Albina... Ah vola
Dal padre in traccia. Egli tornar promise
Pria della pugna, e il termin già trascorre,

Che al ritorno prefisse. Oh quanti in seno
Nuovi palpiti desta
Tanta tardanza, al mio timor funesta!

Serano

Calma l'affanno: ad appagarti or vado.
Abbi cura di te.
(parte)

Elena

Da quante spade
E' trafitto il mio cor!

Uberto

(ravvisandole)

Nume possente!
Tu arridi a' voti miei!

Elena

Un uom! Si fugga...

Uberto

Ah ferma!

Elena

E tu chi sei?

Uberto

Non mi ravvisi?

Elena

E chi?

Uberto

Cure ospitali
Mi prodigò la tua bell'alma...

Elena

Ah! è vero!
Or ti conosco. Ebben? da me che chiedi?
Chi spinge i passi tuoi? qual nudri ardire?

Uberto

Dirti ch'io t'amo, e di tua man morire.

Elena

Alla ragion deh rieda
L'alma agitata, oppressa,
Ed all'amor succeda
La tenera amistà.

Uberto

Arcani sì funesti
Perché tacermi, ingrata!
Allor che mi rendesti
Preda di tua beltà?

Elena

Te amante io non sapea...

Uberto

Non tel diss'io?

Elena

Credea,
Che gentilezza...

Uberto

Amore...
Sì... in me possente amore
Fiamma destò verace...
E la sua cruda face
Struggermi appien saprà!

Elena

(Nume! se a' miei sospiri
Pace donar non sai,
Almen de' suoi martiri
Calma la crudeltà!)

Uberto

(*da sé*)

(Io del suo cor tiranno?
Farla infelice io stesso?
Ah no... di amore a danno
Virtù trionferà.)

Vinesti... addio... rispetto
Gli affetti tuoi...

Elena

Ten vai?

Uberto

E a che mirar quei rai
Severi ognor per me?

Elena

Se de' tuoi giusti lai
La rea cagion son io,
Squarciami un cor che mai
Darti saprà mercé!

Uberto

No, cara: anzi desio
Pegno di mia costanza
Lasciarti in rimembranza,
Che sacro io sono a te.

Elena

E qual?

Uberto

Da rio periglio
Salvai di Scozia il Re.
Il suo gemmato anello
Egli mi diè: tel dono.
(le mette al dito il suo anello)
Se mai destin rubello
Te, il genitor, l'amante
Sa minacciar, dinante
Ti rendi al Re: la gemma
Appena mostrerai,
Grazia per tutti avrai;
E ad appagarti intento
Sempre il suo cor sarà.

Elena

E il mio rigor contento
Renderti... oh Dio! non sa?

Uberto

Ah! basta al mio tormento
Destar la tua pietà.

Scena seconda

Rodrigo in osservazione, e detti.

Elena e Uberto

(Qual pena in me già desta
La ria fatalità.)

Rodrigo

(Misere mie pupille!
Che più a mirar vi resta?
Oh gelosia funesta!
Oh ria fatalità!)

(scovrendosi, e dirigendosi ad Uberto)
Parla... chi sei?

Elena

(Rodrigo!)

Uberto

(Egli! oh furor!)

Elena

(Destin crudel!)

RodrigoNon sembri Alpin!
Sei tu del Clan?**Uberto**Ne aborro
L'infausto nome.**Rodrigo**Amico
Forse del Re?**Uberto**

Lo sono...

Rodrigo

Che ascolto?

Elena

Incauto!

UbertoE tale,
Che te non teme, e quanti
Perversi ha il Re nemici.**Rodrigo**

Perversi?

ElenaOh Ciel! che dici!
Frenati!... ah qual martir!**Uberto**Pria mi vedrai morir...
Non so che sia viltà.**Elena**(Mi sento... oh Dio! morir!
Mancando il cor mi va!)**Rodrigo**(Qual temerario ardir!
Frenarsi e chi potrà?)
Né ancor ti arrendi, audace?

Uberto

Ov'è il tuo stuol seguace,
Che i suoi doveri obblia?
Alla presenza mia
Impallidir saprà.

Rodrigo

Da' vostri aguati uscite,
Figli di guerra!

Al suo grido vedesi tutta la scena ingombra in un istante di guerrieri del Clan, che erano nascosti ne' folti cespugli del bosco.

Guerrieri

A' cenni
Tuoï siam pronti.

Rodrigo

Ostenta
Coraggio, or più, se il puoi...

Elena

Che miro! oh Dio!

Rodrigo

Paventa
Di quegli acciari al lampo...
Per te non v'è più scampo...
(a' guerrieri, che nello slanciarsi si fermano alle grida di Elena)
Punite un traditor.

Elena

Fermate!

Uberto

E tu guerriero?

Elena

Cedete a' pianti miei...

Uberto

No... di vil gregge sei
Malvagio conduttur!

Rodrigo

Cessate! io basto solo...
Domar vo' tant'orgoglio...

Uberto

Un ferro... un'arme io voglio...

Rodrigo gli dà la spada di un guerriero.

Elena

Pace in voi discenda...

Uberto e Rodrigo

All'armi!

No... più non so frenarmi!

Mi guida il mio furor!

Elena

Io son la misera,
Che morte attendo...
Su me scagliatevi...
Non mi difendo...

Se i giorni miei
Troncar vi piace,
Di orror la face
Si spegnerà.

Come resistere
A tanti affetti!
Sento che l'anima
Vacilla già.

Uberto e Rodrigo

Vendetta! accendimi
Di rabbia il seno!
Nel petto ah versami
Il tuo veleno!

(al rivale)

Vieni al cimento...
Io non ti temo...
L'istante estremo
Ti giungerà.

Come resistere
A tanti affetti!
Sento che l'anima
Vacilla già.

Coro

Ah! tanto ardire
Ne' nostri petti
Lo sdegno, e l'ire
Destando va!

*Rodrigo ed Uberto partono per un lato. Elena li segue
co' guerrieri.*

Scena terza*Grotta.**Albina, indi Malcom, poi Serano, infine Coro di Alpini.***Albina**

Quante sciagure in un sol giorno aduna
 L'avverso Ciel per tormentare un core!
 Elena sventurata!
 Per quanti cari oggetti
 Palpitar ti vegg'io? né splende in Cielo
 Raggio di luce a dissipar quel velo,
 Che covre il tuo destin...

Malcom*(frettoloso)*

Dov'è?

Elena... ah dimmi...

Albina

Di questo speco
 All'ingresso non era?

Malcom

Ah! no...

Albina

Del padre
 Serve al cenno così? qui preservarla
 Credea dall'ira ostil.

Malcom

Ah! ferve intanto
 Terribil pugna... han le reali schiere
 Penetrato nel Clan... Rodrigo istesso
 Con ignoto campione
 E' a singolar certame... Un cor pietoso
 Mi fe' sperar che qui trovata avrei
 Elena mia... Salvarla... o in sua difesa
 Perir volea...

Albina

Mosse le piante al fianco
 Del fedele Serano, e poi...
(a Serano che giunge)

Ma... vieni!

Dimmi, e teco non riede
 La figlia di Duglas?

Serano

Del padre in traccia

Un suo cenno mi trasse: il vidi... oh Dio!

Smarrito in volto... «Ah vanne...

Vanne», disse «alla figlia, e la difendi...

Dille che al Re m'invio: se la mia morte

Può placar l'ira sua, se in questa guisa

Pace alla patria mia donar mi è dato,

Dille che il mio morir troppo mi è grato!».

Malcom

Come!

Albina

E ad Elena tu?

Serano

Tutto narrai,

E già fuor di se stessa

Corre alla reggia.

Albina

Oh sciagurata! oh pena!

Malcom

Ah tu il sentier mi addita,

Che segnò l'infelice...

Serano

Al par del lampo

Dal guardo mio sparì.

Malcom

Stelle spietate!

E a tante pene i giorni miei serbate?

Ah si pera: ormai la morte

Fia sollievo a' mali miei,

Se s'invola a me colei

Che mi rese in vita ognor.

Mio tesoro! io ti perdei!

Dolce speme del mio cor!

Guerrieri*(di dentro)*

Duglas! Duglas! ti salva!

Albina e Serano

Quai voci!

Malcom

E chi si avanza?

Guerrieri
Duglas dov'è?

Malcom
Che avvenne?

Guerrieri
Ah! più non v'è speranza...
Cadde Rodrigo estinto...

Albina e Serano
Avverso Ciel!

Guerrieri
Ha vinto
Di Scozia il Re...

Malcom
Che sento!

Guerrieri
Ne insegue, e dà spavento
Già l'oste vincitrice...

Malcom
Che tento! oh me infelice!
Elena! amici! oh Dio!
Fato crudele e rio!
Fia pago il tuo furor!
Ah! chi provò del mio
Più barbaro dolor?

Albina, Serano e Guerrieri
Fato crudele e rio!
Fia pago il tuo furor.

Malcom parte co' guerrieri.

Scena quarta

*Stanza nella reggia di Stirling.
Giacomo, Duglas da guerriero, ma senza elmo e spada,
guardie, infine Bertram.*

Giacomo
E tanto osasti?

Duglas
Io mi presento, o Sire,
Volontario al tuo piè. Grazia non chieggo
Pe' giorni miei. Di sanguinosa guerra

Arde la face, e la mia morte
Basta a spegnerla appieno. Ah! sulla figlia,
E su quanti, pietosi al mio destino,
Mi difesero in campo,
Scenda la tua clemenza!

Giacomo

E quale oggetto

Sotto ignote divise
Te condusse al torneo che celebrava
La mia vittoria? Audace! A che ostentarmi
Tanto valor, tutti atterrando i prodi,
Che venner teco al paragon dell'armi,
E in aperta tenzon?

Duglas

Sperai destarti

Delle antiche mie gesta
Rimembranza così: Giacomo solo,
Del precettor che l'educò alla gloria,
Riconoscer potea gli usati modi
Nel battagliaiar.

Giacomo

Ma a cancellar non basta

Il tuo fallo un tal passo.
(alle guardie, che circondano Duglas)
Olà! serbate

Al mio sdegno costui.

Duglas

Lo merto: attendo

Tranquillo i cenni tuoi. Figlia infelice!
Sol mi è grave il morir, perché lasciarti
Deggio misera e sola!

Giacomo

E ancor non parti?

(Duglas è condotto via.)
Quanto all'alma tu costi,
Simulato rigor! son ne' miei lacci
I più forti nemici... ah! se Malcom...
Se quel rival...

Bertram

Signor, parlarti brama

Donna, molle di pianto, e quella gemma,
Che ornò tua destra, a me mostrando...

Giacomo

(E' dessa!)

Venga, ed a lei si taccia
Ch'io sono il Re. Ti attendo alle mie stanze:
Quanto vogl'io, saprai.

Bertram

Vado...

(parte)

Duglas

Quale distanza

V'ha dal mio core al tuo, donna! vedrai.

(entra)

Scena quinta

Bertram introduce Elena.

Bertram

Attendi: il Re fra poco

Ti ascolterà.

(entra nelle regie stanze)

Elena

Reggia, ove nacqui, oh quanto

Fremo in vederti! alle sventure mie

Tu fosti culla! assai di te più grato

Mi era l'albergo umil, dove or nel padre,

Or nell'oggetto amato

Pascea lo sguardo, e lor posava allato!

Ma qui sola! ov'è il Re? chi al regio aspetto

Mi guiderà? Se il generoso amico

Non m'ingannò, del genitor la vita,

Di Malcom, di Rodrigo

Spero salvar... che sento?

Qual soave armonia! che bel concento!

Giacomo

(canta dalle sue stanze)

Aurora! ah sorgerai

Avversa ognor per me?

D'Elena i vaghi rai

Mostrarmi... oh Dio! perché?

E poi rapirmi, o barbara!

Quel don ch'ebb'io da te?

Elena

Stelle! sembra egli stesso! ah qual sorpresa!

Né mi pose in obbligo?

Di me si duole? e che sperar poss'io?

Scena sesta

Comparisce Giacomo: Elena va frettolosa ad incontrarlo.

Elena

Eccolo! amica sorte
Ti presenta a' miei voti,
O generoso cor!

Giacomo

Da me che chiedi?

Elena

Il tuo don non rammenti? ah sì, tu stesso
Mi guida al Re.

Giacomo

Tu lo vedrai.

Elena

Perdona

Alla impazienza mia... di un breve istante
Non indugiar... sacro dover di figlia
Al trono m'avvicina...

Giacomo

Ebben, tu il vuoi?

E chi sa opporsi a' desideri tuoi?

*Si appressa ad una gran porta in fondo, che aprendosi
lascia vedere quanto di magnificenza possa compren-
dere la sala del trono.*

Scena ultima

*Bertram, Grandi e Dame, che circondano il trono. Indi
gli attori, che verranno enunciati.*

Coro

Imponga il Re: siam
Servi del suo voler.
Il Grande in lui vantiamo,
Il padre, ed il guerrier.

Elena

Ah! che vedo! qual fasto!
Ma fra tanti ov'è il Re? Proni e devoti
Miro tutti, ma invano
Cerco chi sia fra questi il lor Sovrano.

Giacomo

Eppure è qui.

Elena

Ma qual?... Stelle! ogni sguardo
E' a te rivolto? il capo tuo coperto,
La piuma, che dagli altri ti distingue...
Saresti mai?... Gran Dio!
Deh avvera i dubbi miei...

Giacomo

(indicando se stesso)

Il Re chiedesti? e al fianco suo tu sei.

Elena

Tu stesso! ah! qual sorpresa! a' piedi tuoi...

Giacomo

Sorgi... l'amico io son... di mie promesse
Il fido esecutor... parla... che brami?

Elena

Ah! non lo ignori... il genitor...

Giacomo

Ebbene...
Il padre è reo, ma alla sua figlia il dono...
Vieni Douglas... l'abbraccia... io ti perdono.
(ad un suo cenno vien fuori Douglas)

Douglas

Ah figlia!

Elena

Ah padre mio!

Elena e Douglas

Signor... deh, lascia...

Giacomo

Obblio
Tutto per te: tu, Lord Bothwel, riprendi
Gli stati tuoi...

Douglas

Tutto il mio sangue in segno
Di grato cor...

Giacomo

Appien contenta, il veggo,
Elena ancor non è? Favella.

Elena

Ah Sire!

I giorni di Rodrigo...

Giacomo

Egli! infelice!

Ah! non è più!

Elena

Che ascolto! oh sventurato!

Duglas

Oh amico sciagurato!

Giacomo

Alla clemenza

Diedi abbastanza, e di giustizia or deggio

Dar rigoroso esempio...

Venga Malcom.

Elena

Ah Sire!

Giacomo

Alcun non osi

Chieder grazia per lui.

Elena

(Come salvarlo?)

Malcom

(viene tra le guardie)

(Elena! oh rio destin!)

Giacomo

Giovine audace!

A me ti appressa: un traditor degg'io

Punire in te...

Malcom

Ah Prence! il fallo mio...

Giacomo

Pietà non merta, e dell'error ben degna

Avrai tu pena.

(depone la sua ostentata fierezza, lo alza, lo abbraccia e gli appende al collo la sua gemmata collana)

Ah sorgi, e questo sia

Pegno del mio favor. Porgi la destra...

(unisce le destre di Elena e Malcom)

Siate felici, il Ciel vi arrida.

Elena, Malcom e Douglas

Oh Cielo!

Bertram e Coro

Oh Re clemente!

Giacomo

Altro a bramar ti resta?

Elena

Io... Sire... qual piacer! che gioia è questa!

Tanti affetti in tal momento
Mi si fanno al core intorno,
Che l'immenso mio contento
Io non posso a te spiegar.

Deh! il silenzio sia loquace...
Tutto dica un tronco accento...
Ah Signor! la bella pace
Tu sapesti a me donar.

Tutti col Coro

Ah sì... torni in te la pace,
Puoi contenta respirar.

Elena

Fra il padre, e fra l'amante
Oh qual beato istante!
Ah! chi sperar potea
Tanta felicità!

Tutti

Cessi di stella rea
La fiera avversità.

Fine.

La donna del lago, 1958-2001

a cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi

-
- 1958** - 9 maggio - Firenze, Teatro della Pergola
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Carlo Maestrini
Interpreti: Rosanna Carteri (*Elena*), Irene Companeez (*Malcolm*),
Cesare Valletti (*Giacomo V*), Eddie Ruhl (*Rodrigo*),
Paolo Washington (*Douglas*).
-
- 1969** - 6 maggio - Londra, Camden Town Hall
Direttore Gerald Gover, *Regia* Tom Hawkes
Interpreti: Kiri Te Kanawa, Gillian Knight, Maurice Arthur,
John Serge, Robert Lloyd.
-
- 1970** - 22 aprile - Torino, Auditorium RAI
Direttore Piero Bellugi
Interpreti: Montserrat Caballé, Julia Hamari, Franco Bonisoli,
Pietro Bottazzo, Paolo Washington.
-
- 1974** - 11 dicembre - Bologna, Teatro Comunale
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Piero Zuffi
Interpreti: Angels Gulin, Jane Berbié, Pietro Bottazzo/
Romano Emili, Umberto Grilli/Tullio Pane, Paolo Montarsolo.
-
- 1981** - 16 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Philip Langridge,
David Kuebler, Luigi De Corato.
-
- 1981** - 15 ottobre - Houston, Jones Hall
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,
Dano Raffanti, Nicola Zaccaria.
-
- 1982** - 14 novembre - New York, Carnegie Hall
Direttore Donato Renzetti
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,
Dano Raffanti, Dimitri Kavrakos.
-
- 1983** - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani,
Dalmacio Gonzalez, Dano Raffanti, Samuel Ramey.
-

-
- 1985** - 27 giugno - Londra, Covent Garden
Direttore Lawrence Foster, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Chris Merritt,
David Rendall, Dimitri Kavrakos/Gwynne Howell.
-
- 1986** - 31 gennaio - Trieste, Teatro Verdi
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Ugo Tessitore
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani/Eva Podles,
Dalmacio Gonzalez/Vito Gobbi, Dano Raffanti, Luigi De Corato.
-
- 1986** - 28 febbraio - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Rockwell Blake,
Chris Merritt, Harry Dworchach.
-
- 1986** - 14 marzo - Nizza, Théâtre de l'Opéra
Direttore Claire Gibault, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake,
Michael Cousins, Gregory Reinhart.
-
- 1989** - 26 dicembre - Parma, Teatro Regio
Direttore Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/
Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca
Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
-
- 1990** - 10 gennaio - Modena, Teatro Comunale
Direttore Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake,
Luca Canonici, Boris Martinovic.
-
- 1990** - 18 gennaio - Ferrara, Teatro Comunale
Direttore Arnold Östmann, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/
Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca
Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
-
- 1990** - 29 marzo - Bonn, Theater der Stadt
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Lucia Aliberti, Martine Dupuy, Rockwell Blake,
Luca Canonici.
-
- 1990** - 19 maggio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Jeanne Piland, Jane Henschel, Bruce E. Ford,
Manfred Fink, Constantin Dumitru.
-
- 1992** - 1 febbraio - New York, Town Hall
Direttore Timothy Lindberg
Interpreti: Dagmar Schellenberger, Melanie Sonnenberg,
Bradley Williams, Michele Farruggia, Philip Cokorinos.
-

1992 - 26 febbraio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein

1992 - 27 febbraio - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie
Direttore Maurizio Barbacini
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Martine Dupuy,
Raul Gimenez, Manfred Fink.

1992 - 28 marzo - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Arnold Östman
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Kathleen Kuhlmann,
Raul Gimenez, Ramon Vargas.

1992 - 27 giugno - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Riccardo Muti/Maurizio Benini, *Regia* Werner Herzog
Interpreti: June Anderson/Cecilia Gasdia, Martine Dupuy/
Patricia Spence, Rockwell Blake/Bruce Ford, Chris Merritt/
Gregory Kunde, Giorgio Surjan.

Un'opera da riprendere (non solo a Pesaro)

«Warm, fresh tone, easily produced, gave much pleasure especially in "Tanti affetti" (if one kept Caballé out of mind)». E' il lusinghiero giudizio, apparso in *Opera* del luglio 1969, da A(lan) B(lyth) riservato a un giovane e avvenente soprano di ascendenza maora, allora sconosciuta ma destinata a brillante carriera, Kiri Te Kanawa. Essa aveva preso parte alla prima rappresentazione inglese in tempi moderni de *La donna del lago*, andata in scena alla Camden Town Hall di Londra il 6 maggio 1969, undici anni dopo la riesumazione attuata dal Maggio Musicale Fiorentino sia pure proponendo un'edizione sommaria, ampiamente tagliata e semplificata rispetto all'originale, che non farà certamente testo, salvo il merito di avere almeno rimesso in circolazione un titolo caduto nel più totale oblio. Toccherà infatti proprio al direttore Gerald Glover di ripristinare il finale di Napoli con l'aria «Tanti affetti», nella quale la Te Kanawa piacque molto, a parte il ricordo di Montserrat Caballé, che proprio l'anno seguente sarà a sua volta Elena nella ripresa pubblica di Torino promossa dalla RAI. Anche questa occasione, tuttavia, se si eccettua il notevole contributo offerto dalla grande cantante catalana, appartiene a una fase decisamente pionieristica della *Rossini renaissance*. Nel caso specifico venne infatti a mancare un Malcolm all'altezza della situazione, mentre fu appena sfiorato il problema, fondamentale in Rossini, di

un'adeguata presenza tenorile, qui addirittura doppia, dovendosi reperire i possibili epigoni dei due "creatori", il "contraltino" Giovanni David e il "baritenore" Andrea Nozzari.

E' a questo punto che, per la prima volta nella vicenda moderna del Rossini "serio", si inserisce il Festival pesarese con l'autorevolezza che gli viene sia dalla collaudata solidità organizzativa sia, soprattutto, dalla consapevolezza di possedere gli strumenti artisticamente validi per avventurarsi sull'insidiosissimo terreno rossiniano senza tema di esserne sconfitti. Il 16 settembre 1981 va infatti in scena al Teatro Rossini una *Donna del lago* (quasi "doc" che farà da punto di riferimento per le future edizioni a Pesaro e altrove. Nel cast, accanto alla coppia Cuberli-Dupuy, figura un'altra coppia, questa tenorile, formata da Philip Langridge e David Kuebler (che recentemente abbiamo ritrovato quale insolito protagonista de *Il nano* di Zemlinsky a Firenze e Torino).

La provenienza anglosassone della coppia citata fornisce un segnale significativo che verrà raccolto e qualitativamente ampliato nel decennio successivo, fino alla "prima" scaligera del giugno 1992, diretta da Riccardo Muti, che segna la momentanea conclusione dell'iter moderno della *Donna del lago*. In questa occasione viene coinvolto principalmente un quartetto di tenori americani - dai quali non si può prescindere nello svolgimento della *Rossini renaissance* dell'ultimo ventennio

– che, durante le sette recite programmate, danno vita, nelle rispettive parti di Uberto (Giacomo V) e Rodrigo, alle coppie Rockwell Blake-Chris Merritt e Bruce Ford-Gregory Kunde. Non manca tuttavia un consistente apporto della scuola italiana, grazie a Dano Raffanti e Luca Canonici, che per un certo periodo monopolizzano il personaggio di Rodrigo, senza però mai occuparsi di Uberto (a parte il caso sporadico di Vito Gobbi nel 1986 a Trieste) che resta saldamente appannaggio di Blake & C.

Relativamente più equilibrato il confronto nel versante femminile, dove la parte di Malcolm vede la compianta Lucia Valentini contrastare lo strapotere della francese (ma italiana di adozione) Martine Dupuy e dell'americana Marilyn Horne, di un'altra americana come Kathleen Kuhlmann e della polacca Ewa Podles. Americane sono pure alcune interpreti di Elena, da Lella Cuberli (altra italiana di adozione) a Frederica von Stade, a June Anderson, mentre italiane sono i soprani Katia Ricciarelli e Cecilia Gasdia, Daniela Lojarro e Lucia Aliberti, oltre alla voce ambigua di Anna Caterina Antonacci. Quest'ultima partecipa a due delle otto esecuzioni in forma concertistica che hanno fin qui caratterizzato il cammino della *Donna del lago*: particolarmente significative perché hanno coinciso con l'esordio di quest'opera in Belgio e in Olanda. Sono due paesi, per ora gli ultimi della serie, che vanno

ad aggiungersi a Francia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti e, naturalmente, Italia nel loro rapporto con quest'opera rossiniana, che continua a figurare, sia pure all'ultimo posto, nel gruppo delle cinque opere più rappresentate del Rossini "serio".

Il nostro paese, con undici edizioni (compresa l'attuale) equivalenti al 50 per cento del totale, capeggia infatti la graduatoria. Di esse dieci sono in forma scenica e appartengono al Festival di Pesaro (tre), a un'importante istituzione come il Maggio Fiorentino, e infine a teatri quali il Comunale di Bologna, il Verdi di Trieste e il Regio di Parma (con estensione al Comunale di Modena e di Ferrara). All'estero sono invece quattro i teatri (anzi, per l'esattezza due soltanto) che finora se la sono sentita di mettere in scena *La donna del lago*: la Camden Town Hall di Londra (1969), la Jones Hall di Houston (1981), il Covent Garden (1985) e, in una splendida esecuzione del marzo 1986, l'Opéra di Nizza.

Giorgio Gualerzi

An opera worth reviving (not only at Pesaro)

«Warm, fresh tone, easily produced, gave much pleasure especially in "Tanti affetti" (if one kept Caballé out of mind)». This was A(lan) B(lyth)'s favourable judgment, appearing in Opera for July 1969, on a young and promising soprano of Maori origins, Kiri Te Kanawa. She had taken part in the first modern performance in England of La donna del lago, produced at Camden Town Hall, London, on 6 May 1969, eleven years after the re-exhumation at the Florence May Festival, which was a captious edition, liberally cut and simplified when compared with the original, and could not be taken as a model, save only for the fact of having brought back into circulation an opera that had fallen into total neglect. In fact, it was Gerald Glover who restored the original Naples Finale with the aria Tanti affetti, in which Kiri Te Kanawa pleased so much, apart from the memory of Montserrat Caballé, who the very next year would in her turn sing Elena in the publicly performed revival for the Italian radio, put on by RAI at Turin. Even this performance, however, excepting the noteworthy contribution of the famous Catalan soprano, belongs decidedly to a pioneering phase of the Rossini renaissance. More specifically, there was no Malcolm worthy of the occasion, whilst no acceptable solution was found to the problem, fundamental in Rossini, of finding an adequate tenor - here, in fact, two tenors, who must emulate the two creators, the tenore

contraltino Giovanni David and the baritenore Andrea Nozzari.

It was at this point that the Festival of Pesaro, for the first time in the modern performing history of Rossini's serious works, made its contribution with all the authority stemming from confidence in possessing the artistic means for venturing into the insidious territory of Rossini with no fear of not winning the game. In fact, La donna del lago was produced at the Teatro Rossini on 16 September 1981, an (almost) ideal performance that would serve as a model for future performances in Pesaro and elsewhere. Besides the Cuberli-Dupuy partnership, the cast featured another couple, tenors this time, formed by Philip Langridge and David Kuebler (who turned up again recently as the unexpected protagonist of Zemlinsky's The Dwarf at Florence and Turin).

The Anglo-Saxon origins of the above-mentioned pair is an indication of a trend that would be amply confirmed and improved upon in the following decade, as far as the La Scala première in June 1992, conducted by Riccardo Muti, which represents the temporary conclusion of La donna del lago's modern journey. On this occasion the honours were principally divided between a quartet of American tenors - indispensable factors in the Rossini renaissance during the last twenty years - who, during the seven performances scheduled, appeared in the roles of Uberto (James V) and Rodrigo: the

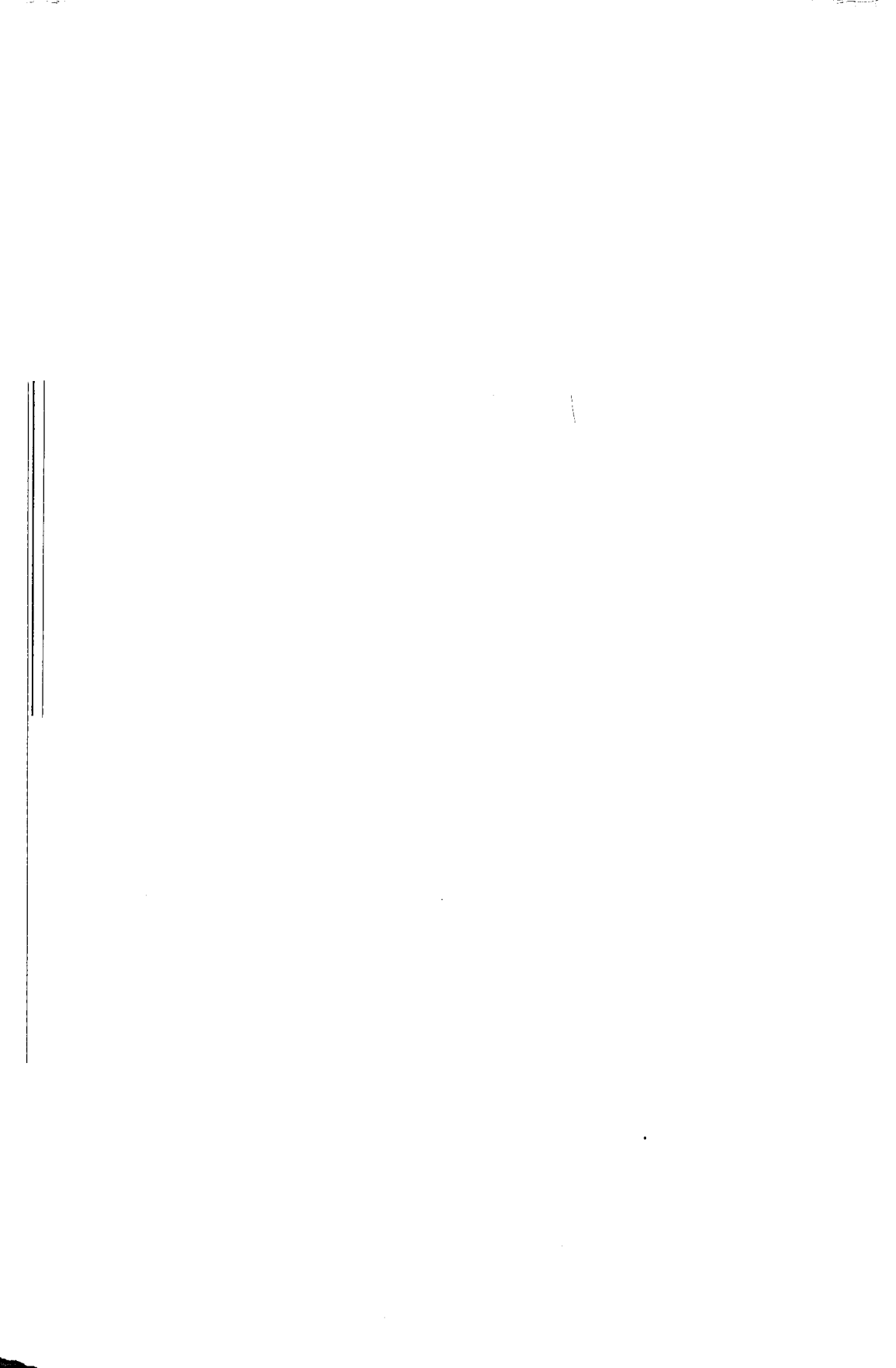
newly formed partnerships of Rockwell Blake with Chris Merritt and Bruce Ford with Gregory Kunde. The Italian school has not, however, been lacking, thanks to Dano Raffanti and Luca Canonici, who for a while monopolized the role of Rodrigo, without, however, ever undertaking Uberto (apart from the sporadic appearance of Vito Gobbi in Trieste in 1986), which remains a solid apanage of Blake and Co.

*On the distaff side things are more evenly balanced: in the role of Malcolm our deeply mourned Lucia Valentini was able to contend with the powerful presence of the French (but Italian by adoption) Martine Dupuy and the American Marilyn Horne, of another American, Kathleen Kuhlmann, and the Polish Ewa Podles. The role of Elena has also attracted several Americans, from Lella Cuberli (also Italian by adoption) to Frederica von Stade and June Anderson, and the Italian sopranos Katia Ricciarelli, Cecilia Gasdia, Daniela Lojarro and Lucia Aliberti, besides the ambiguous voice of Anna Caterina Antonacci. This last singer has taken part in two of the eight concert performances that *La donna del lago* has been given to date, particularly significant because the occasions were the first modern performances of this opera in Belgium and Holland. These two countries, for now the last two of the series, can be added to the list which includes France, Germany, England, the United States and, naturally, Italy,*

*all having heard revivals of this opera of Rossini's, which continues to hold its place - even though at the bottom of the list - in the group of the five most performed of Rossini's serious operas. Italy, with eight revivals (including this present one) constituting 50 per cent of the total, leads the list, in fact. Of these revivals ten were staged and were put on by the Rossini Opera Festival of Pesaro (three), by such an important institution as the Florence May Festival, and lastly by theatres such as the Comunale, Bologna; the Teatro Verdi, Trieste; and the Teatro Regio, Parma (with performances also at the Teatro Comunale, Modena, and that of Ferrara). On the other hand, four theatres abroad (or rather, to be precise, only two actual theatres) have taken the trouble to mount *La donna del lago*: the Camden Town Hall, London (1969), the Jones Hall, Houston (1981), Covent Garden (1985) and, in a splendid performance in March 1986, the Opéra, Nice.*

Giorgio Gualerzi

Translation by Michael Aspinall



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. E' suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. E' aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di Primavera al Teatro di Faenza, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

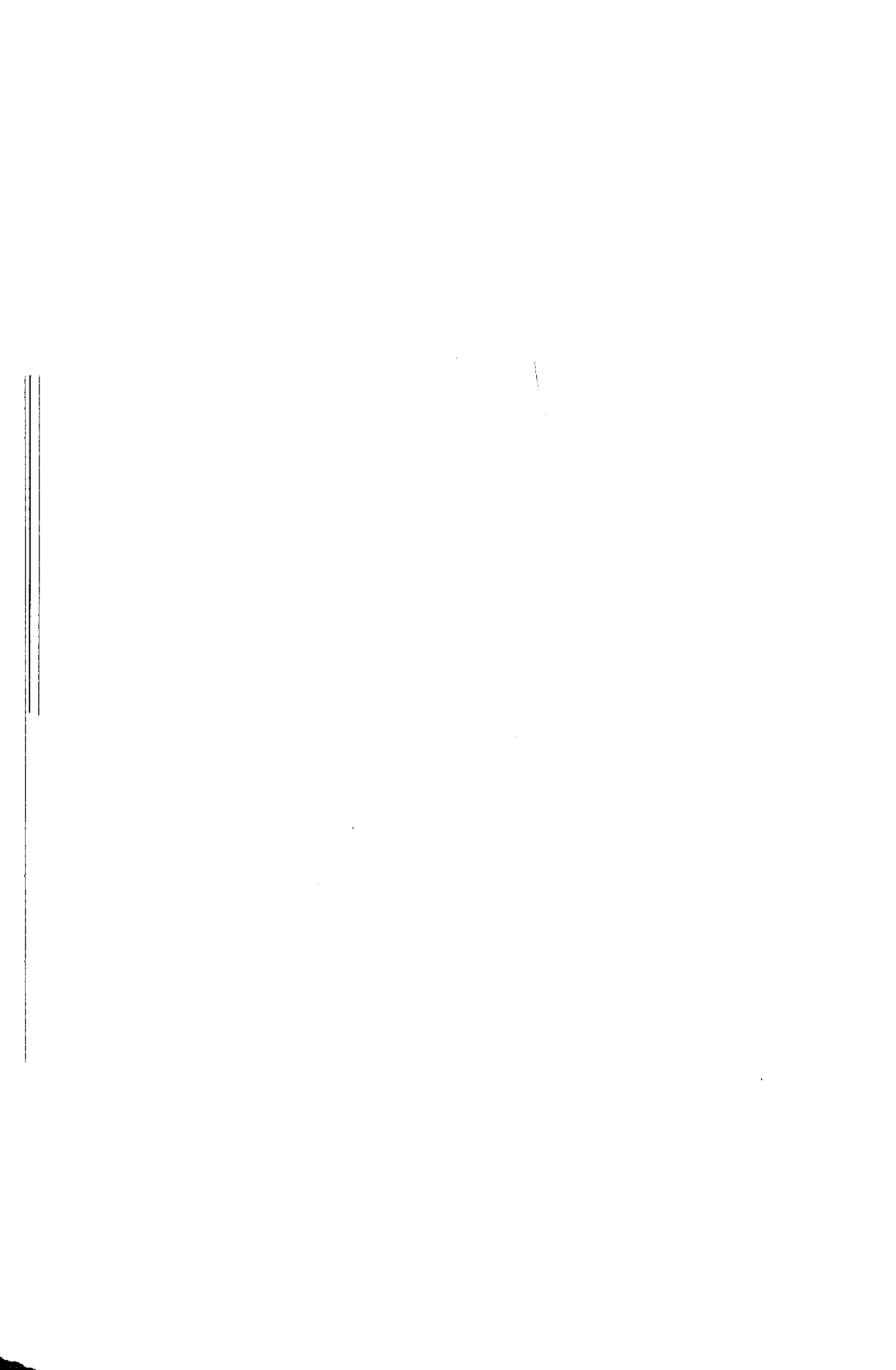
- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua Cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816** E' l'anno di *Almaviva*, ossia *Linutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Cioria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde (di) Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il Venerdì Santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** Pubblica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de l'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-





Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2001

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi
Eugenio Ceccolini
Maurizio Gennari
Vittorio Livi
Francesco Merloni
Silvana Ratti
Anna Selci

Sostenitori

UBS SA

Luciano Bovicelli, *Bologna*
Salvatore Mancuso, *Roma*

Anna Selci, *Pesaro*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*
Francesco Merloni, *Fabriano*

Elvira Cantelmo, *Fano*
James David Draper, *New York*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, *Venezia*
Paolo Mannelli, *Roma*
Luciana Pierangeli, *Roma*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*
Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*
Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*
Liliana Belli Paci Segre, *Milano*
Grazia Biscontini Ugolini, *Pesaro*
Canducci Holzservice Srl, *Pesaro*
Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*
Wanda Del Gobbo, *Bologna*
Suzanne e David De Yong, *London*
Aaron R. Einfrank, *München*
Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*
Fondazione Musicale Umberto Micheli,
Milano

Adolfo Guzzini, *Recanati*
Claudia Liguori Farina, *Pesaro*
Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
Helga e Hans Lübrow, *Bremen*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Anna Maiani, *Crespellano*
Franca Mancini, *Pesaro*
Gioia Marchi Falck, *Milano*
Walter Monauni, *Bad Gastein*
Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*
Musica Viva Club, *Roma*
Beryl Reid Mustill, *London*
Giulia Panichi-Pignatelli, *Castel di Lama*
Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
Silvana Ratti, *Pesaro*
Caroline Rayman, *London*

Richard Wagner-Verband, *Wien*
Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*
Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
Georg Stöffler, *Hall*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
Carla Venosta Fossati Bellani, *Milano*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Margaret e Albert Borg, *Swicqi*
Piergaetano Marchetti, *Milano*

Elisabeth Beare, *Berlin*
Vassilis Brakoullas, *Atene*
Reto Müller, *Sissach*
Juan Pelaez y Fabra, *Madrid*
José Periel Garcia, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gauting*
Akihiko Aso, *Ibaraki*

Margo Rappoport, *New York*

Egle Abruzzini, *Urbino*
Werner Adam, *Karlsruhe*
Kazumi Arai, *Tochigi*
Francisca Bach Kolling, *Meersel-Dreef*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Willi Bauer, *Gagganau*
Silvana Bazzoni, *Salsomaggiore*
Filippo Beck, *Zürich*
Jack Belsom, *New Orleans*
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
Renzo Bertl, *Prato*
François Bisc, *Villars sur Glâne*
Matelda Bisigotti, *Urbino*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Adalberto Boetti, *Milano*
Gaetano Bonaffini, *Castenaso*
Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Paolo Bonetti, *Fano*
Gerard Bonnel-Dangler, *Paris*
Marco Borini, *Torino*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Alain Bouer, *Toulouse*
Luciano-Filippo Bracci, *Roma*
Penelope June Brazier, *Pierantonio*
Angelo Broggi, *Malnate*
Paul Butler, *London*
Giulio Ceruti, *Milano*
Sylvain Chambre, *Avon*
Jeffrey Ching, *London*
Winnifred Ching, *London*
Kathleen Chiti, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Benjamin Chorley, *Tel Aviv*

Matthew Clarke, *Edinburgh*
Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
Salvador Crespo Picò, *Alicante*
Heinz Dabringer, *Sattendorf*
George L. Dansker, *New Orleans*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Antonius J.H. de Kroon, *Haarlem*
Vincenzo De Leo, *Udine*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
Mario de Martiis, *Genova*
Marina Deserti, *Zola Predosa*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
Rolf Dienewald, *Sinzheim*
Vivienne Dimant, *London*
David Dodge, *Denver*
Heinrich Dülp, *Seeshaupt*
Camron Dyer, *Roseville*
James Eaton, *Birmingham*
Giovanni Emiliani, *Roma*
Gerd Endmayr, *Wien*
Otto Eng, *Otten*
Clive A. Evatt, *Turramurra*
Dominique Fabiani-Cosson, *Paris*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
Stefano Fanelli, *Roma*
Luciano Felici, *Roma*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Javier Ferradal Marquez, *Madrid*
Giuseppe Ferreri, *Milano*
Silvia Foresti, *Milano*
Henry Forgues, *Bayonne*
Thomas M. Foster, *Phoenix*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Patrick Furniss, *Norwich*
Stefan Gagg, *Bern*
Monique e Pierre Gerlinger, *Geispolsheim*
Juan Gherzi, *Montevideo*
Giorgio Girelli, *Pesaro*
Giovanni Graniti, *Firenze*
Günter R. Gruber, *Bludenz*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Paolo Guzzano, *Milano*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Gerhart Hasse, *Hamburg*
Makoto Hayasaki, *Tokyo*
Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Janet e Wiley Hitchcock, *New York*
Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
John Hyde, *York*
Megumi Ijima, *Kanagawa*
Leo Iona, *Trieste*
Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
Charles Jernigan, *Long Beach*
James A. Johnson, *Portland*
Howard Douglas Jones, *London*
Bernd Kabas, *Salzburg*
Edward Kalfayan, *Wimbledon*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Tadao Kato, *Tokyo*

Jürgen Kaziur, *Oberursel*
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Miki Kobayashi, *Tokyo*
Oswald Köberl, *Innsbruck*
Dieter Koch, *Herrsching*
Hiroschi Kojima, *Tokyo*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
Françoise Lafuge, *Paris*
Vittorio Lai, *Urbino*
Michael Lambarth, *Norwich*
Trevor Lau, *Auckland*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Alexander Liddel, *Bicester*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
Silvana Mangiameli, *Milano*
Giovanna Marchi, *Imola*
Gianfranco Maretti, *Felonica*
Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
Hector Matamoro Rossi, *Madrid*
Mina Matsukawa, *Yokohama*
Antonio Mazzocato Martinazzo, *Asolo*
Gianni Mazzoni, *Bologna*
Elio Menzione, *Roma*
Sadako Louise Mitamura, *Salsomaggiore*
Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
Maria Candida Morosini, *Milano*
Christos Mertzios, *Köln*
Mitsuko Murase, *Ichikawa*
Sergio Narici, *Milano*
Michel Nasser, *Arles*
Jean Natall, *Paris*
Dieter Neukirch, *Wettenberg*
Kelko Nishiyama, *Tokyo*
Giancarlo Nisoll, *Zogno*
Shugo Obata, *Tsuchiura*
Renata Ognibene Borghi, *Pesaro*
Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
André Padovani, *Dunkerque*
Grazia Paoletti, *Firenze*
Edoarda Paolini, *Milano*
Marcello Paolino, *Bern*
Scott Parris, *New York*
Federico Passariello Jr., *Taranto*
Jean-François Pechberty, *Paris*
Bernard Peignoux, *Neuilly-Seine*
Jean Gabriel Peyre, *Paris*
Yosef Pilch, *Paris*
Stefano Pilo, *Roma*
François Poli, *Paris*
Sophie e Marcel Pommerell-Wintringer,
Echternach
Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Kurt Rademacher, *Neuwied*
Ingrid Rant, *Wien*
Bruno Recchia, *Bremgarten*
Roberto Rendina, *Roma*
Hanspeter Riede, *Rüschlikon*
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
Ercole Romagna, *Pesaro*

Eiko Sakamoto, *Roma*
Raffaele Semeraro, *Cisternino*
Livio Sichirolo, *Urbino*
Alfred Siercke, *Hamburg*
Elena Sormani, *Pesaro*
Michael Staff, *Alfriston*
Peter Ster, *Wien*
Hartwolf Lucki Stipetic, *München*
Paul Storm Larsen, *Richmond*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Yasuo Suzuki, *Tokyo*
Sten Svensson, *Skara*
Myriam Tagliaferro, *Bologna*
Yasuo Takasaki, *Tokyo*
Hideo Takeishi, *Kamakura City*
Shumpei Takemori, *Milano*
Carla Terenzio, *Milano*
Mario Terenzio, *Milano*
Floriana Tessitore, *Palermo*
Vincenzo Tessitore, *Palermo*
Heinrich Tettinck, *Wien*
Irene Tomacelli, *London*
Hirabayashi Toshihiko, *Tokyo*
Erich Trachtenberg, *Wien*
Roberto Tramarin, *Pavia*
Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
Riccardo Paolo Uguccioni, *Pesaro*
Gerarda Van der Krogt, *Roosendaal*
Nicole Vecchioli, *Paris*
Carla Viola, *Milano*
Giacomo Vivanti, *Ancona*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Bart Vlek, *Zandvoort*
Edward Gregg Wallace Jr., *Houston*
Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
Ernest Warburton, *St. Albans*
Michael Watts, *Milano*
Uri Weltsch, *Herella*
Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
Astrid Wilk, *Oberhaslach*
Jeremy Willoughby, *London*
Marianne Winter-Vock, *Stuttgart*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
Leila e Gilbert Yared, *Bayreuth*
Masashi Yoshida, *Tokyo*
Hideo Yoshijima, *Tokyo*
Gianfranco Zanetti, *Vignola*
Bernd Zeytz, *Gauting*
Riccardo Zoja, *Milano*

Florian Burnat, *Paris*
Monella Cerri, *Bologna*
Giulio Iona, *Trieste*
Maxime Massonnat, *Lens*
Gianluca Montinaro, *Pesaro*
Alexander Jan Renner, *Groningen*
Mathjas Terenzi, *Pesaro*

Il Festival ringrazia:



 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

 **GRUPPO
Cardine**