

$$\frac{A_{10}}{488}$$

Marina Mayrhofer

Appunti su Don Carlos



Copyright © MMIX
ARACNEeditrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2515-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2009

INDICE

<i>Premessa</i>	7
ATTO PRIMO	9
ATTO SECONDO	27
ATTO TERZO	63
ATTO QUARTO	85
ATTO QUINTO	109
<i>Appendice</i>	123
<i>Bibliografia</i>	171
<i>Indice dei nomi</i>	177

PREMESSA

Questi appunti nascono da un corso di lezioni, svolte all'Università, per studenti del corso di laurea in lettere moderne. La scelta dell'argomento scaturisce da considerazioni attinenti, per lo più, alla fisionomia di un iter formativo, composto da discipline tra le quali Storia dello spettacolo musicale s'inserisce secondo linee conformi a criteri metodologici applicati anche ad altre materie, previste nel curriculum disposto per conseguire il diploma.

Il *Don Carlos* di Verdi corrisponde in modo esemplare ad esigenze di questo tipo, essendo un'opera che attraversa, nelle molteplici versioni cui fu sottoposta, un arco di tempo di circa vent'anni, periodo importante nello sviluppo stilistico dell'autore, ma anche fase storica cruciale nella cultura europea del secondo Ottocento. La destinazione parigina, la fonte tedesca, l'argomento storico, inquadrato in un'epoca travagliata e decisiva per i destini d'Europa, la tipologia stessa del *grand-opéra*, nel cui genere s'iscrive la partitura verdiana, sono tutti fattori che implicano problematiche di varia specie, a loro volta afferenti ad ambiti specifici d'indagine culturale.

Questi e molti altri motivi possono giustificare il progetto di sottoporre all'attenzione dei giovani, che hanno privilegiato l'indirizzo umanistico, una materia così complessa e ardua, da affrontare, sotto molteplici punti di vista. Si è, quindi, cercato di proporre un'indagine che tenesse conto dei vari riferimenti che l'opera implica, seguendone direttamente il testo, dalla prima all'ultima pagina. Ogni riflessione è scaturita dalla sequenza degli atti — i cinque della prima versione andata in scena a Parigi l'11 marzo 1867 —, riportando le varianti più significative di un processo di revisione che arrivò fino al 1884, quando,

ormai nella traduzione italiana — il *Don Carlo*, e non più *Don Carlos* —, apparve, ridotto in quattro atti, alla Scala di Milano.

Il percorso illustrativo tiene conto di una drammaturgia che scaturisce da tappe significative di una carriera artistica già impostasi in maniera autorevole, prim'ancora di quei fatidici anni Sessanta, all'attenzione del pubblico europeo, ma che è anche drammaturgia che registra sollecitazioni provenienti da altre culture il cui riflesso, nel teatro musicale, appare quanto mai sensibile. È un processo creativo che si affina nel corso di due decenni e che approda a soluzioni spesso trascendenti l'ambito specifico dell'opera stessa. In tal senso, le riflessioni che scaturiscono sono molte. Esse attengono alla produzione musicale, non solo teatrale, contemporanea, ma anche ad indirizzi estetici la cui influenza cominciava a farsi sentire in modo tangibile nei campi più diversi dell'esperienza artistica. Il nuovo mondo che s'annuncia sembra non poggiare più su certezze che prima sarebbero sembrate ovvie e le speranze non si profilano con la nettezza di una volta.

La *tinta* che Verdi destinò a questo capolavoro della sua maturità ha colori scuri che piegano sulla mestizia, trasmessa da una musica che delinea destini infelici e che ritrae il potere e la solitudine in coni d'ombra ossessivi e inquieti.

Il dramma di Schiller, che sta all'origine della scelta compiuta dal musicista, si traduce, nel libretto di Méry e Du Locle, in un testo, ottemperante alle convenzioni del genere prescelto, che, tuttavia, Verdi orientò secondo sue convinzioni, condizionate anche dall'appassionata lettura dell'altro grande drammaturgo, profondamente ammirato, Shakespeare.

Quando il sipario, ancora oggi, si leva sulla vicenda infelice di Carlos ed Elisabetta, il pubblico viene posto dinanzi a uno spettacolo che, attraverso la musica, riesce a decifrare codici segreti dell'animo umano. Per questo il *Don Carlos*, tutte le volte che viene rappresentato, com'è avvenuto di recente alla Scala — in quattro o cinque atti secondo scelte dettate da orientamenti di vario tipo —, si ripropone come opera-chiave per capire la natura più autentica della civiltà europea.

Marina Mayrhofer

ATTO PRIMO

L'originario atto primo del *gand-opéra* di Verdi, *Don Carlos* — quale apparve alla prima esecuzione parigina, dell'11 marzo 1867 al Théâtre de l'Académie Impériale de Musique —, comunemente indicato come *Acte-Fontainebleau*, eliminato nella versione scaligera (Milano, 10 gennaio 1884) e ripristinato, solo in parte, in quella di Modena (Teatro Comunale, 29 dicembre 1886)¹, presenta una serie di problemi che, oltre alla genesi compositiva e alla storia rappresentativa dell'opera, si estendono anche ad altri, di natura più complessa, connessi alla redazione del primo libretto e allo stile concepito da Verdi per la parte iniziale di un dramma la cui musica, fin dal principio, deve possedere una specifica “tinta”.

La scena e l'azione, ambientate nella foresta di Fontainebleau, non esistono nella fonte schilleriana, da cui Joseph Méry e Camille Du Locle trassero il libretto. Il dramma in cinque atti, *Don Carlos, Infant von Spanien*, di Friedrich Schiller — pubblicato, atto dopo atto, tra il 1783 e il 1787 — inizia, infatti, con il dialogo, che ha luogo, nei giardini reali

1. URSULA GÜNTHER, *La Genèse de Don Carlos, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, in «Revue de Musicologie», T. 58e, No.1er (1972), pp. 16–64 ; U. GÜNTHER, *La Genèse de Don Carlos, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 Mars 1867. Deuxième partie*, in «Revue de Musicologie», T. 60e, No.1er/2e (1974) pp. 87–158; U. GÜNTHER, *La Genèse du Don Carlos de Verdi: nouveaux documents*, in «Revue de Musicologie», T. 72, N. 1er (1986), pp. 104–117.

di Aranjuez, tra Carlos e Domingo, confessore di Sua Maestà, Filippo II (I, 1)². Elisabetta di Valois è già moglie del sovrano spagnolo e Carlos, nel colloquio con il religioso, esprime, almeno apparentemente, nei confronti della matrigna, sentimenti di ostile indifferenza.

Nella sinossi in prosa, preparata dai librettisti, che l'editore francese Léon Escudier portò a Verdi, nel luglio del 1865, mentre il maestro era ancora a Sant'Agata³, l'azione prende avvio in altro modo e la soluzione escogitata riproduce, nelle grandi linee, il prologo di un altro dramma, sullo stesso soggetto, rappresentato a Parigi il 14 maggio 1846, *Philippe II Roi d'Espagne* di Eugène Cormon⁴. Le analogie con il primo atto dell'opera, così com'era stato ideato nello *Scénario original*, sono abbastanza evidenti. Nel prologo di Cormon, la scena si apre nei giardini di Saint Germain, in Francia, quindi, e non già in Spagna come in Schiller, e all'aperto, con un gruppo di contadini che potano i cespugli, nell'imminenza di una visita del re. Un altro elemento, desunto da questa fonte, è l'espedito del ritratto che *l'Étudiant d'Alcalà* (sotto le cui spoglie si cela Don Carlos) mostra alla Regina, che, pur essendo già stata promessa all'infante di Spagna, ha accettato l'invito del misterioso studente, recatole in un biglietto dal giardiniere. Durante l'incontro, Elisabetta riconosce nel volto effigiato sul medaglione, che il giovane sconosciuto le mostra, l'identità di chi le sta dinanzi, scatta il colpo di fulmine e i due si dichiarano reciproco amore. L'azione prosegue in modo affine a quanto accade nelle scene successive dell'atto verdiano, con alcune differenze, non determinanti per quanto attiene ai ruoli, svolti dai personaggi che, in Cormon, appaiono sotto altri nomi.

Ma occorre, a questo punto, tener conto di un'importante circostanza che, in occasione della prima parigina del 1867, giocò, in qualche modo a sfavore dell'economia drammatica complessiva dell'*Acte-Fon-*

2. FRIEDRICH SCHILLER, *Don Carlos*, (I, 1), in F. Schiller, *I Masnadieri Don Carlos Maria Stuarda*, introduzione e traduzione di Enrico Groppelli, Milano, Garzanti 2000, p.174.

3. JOSEPH MÉRY, CAMILLE DU LOCLE, *Scénario original de Don Carlos (1865)*, présenté par Ursula Günther, in «L'Avant-Scène Opéra», a. 11 (1986), nn. 90-91, pp. 28-35.

4. MARC CLÉMEUR, *Eine neue entdeckte Quelle für das Libretto von Verdis "Don Carlos"*, in «Melos: Neue Zeitschrift für Musik», v.6, 1977, pp. 496-499.

tainebleau: la soppressione, nel corso delle prove, della prima scena che, dopo il preludio, inizia con il coro di boscaioli «L'hiver est long! La vie est dure! [L'inverno è lungo! La vita è dura!]» e termina, mentre Elisabetta si allontana con il suo seguito, con la ripresa dell'ultimo distico della sezione conclusiva: «Avec la paix, ô travailleurs, / Nous reverrons des jours meilleurs! [La pace, a noi boscaioli / Donerà dei di migliori]»⁵. La didascalia spiega: «*Les bûcherons regardent s'éloigner la Princesse, reprennent leurs instruments de travail, se remettent en route et disparaissent au fond*», letteralmente: «*I boscaioli guardano allontanarsi la Principessa, riprendono i loro strumenti di lavoro, si rimettono in cammino e scompaiono in fondo*»⁶. Dopo l'eliminazione di questa scena, nella nuova didascalia, si allude a delle comparse (i boscaioli e le loro mogli) e non a un effettivo coro: «*Alcuni boscaioli stanno tagliando la legna: le loro mogli sono sedute presso un gran fuoco. Elisabetta di Valois da sinistra a cavallo condotta da Tebaldo suo paggio. Numeroso seguito di cacciatori*». Così, dopo un breve preludio di sedici battute, l'atto inizia, direttamente, con il coro di cacciatori — secondo, e non primo coro, nel libretto del 1866 —, «*Le cerf s'enfuit sous la ramure... / Par Saint Hubert! [Su, cacciator! Pronti o la belva / Ci sfuggirà!]*»⁷.

I motivi di questo considerevole taglio sono, comunemente, addebitati all'eccessiva lunghezza dell'opera, corredata da ulteriori aggiunte che Verdi appose, attenendosi al *format* del parigino *grand-opéra*: il ballo *La Peregrina* e gli *entr'actes*⁸. Di questa scena, eliminata prima

5. U. GÜNTHER, *La Genèse de Don Carlos...* *Deuxième partie*, cit., p. 144: «Le 27 février, date marquée sur la seconde épreuve... le problème n'est pas encore résolu définitivement. La première épreuve est sans coupures... Dans la seconde épreuve... Verdi a enlevé deux scènes en gardant seulement les quatre vers du *chœur des chasseurs*, qui devient maintenant scène I [Il 27 febbraio, data indicata sulla seconda prova... il problema non è ancora risolto definitivamente. La prima prova è senza tagli... Alla seconda prova... Verdi toglie due scene conservando solo i quattro versi del *coro di cacciatori*, che diventano ora scena I]».

6. La traduzione italiana di Achille De Lauzières fu redatta nell'autunno del 1868, cfr. JULIAN BUDDEN, *The operas of Verdi*, Cassel Ltd., London 1973; J. Budden, *Le opere di Verdi*, Torino EDT 1988, vol. terzo, *Da Don Carlos a Falstaff*, p. 24

7. U. GÜNTHER, *La Genèse de Don Carlos...* *Deuxième partie*, cit., p. 146.

8. Ivi, p. 22

che *Don Carlos* venisse rappresentato per la prima volta a Parigi, nel 1867, restano documenti, relativi al libretto e alla partitura scritta da Verdi, che si sono conservati negli archivi dell'Opéra. Grazie al lavoro di ricostruzione, compiuto dagli studiosi, in particolare da Ursula Günther che, nell'edizione critica, ha ricomposto anche tutti i materiali scartati nel corso delle prove⁹, è stato possibile, in tempi recenti, produrre allestimenti dell'opera con l'*Acte-Fontainebleau*, completo di tutte e sei le scene originarie¹⁰.

Il restauro della sezione introduttiva, oltre a rendere ragione, a pieno titolo, alle esecuzioni che ne includono il contenuto, per l'impatto efficace della musica, destinata, appunto, ad inaugurare il clima, la tinta¹¹, del dramma, consente di intuire con maggiore chiarezza, sul versante strutturale e stilistico, il progetto verdiano, nella sua specificità, al di là delle misure *standard*, imposte dallo schema teatrale del *grand-opéra*¹².

Questa Introduzione, la cui sequenza deriva, per grandi linee, dal dramma di Cormon, induce tuttavia a riflettere su quanto Verdi dirà, riferendosi al dramma di Schiller, circa una ventina d'anni dopo, nella fase appena antecedente l'ultima versione, in una lettera a Giulio Ricordi, in

9. GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani)*. Riduzione per canto e pianoforte con testo francese e italiano, a cura di Ursula Günther (e Luciano Petazzoni), 2 vol. Milano Ricordi 1980.

10. GIOACCHINO LANZA TOMASI, "Don Carlos" *Uno studio per il grand-opéra*, in *Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, a cura di Jacopo Pellegrini e Guido Zaccagnini, EDT Torino 2007, p. 96, nota 1. Claudio Abbado, nel 1977, ha inaugurato la stagione scaligera con un'edizione conforme alla prima parigina del 1867, ma comprendente anche parti scartate da Verdi nel corso delle prove.

11. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 38: «In altre parole, Verdi stava definendo fin dall'inizio la "tinta" dell'opera, aiutato in ciò dalle risorse particolari ch'era in grado di fornirgli l'Opéra di Parigi...».

12. GLORIA STAFFIERI, *Eugène Scribe "sceneggiatore" del «grand-opéra»* in «Il Saggiatore musicale», n. 14, 2007, pp. 5-54; HERVÉ LACOMBE, *La musique comme puissance de mise en scène dans le grand-opéra*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Études de Luigi Allegri, réunis par Isabelle Mondroi, Paris CNRS 2006, pp. 166-173; LUDWIG FINSCHER, *Aubers "La muette de Portici" und die Anfänge der Grand Opéra*, in Ludwig Finscher, *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, herausgegeben von Hermann Danuser, Mainz Schott 2003, pp. 340-354.

data 19 febbraio 1883: «...in questo dramma, splendido per forma e per concetti generosi, tutto è falso... In fine in questo Dramma nulla vi è di storico, né vi è la verità e profondità Shaesperiana [*sic*] dei caratteri»¹³.

Il ricorso, da parte dei librettisti, ad una fonte diversa (Cormon) da quella schilleriana, per il primo atto, ambientato nella foresta di Fontainebleau, è stato giustificato, in sede critica, dalla necessità «...di dare una forma operistica allo sgangherato dramma schilleriano»¹⁴.

Wolfgang Osthoff¹⁵, nel saggio dedicato ad un confronto tra le problematiche rispettive, di Schiller e Verdi, e al riflesso che ebbero in tre opere del compositore, desunte da altrettanti drammi dello scrittore tedesco, *Giovanna d'Arco* (Milano, 1845) da *Die Jungfrau von Orléans, I Masnadieri* (Londra, 1847) da *Die Räuber, Don Carlos* (Parigi, 1867) da *Don Carlos Infant von Spanien*, in merito a quest'ultima, cita le parole, scritte da Schiller in una lettera a Wilhelm von Humboldt, nel 1796:

Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nehmlich) entschädigen. [In precedenza, con Posa e Carlos, ho cercato di compensare l'assenza di verità con la bella idealità, ora con Wallenstein vorrei sperimentare ancora e riscattare la mancanza di idealità (e di sentimentalismo) con la nuda verità]¹⁶.

Lo studioso tedesco effettua una sorta di operazione di calco e adatta alle ultime opere di Verdi il processo segnalato da Schiller, l'autoanalisi dei principi creativi applicati in *Don Carlos* e, successivamente, in *Wallenstein*. Anche per Verdi si può dire, conclude Osthoff, che *Don*

13. *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Mari-sa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, p. 88

14. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 12.

15. WOLFGANG OSTHOFF, *Schillerische und verdische Problematik in "Giovanna d'Arco", "I Masnadieri" und "Don Carlos"*, in *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Istituto Nazionale di Studi verdiani, Centro italo-tedesco Villa Vigoni, EDT, Torino 2003, pp. 27-60.

16. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Achtundzwanzigster Band, Weimar, Böhlau, 1969, p. 204.

Carlos, nella versione 1884 in cui la «bella idealità» resta prevalente, segni l'inizio di un percorso che in *Otello* (1887) e in *Falstaff* (1893) approderà alla «nuda verità»¹⁷.

Ma se sperimentare la «nuda verità» equivale, sulla falsariga di Schiller, a un esercizio stilistico mirato all'approfondimento della realtà psicologica dei caratteri dei personaggi — pur implicando un esito che smentisce l'esemplarità dei comportamenti, nel duro impatto con una realtà capace di compromettere ogni ideale —, è possibile ravvisare, già nella prima versione della partitura messa a punto da Verdi per *Don Carlos*, un orientamento di questo tipo. A riprova, si potrebbe citare un brano di una lettera, indirizzata a Léon Escudier, editore esclusivo di Verdi per la Francia dal 1845, in cui il musicista si esprime in merito ad alcuni soggetti, proposti da Emile Perrin, direttore dell'Opéra. Tra questi, *King Lear* e *Cleopatra*¹⁸. Sull'eventualità di mettere in musica il dramma shakespeariano v'è una netta presa di posizione:

...Parlate ancora a Mr Perrin intorno al *Re Lear* e ditegli che vi spieghi brevemente quale sarebbe lo spettacolo che intenderebbe fare. Badate che se per caso noi scegliessimo *Re Lear* bisognerebbe stare attaccati a Shaspeare [*sic*] e seguire le sue tracce rigorosamente. È tal poeta che non si può toccare senza togliergli quell'originalità e quel carattere che è tanto potente in lui¹⁹.

Se è, perlomeno, azzardato stabilire un'equivalenza tra la «nuda verità» schilleriana e la «verità e profondità Shaesperiana dei caratteri», invocata da Verdi, nella citata lettera del 1883, contro il «nulla di storico», riscontrato nella fonte del libretto, è, tuttavia, lecito attribuire allo stile operistico del maestro quarantatreenne — occupato nella fase di stesura della prima versione dell'opera — la sperimentazione, ormai in atto, di una scrittura musicale ispirata ai canoni drammatici del «poeta» ammirato, fin

17. W. OSTHOFF, *op. cit.*, p. 60.

18. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 6: «Nel luglio del 1865 Escudier arrivò a San'Agata portando con sé il libretto di *Cleopatra*, scritto dal poeta Joseph Méry in collaborazione con il genero di Perrin Camille Du Locle...».

19. Lettera del 30.6. 1865 a Léon Escudier, in Jacques Gabriel Prod'homme, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, in «Rvisita Musicale Italiana», XXXV, 1928, p. 191.

dai tempi del *Macbeth* e ancora nel 1865, quasi con devozione. La scelta, effettuata dai librettisti (Joseph Méry, ch'era drammaturgo, tra i due, ne fu il promotore)²⁰, di utilizzare, per il primo atto, il prologo del dramma, sullo stesso soggetto, di Cormon offrì a Verdi l'opportunità di realizzare un quadro scenico il cui *climax* emotivo sembra radicato nell'«originalità» e «carattere», lodati nello stile del drammaturgo inglese.

Fin dalle battute iniziali del preludio, in *Mi bemolle minore*, si leva, infatti, un'atmosfera dolente e cupa che anticipa il tono desolato del coro che sta per entrare in scena: due nuclei tematici, basati, rispettivamente, il primo, su un'acciaccatura²¹, ripetuta per quattro battute — cellula della *plainte* [pianto], tra le cifre più espressive del *Don Carlos* —, seguita da accordi di minima che approdano alla dominante, prolungata sulla semibreve, e il secondo, costruito sul movimento in legato di quattro note, sorta di *Urgestalt*, come lo chiama Julian Budden²², il cui schema sarà riconoscibile in alcuni importanti temi dell'opera. Una terza idea risuona, minacciosa, al levar di sipario, negli ottoni e, anch'essa, ricorrerà, negli atti successivi, associata alla presenza cieca e spietata dell'Inquisizione. Il rapporto, impari, tra vittime e persecutori, si riflette in un primo affresco sonoro in cui l'«apertura sullo sfondo sociale», e storico, è tela già impressa, a colori forti, contro i quali «si consumerà il dramma privato di Elisabetta e Don Carlos»²³ (*Es. 1*).

20. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 12.

21. MARCO BEGHELLI, *Il semitono dolente*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale Parma–New York–New Haven*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze Olschki 2003, 1, pp. 241–280, cfr. p. 255: «Il semitono diviene così un *sound* distintivo — una pennellata di tristezza, piuttosto che una cellula melodica strutturalisticamente intesa, capace di ritrarre con due note un'intera “atmosfera”: lo stato d'animo d'un popolo oppresso, il gravoso ricordo di un avvenimento funesto, l'aria pesante che si respira in una situazione ostile, fino a divenire emblema sonoro (la “tinta”, in termini verdiani) di un'intera opera, sotto forma di appoggiatura o nota di volta (nella *Forza del destino*, già dal tema della sinfonia), oppure di acciaccatura (nel *Don Carlos*, appunto: “una litania di seconde minori dolorose e insistenti”)».

22. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 38.

23. FRANCESCO DEGRADA, *Don Carlo: il teatro musicale e la sua funzione critica*, in *Teatro di San Carlo. Stagione d'opera e di balletto 2001*. Don Carlo, Edizioni del Teatro di San Carlo. Programma dell'Ufficio Stampa, pp. 11–27, cfr. p. 17.

Complessivamente, la scena d'apertura può suddividersi in due sezioni, delle quali la prima è riservata al coro di boscaioli e delle loro donne dopo il preludio, mentre la seconda inizia con le fanfare del corteo e il coro di cacciatori, che introducono Elisabetta. Ma l'impressione, che se ne ricava, non dipende tanto dalla disposizione scenica, quanto, piuttosto, dai colori contrastanti di un'orchestrazione costruita, su misura, per creare una drammaturgia²⁴ in cui l'azione prende avvio dal confronto tra i singoli e la compagine corale, a sua volta distinta tra presenze consapevoli dello stato di cose (i boscaioli e le loro donne) e altre (i cacciatori) — quasi un manipolo di figuranti, questi ultimi — che, pur animando l'insieme, con lo sfondo sonoro della fanfara, appare lontano, estraneo alla problematica sociale espressa in precedenza con tanto trasporto emotivo.

Il clima desolato, cui fanno riferimento i versi della prima strofe dei boscaioli («L'hiver est long! La vie est dure!»), è introdotto, prima ancora che si levino le voci, dal timbro grave del clarinetto, seguito dal lamento dell'oboe, mentre i tremoli degli archi aggiungono tensione. Tutto è come predisposto per una sorta di recitativo corale che culmina nel grido delle donne «Hélas! Quand finira la guerre? [Ahimè! Quando terminerà la guerra?]». Ma, nella strofe successiva

24. GREGORY W. HARWOOD, *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, in «19th Century Music», Vol. 10, No. 2 (Autunno 1986), pp. 108–134, crf.p. 108: «In the 1860s, Verdi referred to a new style in his operas beginning with *La forza del destino* e *Don Carlos* — a style he called “operas with dramatic intent” (*opera a intenzioni*). Unlike operas written in the style of the primo Ottocento, which tended to stress individual pieces, many written specifically to exhibit the capabilities of a particular singer, Verdi's *opere a intenzioni* emphasized dramatic cohesion through the use of an integrating musical structure. For these operas, it was necessary that all parts of the performance be good: not only the singers, but the orchestra, the choruses, and the *mise-en-scène* as well [Negli anni sessanta dell'Ottocento Verdi parla di in nuovo stile, inauguratosi con *La forza del destino* e *Don Carlos* — uno stile che egli definisce di *opera a intenzioni*. Se le opere scritte nello stile del primo Ottocento tendevano a mettere in evidenza i singoli numeri musicali, alcuni scritti espressamente per un particolare cantante, le *opere a intenzioni* di Verdi miravano ad una coesione drammatica da ottenersi mediante una specifica struttura musicale. Per questo tipo di opere era necessario che ogni elemento che le componeva fosse di prim'ordine: non solo i cantanti, ma l'orchestra, il coro e, ovviamente, la *mise-en-scène*].».

Tout meurt au bois, dans la plaine
 L'eau des fleuves manque aux troupeaux
 Et l'hiver glace la fontaine,
 Notre fontaine aux belles eaux!

[Qui di freddo e fame si muore
 E giù al piano il fiume ghiacciò,
 Dell'inverno il gran rigore,
 L'acque gelò di Fontainebleau!].

Il fraseggio vocale si fa cullante, nella melodia addolcita da terzine, già protesa verso la dominante maggiore, e la musica sembrerebbe smentire il senso d'abbattimento che percorre il testo. Tutto si chiarisce nel solo di *Un Bûcheron*: «Amis, hâtons-nous à l'ouvrage! [Amici, ritorniamo al lavoro!]». Per ricominciare, il coraggio verrà da «nos femmes, nos fils [le spose, i figli]». Il tono delle donne, dolce e pervaso di nostalgia, nel verso «Notre fontaine aux belles eaux!», (palese riferimento al luogo, Fontainebleau, che da quella fontana prende nome), è, nella musica intonata da Verdi, concessione al caratteristico, passaggio ormai obbligato nel teatro musicale europeo, qui funzionale ad una prospettiva drammatica che, a fronte dei tutti, dispone il solo in modo nient'affatto casuale. Sul versante della credibilità scenica, anzi di quel realismo che tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento andava affermandosi come «ideologia artistica dominante»²⁵,

25. CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987, cfr. p. 43: «Il realismo come teoria nacque prima della definizione, che si riscontra solo sporadicamente all'inizio del XIX secolo, in Schiller e in Friedrich Schlegel, e che solo verso il 1850 diventò una parola d'ordine corrente nel gergo degli intenditori di estetica... Negli spunti di un'estetica del caratteristico e del brutto che si sviluppò dapprima senza clamori, in modo sporadico e discontinuo e, si potrebbe dire, ai margini dell'estetica classica del bello e del sublime, è contenuta una parte della preistoria della teoria del realismo, divenuta poi, nella seconda metà del secolo, l'ideologia artistica dominante»; GABRIELE SCARAMUZZA, *Il tema del "brutto" nell'universo culturale verdiano*, in *Verdi 2001*, cit., 1, pp. 229-240, cfr. pp. 230-231: «Si può fondatamente presumere che soprattutto dalla sua consuetudine con la cultura francese, in particolare con Victor Hugo, Verdi traesse stimoli per la presa di coscienza del problema... Altri parziali incentivi dovettero venirgli dalla lettura del *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel e dall'*Allemagne* di Madame de Staël, in cui non mancano cenni a tematiche e autori legati al brutto. Ma un decisivo impulso alla pratica del brutto gli derivò senza dubbio dalla sua confidenza col mondo di Shakespeare (uno Shakespe-

l'invenzione melodica dell'ultima strofe conduce verso un punto di risoluzione — i versi declamati dal *Bûcheron* —, prima affermazione di un'energia positiva che, nell'altro dialogo solo-tutti (Elisabetta e le donne), si manifesterà negli accenti commossi del coro femminile che ringrazia la futura Regina («Notre Dame que Dieu vous donne [O Signora che Dio vi doni]») e nelle trionfistiche terzine di un'orchestrazione «spudoratamente bandistica»²⁶ che sostengono il ritrovato ottimismo di «Nous reverrons des jours meilleurs [avremo dei giorni migliori]».

Di segno opposto, ma complementare, in un certo senso, alla categoria estetica, di respiro sociale, che informa di sé l'Introduzione, — quel caratteristico che prelude al realismo, già intravisto da Schiller nell'esercizio della «nuda verità» — è l'atmosfera, onirica crepuscolare, che s'instaura, fin dal recitativo di Don Carlos, nella scena successiva. Tributo al romanticismo, nell'accezione di *rêverie*, è l'altra faccia dell'erma bifronte, che va profilandosi gradualmente, e che, alla stregua di enigma insoluto, sarà nucleo motore nello sviluppo drammatico dell'opera.

Solo sulla scena, il giovane principe si guarda intorno ed esclama: «Fontainebleau! Forêt immense et solitaire! [Fontainebleau! Foresta immensa e solitaria!]». La natura, a misura d'uomo, vibra come l'animo del protagonista che, nonostante sia scesa la notte²⁷ — tempo ideale, celebrato da Novalis e invocato nel *Tristan* —, ricerca nel paesaggio buio le tracce dell'amata e, d'improvviso, come in sogno, la foresta diventa «Quels jardins éclatants de fleurs et de lumière [Quai giardin, quai rosai, qual Eden di splendore]».

Il clarinetto misterioso, che introduce il declamato vocale, tace per

are filtrato attraverso la sensibilità romantica) e di Schiller, nonché di altri scrittori (non ultimi Dumas, Sue, Scribe, oltre che Hugo), che conosceva e che avevano fornito ai teorici del brutto non poca materia prima su cui riflettere».

26. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 41.

27. J. MÉRY, C. DU LOCLE, *Scénario original de Don Carlos (1865)*, cit., p. 29: «La nuit cependant approche peu à peu. Le son de cors, le chant des Bûcherons s'éloignent et s'éteignent [La notte nel frattempo scende poco a poco. Il suono dei corni, i canti dei boscaioli si allontanano e si spengono]».

poco e lascia agli archi il sostegno alle parole visionarie: «Elisabeth souriante [Elisabetta sorridente]», che in quel luogo passò. La sezione successiva, (Allegro) «Quittant l'Espagne et la cour de mon père [Lasciai l'Iberia, la corte lasciai]», di tono narrativo, serve a chiarire, brevemente, la situazione scenica di Carlos, ma non è priva, nel riflesso sonoro del clarinetto, di un'emozione inquieta. Il pensiero della *cour* induce, per un attimo, a far aprire gli occhi al giovane innamorato. Ma è per poco; la regressione nel sogno, dolcissimo, torna ad essere totale. Segue la Romanza — cavatina per il personaggio che canta per la prima volta (l'unico a solo in tutta l'opera). Il primo termine è quello che contrassegna il brano in partitura (*Récite et romance [Scena e romanza]*) ed è da intendersi nel senso che acquisì nell'Ottocento: «un pezzo simile a quello da camera, in genere strofico, sempre cantabile, non virtuosistico, monopartito, spesso immaginato come patetico sfogo solitario del personaggio, insomma 'romantico' come pochi»²⁸. La frase iniziale, caratterizzata, nella seconda parte, da un «innalzamento» della linea melodica, secondo l'uso francese, alla Meyerbeer²⁹, è ripetuta due volte e, ancora, una terza, dopo l'episodio centrale, un tema cromatico, prima esposto dall'orchestra poi dalla voce (*Es. 2*). La maniera patetica si avverte, tangibilmente, quando la prima frase ritorna con la voce che sale di una settima su «Dieu bénit... [Dio benedica]», prima della coda conclusiva. La cadenza finale, affidata all'arpeggio del violoncello, sigla il tono romantico nel quale s'iscrive il pezzo.

Quanto segue, *Scène et duo* [Scena e duetto], è costruito con parametri compositivi orientati su due versanti che, a tratti, si combinano assieme, replicando con efficacia le due categorie estetiche, finora individuate separatamente: un realismo, attuato, in alcune zone, mediante criteri puramente descrittivi, e una dimensione onirica, destinata ad interrompersi bruscamente dopo l'arrivo di Tebaldo, recante la notizia, che annulla, in un solo colpo, la felicità degli amanti. La drammaturgia tende ad evidenziare l'alterità dei due personaggi principali che,

28. PIERO MIOLI, *Manuale del melodramma*, Milano Rizzoli 1993, p. 317.

29. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 44.

nel finale primo, esprimeranno, nelle reciproche condotte vocali, totale, tragica estraneità a tutto quanto li circonda, apparendo strumenti di una volontà superiore, personalità annullate in nome della ragion di stato.

La diversità di Carlos ed Elisabetta si esprime, innanzitutto, nell'essere, loro soli — rispetto agli altri che agiscono nel dramma —, in grado di raggiungere, anche se per un breve istante, la felicità. Come per paradosso, questo stato d'animo, naturale, seppur raro, reso con accenti di *naive-sentimentalische Dichtung*, entra in conflitto con la «nuda verità» che, implacabile, si para loro dinanzi. In questo duetto, lo stile di Verdi, anche se conforme al dettato del *grand-opéra*³⁰, punta ad una resa drammatica, mirata a creare un divario, incolmabile, tra i due innamorati e il mondo esterno. Solo la natura sembra partecipe dell'idillio che sboccia, mentre, a cominciare da Tebaldo, gli altri esseri umani restano ignari della condizione emotiva dei due giovani principi.

La notte, s'è detto, è congeniale alla *Sehnsucht* romantica di Carlos. Come recita il testo: «La nuit vient et la première étoile / Scintille à l'horizon lointain [Cadde il dì! Tace ognun e la stella primiera / Scintilla nel lontan spazio azzurrin]». E, infatti, nel buio, qualcosa si anima: «Ah! Quelle-ombre charmante ici vers moi s'avance? [Oh! Vision gentile ver me s'avanza!]». L'acciaccatura che, nel preludio, è già stata la prima pennellata di una tinta che, progressivamente, si stenderà sulla tela dell'opera, ricompare ora negli archi a simulare l'ansia di un'attesa che potrebbe apportare felicità. Il dialogo che segue è incalzante nel movimento di terzine, ritmate da quella stessa acciaccatura. La comunicazione tra i due va avanti, finché Carlos, riconosciuto come uno del seguito del Conte di Lerma, si rende garante della sicurezza di Elisabetta. Partito Tebaldo, la scena appartiene solo a loro due.

A questo punto, la musica, palesemente descrittiva, acquisisce, dalle parole che i giovani si scambiano, senso ulteriore e il crepitio dei rami secchi, reso con ritmo puntato dai fiati, allude già alla fiamma che sta per guizzare. Il fuoco, infatti, s'accende, materialmente e nei due cuori, ed è disegnato, in orchestra, da accenti vividi, scoppiettanti. Tutta la

30. GREGORY HARWOOD, *Verdi's reform of the italian opera orchestra*, cit., pp. 108-134.

sezione — discorsiva affatto, nelle voci, ma intensamente espressiva nell'accompagnamento strumentale, pur nei motivi equivalenti a cifre specifiche di un genere più che collaudato — trova ragion d'essere in una struttura che, nelle grandi linee, sottintende la forma quadripartita, *cliché*, a sua volta, di uno stile italiano entrato, ormai, in piena osmosi con quello francese (*Es.* 3).

Tuttavia, dei due ambiti, specifici, di canto — cantabile e cabaletta — è il secondo ad essere più chiaramente individuabile, ovvero l'Allegro «(De quels transports poignants et doux...) [(Di qual amor, di quant'ardor...)]», che Budden, *in primis*, definisce, senza mezzi termini, «cabaletta»³¹. Nella sezione, in La bemolle, «De l'inconnu j'ai peur malgré moi-même [Ah! Terror arcano invade questo core]», in cui Elisabetta confessa la sua inquietudine e, due volte, allude al destino incerto che l'aspetta — lascerà la patria natia e il padre, ma sarà puntualmente rassicurata dal giovane spagnolo, ancora sconosciuto, sulla sincerità e profondità dei sentimenti di Don Carlos —, il soprano ha frasi di ampio respiro melodico che il tenore replica, con alcune varianti. Ma, nell'insieme, non vi sono altri elementi che possano giustificare un cantabile. Inoltre, l'azione incalza. Nel successivo Allegro agitato, (tempo di mezzo?), ha luogo il riconoscimento, attraverso il medaglione che Carlos estrae dallo scrigno. L'area di Mi maggiore — tonalità che con il Re bemolle maggiore, contribuisce alla chiarezza strutturale del brano in cui queste due sfere tonali giocano, oltretutto, un ruolo importante nell'articolazione tra zone di segno emotivo e/o dinamico — è raggiunta nel grido di Elisabetta «O Dieu Poissant! [Possente Iddio!]», ma, già nello slancio successivo del tenore «Je suis Carlos... Je t'aime [Carlo son io... e t'amo]», l'accordo di settima di dominante di Re bemolle prepara l'attacco del tema dell'Allegro giusto, la cabaletta appunto.

La melodia, che apre questo movimento, che Elisabetta canta *tra sé*, ancora trattenuta da un pudore e una dignità imposti dal ruolo che le spetta, si lancia verso l'alto con ascesa diatonica di terzine, per ap-

31. J. BUDDEN, *op. cit.*, p. 47.

prodare, nella battuta successiva, ad un fraseggio elegante, d'agilità, puntato, anch'esso, verso l'alto, e ritmato dal pizzicato degli archi (*Es. 4*). Tema in puro stile francese, di ascendenza weberiana (*Euryanthe*), annota Budden³², così come l'altro — di Carlos — pur affine al primo (di cui costituirebbe una «codetta», un «pendant»), rivelerebbe ancora, secondo André Lischke³³ una somiglianza con uno dei temi dell'*Ouverture* di *Oberon*. Le osservazioni dei due studiosi rimandano a una questione recentemente affrontata in sede critica: l'eventuale influenza dell'opera romantica tedesca sul *grand-opéra*³⁴. Centro focale del problema è la traduzione, effettuata da Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze) dell'*Euryanthe* di Weber, nel 1831, comprensiva di numeri desunti da *Oberon* e *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer, e la conseguente messinscena parigina dell'opera, trascritta in francese con il titolo di *Euriante*, nell'aprile dello stesso anno. Sempre nel 1831, in novembre, fu rappresentato all'Académie Royale de Musique *Robert le Diable* di Meyerbeer. Le clausole del contratto, stipulato per l'allestimento di quest'ultima opera, ebbero incidenza sulle repliche di *Euriante* il cui successo non riuscì ad eguagliare quello di *Robert le Diable*. Meyerbeer divenne, così, padre incontrastato del nuovo stile francese che, tuttavia, negli anni Trenta dell'Ottocento presenta non pochi punti in comune con l'opera tedesca contemporanea — per quanto attiene ai soggetti, al disegno di ampie dimensioni e a molti aspetti della scrittura strumentale. Meyerbeer, inoltre, come Weber, era stato allievo, in Germania, dell'Abbé Vogler. Il ruolo svolto da Castil-Blaze non è secondario. Egli aveva già contribuito, con la sua traduzione, al successo di *Robert des Bois* (*Freischütz*), sulle scene parigine nel 1824. Nelle versioni francesi, effettuate da Castil-Blaze, le opere di Weber erano state modificate con recitativi al posto di dialoghi parlati, di prassi, questi ultimi, nella *romantische Oper*. A fronte di tale problematica, il cui riflesso sembra

32. *Ibidem*.

33. ANDRÉ LISCHKE, *Quel Don Carlos?*, in «L'Avant-Scène Opéra», a. 11 (1986), cit. p. 57.

34. MARK EVERIST, *Weber's Euryanthe: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opéra*, in «Revue de Musicologie», T. 87e, No 1 (2001), pp. 67–104.

proiettarsi fin negli anni Sessanta del secolo, quando Verdi era ormai in pieno esercizio sullo stile francese, le note di Budden e Lischke, che rivelano affinità tra alcuni esemplari di *grand-opéras* e Weber, inducono, tanto più, alla riflessione. Il quadro complesso, che scaturisce da tutta questa serie di eventi, riapre, inoltre, con sempre maggiore risalto, la discussa questione dell'incidenza del *grand-opéra* sullo stile di Wagner, sia su quello delle prime opere 'romantiche' (*Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*), ma anche sull'altro, dei drammi musicali³⁵.

Il nome di Wagner ricorre anche a proposito dell'*Acte-Fontainebleau*, segnatamente per l'Introduzione (1866), il cui tessuto strumentale avrebbe potuto indurre «i critici parigini» — se questa scena non fosse stata tolta dalla partitura della prima rappresentazione dell'opera — a instaurare un tale confronto³⁶. All'epoca, tuttavia, Verdi aveva sentito solo l'Ouverture del *Tannhäuser* e non ne aveva tratto un'impressione positiva.

Ma, in tutto il primo atto (1866/67) del *Don Carlos* certe coincidenze non riescono a passare inosservate, se si ha presente il primo atto dell'opera di Wagner che, a Monaco, nel 1865, segnò un punto di non ritorno — di cui forse allora non si ebbe piena consapevolezza — per la musica europea degli anni a venire, *Tristan und Isolde*. È d'obbligo ribadire, per quegli anni, l'assoluta estraneità, sul piano compositivo, dei due autori. Tuttavia l'azione delle due opere rispecchia un tipo di drammaturgia che, come dire, era nell'aria. Colpisce, anzitutto, la condizione d'isolamento dalla realtà che i due protagonisti condividono, e poi il riconoscimento, e la scoperta, conseguente, dell'innamoramento, che avviene, seppure per diverse motivazioni e circostanze, per via di un oggetto — il filtro nel *Tristan*, il ritratto in *Don Carlos* — il giubilo, infine, dei sudditi che acclamano la futura sposa del Re, Marke, in un caso, Filippo II, nell'altro. La vicenda, si sa, in Wagner ha ben altri esiti

35. *The Cambridge Companion to Grand Opéra*, edited by David Charlton, Cambridge University Press 2003.

36. J. BUDDEN, *op. cit.*, p.36: «...e Verdi avrebbe potuto ancora una volta indicare nelle sue opere precedenti esempi delle stesse "intenzioni", non però nell'*Ernani* o nel *Macbeth*, ma piuttosto nella *Giovanna d'Arco* che si apre proprio con una simile introduzione...».

che in Verdi. Ma, ancora in ambedue le opere, garante della felicità degli amanti è la notte, lunga per tutta la durata del grande duetto del second'atto, nell'*Handlung* wagneriana, brevissima, perché interrotta, prima del tempo, dallo scintillio delle luci di Fontainebleau, nel *grand-opéra* verdiano. Fin qui, sarebbe scontato instaurare analogie. Le storie si somigliano tutte, più o meno. Ma i soggetti vengono scelti secondo uno *Zeitgeist* che allerta la sensibilità di un autore e le modalità rappresentative si conformano a tipologie che riflettono lo spirito del tempo. Il ricorso al *caratteristico*, di cui si diceva prima, avviene puntualmente nelle opere di ambedue i musicisti. In *Tristan*, all'inizio, «Stimme eines jungen Seemanns [Voce d'un giovane marinaio]», in *Don Carlos* (1866) «Les Bûcherons et leur femmes [I boscaioli e le loro donne]», un coro maschile e femminile: se il canto a solo, e viceversa, quello destinato a una pluralità di voci, inducono, ovviamente, morfologie diverse, la qualità dei brani è la stessa. La *colour locale* appartiene, ugualmente, all'uno e all'altro numero. Ma, nello sviluppo dell'azione, le soluzioni, escogitate per articolare il decorso degli eventi con le reazioni emotive delle parti in causa, ricalcano uno schema drammatico che, a ben vedere, è alla base di questi due primi atti, messi a confronto forse con troppa spregiudicatezza. Al centro della dinamica che evolve verso il finale, v'è, in ambedue i casi, un duetto d'amore in cui i personaggi toccano con un dito una felicità inaspettata. Questo stato di grazia è interrotto, in Wagner come in Verdi, da qualcosa che proviene dall'esterno. «Hell! König Marke Hell! [Viva! Viva il re Marke!]» gridano i marinai in vista della terra di Cornovaglia, mentre la coppia è immersa in «*Liebesumarmung* [amoroso abbraccio]». Un colpo di cannone esplode, mentre Carlos ed Elisabetta, ebbri di gioia, si dichiarano eterno amore.

Ma presto una realtà, avversa agli amanti, rende palese, nel finale di ciascuno dei due atti, l'alterità di una condizione cui si oppone la ragion di stato — nella leggenda e nella storia che, rispettivamente, ispirano Wagner e Verdi — e soli, contro la folla in festa, restano Tristan e Carlos.

Il primo declama, sulle note tenute dei fiati

O Wonne voller Tücke!
O truggeweihetes Glück!

[Oh voluttà piena di malizia!
Oh felicità consacrata all'inganno!].

l'altro conclude, sul movimento discendente dei legni e poi degli archi, che riprendono in *pp*, il tema di giubilo del coro

L'heure fatale est sonné,
La cruelle destinée
Brise mon rêve si beau!
Ô destin fatal, ô destin fatal!

[L'ora fatale è suonata
Cruda, funesta or m'appar
Spari un sogno così bel!
O destin fatal, o destin crudel!].

Ma, ben prima, nell'opera di Verdi, il segnale della fine di un sogno s'annuncia, in orchestra, dopo le «fatali» parole di Tebaldo — «Salut, ô Reine, épouse de Philippe deux! [Regina, vi saluto, sposa a Filippo Re!]» —, nel clarinetto basso, sull'urto della settima diminuita di Do minore. V'è, poi, come una ripresa del duetto, dolorosa, con il tema che, nel finale, diverrà appannaggio esclusivo degli amanti, opposto all'altro, giubilante della folla.

Nell'ultimo numero dell'atto il coro che si avvicina, cantando a cappella «O chants de fête et d'allegresse [Inni di festa lieti echeggiate]», finisce con il travolgere, progressivamente, con il tema di marcia, scandito in abbagliante Sol maggiore, i due innamorati. Quando le voci di Carlos ed Elisabetta si aggiungono all'insieme, l'altro tema, che aveva chiuso l'ultima sezione del duetto, si sovrappone al coro giubilante, creando, ulteriormente, una specie di distanza incolmabile tra soli e tutti. Il recitativo del Conte di Lerma, «Le très glorieux Roi de France, votre père [Il glorioso Re di Francia, il grande Enrico]» segna una battuta d'arresto, nella convulsione collettiva, ed è funzionale all'elevazione del *climax* della scena. Un coro di donne che implora Elisabetta affinché accetti «...Philippe pour époux [...la man che v'offre il re]», introdotto dagli archi, in un patetico Fa diesis minore, precede la risposta della futura sovrana. Il «si» viene pronunciato dopo tre battute di archi in pizzicato. Il Mi maggiore, che con il Re bemolle era stato una delle due

tonalità del duetto, è d'impianto nelle frasi di gratitudine che il coro, completo di voci maschili e femminili, rivolge alla principessa. Prima Elisabetta, poi Carlos, rispettivamente sillabando in terzine sulla stessa nota (un Si e un Re) si inseriscono, dolorosamente, nel concertato, che volge alla conclusione, nell'incessante ritmo di marcia, ora in Do maggiore. La folla, dopo che la principessa è salita sulla lettiga, si allontana. Carlos resta solo con la sua disperazione (*Es. 5a, 5b, 5c*).

La struttura complessiva del primo atto serba un'omogeneità che le deriva dall'esser costruito su una dinamica emotiva ascendente e discendente, per i due protagonisti — da leggersi, viceversa, nell'Introduzione, in senso contrario, per il coro, dei boscaioli e le loro donne, che solo al termine, si proietta verso la speranza, dopo la depressione iniziale. Al centro dell'azione, il duetto Carlos–Elisabetta è come il picco di una parabola che si disegna su un unico fondale scenico, la foresta di Fontainebleau.