

La genesi dell'opera

Quando il 10 febbraio 1881 *Les contes d'Hoffmann* andarono (finalmente) in scena, Offenbach era già morto da circa quattro mesi. Mesi di difficile gestazione e di frenetiche trattative tra il direttore dell'Opéra-Comique Léon Carvalho, il librettista Jules Barbier e il musicista amico di Offenbach che fu incaricato di portare a termine il lavoro del defunto compositore: Ernest Guiraud.

Quest'ultimo, noto per aver rimaneggiato-rilanciato la *Carmen* di Bizet, per la verità in un'edizione tanto fortunata quanto discutibile, ritocca la partitura in più punti e cerca invano di limitare i tagli imposti da Carvalho. Tagli invero assai dolorosi. Basti pensare che l'opera venne rappresentata senza l'atto di Venezia (decisione presa meno di una settimana prima della prima) e che alcune pagine irrinunciabili di quell'atto (la Barcarola, ad esempio) vennero spostate altrove. Ma i patteggiamenti-ripensamenti segnano tutta la lunga e travagliata genesi dei *Contes d'Hoffmann*, per i quali Offenbach scrisse una quantità di musica esorbitante, sulla quale continuò a ritornare e che non poté mai concludere (non a caso negli ultimi decenni si sono avute ben tre diverse edizioni critiche dei *Contes d'Hoffmann*: quelle di Fritz Oeser, di Michael Kay e di Jean-Christophe Keck). Nonostante i numerosi tagli imposti da Carvalho prima e dopo la morte del compositore, l'opera risultò lunghissima: alzatosi il sipario alle otto e mezza circa, lo spettacolo non si concluse prima di mezzanotte. L'instabilità metamorfica è d'altronde tematizzata nell'opera. Quando nel 1879 Offenbach

presentò in un concerto privato la sua ultima fatica (tra gli invitati c'era anche Carvalho), Hoffmann era ancora un baritono e i quattro ruoli femminili cantavano in modo del tutto diverso. A proposito di questi ultimi e di instabilità metamorfica, va sottolineato che Offenbach pensò sempre di affidarli alla stessa cantante: le tre donne amate da Hoffmann nel passato sono come tre diverse metamorfosi dello stesso ideale (irraggiungibile) che non cessa di affascinare-ossessionare il poeta nel presente. Come dice lui stesso, la donna che ama (la cantante Stella) è una specie di essere triplice, "trois âmes dans une seule âme". Il problema è che tutti questi personaggi femminili cantano con tessiture abbastanza diverse: Olympia (I Atto) è un soprano leggero, Antonia (II Atto) è piuttosto un soprano lirico e Giulietta (III Atto) tende al soprano drammatico. È un po' come se Zerlina, Donna Anna e Donna Elvira (il rapporto con il *Don Giovanni* è uno dei sottotesti dell'opera) fossero interpretate dalla stessa cantante. Ecco perché non succede quasi mai che le volontà di Offenbach siano in questo senso rispettate. Più facile trovare un basso che intoni i quattro personaggi in cui si riconoscono

IN APERTURA

Una pagina illustrata
dedicata ai *Contes d'Hoffmann*
di Jacques Offenbach
pubblicata sul periodico
"Le Théâtre illustré"
subito dopo la prima
all'Opéra-Comique di Parigi
del 10 febbraio 1881.

i diversi volti del Male: Lindorf (Prologo ed Epilogo), Coppélius (I Atto), Docteur Miracle (II Atto) e Dapertutto (III Atto).

Dunque una sorta di frammentismo caleidoscopico e di geometria ad assetto variabile sembra invadere tanto il contenuto quanto la struttura di un'opera che non a caso si vuole "fantastica". È tratta da un autore tedesco celebratissimo, E. T. A. Hoffmann, che fin dagli anni Trenta dell'Ottocento era diventato a Parigi l'emblema stesso del "fantastico". Le storie raccontate da Hoffmann (inteso come personaggio dell'opera) sono un puzzle abbastanza sconnesso pieno di interruzioni, deviazioni, salti logico-temporali. Ad esempio nella sua canzone del primo Atto (la *Légende de Kleinzach*), prima ancora di passare dal piano narrativo a quello rappresentativo (i "racconti" di Olympia, Antonia e Giulietta), Hoffmann canta in una ballata strofica (forma tipica dell'*opéra-comique*) di sapore comico-grottesco la storia del folletto-gnomo Kleinzach. Ebbene, all'inizio del terzo *couplet*, nominando il volto, la *figure* dello strano essere, la melodia di Hoffmann si incaglia e deraglia: il poeta-narratore si alza di scatto e viene posseduto da una specie di visione della donna amata che attraverso un cammino modulante alquanto erratico raggiunge uno stato di vera e propria esaltazione nella tonalità di la maggiore (la canzone di Kleinzach è in la minore). Il tutto davanti agli astanti che, pur essendo abituati alle bizzarrie del loro amico, appaiono del tutto sconcertati, mentre Hoffmann torna piano in sé. Quando attacca il quarto (e ultimo) *couplet*, la melodia in la minore, pur essendo la stessa dei *couplets* precedenti, suona in un modo

Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni. Il suo libro *Il valzer delle camelia. Echi di Parigi nella Traviata* è uscito anche in traduzione inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

completamente diverso... Queste interferenze, salti temporali e scarti stilistici sono ancora accresciuti dal fatto (troppo spesso trascurato) che *Les contes d'Hoffmann* sono in prima istanza un *opéra-comique*. Nonostante la versione coi recitativi approntata da Guiraud – e anche in questo caso il parallelo con *Carmen* è d'obbligo – si tratta di un'opera che appartiene a un genere ibrido, in cui sono previste delle parti recitate: un genere che le ultime due opere di Bizet e Offenbach hanno profondamente trasformato e rilanciato in una chiave moderna, ma che per molti versi resta ancor oggi imbarazzante e incompreso. Anche perché tanto *Carmen* quanto *Les contes d'Hoffmann* hanno peregrinato per più di un secolo nella versione con i recitativi. Credo che sia giunto il momento di ripensare queste due opere all'interno della drammaturgia "mista" e delle sperimentazioni di un genere (tutto da riscoprire) al quale entrambe devono moltissimo.