

# La musica

**Prologo.** Soltanto nove battute di rutilante *tutti* orchestrale, e sguscia fuori dalle botti della taverna di Luther un coro di esseri ultraterreni i cui onomatopeici *glu glu glu* suonano altrettanto esilaranti dei *drig drig* del *galop* di studenti che, a ondate successive, la invaderanno. Sfuggono forse le reiterate, ammiccanti citazioni dal *Don Giovanni* di Mozart; non certo il sarcasmo sotteso agli ingressi canonici e alle cadenze “ecclesiastiche” con cui quei brilli lavativi esprimono il loro giubilo. Nuovi, irresistibili giochi onomatopeici – *clic clac, cric crac, flic flac* – insaporiscono il dipanarsi della *chanson de Kleinzach* intonata da Hoffmann, le cui placide inflessioni modali andranno viepiù perdendo compostezza per le provocazioni del malevolo Lindorf, rese musicalmente da una costellazione di concisi motivi irrequieti e serpeggianti.

**Atto I.** Intermezzo di apertura, in forma di aulico minuetto con trio, e – come consuetudine nell’*opéra-comique* – si alternano liberi recitativi ed episodi musicali misurati. Quando Spalanzani evoca l’odiato Coppélius, l’armonia vira decisamente verso le tonalità minori, come avverrà pure nell’ampia *romance* di Hoffmann, il cui culmine espressivo verrà raggiunto nel plateale passaggio da fa maggiore a fa minore che sottolinea il momento in cui egli solleva il tendaggio che cela Olimpia dormiente. La successiva prova di virtuosismo belcantistico affidata a questo automa avaro di parole sarà scandita dalle rumorosissime ricariche che ne interrompono la gorgheggiante *chanson* “Les oiseaux dans la charmille” e dai secchi *Oui*

con cui Olimpia replicherà alle esaltate proferte d’amore di Hoffmann.

Per piazzare la propria merce, Coppélius canta “J’ai des yeux, de vrais yeux” su una linea melodica riconducibile anch’essa alla costellazione dei “motivi del Diavolo”, mentre Hoffmann dovrà danzare valzer sempre più brillanti e frenetici con la sua ballerina meccanica. L’intero Finale dell’Atto I è, appunto, abilmente costruito su una sequenza di movimenti di valzer, dal carattere ora parigino, ora viennese, ora quasi chopiniano, la cui parabola acquista slancio crescente sino alla catastrofica conclusione.

**Atto II.** L’Entr’acte, velatamente presago dell’incombente tragedia, viene come cancellato dalla strofica compostezza della *romance* di Antonia “Elle a fui, la tourterelle”. All’entrata in scena di Krespel, ne esprime tutta la preoccupazione un fantasmatico re minore, in stridente contrasto con la successiva, deliziosa sortita comica “Jour et nuit je me mets en quatre” del suo stolido servitore sordo Frantz. Tubano Hoffmann e Antonia, vocalmente beati l’uno dell’altra, nel duetto “C’est une chanson d’amour”, sino all’irruzione del dottor Miracle, le cui arti diaboliche verranno evocate dalle sincopi sempre più ravvicinate degli archi. Mentre la musica va facendosi sempre più sinistra, l’ubiquo Miracle chiama in aiuto lo spettro della madre di Antonia, la cui voce dovrebbe uscire arcanamente, nella didascalia originale, da un ritratto appeso alla parete. Antonia, vittima predestinata dei propri gorgheggi, si fa trascinare nel gioco delle

Giovanni Guanti (1952) musicologo e saggista, è professore emerito all'Università Roma Tre. Si è occupato di filosofia, estetica musicale nel romanticismo e, fra molte altre tematiche, di ermetismo rinascimentale. Nelle sue circa cento pubblicazioni (libri, articoli), sull'opera, la musica contemporanea, Beethoven, ecc., spicca un particolare interesse per l'occultismo.

Jacques Offenbach in una caricatura di André Gill pubblicata sulla rivista "La Lune", 1866.

modulazioni, per lo più minori, e l'enfasi sui pizzicati e sui registri gravi degli archi circonda Miracle, ennesima incarnazione del Male, di una grottesca e sinistra grandezza. La fanciulla si spegnerà al suono angelico dell'arpa, e il suo ultimo respiro coinciderà con un mirabile assottigliarsi del suono orchestrale.

**Atto III.** La festa di Giulietta e di Venezia, invincibili seduttrici, si celebra sulla melodia di tre note (che incantò Busoni e lo Hindemith teorico) della regina di tutte le barcarole "Belle nuit, ô nuit d'amour", intonata dal coro con due voci femminili fuori scena, cui fa eco il *chant bacchique* di Hoffmann "Amis, l'amour tendre et rêveur". Quale sinistro contrasto, una così voluttuosa calma, con lo scatto protervo dei violoncelli e fagotti all'unisono con cui attacca l'Aria del sedicente capitano Dapertutto! Melliflua e ingannatrice ne è la *chanson* "Scintille, diamant", che spingerà Giulietta a sottrarre anche a Hoffmann la sua ombra. Materiale tematico ascoltato in precedenza, e connotante soprattutto Coppélius, viene recuperato da Offenbach per esprimere il crescendo della collera di Hoffmann, sino al duello con il rivale e compagno di sventura Schlémil. Raccoltisi tutti i personaggi in un settimino (di fatto, un sestetto), si perviene senza soluzione di continuità al concitato Finale. Ritorna, ma ormai priva d'innocenza, la *Barcarolle* iniziale mentre Giulietta fugge imbarcandosi su una gondola, e atrocemente beffardo suona sui pizzicati di commiato degli archi gravi il suo "Voici des gondoles, l'heure des barcarolles et celle des adieux".

**Epilogo.** A riportarci all'atmosfera del Prologo è ancora un *galop*, sulle cui note mastro Luther informa gli avventori del trionfo teatrale di Stella, alla salute della quale s'innalzano sonori brindisi e applausi dentro e fuori scena. L'alcol scorre a fiumi ("Allumons le punch!") fino al catartico Largo dell'ultima *romance*, un rammemorante solo del violino sugli accordi leggeri dell'arpa. È riapparsa la Musa, che invita ad anteporre l'amore per l'arte a quello per le donne. L'uscita dalla taverna di Stella al braccio di Lindorf non ferisce Hoffmann, ebbro e sonnacchioso. Per tutti, fuorché per lui, sembrerebbe esplodere quel giubilo bacchico che, sulle parole "Jusqu'au matin", coralmemente assicura che la bisboccia non sarà mai conclusa.