

CARL DAHLHAUS

Il sentimento del tempo. Citazione musicale e rimembranza nell' "atto di Antonia" de *Les contes d'Hoffmann*

I

I racconti di Hoffmann furono concepiti da Offenbach come una "grande" opera musicata per intero: solo in seguito, dopo il fallimento del Teatro della Gaité-Lyrique cui erano originariamente destinati, vennero trasformati in un'opera con dialoghi e scene recitate, per permetterne l'esecuzione presso l'Opéra-Comique. Tuttavia dal punto di vista drammaturgico, non da quello genetico, la prima versione (la "grande" opera interamente musicata) è assai prossima al genere dell'*opéra-comique* con dialoghi recitati, poiché i pezzi musicali chiusi (canzoni, arie e duetti) sono costituiti in percentuale superiore alla norma da "musica citata" o da "musica in scena" e si potrebbero legittimamente trovare anche in un dramma parlato.

Nella versione con dialoghi recitati, invece, Offenbach non si limitò ai numeri chiusi, ma utilizzò tutte le forme intermedie tra recitativo e cantabile, arioso e "musica citata" a disposizione nel *drame-lyrique* tardottocentesco: duetti, terzetti e finali non sono ora distinguibili da quelli di una "grande" opera tutta in musica. Una delle "tecniche di mediazione" utilizzate consiste nel fatto che spesso Offenbach lascia sfumati i confini fra la

musica intesa come linguaggio della convenzione operistica e la "musica in scena", quella che sarebbe tale anche in un dramma parlato; ne può risultare tanto una scarsa distinzione dei diversi statuti drammaturgici quanto una loro estrema differenziazione.

Un caso del primo tipo ha luogo nella scena in cui Antonia, dopo aver invitato Hoffmann ad ammirare la sua arte, intona una canzone carica di significato per entrambi, perché legata ad un ricordo comune.¹ Ora, è solo nell'invito preliminare all'ascolto (che pure dovrebbe essere "lingua operistica") che realmente Antonia dispiega lo splendore e la potenza della propria voce; mentre la canzone (pur essendo "musica in scena", cioè canto realisticamente inteso) ricade in un andamento semplice e popolareggiante, che ha quasi i lineamenti del "Volkston" - l'appropriazione artificiosa, di seconda mano, dei caratteri del canto popolare. Al contrario, si verifica senza dubbio una differenziazione quando Antonia muore accompagnata da una reminiscenza della canzone stessa.² Benché la didascalia reciti "elle chante", alludendo quindi ad una "musica in scena", il personaggio non canta affatto la melodia, ma si limita ad immaginarla: essa risuona in orchestra. Antonia crede di cantare quello che

sente dentro di sé: ciò che invece solo bisbiglia appartiene alle forme linguistiche del "linguaggio operistico" - o meglio, per esprimersi in termini tecnici, si tratta di un contrappunto vocale secondario a una melodia strumentale.

Nell'"atto di Antonia" la tragedia si compie per il fatto che Antonia viene spinta a cantare - nonostante questo le costi un terribile sforzo - dalla voce della madre morta, proveniente da un ritratto capace, a quanto sembra, di animarsi. Tuttavia Antonia sa che la vita, da lei ritenuta reale, del ritratto implica la sua stessa morte. E ciò che canta è un'aria dal repertorio della madre, la cui voce in controcanto dichiara: "Ma voix t'appelle".³ Lo svolgimento del dramma si avvale dunque necessariamente della musica citata, presentata ed esplicitamente dichiarata nel testo come tale.

Inoltre, la caratteristica struttura drammaturgico-musicale dell'atto di Antonia deriva dalla relazione paradossale che s'instaura fra la "musica citata" e la tecnica specifica del motivo di reminiscenza, che consisterebbe nel far risuonare frammenti di melodie ascoltate in precedenza nel corso dell'opera. In questo caso vengono anticipate per frammenti delle melodie che solo più avanti verranno esposte per esteso. Esse quindi vengono ad esprimere, per usare la terminologia di Wagner, non solo premonizioni (*Ahnungen*), ma anche ricordi (*Erinnerungen*).

E' il testo di commento del recitativo ("Ah! souvenir trop doux") che rende riconoscibile il frammento che anticipa la romanza di Antonia n. 11⁴ in quanto reminiscenza di Hoffmann. E quando Antonia ricorda la madre ("en chantant, croyait l'écouter"), appare in orchestra come anticipazione⁵ il motivo che più tardi⁶ servirà ad esprimere la seduzione al canto attraverso il ritratto divenuto vivente.

Anche la canzone con i cui anticipati frammenti Hoffmann, prima del duetto n. 14, rievoca il passato e chiama a sé Antonia, contiene un commento peculiare fin nel testo cantato ("C'est une chanson d'amour").⁷

Le anticipazioni di motivi musicali vengono definite dal testo verbale come motivi di reminiscenza: al loro primo, frammentario apparire, quindi, tali motivi sono nuovi dal punto di vista musicale, ma sul piano drammatico hanno la funzione di reminiscenze. Ma il passato che essi richiamano - Hoffmann che ricorda Antonia e Antonia che ricorda Hoffmann o la madre - riceve proprio attraverso il loro carattere frammentario una colorazione intensa e inconfondibile. Vuoi per via d'intuizione, vuoi attraverso la riflessione, Offenbach sembra aver preso le mosse dalla constatazione che la profondità del tempo si spalanca in modo più sconvolgente se l'immagine del passato, invece di costituire un quadro ampio e completo, consiste in un lampo fuggevole. Poi però egli tenta di conservare la sostanza della "mémoire involontaire" (il rinvio a Proust non è certo fuori luogo) mediante l'esposizione compiuta delle melodie stesse: e questo tentativo risulta decisivo sul piano drammaturgico-musicale. Il senso d'irresistibilità di una nostalgia che si volge anelante al passato - un'irresistibilità connessa al frammentario - deve quindi trasmettersi alle melodie compiute, che costituiscono la spina dorsale dell'atto di Antonia. E, dato che le melodie fungono da impalcature portanti, nella misura in cui questo trasferimento di senso funziona la struttura drammaturgica dell'atto si realizza sul piano logico e su quello musicale: poiché la vicenda di Antonia, per esprimersi in termini astratti, dimostra il potere del passato sul presente. I motivi, che musicalmente sono anticipazioni frammentarie ma drammatur-

gicamente fungono da motivi di reminiscenza, evocano proprio grazie alla loro frammentarietà una profondità del sentimento del tempo che poi si estende alle melodie proposte nella loro completezza: in questo paradosso la "temporalità" del dramma - che ne costituisce il livello fondamentale - viene realizzata mediante un'idea formale che Offenbach, per tre volte, persegue rigorosamente. (Rispetto a questo ingegnoso connubio di anticipazione e ricordo, frammentarietà e assieme unitario, l'artificio di far ritornare la melodia della canzone come motivo strumentale di reminiscenza al momento del congedo di Hoffmann da Antonia⁸ e al momento della morte di Antonia⁹ sembra invece un elemento sentimental-convenzionale).

II

Sarebbe finalmente l'ora di scrivere una storia del motivo di reminiscenza nell'opera senza aver l'obbligo di riferirsi continuamente alla tecnica wagneriana del motivo conduttore, il Leitmotiv. La reminiscenza è stata in un certo senso generalizzata da Wagner nel Leitmotiv, e solo grazie a questa indebita generalizzazione, a partire dall'*Oro del Reno*, può essere stata ricondotta in tale categoria. Ciò è bastato, ad una certa critica musicale ottocentesca in cerca di facili etichette (seguita in ciò senza troppa riflessione da molti storici), per ritenere che la tecnica della reminiscenza - esistita in forme molteplici prima, durante e dopo Wagner, del tutto indipendentemente dai modi compositivi e drammatici del *Musikdrama* - fosse in stretto rapporto con quella del Leitmotiv, tanto da interpretarla come prefigurazione, parallelo o "effetto" della seconda. La funzione della reminiscenza in Mussorgskij, Massenet o

Offenbach - per nominare solo alcuni compositori estremamente diversi tra loro - risulterebbe più oscurata che illuminata da un tentativo interpretativo che in modo esplicito o latente assumesse Wagner come termine di riferimento assoluto. Se è assurdo scrivere una storia della musica "come preparazione a Wagner", è altrettanto deformante considerare l'opera tardo-ottocentesca soltanto un fenomeno di "circumpolarità" (Theodor Kroyer).rispetto alla produzione di questo compositore.

Nei *Racconti di Hoffmann* le reminiscenze, per quanto numerose, non costituiscono un "tessuto" ben compatto, con pretese sinfoniche. Esse sono piuttosto particelle che compongono il recitativo accompagnato e i numeri chiusi: particelle che non danno luogo a forme a sé stanti, ma che vengono inserite in forme regolate da norme diverse da quelle dello sviluppo motivico.

Andando oltre l'atto di Antonia, il motivo che caratterizza Lindorf è di una tale massiccia pregnanza¹⁰ che Offenbach avrebbe addirittura deluso le attese del pubblico se non lo avesse utilizzato come motivo "ricordato". L'enfasi non è comunque fine a se stessa, ma si riconnette alla funzione del motivo, come nel n. 2 del primo atto: ha infatti la funzione di aprire la scena con un "gesto d'ingresso". Un caso opposto è quello degli accordi spezzati, che si riferiscono alla separazione di Antonia da Hoffmann, pur senza raggiungere l'inequivocabilità del simbolo fonico e per questo poco appariscenti: troppo modesti - verrebbe da pensare - perché siano destinati a ritornare come reminiscenza (*es. mus. 1*)¹¹.

Che gli accordi spezzati non debbano risaltare dal contesto è comunque, non altrimenti dalla pregnanza del motivo di Lindorf, uno stato di cose determinato dalla forma. Ambedue i motivi musicali -

(Es. mus. 1)

Musical score for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef features eighth-note patterns, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with some longer note values.

(Es. mus. 2)

Vocal line for Es. mus. 2, single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: J' ai ju - ré d'ê - re à lui Elle a lui la tour - tou - rel - le

(Es. mus. 3)

Musical score for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef features eighth-note patterns, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with some longer note values.

(Es. mus. 4)

Vocal line for Es. mus. 4, single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: à mes ge - noux je le vois que j'é - tais re - gre - té

(Es. mus. 5)

Musical score for piano accompaniment, single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody features eighth-note patterns.

(Es. mus. 6)

Musical score for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The left hand (bass clef) is marked *ff* and features a steady eighth-note accompaniment. The right hand (treble clef) is marked *p* and features a melody with eighth-note patterns.

in quanto accordi spezzati, che sostengono un recitativo - sono parte di uno sviluppo che dal rintocco degli accordi all'inizio della scena passa ad accordi disposti in senso orizzontale, ove questi ultimi sottostanno alla melodia prima di un recitativo e poi di un arioso. La tecnica della reminiscenza in Offenbach spazia dalla fuggevole, quasi inafferrabile associazione sino all'accentuata individuazione motivica di un personaggio, che fa istintivamente ricordare i sarcasmi di Debussy sui "biglietti da visita musicali" che gli eroi wagneriani utilizzerebbero per presentarsi in scena.

Quando nel terzetto n. 16 Antonia, provocata dal Dottor Miracle, prende con enfasi le parti di Hoffmann, canta una frase il cui profilo melodico sembra derivare dalla romanza n. 11 (*es. mus. 2*).¹²

Si potrebbe obiettare che è, da parte degli esperti in analisi musicale, una tipica deformazione professionale contrabbandare per fortunati ritrovamenti le relazioni da loro stessi istituite tra vari motivi melodici. Pure la struttura intervallare della frase citata è talmente caratteristica che nonostante il cambiamento dell'interpretazione tonale - nel n. 11 la frase è riferita al Si bemolle maggiore, mentre nel n. 16 al Fa maggiore - non si può credere a un puro caso, tanto più che il testo consiglia l'utilizzo di un motivo "ricordato". Che tale associazione sia deliberatamente voluta da Offenbach si vede indirettamente nel modo in cui alcuni luoghi sentiti senza dubbio come paralleli nei *Racconti di Hoffmann* si differenziano l'un l'altro. Così la forma della romanza di Niklausse al n. 13:¹³

Parti:	A	B ¹	C	B ²	C
Tonalità:	Re magg.	Re min.	Re magg.	Fa # min.	Re magg.

è grosso modo irriconoscibile, se non si coglie la parziale analogia della parte B, benché in buona parte dissimulata. E nelle strofe del servitore (n. 12) ritorna il motivo dell'introduzione strumentale, in un certo senso sparpagliata parte nella prima e parte nella seconda formulazione del refrain (*es. mus. 3*).¹⁴

Bisogna perciò mettere in conto anche per Offenbach deviazioni di tipo differenziato rispetto al modello iniziale.

Non si dovrebbe tuttavia sottovalutare il fatto che il grado di percettibilità delle associazioni motiviche dipende dalla distanza temporale delle loro apparizioni: i suggerimenti offerti dagli esempi musicali, che accostano fianco a fianco passaggi situati in realtà a grande distanza reciproca, potrebbero essere fuorvianti. E senza dubbio oltrepasseremmo il confine legittimo dell'ipotesi speculativa se, ad esempio, annoverassimo come motivo ricorrente l'andamento cromatico per terze, la cui inflessione lamentosa - antichissimo *topos!* - si afferma quando Antonia sta ricordando Hoffmann e viceversa quando Hoffmann sta ricordando Antonia (in modo che una motivazione di stampo contenutistico abbia comunque luogo) (*es. mus. 4*).¹⁵

Il motivo estremamente pregnante e riconoscibile attribuito a un personaggio costituisce l'estremo contrapposto all'associazione motivica. La graziosa movenza, che caratterizza il motivo ricorrente del servitore (*es. mus. 5*)¹⁶ - una movenza che fa rilevare come la composizione dei *Racconti di Hoffmann* avvenga nel periodo iniziale del Neo-rococò, una moda stilistica ancora poco indagata dalla ricerca storico-musicale - dovrebbe impedire di considerare il servitore come un semplice babbeo.

Lindorf, il nemico, è sempre fornito di due motivi musicali personali: un primo nella sua forma apparente di borghese e

un secondo nelle vesti di Dottor Miracle. Il primo motivo - già menzionato - che appartiene stilisticamente al recitativo accompagnato, non solo viene ripetuto, ma anche sottoposto a un processo di trasformazione che si può definire senza esagerare “variazione/sviluppo” (es. *mus. 6*).¹⁷ A un frammento motivico in *fortissimo*, che appare come gesto di minaccia, segue nella replica di Antonia, in cui si manifesta un forte turbamento, una variante *piano*. Questa variante rappresenta, nella sua dipendenza motivica, il potere del Dottore su Antonia, e nel suo carattere titubante la resistenza della ragazza.

Il motivo del Dottor Miracle, diversamente da quello di Lindorf, fa parte del materiale melodico di un pezzo chiuso, il terzetto n. 15, e il suo ritorno alla fine dell'atto implica la ripetizione di un'intera parte della forma e non solo del singolo motivo.¹⁸ La funzione formale della reminiscenza nei *Racconti di Hoffmann* è dunque di importanza non inferiore al suo significato simbolico, la cui analisi rimane un'esercitazione puramente letteraria se non è in grado - tanto per Offenbach quanto, in modo diverso, per Wagner - di ricongiungere l'aspetto “contenutistico” a quello strutturale.

NOTE

¹ J. OFFENBACH, *Hoffmanns Erzählungen. Quellenkritische Neuausgabe*, a cura di F. OESER, Kassel, Alkor-Edition 1977, p. 189.

² *Ibidem*, p. 241 e seguenti.

³ *Ibidem*, p. 237.

⁴ *Ibidem*, p. 160.

⁵ *Ibidem*, p. 163.

⁶ *Ibidem*, p. 227.

⁷ *Ibidem*, p. 179.

⁸ *Ibidem*, p. 219.

⁹ *Ibidem*, p. 241 e seguenti.

¹⁰ *Ibidem*, p. 220.

¹¹ *Ibidem*, pp. 180, 195 e 199.

¹² *Ibidem*, pp. 255 e 160.

¹³ *Ibidem*, p. 174.

¹⁴ *Ibidem*, p. 168 e seguenti.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 160 e 180.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 165 e 195 e seguenti.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 220 e 223. [“Variazione / sviluppo”, oppure “Tecnica variazionale di sviluppo” (come viene tradotto nell'edizione italiana del manuale di analisi di Bent e Drabkin) è, com'è noto, un termine analitico coniato da Schönberg (*Entwickelnde Variation, Developing Variation*) in riferimento alla musica di Brahms, i cui temi sono, a loro volta, frutto dello sviluppo di spunti motivici iniziali.]

¹⁸ *Ibidem*, pp. 207 e 224.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)