

SIEGHART DÖHRING

## La concezione drammaturgica dei *Racconti di Hoffmann*

È stata proprio la tradizione testuale frammentaria che caratterizza l'ultimo lavoro teatrale di Offenbach a porre subito, con urgenza, il problema di afferrarne la concezione drammaturgica: infatti la circostanza di non potersi basare su una partitura perfettamente conclusa, "res facta" immutabile e indiscutibile, ha reso l'interpretazione drammaturgica da un lato più difficile, dall'altro irrinunciabile. Tra i numerosi problemi rimasti ancora privi di soluzione, uno dei più rilevanti consisteva nell'individuare le intenzioni definitive di Offenbach sulla collocazione dell'"atto di Giulietta" all'interno dei *Racconti di Hoffmann*. Il consolidamento della tradizione esecutiva dovuto alla stampa Choudens (1907) non era valso infatti a sgominare per lungo tempo le numerose perplessità sulla configurazione formale dell'opera com'è pervenuta. Negli ultimi decenni soprattutto gente di teatro e registi si sono sforzati di accostarsi all'"autentico" *Hoffmann*, basando la propria interpretazione sia sull'omonimo lavoro teatrale di Jules Barbier e Michel Carré (1851), alla base del libretto operistico dello stesso Barbier, sia sullo studio di documenti inediti e scartafacci variantistici.

Anche la "nuova edizione critica delle fonti" di Fritz Oeser (spartito e introdu-

zione, Kassel 1977 e 1981) va valutata, nonostante le pretese di scientificità, tenendo conto del suo orientamento rivolto primariamente alla prassi esecutiva. Pre-scindendo dalle carenze metodologiche, a Oeser spetta comunque il merito di aver portato per la prima volta a livello di discussione scientifica il problema della concezione drammaturgica dei *Racconti di Hoffmann* con la sua edizione e di averne fatto intravedere una prima soluzione.<sup>1</sup> Offenbach aveva progettato i *Racconti di Hoffmann* come un *drame lyrique* in cinque atti interamente musicato; passando a rielaborarlo in *opéra-comique*, accettò la sostituzione del recitativo con dialoghi recitati, ma conservò immutate le originarie dimensioni e proporzioni. La discussa figura della Musa e la sua identità con Niklausse, finora solo oggetto di supposizioni, è non solo autentica, ma addirittura fondamentale per la coerenza dell'azione, da cui deriva necessariamente la collocazione dell'"episodio di Giulietta" alla fine dei racconti, cioè come atto IV.

Due principi formali, del tutto inusuali per un'opera, caratterizzano la concezione di questo lavoro:

1. I *Racconti di Hoffmann* sono un "dramma di idee", intendendo con ciò

che la rappresentazione di situazioni e affetti non è fine a se stessa, ma va riconnessa a un più ampio contesto comunicativo. Il tema fondamentale è la contrapposizione tra “arte” e “vita”, quale si compendia nella figura del poeta Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg 1776-Berlin 1822).

2. La trasposizione teatrale avviene entro una speciale drammaturgia “a cornice”. I tre racconti non costituiscono un “ciclo di atti unici” a stento collegati tra loro, ma fungono da commento poetico di Hoffmann all’interno dell’azione prevista dalla cornice. Secondo la prospettiva di quest’ultima i racconti non sono “reali”, ma “fittizi”, in quanto non sono ricordi di qualcosa effettivamente avvenuto, ma proiezioni della fantasia poetica con cui Hoffmann intende giustificare ai suoi occhi e a quelli dei suoi amici il fallimento del proprio rapporto amoroso con la cantante Stella. Mentre racconta, Hoffmann sprofonda sempre più nei fumi dell’alcool e, ancora una volta, fallisce: l’amata, pur disposta alla riconciliazione, volge delusa le spalle all’ubriaco e questa volta per sempre. In lotta per l’anima del poeta sta il suo ingegno poetico, personificato nella Musa=Niklausse, che, alla fine vittorioso contro il demoniaco *alter ego* Lindorf, in diverse, mutevoli attuazioni del proverbio “l’uomo propone, Dio dispone” - cioè attraverso la distruzione dell’ideale femminile - conduce Hoffmann alla sua vera destinazione, l’arte.

Questa costruzione drammaturgica era già ideata nell’omonimo testo teatrale del 1851; nel libretto operistico viene non solo mantenuta, ma anche - a giudicare dalla disposizione di Offenbach - resa ancor più efficace. Ciò è vero soprattutto per il terzo atto, l’“atto di Antonia”, vero asse di simmetria dell’opera dal punto di

vista testuale e musicale. Dei tre aspetti di Stella che Hoffmann fantasticando proietta su differenti figure di donna (“Trois femme dans la même femme”) la “cantante” è in posizione centrale anche tematicamente: il racconto di Antonia è, indirettamente, una parafrasi sull’arte. In quanto “storia d’amore tragica”, come di solito viene interpretata, manca di senso drammaturgico. La complessa interazione di vari elementi nell’azione drammatica complessiva si rivela invece compiutamente se si prende in considerazione la cornice. Anche questa storia viene narrata da Hoffmann per denunciare Stella: in quanto artista ella ama davvero solo la sua arte, mentre i suoi sentimenti per lui - Hoffmann - non sono effettivamente autentici, ma solo un modo di autorappresentazione. Offenbach illustra tutto ciò con sottigliezza nei tre numeri musicali cui prende parte Antonia. La semplice melodia cantabile della sua romanza in apertura d’atto (“Elle a fui, la tourterelle”) è in palese contrasto con la virtuosistica meccanicità dell’aria amorosa di Olympia nell’atto precedente. L’intenzione espressiva è però essenzialmente più recondita e dissimulata di quanto non appaia a prima vista: non è un sentimento puro e ingenuo che deve essere mostrato, quanto piuttosto l’ambiguità del sentimento. Antonia canta la “canzone” che Hoffmann ha un tempo composto per lei. La struttura formale strofica viene più volte scardinata da “a parte” di commento, ma poi regolarmente ripristinata. Ciò sta a indicare che il ricordo dell’amata si rapprende in “citazione” musicale, è procurato attraverso l’“arte”. Se l’aria di Olympia dal punto di vista testuale e musicale è rococò stilizzato, la romanza di Antonia sembra invece evocare la tradizione della *mélodie* da salotto à la Monpou e Puget. Proprio la prima impressione scenica al levarsi del si-

(Es. mus. 1)

[Andante]

1. » Elle a. lui, la tour-te - rel - le, Elle a  
2. fleur qui vient de - clo - re, Par pi . .

*simile*

lui loin de toi, Mais elle  
tié ré . . ponds - moi ! Toi qui

est tou - jours fi - dé - le Et te gar - de sa  
sais s'il m'aime en - co - re S'il me gar - de sa

toi ! « Mon bien ai - mé, ma voix t'ap - pel - le,  
toi ! « Mon bien ai - mé, ma voix t'im - plo - re.

*sempre cresc.*

pario - la cantante seduta alla spinetta (più avanti una didascalia prescrive addirittura "sfogliando carte di musica")<sup>2</sup> - funge da metafora visiva dell'ambiente artistico romantico-*Biedermeier*, che mediante il motivo della malattia mortale di Antonia acquisisce un'accentuazione esistenziale (*es. mus. 1*).

Anche Hoffmann non viene presentato come innamorato, ma come compositore di canzoni d'amore. Il suo recitativo prima del duetto con Antonia è presente solo nella messa in musica di Guiraud, ma la stesura dialogata offre un chiaro indizio: Hoffmann canta - accompagnandosi da solo alla spinetta - l'inizio della "...Chanson d'amour qui s'envole triste ou folle..." da lui composta (così il testo), che più avanti costituisce la conclusione del duetto. In questo modo si ribadisce il carattere di "citazione" di un'altra scena centrale, l'incontro Antonia-Hoffmann. La fattura musicale (una melodia "a serpentina" con imitazioni di gusto prezioso, accordi arpeggiati d'accompagnamento) conferisce al numero musicale un'aura di sofisticata stilizzazione (*es. mus. 2*).

La soluzione dal punto di vista drammaturgico è data in un passo del recitativo posto tra la prima e la seconda parte del duetto. Alla precedente, enfatica dichiarazione di Hoffmann, che afferma di essere geloso della sua eccessiva passione per la musica, Antonia risponde con una domanda di estrema ambiguità ("T'aime-je donc pour elle ou l'aime-je pour toi?"), per poi attirare Hoffmann alla spinetta affinché l'accompagni nell'esecuzione a due della "canzone". Ascoltare l'invito di Antonia (*es. mus. 3*), sospeso tra l'estasi e il trionfo, ed anche la sua voce, immutabilmente bella, evoca musicalmente quello stesso *pathos* che emana dalle sue asserzioni sentimentali e che Hoffmann recepisce come esagerazioni

prodotte dal malessere e dall'isteria ("Comme ton oeil s'anime, et comme ta main tremble").

Il terzetto-finale racchiude l'esito mortale della contrapposizione tra arte e vita. Nella sostanza si tratta di una scena solistica per Antonia, giacché Miracle e il ritratto animato della madre fanno quasi da concrezioni sceniche ai desideri reconditi di Antonia. Con le parole "Ah! qui me sauvera du démon, de moi-même?" ella estrinseca Miracle da se stessa, oggettivandolo come voce della tentazione. Quando poi chiama in aiuto la madre-cantante, Antonia attiva inconsciamente uno strato della sua psiche ancor più profondo ed istintivo, che si separa da quello costituito con analogia procedura da Miracle e che si materializza nel ritratto della madre-"sosa". Proprio all'inizio si era alluso attraverso la musica al carattere ambivalente delle apparenze col motivo che descrive l'entrata in scena di Miracle (*es. mus. 4*); caso unico, Offenbach lo ha utilizzato come *Leitmotiv* per caratterizzare Lindorf, Coppélius, Miracle e Dapertutto come rappresentanti dello stesso principio malefico.<sup>3</sup>

La somiglianza di fattura musicale fra il discorso di Miracle ad Antonia e le ingiunzioni che Bertram rivolge alle suore morte nella scena del chiostro, in *Robert le diable* di Meyerbeer, deriva certamente da un'associazione casuale più che da un riferimento diretto e deliberato, per quanto ambedue i casi diano luogo a un'identica prospettiva: il rappresentante del male penetra nel regno delle passioni nelle vesti del "maître de plaisir". D'altro canto i tratti fantasmagorici del passo di Meyerbeer, vera scena chiave del "romanticismo nero" in musica, appaiono qui rovesciati dall'interno, sotto forma di proiezione di desideri rimossi. Questo ribaltamento interpretativo riguardo il demonico caratterizza la posizione interme-

(Es. mus. 2)

Allegretto  
(elle chante accompagnée par Hoffmann)

C'est u - ne chan - son d'a - mour qui s'en - vo - le triste ou fol - le

Qui s'en - vo - le triste ou fol - le tour - à - tour! C'est u - ne chanson d'amour qui s'en - vo - le

triste ou fol - - - le, C'est u - ne chanson d'a - mour, C'est u - ne chanson d'amour

(Es. mus. 3)

[Moderato]

Viens là comme au - tre - fois! viens là é - cou - te et

(segue)

tu ver-ras si j'ai per-du ma voix, si j'ai per-du ma voix!

(Es. mus. 4)

Allegro maestoso

*f* *sp*

(Es. mus. 5)

[Allegro]

(elle chante)

Un seul mo-ment en-core à vi-vre! Un seul mo-  
Ma voix t'ap-  
Chan-te!

*p*

(segue)

ment en-core à vi-vre Et que mon â-me vole aux cieux!  
 pel-le! ma voix t'ap-pel-le! Ma  
 chan-te! chante en-co-re!

(Es. mus. 6)

[Allegretto moderato]  
 Qui s'en-vo-le triste ou fol-le...  
 Ah! C'est u-ne chan-son d'a...  
 tr  
 pp

(segue)

dia dell'“Opéra fantastique” di Offenbach, a cavallo tra romanticismo e realismo. Anche nell'allocuzione di Miracle l'esistenza artistica viene esaltata come seducente ambito di vita contrapposto alla quotidianità borghese e la musica come dimensione estatica ove sono possibili realizzazioni psichiche in grado di conferire potere sulle anime. Il canto da sirena della prima donna è simbolo sonoro proprio di questa dimensione della musica intesa come forza motrice psichica, cui sin dall'inizio Antonia soggiace e che infine la uccide con il suo mortale incanto. Per tre volte la voce della madre risuona con crescente intensità,<sup>4</sup> poi Antonia prende a cantare al suono del violino di Miracle.

Il momento in cui il canto di Antonia diventa “musica in scena”, cioè espressamente “canto” nel senso dell'azione, viene contrassegnato con chiarezza non solo da una didascalia registica (“elle chante”), ma anche dal punto di vista musicale. La conduzione a stretta della chiusa del terzetto non deve indurre ad ignorare questa parte e dunque a cancellarne la mutata intenzione espressiva. Il canto di morte di Antonia (“Un seul moment encore à vivre”) è una parodia di cabaletta nello stile dell'opera italiana (*es. mus. 5*): la melodia dal fiato corto su un insistente ritmo binario con accentuazione delle sillabe mute finali, l'accompagnamento monotono di semiminime alternate a crome in levare, alcune figure stereotipe di secondaria importanza nelle voci di Miracle e della madre evocano nella forma e nella sostanza numerose parodie operistiche presenti in operette di Offenbach, un po' come la cabaletta del terzetto “Bella Italia” in *Monsieur Choufleury restera chez lui le...*

Dopo che nella coda viene abbandonato il registro della citazione stilistica - Antonia si dichiara “haletante” per via delle

energie che la vanno abbandonando - nelle poche battute rimanenti del finale l'antinomia arte-vita compare un'ultima volta con una lieve connotazione ironica: le parole di congedo di Antonia a Hoffmann sulla melodia della “canzone” da lui composta sfociano in un trillo prolungato che si estingue sulla sillaba finale di “amour” (*es. mus. 6*).

L'ambiguità di questa asserzione viene inoltre compendiata in un simbolo connesso direttamente all'idea dell'opera: il violino di Crespel. Nell'edizione francese del racconto di E. T. A. Hoffmann *Il consigliere Crespel in I fedeli di di San Serapione*, fonte dell'“atto di Antonia”, il violino fa la sua comparsa fin nel titolo (“Le violon de Crémone”). In Hoffmann lo strumento dal suono soprannaturalmente bello è simbolo della musica intesa come forma apparente dell'assoluto. Esso sta in magica correlazione con la voce di Antonia e si spezza alla sua morte; gli esperimenti di liuteria fatti da Crespel sono invece un tentativo sacrilego e condannato al fallimento di afferrare l'essenza metafisico-trascendentale dell'arte attraverso mezzi meccanico-razionalistici. Nella *pièce* teatrale *Les Contes d'Hoffmann* di Barbier e Carré tale simbolo è diventato solo un accessorio di scena, per quanto evidente, che però alla fine svolge una diversa funzione: Miracle accompagna sul violino il canto di morte di Antonia. Da parte sua il libretto di Barbier pone lo strumento in un contesto di significati più ampio, liberamente modificato. Un punto del dialogo, non musicato da Guiraud, segnala un tipo di rapporto erotico-feticista di Crespel con l'oggetto del suo anelito conoscitivo. Il passo - che risale alla *pièce* teatrale - corrisponde esattamente al tono eccentrico dell'originale hoffmanniano:<sup>5</sup>



di . . . mi . . . nu . . . endo

*tr*

mour ! (elle meurt)

(Es. mus. 7)

[Andante]

Vois sous l'archet frémis . . sant vibrer la boi . . te so . no . . .

re. En . . tends la céleste ac . . cent de cette

à . . me qui s'i . . gno . . re.

*rit.*

*tr*

*CRESPEL*

Merci, chère enfant, merci. - Je suis un egoïste, c'est vrai; mais... c'est plus fort que moi: depuis que j'ai perdu ta mère, je ne peux plus entendre chanter une note. - Voyons! il faut te distraire: veux-tu démonter un violon?...

*ANTONIA*

Comme vous voudrez, mon père.

*CRESPEL, décrochant un violon du mur.* Tiens, regarde!...Le beau violon à démonter!...Vois-tu, là?... 1647,- Comme il est fin d'encolure et bien pris de la taille. C'est l'oeuvre d'un maître, Antonia!... Je veux étudier cette boîte-là.

*ANTONIA*

Bien! donnez, mon père. Elle prend le violon.

*CRESPEL*

Vois-tu, Antonia, quand je les aurais tous étudiés, je veux faire un violon à mon tour, mais le roi des violons!... Je lui donnerai ta voix, Antonia. - Là, dans l'intérieur, j'écrirai ton nom; e dans quelque cent ans d'ici tu auras encore des amoureux!...

Uno dei risultati più importanti della ricerca sulle fonti svolta da Oeser è la scoperta di una scena e romanza di Niklausse, eliminata in precedenza, ove questo violino ricopre un ruolo centrale. Ricollegando questo numero con l'azione prevista dalla cornice appare chiaro che ad esso spetta una funzione fondamentale nella costruzione drammaturgica complessiva. Niklausse è infatti, come risulta dalla versione originale del primo e del quinto atto, la Musa travestita. Sotto le spoglie dell'amico accompagna Hoffmann come custode e protettrice. Solo in questa sce-

na sembra quasi allontanarsi temporaneamente dal ruolo che lei stessa si è scelta: pur rimanendo Niklausse, parla direttamente in quanto Musa. Dalla prospettiva della cornice ciò sta a significare semplicemente che Hoffmann, narrando, commenta la propria storia. Se ci fosse stato bisogno di un'ulteriore prova per la fondamentale importanza drammaturgica della cornice nella concezione unitaria dell'opera, eccola dunque qui. Barbier e Offenbach, quindi, oltrepassano in modo straordinario il modello teatrale cui s'ispirano, evidenziando l'identità fra la Musa e Nicklausse non solo nella cornice, ma anche all'interno delle parti «narrate». Il carattere ibrido, extraterritoriale della scena dimostra inoltre la sensibilità di Offenbach per le proporzioni formali: posta all'incirca nel mezzo del terzo atto e dunque nel cuore di tutta l'opera, serve quasi da pilastro di sostegno ad un'arcata che - quanto all'azione - sovrasta i due atti confinanti.

Questo numero musicale si trova solo nello spartito autografo e in due manoscritti (si tratta sempre di spartiti) copiati successivamente. Essendo già stato eliminato precedentemente alla prima rappresentazione, come tutta la musica originale relativa alla Musa, Guiraud non l'ha strumentato. Il frammento di recitativo (ne è pervenuta solo la prima parte) ha qualche tocco ironico: Niklausse rimprovera beffardamente a Hoffmann, innamorato di Antonia, di aver dimenticato Olympia, cui aveva già fatto similmente la corte (coloratura su "ah'! de l'automate!"). Dal dialogo presente nel libretto della prima rappresentazione risulta che la parte di recitativo non messa in musica da Offenbach o perduta avrebbe dovuto condurre alla romanza, sviluppando il seguente concetto: al contrario dell'inanimata Olympia, Antonia possiede un'anima; ancheil violino, tuttavia, ne possiede

una. Il ritornello preludante prima dell'inizio del numero sembra indicare che Niklausse avrebbe fatto udire subito il suono del violino, prima di rivolgersi così ad Hoffmann, sempre suonando (*es. mus.* 7):

Vois sous l'archet frémissant  
Vibrer la boîte sonore  
Entends le céleste accent  
De cette âme qui s'ignore,  
Écoute passer dans l'air  
Le son pénétrant et clair  
De cette corde éplorée:  
Elle console les pleurs,  
Elle mêle ses douleurs  
A ta douleur enivrée!  
C'est l'amour vainqueur,  
Poète donne ton coeur!<sup>6</sup>

L'antico *topos* della "musica consolatrice" appare qui illuminato da una nuova, più limpida luce: il poeta con i suoi dolori amorosi viene indirizzato all'arte, che non costituisce qualcosa di assolutamente diverso, ma che invece rimanda ad archetipi già noti nella loro essenza. La consolazione proviene non tanto dalla distanza tra esistenza relativa e arte assoluta, ma dall'interazione continua tra sentimento vissuto e rappresentato. Quello che viene percepito come "céleste accent" si dimostra essere un fenomeno sonoro il cui incanto sensuale evoca l'illusione della verità e può perciò sostituirsi ad essa. A un mutato livello espressivo si allude musicalmente nell'accompagnamento, quando le chiazze coloristiche di suono si trasformano in figure "di sospiro". L'invito della Musa a Hoffmann di votarsi all'arte appare dunque un appello ironico ad avvalersi dell'"art pour l'art" per fini esistenziali. Questo aspetto intimamente ambiguo viene evidenziato dall'esecuzione violinistica di Miracle alla fine del ter-

zetto. Quello che nella *pièce* teatrale era solo un effetto isolato assurge a dimensione simbolica nell'opera in musica, facendo da sfondo alla romanza di Niklausse: la consolazione della musica è anche seduzione alla morte.

A questa caratteristica dell'arte come via di scampo si fa espressamente riferimento anche all'inizio dell'opera: la Musa sorge dalla grande botte nella taverna di Lutero; il suo monologo programmatico d'ingresso, alla fine del quale si tramuta in Niklausse, è incorniciato da cori e danze di spiriti ebbri, presenti anche nella successiva metamorfosi dell'atto V. L'ebbrezza causata da alcol e droghe come modo di sollecitare e incrementare la fantasia artistica è non solo una via frequentemente praticata dai romantici francesi, ma anche un tema letterario molto amato, dalle *Rêveries* di Senancours (1798) attraverso il *Lélio* di Berlioz (1831) e *Gambara* di Balzac fino ai *Paradis artificiels* di Baudelaire (1860), a volte solo accennato, spesso descritto apertamente. La recezione in Francia di E. T. A. Hoffmann a partire dai tardi anni venti dell'Ottocento fu essenzialmente determinata da questo alone "eccessivo" allora di moda. Il poeta tedesco, paradigma di un'esistenza d'artista tipicamente romantica, divenne figura di culto da parte dell'avanguardia letteraria e i suoi scritti furono letti come documento esoterico di un'estetica dell'ebbrezza da lui stesso praticata.

La *pièce* teatrale di Barbier e Carré - che in quanto intelligente pseudo-teatro d'intrattenimento può essere considerato un indicatore attendibile delle correnti spirituali del tempo - mostra già l'assimilazione dei *topoi* romantici nella nuova accezione interpretativa di stampo realistico. Per quanto riguarda la problematica artistica, *Gambara* di Balzac aveva già proposto i temi da imitare: l'artista fallisce

non solo nella vita, ma anche nell'arte, poiché non riesce a creare effettivamente la grande opera, ma è solo in grado di abbozzarla, sognandola mentre è in preda ai fumi dell'alcol. Nonostante l'ambientazione tedesca l'Hoffmann di Barbier e Carré è il prototipo dell'intellettuale parigino d'élite, frutto del suo tempo: "échappé de Bohème", lo definisce con disprezzo il borghese Lindorf, e dunque rappresentante di quella bizzarra cerchia artistica ai margini della società che iniziò a costituirsi proprio in questi decenni a Parigi e a cui tale fenomeno deve sino ad oggi il suo nome. Nell'opera di Offenbach la tematica dell'artista doppiamente fallito non solo è conservata, ma persino rafforzata dall'ulteriore coerenza della costruzione musicale. Le parole conclusive della Musa ("Des cendres de ton coeur réchauffe ton génie") non indicano all'artista un futuro di creazione ininterrotta, bensì rafforzano l'aporia esistenziale e artistica presente nel suo animo. Quando le voci dei personaggi si uniscono alla Musa e a un coro invisibile di spiriti nell'ensemble successivo sullo stesso testo - il pezzo è stato rinvenuto da Oeser - vi si può scorgere un'ultima sfumatura d'ironia: raccontando la storia del suo fallimento, Hoffmann ha infine concluso la sua opera: nell'ebbrezza e nella fantasia.

#### NOTE

<sup>1</sup> Non è questo il luogo di un'approfondita discussione critica dell'edizione Oeser. Da parte musicologica si veda innanzitutto H. SCHNEIDER, in "Die Musikforschung", 37 (1984), pp. 87-90 ed anche i contributi di R. DIDION e J. HEINZELMANN in *Jacques Offenbach Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Rezeption, Dokumentation*, a cura di

G. BRANDTETTER, Laaber, Laaber Verlag 1988.

<sup>2</sup> "Elle se rapproche du clavecin et continue de-bout, en feuilletant la musique".

<sup>3</sup> Il riferimento a Dapertutto deriva in effetti da Guiraud, anche se Offenbach si sarebbe comportato analogamente se avesse potuto concludere il quarto atto. La straniante combinazione di svolgimento barocco delle linee e sonorità moderna, il modo di presentare il "cattivo" con un *Leitmotiv* quintessenza del demonico, è a partire da Meyerbeer un *topos* praticato nell'opera francese, qui utilizzato da Offenbach con dirette reminiscenze al motivo d'ingresso di Marcel negli *Ugonotti* e al motivo dello Zar nella *Stella del Nord*.

<sup>4</sup> Offenbach trasse questa melodia da una sua precedente *opéra-comique*, *Fantasio*; per la graduale stratificazione del pezzo in sezioni armoniche (Sol, La, Si bemolle maggiore) modello probabile è il terzetto finale del *Faust* di Gounod. Nella *pièce* teatrale di Barbier e Carré il canto della madre, cui si unisce poi Antonia, è una citazione intertestuale, il *Lied* schubertiano *Gretchen am Spinnrad*. Cfr. in *Jacques Offenbach Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Rezeption, Dokumentation* cit., pp. 465-475 il contributo di G. BRANDSTETTER, *Die Schauspielmusik von J.-J.-A. Ancessy zu Barbier/Carrés Les Contes d'Hoffmann (1851)*. Il testo dal *Faust* di Goethe musicato da Schubert sintetizzava in forma accentuata i *topoi* allora correnti del romantico-demonico nella letteratura e nella musica.

<sup>5</sup> Il brano nel libretto della prima rappresentazione è ricavato in gran parte dal testo della *pièce* teatrale.

<sup>6</sup> Il recitativo completato e la romanza (con alcune varianti superflue) nello spartito edito da Oeser, pp. 172-178, l'inizio della romanza anche nel facsimile dell'autografo pubblicato nell'introduzione, p. 117. E' sorprendente la somiglianza melodica tra il ritornello della romanza in questione con quello della romanza di Raoul nel primo atto degli *Ugonotti* di Meyerbeer.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggianni)