OFFENBACH JACQUES

Compositore tedesco naturalizzato francese (Colonia o Offenbach sul Meno 20 VI 1819 o 1821 - Parigi 5 X 1880).

RITRATTO DEL COMPOSITORE

Poco si sa delle origini e dei primi anni del compositore: incerto è il cognome stesso della famiglia poiché del padre si sa soltanto che era cantore della sinagoga di Colonia, non essendo ancora appurato se si chiamasse Jakob Levy o Juda Eberscht; incerto è pure il suo luogo di nascita, secondo alcuni Colonia, secondo altri Offenbach sul Meno (donde il nome d'arte più tardi assunto); infine il musicista si dichiarava nato nel 1821.
Studiò il violino ed il violoncello, dedicandosi infine a quest'ultimo. Giovanissimo fu condotto a Parigi (1833, dove venne eccezionalmente ammesso al conservatorio, chiuso agli stranieri; sotto la guida di Vaslin, raggiunse un notevole grado di virtuosismo.
Terminati gli studi, entrò come violoncellista dell'orchestra dell'Opéra-Comique (1849) e qualche tempo dopo assunse la carica di direttore d'orchestra al Theatre Francais (1850-1855).
Il successo della sua produzione gli conferì tale prestigio ed autorità nel campo della musica leggera da consentirgli di rilevare nel 1855 un teatro, che chiamò dei Bouffes-Parisiens, dove per oltre dieci anni fece rappresentare le sue operette, secondo intendimenti ed aspirazioni proprie.
Dal 1872 al 1876 fu direttore di uno dei maggiori teatri del genere della capitale francese, il Theatre de la Gaité. Intraprese poi lunghi viaggi in Germania, in Inghilterra e soprattutto in America, dalle cui esperienze trasse il vivace libro *Notes d'un musicien en voyage*, uscito a Parigi nel 1877.
A Parigi trascorse gli ultimi anni, dedicandosi interamente alla creazione di operette, di spettacoli particolarmente curati e dell'unica opera, *Les contes d'Hoffmann*.
Alla sua esistenza, che rimase, nonostante i trionfi, misteriosamente appartata e schiva, non mancarono, e subito furono notati, gli aspetti occulti.
Il musicista pensava ad una sua identità con Hoffmann, e per tutta la vita pensò a trarre dai celebri racconti dello scrittore e musicista tedesco un'opera teatrale.
L'opera fu rappresentata postuma ed incompiuta nella strumentazione: ma essendo la partitura originale andata distrutta in un incendio, non si sa quale sia la parte a lui effettivamente attribuibile.
Lo stesso crollo del secondo Impero, con il cui spirito Offenbach era sembrato identificarsi, non lo toccò gran che: la serie dei suoi successi

teatrali non si arrestò affatto.
I musicisti più importanti dell'epoca riconobbero ben presto il suo valore: è rimasta famosa la definizione di Wagner: "Il piccolo Mozart degli Champs Elysées".
Lodi entusiastiche si ritrovarono anche nelle lettere di Nietzsche a P. Gast, e negli scritti di Saint-saens stesso che scrisse: "..... Togliete quella cattiva prosodia, quei piccoli errori di gusto: resta un'opera di un'abbondanza prodigiosa, ricchissima d'invenzione melodica, schiumante di spirito, di una vivacità indiavolata, paragonabile a quello di Grétry".

FOTO DI SCENA PER L'OPERA "LES CONTES d'HOFFANN"

Il gioco scenico di Offenbach corrisponde agli schemi ortodossi, classici: di tale derivazione i suoi famosi *ensembles*, sono la dimostrazione parente.
Nemmeno uno sguardo alla Romantik. Lo stesso languore delle sue arie amorose, in particolare di quelle arie "della lettera" di cui ebbe la specialità (ne scrisse varie decine, tutte diverse), schivava con cura l'intimismo moderno: si richiamava chiaramente a modelli mozartiani.
L'invenzione melodica risultò, fin dall'inizio, la via naturale per le espansioni della *tendresse*, oltre che dello *charme*.
Si veda il giro così sapiente della *Chanson de Fortunio*, sul testo celeberrimo di Alfred de Musset, da le *Chandelier*.
Un blando ondulare di terzine sostiene una linea semplicissima, destinata all'immediata divulgazione, ma modellata con finezza: in fondo, un Cherubino francese, dell'ottima borghesia musicomane.
Tutt'altra cosa il versante ritmico, che fa scattare come molle di un congegno i suoi gran finali. In essi l'esistenza elementare, sulla parola singola, e sulla medesima figura ritmica, vale da sola a trasportare l'espressione in un artificio perfetto.
Invero, la vocazione è ben alta, giacché, accanto a quell'in sé ritmico, sussiste tutta la verità ambientale, di cui, da perfetto teatrante, Offenbach è gelosissimo.
Così nella *Vie parisienne*, il finale si solleva in una zona di ritmica pura (che certo ha come diretto precedente il Rossini francese, segnatamente nel *Conte Ory*), ma senza perdere un grammo dello specifico peso rappresentativo.
Il suo amore per l'opera, tentata, fino alla fine, invano, è dimostrato chiaramente dalle citazioni: Rossini, Meyerbeer ne fanno le spese, ovvero il *Don Giovanni* mozartiano, di cui un passo della *Belle Hélène* cita il minuetto, ad un'entrata di maschere.
Altra volta fu la scena della congiura in *Guglielmo Tell*: la cosa divertì molto Rossini, che ricambiò lo scherzo scrivendo il *Petit caprice* (*stile Offenbach*) per pianoforte.
Una perlustrazione nel mondo offenbachiano dovrebbe includere oltre alle quattro famose operette, scritte per l'Esposizione (vale a dire *La Périchole* e *Les Brigands, La grande-duchesse de Gérolstein* e *La vie parisienne*), anche lavori minori e minimi, ma gremiti di trovate deliziose: *Barbe-Bleu, Vert-vert, Le roi Carotte, Fantasio, La fille du a tambur-major, Madame Favart, La foire Saint-Laurent, La princesse de*

trébizonde, e l'irresistibile *Ba-taclan.* Risultati massimi *La belle Hélène* e *Orphée aux enfers*.
Antico o moderno che sia il soggetto (fino al realismo mordente della *Grande duchesse*, di cui fu Bismark a segnalare l'assoluta identità con le piccole corti tedesche), ciò che Offenbach tenta di perseguire è un universale umano, di cui gli allegri vizi dei personaggi sono quasi il fiore.
Se le virtù sono legate all'ambiente, i vizi scavalcano le ere e le società. In *Orphée* la satira prende di mira intanto le maniere nobili del concerto e del teatro d'opera, cui vengono rivolte adorabili insolenze: basti il *duo du concert* all'inizio del lavoro, con l'espediente del violino obbligato.
I "fasti della gran bottega", come l'Opéra, sono sottoposti ad un dileggio che colpisce molto al di là delle sue frivole apparenze.

BOZZETTO PER L'OPERA "LES CONTES d'HOFFMANN"

Eppure, la comicità di Offenbach non offende. Perfetto autore di satire, egli conosceva il segreto: il bersaglio non è estraneo alla sensibilità stessa dell'autore, la freccia ritorna su chi l'ha lanciata.
Anche nella *Belle Hélène*, che indignò i parnassiani (I. Janin la definì "un sacrilegio verso la santa antichità", Th. de Banville parlò di "odio giudaico contro la Grecia dei templi marmorei e dei lauri"), lo scherno sugli eroi mitologici è l'occasione per una garbata canzonatura della società stessa che permette la satira, ed anzi la condiziona.
Vi è anche la satira politica (nel *Roi Carotte* lampante), ma viene anch'essa ammessa con la miglior condiscendenza.
Il duca di Morny, fratello dell'imperatore, era un frequentatore assiduo delle prime offenbachiane.
I suoi prediletti librettisti, M. Meilhac e L. Halévy (oltre l'insuperabile interprete, Hortense Schneider) gli assicurarono testi d'insuperabile vena, e di gradevolissima comicità.
Fu Nietzsche a notare per primo la parte saliente che quegli scrittori d'impeccabile eleganza e di spirito rarissimo avevano avuto nell'invenzione di un genere tanto felice.
Già le celebri ouvertures (come nella *Belle Hélène*), costruite a sezioni, ci presentano, con infallibile fiuto musicale, tutta la tipologia operistica.
Le sue figure tipiche (ambasciatori, diplomatici, militari discesi dal *Miles gloriosus*, signore esperte e vanitose, cornuti perfetti e patriottici, pettegoli, intriganti, autorità di futilità unica, ed altre) si danno un appuntamento molto preciso sulla musica calibrata al decimo di secondo, di una radicale inconsistenza.
In *Orphée aux enfers* un'orchestra smaliziata segue le vicende della folle vocalità: nei *couplets* di Diana nel primo atto, ad es., corni ed oboe giocano con bravura scoperta, non si sa se più memore del Settecento, o più spalancata verso il gusto per la timbrica assoluta di una stagione assai futura.
L'espediente del galop e del cancan per le zone culminanti vale a cancellare quanto ancora restasse di troppo seriamente documentario.
È una musica mascherata - scrive R. Leibowitz - nello stesso tempo una musica della mascheratura di personaggi ma anche mascheratura della malinconia, di un'innocenza perduta, che per questo riveste l'abito della gaiezza più pazza e più esuberante.
Ma questa farsa che sembra essersi liberata di ogni vera preoccupazione e che cerca di trasformare in vento e polvere, in buffonate e risa la realtà

malinconica di cui si è nutrita, ritrova questa stessa realtà sotto il suo aspetto profondamente drammatico, dove il buon umore lascia talvolta apparire lacrime e sovente la nostalgia del dramma vero.
Sui valori di pura musica hanno insistito sia gli esegeti francesi, sia il Bekker.
Preziose le osservazioni di G. B. Shaw. K. Kraus ha fondato essenzialmente su Offenbach la sua interpretazione dall'operetta: come regno in cui le vicende non sono mosse dalla casualità che ancora persiste nell'opera, ma dalla casualità totale.

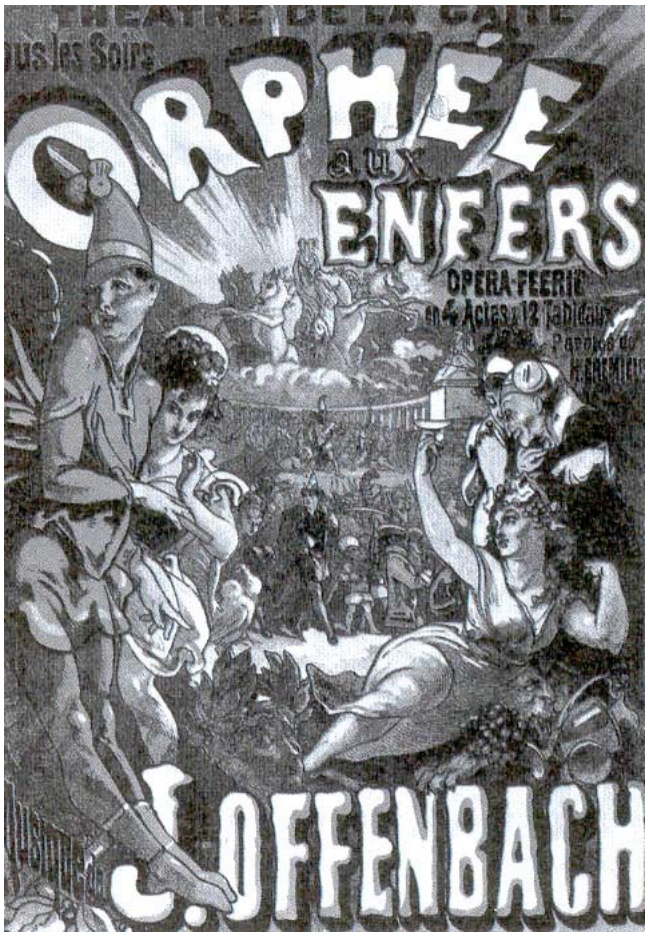
JACQUES OFFENBACH

ORPHÉE AUX ENFERS

Quando *Orphée aux enfers* vide la luce sulla scena del piccolo teatro dei Bouffes Parisiens, il pubblico in sala gli accordò subito la sua approvazione, ma nessuno dei presenti pensò di aver assistito ad un evento epocale: di lì a poche repliche, invece, l'operetta sarebbe stata sulla bocca di tutti.
Era accaduto che l'autorevole critico teatrale del "Journal des Débats", Jules Janin, si era scagliato con particolare violenza sulla nuova fatica di Offenbach, accusandola di gettare fango sulle toghe immacolate delle divinità greche.
Molti giornali avevano ripreso le sue accuse provocando un'accesa polemica, il cui risultato furono 228 repliche di fila, interrotte solo per la stanchezza dei cantanti, ed un nuovo allestimento nell'aprile 1860 al Théatre Italien.
Ad una delle repliche presenzió addirittura Napoleone III.
L'opera venne continuamente rappresentata, e nel 1874 Offenbach ampliò gli originari due atti e quattro quadri in quattro atti e dodici quadri, con l'aggiunta di nuovi numeri musicali e ribattezzando *Orphée* da *opéra- bouffon* a *opéra- féerie*. Questo fu dunque il primo e definitivo successo per Offenbach, e segnò anche una nuova fase nella sua produzione.
Infatti, all'apertura del suo piccolo teatro del 1855, l'anno della prima Esposizione universale, il musicista aveva ottenuto un privilegio che gli

permetteva di scrivere solo operette in un atto, con massimo tre personaggi.
Un precedente progetto per un'opera ispirata al mito di Orfeo era stato accantonato proprio per questo motivo. Quando il suo privilegio teatrale venne ampliato egli ritornò su questa idea, per la quale Crémieux e Halévy avevano già steso un libretto.
Halévy, divenuto segretario generale al Ministero per l'Algeria non poté poi firmare il testo definitivo, ma il suo nome comparve ugualmente perché l'operetta gli venne dedicata.
Nella scelta del soggetto Offenbach si era forse ispirato alla tradizione della sua città nativa, Colonia, dove ogni anno per carnevale venivano messe in scena in parodia, spesso argomenti mitologici.

MANIFESTO INAUGURALE



La trama, infatti, rivisita in maniera impertinente il mito greco. Oltre che una satira dell'antichità, *Orphée* è una satira dell'opera settecentesca. Per Offenbach la classicità è un residuo del XVIII secolo, come dimostrano il minuetto danzato da Jupiter e la scrittura vocale per Eurydice.
Il punto di riferimento della parodia è ovviamente Gluck: la celeberrima "Che farò senza Eurydice" è citata per ben due volte. Dapprima accennata quando Orphée, istigato dall'Opinione pubblica, si presenta a Jupiter per chiedere l'autorizzazione a scendere agli inferi, e poi integralmente nella scena del suo arrivo all'inferno.
Anche il *duo de la mouche* è una garbata presa in giro delle convenzioni dell'opera, con Jupiter ed Eurydice che cantano solo "Si" su un'appassionata musica da duetto d'amore in piena regola.
Come nel caso della *Belle Hélène*, però, ad essere messa in burletta è soprattutto la società parigina del secondo Impero, come dimostra la geniale invenzione del personaggio dell'Opinione pubblica quale nuovo *deus ex machina*.
Jupiter, perennemente assetato di avventure erotiche, è un ritratto dell'imperatore Luigi Napoleone, e il coro delle divinità, pronte prima a rivoltarsi contro "il nettare e l'ambrosia" e poi a ritornare sui propri passi solo per la promessa di un viaggio all'inferno, è l'immagine di quella società pronta a dimenticare tutto per i divertimenti.
Il brano più famoso di Offenbach, il *galop infernal*, rispecchia proprio questa scandalosa *joie de vivre*. Nella vena di Offenbach non ci sono però solo ironia o satira graffiante, ma anche malinconia.
Forse anche questo gli meritò da parte di Rossini il soprannome di "Mozart dei Campus-Elysées". Nelle sue operette c'è spesso un momento di nostalgia per un passato perduto, carico di bellezza, purezza e grazia: in *Orphée* esso si incarna in John Styx, un tempo re di Beozia ed ora guardiano dell'Ade, e nei suoi malinconici *couplets*.

LA TRAMA

Orfeo ed Eurydice ben lungi dall'essere un modello di fedeltà, non sono altro che una coppia annoiata. In particolare Eurydice non sopporta più la musica che il marito, violinista di quart'ordine, continua a propinarle ed è divenuta l'amante del pastore Aristée, il quale non è altri che Plutone travestito.
Egli provoca la morte di Eurydice per poterla condurre con sé nel suo regno infero.
Orphée è ben felice di essersi liberato di lei, ma a quel punto interviene un originale *deus ex machina*: l'Opinione pubblica che, in nome di sacri principi, lo costringe invece a chiedere a Jupiter il permesso di scendere nell'Ade per riprendersi la moglie.

BOZZETTO

La scena si sposta dunque nell'Olimpo, dove si assiste al ritorno di Cupido, Venere e Marte dalle loro scappatelle notturne.
Jupiter ne approfitta per far loro la morale, ma gli dei gli rinfacciano a loro volta le sue imprese amorose e si ribellano sulle note della Marsigliese.
Nel pieno della rivolta arriva Orphée scortato dall'Opinione pubblica, e Jupiter si toglie d'impaccio proponendo a tutti una gita all'inferno, che viene accettata entusiasticamente.
La scena seguente si svolge nel regno di Plutone dove Eurydice, trascurata, si annoia.
Suo carceriere è un malinconico personaggio chiamato John Styx il quale, pur attratto da lei, non osa far altro che cantarle i suoi famosi *couplets* ("*Quand j'étais roi de Béotie*"), in cui rimpiange il periodo del suo regno su un paese felice.
Intanto Jupiter, trasformatosi in mosca, entra nella stanza di Eurydice dal buco della serratura, e riesce a sedurla.
L'arrivo degli dei dà inizio ad un banchetto nel corso del quale Eurydice innalza un inno a Bacco, e Jupiter balla un minuetto che si trasforma a mano a mano in una danza sfrenata, il famoso cancan.
I due approfitterebbero della confusione per scappare, ma giunge Orfeo. Jupiter, minacciato dall'Opinione pubblica, non può che acconsentire al rilascio di Eurydice, ma impone ad Orphée la condizione riportata dal mito: nel viaggio di ritorno non dovrà mai voltarsi a guardarla.
Orphée accetta a malincuore e sta per portare a termine la sua impresa, quando Jupiter gli scaglia contro un fulmine che lo costringe a voltarsi.
L'Opinione pubblica è giocata ed Eurydice, trasformata in baccante, intona le note del famoso *galop infernale*.

BOZZETTO

JACQUES OFFENBACH

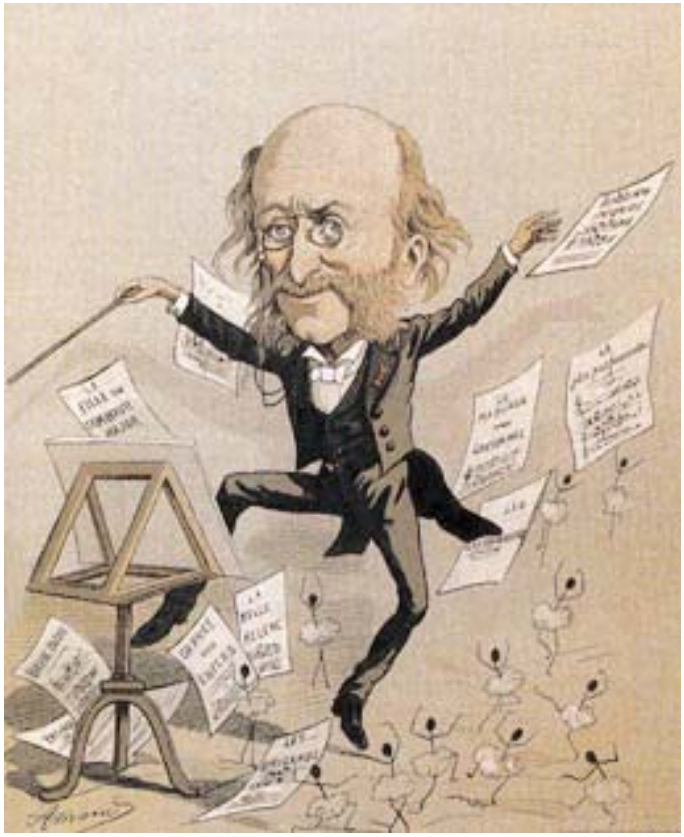
LA BELLE HÉLÈNE

Offenbach pensava da tempo ad un'opera che facesse da *pendant* a *Orphée aux Enfers*, il suo primo grande successo internazionale. L'accenno iniziale è contenuto in una lettera del 1860 a Ludovic Halévy, il giovane librettista che aveva già partecipato, anche se non ufficialmente, alla stesura di *Orphée*, e che diverrà, insieme al compagno di liceo Henri Meilhac, collaboratore stabile e librettista preferito del compositore.
La Belle Hélène è il primo frutto di questa collaborazione a tre, e segna anche l'inizio del sodalizio con la cantante di origine tedesca Hortense Schneider, da allora in poi loro interprete preferita.

Meilhac attese ad una prima stesura della trama nella primavera del 1864, dandole il nome *La Prise de Troie*. Da quel momento la composizione procede piuttosto speditamente, tra il giugno e l'ottobre 1864.
Il 6 ottobre Offenbach annuncia che il primo atto è pronto per i copisti, e il secondo è quasi completato. "Resta il terzo; dato che non voglio più lavorare troppo in fretta, mi serviranno almeno tre volte 24 ore*, et voilà*".
Le sue previsioni sono veritiere: il 14 ottobre i tre atti sono orchestrati e cominciano le prove, durante le quali insorgono non pochi ostacoli per la rivalità che oppone le due primedonne, Schneider e Silly, interpreti rispettivamente delle parti di Hélène e di Oreste.
Si deve affrontare anche un piccolo problema creato dalla censura riguardo al personaggio dell'indovino Calchas, ritenuto poco "cattolico".
Ma anche questo inconveniente viene aggirato grazie alla protezione del duca di Morny, potente presidente del Corpus legislatif, e librettista dilettante.
Finalmente, il 17 dicembre 1864, *La Belle Hélène* va in scena riportando un immediato successo, anche se alcuni critici non mancano di gridare ancora una volta allo scandalo, ed addirittura alla "blasfemia", per lo scempio compiuto sui "sacri" personaggi del mito.
La Belle Hélène fu forse il più grande successo di Offenbach e diede inizio a quella che Alphonse Daudet definì (secondo quel che racconta Edmond de Goncourt), la "Offenbachiade", ossia il periodo compreso tra il 1864 e il 1870, allorché il compositore tedesco dominò completamente la vita teatrale parigina.
Ancora oggi rimane questo il suo titolo più conosciuto e, insieme a *Orphée aux Enfers* ha fatto sì che il nome del compositore venisse legato per sempre alla parodia dell'antichità.
In realtà Offenbach non fu il primo ad utilizzare soggetti mitologici in modo ironico, né, se si dà uno sguardo al complesso della sua produzione, l'antichità classica risulta il suo scenario favorito.
Scegliere l'antichità classica significa per Offenbach essenzialmente tre cose: variare i soliti soggetti proposti al suo pubblico; satireggiare il gusto "neoclassico" di poeti e scrittori come Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle; infine, munirsi di uno schermo al riparo del quale stigmatizzare i costumi della società del suo tempo.
Un'umanità che si riconosce nelle parole della "Tyrolienne" di Paris "Je suis gai, soyez gais, il le faut, je le veux" e che si affanna a divertirsi,

come il giovane debosciato Oreste, chiudendo gli occhi sui problemi che minano le fondamenta del suo mondo.
La parodia di Offenbach, investe non solo la società ma anche i gusti e gli stili musicali del suo tempo: l'inno al sogno e alla notte di Paris ed Hélène interrotto bruscamente dall'arrivo di Ménélas, richiama alla mente quello di Tristano e Isotta spezzato, ben più tragicamente, dall'arrivo di re Marke.
Nel finale del primo atto, dopo la rivelazione della vera identità di Paris, Offenbach costruisce un episodio di 45 battute sulle ridicole parole" L'Homme à la pomme", sciorinandovi tutti i *cliché* dell'opera romantica, fino ad una mirabolante cadenza finale.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Ancor più chiaramente parodistica la citazione testuale del trio di *Guglielmo Tell* all'inizio del "Trio patriotique" nel terzo atto.
Alla tragicità della situazione rossiniana fa riscontro la caricatura: Agamennon e Calchas tirano in ballo il bene del paese per convincere Ménélas ad accettare il volere di Venere - ossia le "corna ".
A Rossini (che lo ammirava tanto da definirlo "il Mozart degli Campus-Elysées"), Offenbach deve comunque molto: innanzitutto la progressiva concitazione ritmica, poi l'interazione meccanica di parole che finiscono per diventare insensate, frammentate con immediato effetto comico: l'ebbrezza dei finali di Offenbach non è altro che un'ulteriore amplificazione della "folie organisée" dei concertati rossiniani.

LA TRAMA

ATTO I

Il giudizio di Paride assegna la palma dell'avvenenza a Venere: il giovane figlio di Priamo viene perciò ripagato dalla dea con la promessa dell'amore della donna più bella del mondo, Elena di Troia.
La notizia arriva presto a Sparta, dove vive appunto Hélène, moglie annoiata di Ménélas. Ella è ben felice di poterle assegnare alla "fatalità", che di continuo invoca la colpa di un tradimento che la invoglia, così da salvaguardare la sua reputazione.
Il suo finto riserbo contrasta con l'ebbrezza spensierata del giovane Oreste, che, accompagnato da un gruppo di giovani del bel mondo, invita tutti a divertirsi.
Intanto Paris giunge a Sparta nelle vesti di un umile pastore, e chiede aiuto a Calchas per ottenere ciò che Venere gli ha promesso, non senza avergli raccontato con un pizzico di malizia l'incontro con le tre dee sul monte Ida.
Hélène non manca di notare il bel pastore, ma l'arrivo dei re greci dà inizio alla gara di intelligenza voluta da Agamennon.
Paris riesce facilmente a risolvere le sciarade proposte e, una volta vincitore, proclama la sua vera identità provocando lo sbigottimento generale.
La situazione incresciosa viene risolta grazie all'aiuto dell'indovino ed

imbroglione Calchas, che, con un falso oracolo, riesce ad allontanare Ménélas, spendendolo sui monti di Creta, fra l'ilarità generale.

ATTO II

Si susseguono le schermaglie amorose tra Paris e Hélène, la quale vorrebbe cedere senza perdere la sua reputazione di donna onesta.
Ad un'esilarante invocazione a Venere, in cui Hélène accusa l'idea di divertirsi a far "cascare le virtù", segue una altrettanto esilarante sfilata dei re greci che si sfidano al gioco dell'oca.
Il divertimento viene bruscamente interrotto dalla scoperta che Calchas bara.
Hélène, stanca ed annoiata, si addormenta; e quando Paris s'introduce nei suoi appartamenti, finge di credere che si tratti di un sogno.
La seduzione avviene dunque in sogno, e quando sul più bello comprare Ménélas, la regina ha buon gioco nel protestare la sua innocenza: nella confusione che ne nasce, Paris approfitta per scappare.

ATTO III

Il povero Ménélas è sottoposto alle pressioni di tutti affinché ceda: Venere ha ispirato alle donne greche tale desiderio che il caos regna ormai sovrano in ogni famiglia.
Quando Paris si presenta nella falsa veste di messo di Venere per condurre Hélène a Cythère, Ménélas s'arrende, e accompagna lui stesso la moglie all'imbarco.
Ma quando sono già lontani, Paris si svela, provocando le ire generali. La guerra di Troia si profila all'orizzonte.

MANIFESTO INAUGURALE

JACQUES OFFENBACH

LA VIE PARISIENNE

Nel 1866 Jacques Offenbach abbandonava temporaneamente il suo teatro e la sua solita compagnia, i Bouffes-Parisiens, e destinava a quella del Palais Royal una nuova operetta, *La vie parisienne*, una specie di omaggio all'Esposizione universale di Parigi che si andava allora preparando.

A differenza delle operette precedenti, infatti, l'azione non è ambientata nel passato ma si svolge proprio a Parigi nel 1867, e la storia è solo un pretesto per rappresentare ironicamente la vita parigina di quei giorni, l'ebbrezza di una società in cui sono ormai cadute tutte le barriere sociali.
Per la prima volta nelle operette di Offenbach l'attualità va in scena, e la parodia del presente non passa attraverso il filtro del passato.
Le vie parisienne è l'omaggio più affettuoso reso da Offenbach alla sua città d'adozione, e a quella variopinta umanità che ogni sera si riuniva nei suoi caffè ed affollava i suoi *boulevards* e i suoi teatri.

LA TRAMA

Alla stazione di Parigi due *dandies* rivali, Bobinet e Gardefeu, aspettano l'arrivo della loro amante Metella, ma questa, in compagnia di un altro signore, fa finta di non conoscerli. Arrivano anche un brasiliano carico di denaro ed una coppia di svedesi, i baroni di Gondremarck, ambedue ansiosi di divertirsi senza il rispettivo coniuge.
I due bellimbusti riescono a farsi passare per le guide del grand hotel, e conducono i due svedesi a casa di Gardefeu dove varie persone, tra le quali il calzolaio Frick e la guardia Gabrielle, si fanno passare per gran signori.
L'indomani la mascherata si ripete a casa di una zia di Bobinet, assente per la villeggiatura.
Bobinet si finge un ammiraglio svizzero e la sua cameriera Pauline tenta di sedurre il barone. Tutti i presenti si danno alla pazza gioia.
Quindi falliscono i tentativi di Gardefeu di sedurre la baronessa di Gondremarck per l'improvviso arrivo della zia di Bobinet, Madame de Quimper-Karadec.
Infine, nell'episodio che si svolge al Caffè Anglais, tutto si conclude nel migliore dei modi: i due baroni si rappacificano, Metella torna tra le braccia di Gardefeu, e il brasiliano trova l'amore nella guantaia Gabrielle.
La storia termina nella felicità generale, con un inno alla città.

RITRATTO DEL COMPOSITORE

JACQUES OFFENBACH

LA PÉRICHOLE

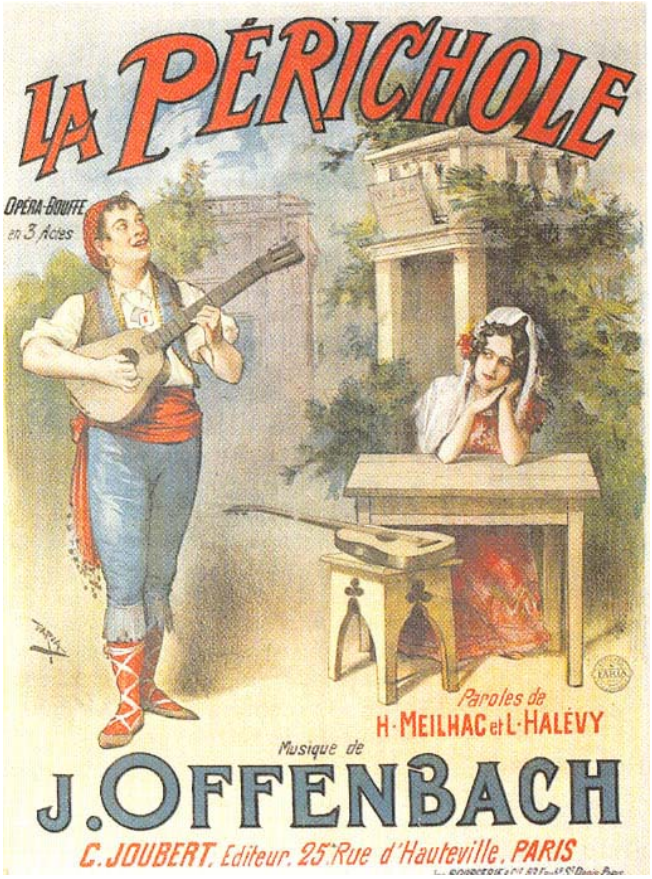
L'opera segna l'ultimo vero successo delle "Offenbachiadi", termine con il quale venne indicato spiritosamente quel periodo della vita del secondo Impero indissolubilmente legato ai valzer e ai *cancan* di Offenbach: due anni più tardi la guerra avrebbe infranto l'illusione di una vita felice e spensierata; le operette di Offenbach sarebbero rimaste sulla scena ancora a lungo, ma l'incantesimo, la totale comunione di vedute tra quella società e il suo cantore era infranta per sempre.
Forse presentendo i futuri avvenimenti, *La Périchole* è più una fiaba,

ambientata nell'esotico Perù, che una sferzante satira sociale; Meilhac e Halévy trassero spunto, alla lontana, da una *pièce* di Prosper Mérimé, *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (1828), ispirata a sua volta ad un personaggio realmente esistito, l'attrice peruviana Micaela Villegas, detta la Périchole (Jean Renoir ne trasse un famoso film con Anna Magnani, *La carrozza d'oro*).
La Périchole unisce ad un certo colore esotico tutti gli elementi consueti di Offenbach: la satira del potere (Don Andrés e le sue smanie amorose), dei cortigiani imbelli (Piquillo è l'unico a ribellarsi alla tradizione) e pure la satira dell'opera seria, come si vede nelle scene del riconoscimento e della prigione.
E quest'ultima, all'appassionata confessione d'amore della Périchole fa da contrasto il duetto seguente, nel quale i due amanti ripetono meccanicamente, a ritmo velocissimo, le parole: "Felicità! Felicità!".
Un altro esempio dell'ironia di Offenbach è il rondò *des Maris re.....*, un valzer in cui al ritmo accattivante si accompagna l'uso buffonesco della parola: un procedimento caro al musicista, che lo aveva già brillantemente impiegato nella *Belle Hélène*.
Su tutto comunque aleggia un clima da fiaba; verso la bella Périchole e il coraggioso Piquillo, Offenbach ha la stessa condiscendenza mostrata verso i musicisti da *boulevard*, il suono dei cui organetti è rievocato nelle due canzonette iniziali.
La prima, *L'Espagnol et la jeune indienne*, contiene un ritornello che fece furore all'epoca, anche perché si prendeva gioco del favore di cui godevano a corte i connazionali dell'imperatrice Eugenia.

LA TRAMA

La protagonista è una bella e povera cantante di strada che, insieme al suo compagno Piquillo, diletta i passanti con le sue canzoni.
Innamorata del suo amico, ma stremata dalla miseria, la Périchole non resiste alle profferte amorose di Don Andrés, viceré di Lima, ed abbandona Piquillo, scrivendogli una lettera alla maniera che sarà di Manon a Des Grieux.
Ma un'usanza vuole che l'amante del re abbia marito. E chi viene scelto per tale incarico? L'inconsapevole Piquillo: completamente ubriaco, acconsente a quest'unione, che la Périchole accetta a sua volta, ben felice di ricongiungersi a lui.
Ma, a matrimonio avvenuto, Piquillo scopre l'orribile verità: ha sposato la favorita del re; offeso e deluso, ripudia la donna con una grande aria di sdegno, un'evidente parodia della *Favorita* di Donizetti, della quale vengono riprese anche alcune battute del libretto.
Don Andrés dà allora ordine che Piquillo venga imprigionato, nella cella che spetta ai mariti recalcitranti.
Mentre egli langue in prigione, la Périchole lo raggiunge, confessandogli che preferisce morire di fame con lui piuttosto che essere ricca col viceré.
I due amanti, riconciliati, riescono a sottrarsi alle catene, con l'aiuto di un vecchio prigioniero e grazie all'astuzia della Périchole, che attira il carceriere (in realtà il viceré travestito) con un tranello.
Ritornati alla loro vita di saltimbanchi, s’imbattono nuovamente in Don Andrés, ma con una canzone improvvisata riescono ad ottenerne il perdono.

MANIFESTO INAUGURALE



JACQUES OFFENBACH

LES CONTES d'HOFFMANN

Quando Jacques Offenbach morì, nel 1880, all'età di sessantun anni, stava componendo *Les Contes d'Hoffmann*. "Ho un vizio tremendo, incorreggibile - quello di lavorare senza sosta. Me ne dispiaccio per chi non ama la mia musica, perché quasi certamente morirò con un'aria sulla punta della penna ".
A quest'opera, che sperava gli aprisse le porte dell'Opéra-Comique, pensava dal 1851, suggestionato da una *pièce* di Jules Barbier e Michel

Carré (i futuri librettisti del *Faust* di Gounod) che aveva visto all'Odéon.
La traduzione teatrale dei racconti fantastico-demoniaci del romantico E. T. A. Hoffmann gli erano sembrati un libretto ideale ed aveva continuato a sognare di musicarli mentre la sua fortuna declinava con il crollo, nel 1870, del Secondo Impero.
Al *piacere* aristocratico di un pubblico spregiudicato (tra gli altri, il satirico Thackeray e l'austero Tolstoj) che sapeva ridere di se stesso attraverso le mondarci operette del "Mozart dei *boulevards*", si sostituiva il divertimento moralista dei neoborghesi che chiedevano spettacolarità ed evasione.
Il progetto si concretizzò al ritorno da un viaggio negli Stati Uniti, organizzato per riassestare le finanze precarie: Hector Salomon, direttore del coro dell'Opéra- Comique, al quale era stato affidato di musicare la *pièce,* cedette ad Offenbach l'onore della composizione.
Ma, a differenza degli altri lavori, *Les Contes d'Hoffmann* procedevano con lentezza: qualcosa, oltre la salute non buona del musicista, sembrava ostacolare la composizione.
La prima lettura al pianoforte avvenne in casa Offenbach, in boulevard des Capucines, il 18 maggio 1879, alla presenza di Léon Carvalho, direttore dell'Opéra-Comique, e di Jauner del Ringtheater di Vienna, interessati ad assicurarsi i diritti di rappresentazione.
E proprio all'Opéra-Comique, nella Salle Favart, *Les Contes d'Hoffmann* esordirono il 10 febbraio 1881.
Come aveva sognato, Offenbach, mai veramente appagato dai meritati successi delle sue operette, da *Orphée aux Enfers* a *La belle Hélène*, da *La via parisienne* a *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, conquistò il teatro dove pochi anni prima, nel 1875, era andata in scena la *Carmen* di Bizet.
La morte prematura, il 5 ottobre 1880, gli impedì però di assistere all'agognata incoronazione. Completata da Ernest Guiraud, che trasformò la maggior parte dei dialoghi parlati in recitativi (a Guiraud si devono anche i recitativi di *Carmen*), privata di un atto, quello di Giulietta, e rimaneggiata con libertà dall'impresario, l'opera che fu rappresentata era tuttavia assai diversa da quella che Offenbach aveva concepito.
Si apriva così la strada da un lato ad un'ardua e forse insolubile questione filologica (molto materiale autografo sembra sia bruciato nell'incendio alla Salle Favart del 1887) dall'altro ad una lunga serie di nuove edizioni di volta in volta più o meno vicine all'originale.

RITRATTO DEL COMPOSITORE

LA TRAMA

ATTO I - PROLOGO

La taverna di mastro Lutero

Mentre gli spiriti della birra e del vino cantano i vantaggi dell'alcol, sopraggiunge il consigliere Lindorf, che trascina con sé Andrea, valletto della cantante Stella, che si esibisce nel vicino teatro cantando nel *Don Giovanni* di Mozart.
Con quaranta talleri Lindorf riesce ad estorcere al servitore un biglietto, che si rivela destinato al poeta Hoffmann e che contiene, per di più, la chiave del camerino di Stella.
I due uomini sono rivali l'uno dell'altro, ma Lindorf sa che con le astuzie

sataniche di cui è capace riuscirà a sconfiggere il rivale.
In quel momento entra mastro Lutero insieme ai suoi servitori e ad un gruppo di giovani studenti buontemponi i quali, durante l'intervallo del *Don Giovanni*, con gran fracasso e perentoriamente, reclamano da bere.
Gli studenti brindano a Stella, alla primadonna in ascesa, e proprio nell'istante in cui si stanno meravigliando dell'assenza di Hoffmann in un'occasione del genere, il poeta fa la sua apparizione nella taverna, seguito dal fedele Nicklausse, che altro non è se non un'incarnazione della sua Musa, il quale fa valere i suoi diritti per avere un posto in mezzo alla compagnia. Hoffmann ha un'aria assai tetra: neanche la storia di Kleinzach, da lui intonata e ripetuta in coro dagli studenti, riesce a dissipare la sua malinconia, misteriosamente ravvivata dalla rappresentazione.
Nataniel, uno degli studenti, scommette che Hoffmann è innamorato, provocando la collera del poeta e, subito dopo, un alterco tra il pungente ed il beffardo con Lindorf.
Hoffmann vede in lui una sorta di cattivo auspicio e finisce col confessare di essere innamorato. L'atto termina con l'inizio del racconto che Hoffmann fa dei suoi tre amori, ormai riuniti in una sola persona: Stella.

ATTO II - OLIMPIA

Nel suo studio di fisico, Spallanzani sta riflettendo in che modo la sua ultima invenzione, una bambola meccanica cui ha dato il nome di Olimpia e che fa passare per sua figlia, gli permetterà di compensare la perdita di 500 ducati causata dalla bancarotta del suo banchiere, l'ebreo Elia.
C'è anche il rischio che Coppelio, che ha fornito gli occhi per quell'invenzione meravigliosa, pretenda del denaro per il suo intervento; ma Coppelio sembra lontano, e Spallanzani conta comunque di sbarazzarsene prima o poi.
Sopraggiunge Hoffmann che, in veste di allievo di tanto maestro, desidera ammirare la "figlia" di Spallanzani.
Nicklausse tenta di far ragionare il poeta, ciecamente innamorato di una creatura di cui non sa niente: ma le sue parole sono vane.
In quel momento entra Coppelio, che porta con sé un enorme quantità di strumenti, occhiali, occhialetti..... Hoffmann trova la sua presenza

inopportuna, tuttavia acquista da lui un paio di occhialetti con poteri magici, non senza domandarsi quali trame Coppelio possa ordire con Spallanzani.
Come era prevedibile, Coppelio chiede del denaro a Spallanzani: i due giungono infine ad un accordo: Coppelio cede per iscritto a Spallanzani gli occhi di Olimpia ed ogni diritto di comproprietà sulla bambola, in cambio Spallanzani gli consegna una cambiale di 500 ducati, ma senza alcun valore reale, ormai del fallito banchiere Elia.

FOTO DI SCENA

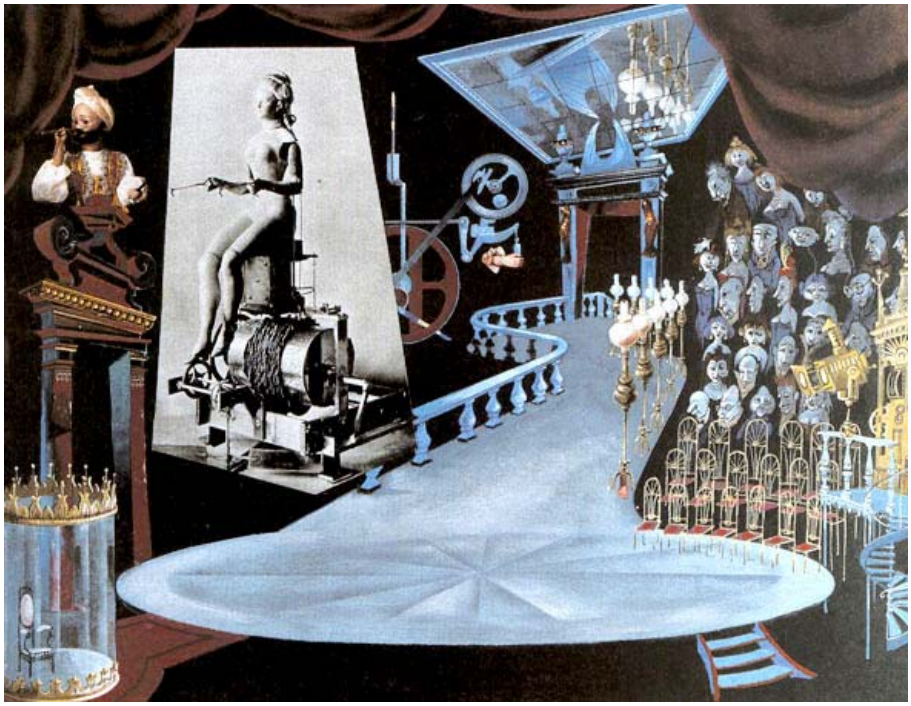
È giunto il momento della presentazione della "figlia" di Spallanzani agli ospiti intervenuti: tutti restano estasiati per la perfezione della sua figura; Olimpia poi, accompagnata dall'arpa, intona un'aria: ma è solo grazie all'intervento del domestico Cocciniglia, che rimette a posto i meccanismi armeggiando intorno alla sua spalla, che Olimpia riesce a portare a termine le varie strofe della sua canzone.....
Mentre gli invitati sono tutti presi dalla scena, Hoffmann corteggia Olimpia che, dal canto suo, non tocca cibo e si limita a rispondere con un meccanico "sì" alle carezze del suo innamorato. E sono proprio le carezze di Hoffmann a scatenare un improvviso ed incontrollato movimento nella bambola, che abbandona la scena bruscamente, lasciando il poeta in preda alla più viva perplessità.
Nicklausse invita ancora una volta Hoffmann al buon senso ed alla ragione, ma il poeta, accecato dall'amore, si rifiuta di ascoltare le sue parole.
Durante le danze, che vengono aperte di lì a poco, riesce comunque a ritrovare l'amata. Olimpia balla meravigliosamente, almeno fino a quando il meccanismo torna a guastarsi; la danza della bambola si fa sempre più vorticosa, senza che nessuno riesca a fermarla.
Alla fine Hoffmann si ritrova proiettato violentemente, in stato confusionale, su un divano.
Ma nel frattempo Coppelio ha scoperto l'inganno di Spallanzani e si vendica facendo a pezzi la bambola.
Tra le risa generali, Hoffmann è costretto ad arrendersi all'evidenza: amava un'automa!

ATTO III - ANTONIA

A Monaco, in caso di Crespel.

La figlia di Crespel, Antonia, è seduta al clavicembalo e canta malinconicamente una romanza che le ricorda il suo innamorato, ora lontano da lei.
Sopraggiunge il padre, al quale la ragazza aveva promesso di non cantare mai più: Crespel, sempre timoroso che Antonia possa morire se continuerà a cantare, rimprovera la figlia per la sua imprudenza e, in preda ad una viva inquietudine, incarica il domestico Franz di non lasciar entrare nessuno.
Franz, però, che è afflitto da sordità, non capisce bene le istruzioni del padrone e lascia entrare senza difficoltà Hoffmann e Nicklausse, che hanno seguito Antonia fin lì, a Monaco.....
Hoffmann si avvicina al clavicembalo e comincia ad intonare la canzone che un tempo cantava con Antonia; alle prime note la fanciulla compare nella stanza, sicura ormai dell'amore di Hoffmann.

BOZZETTO



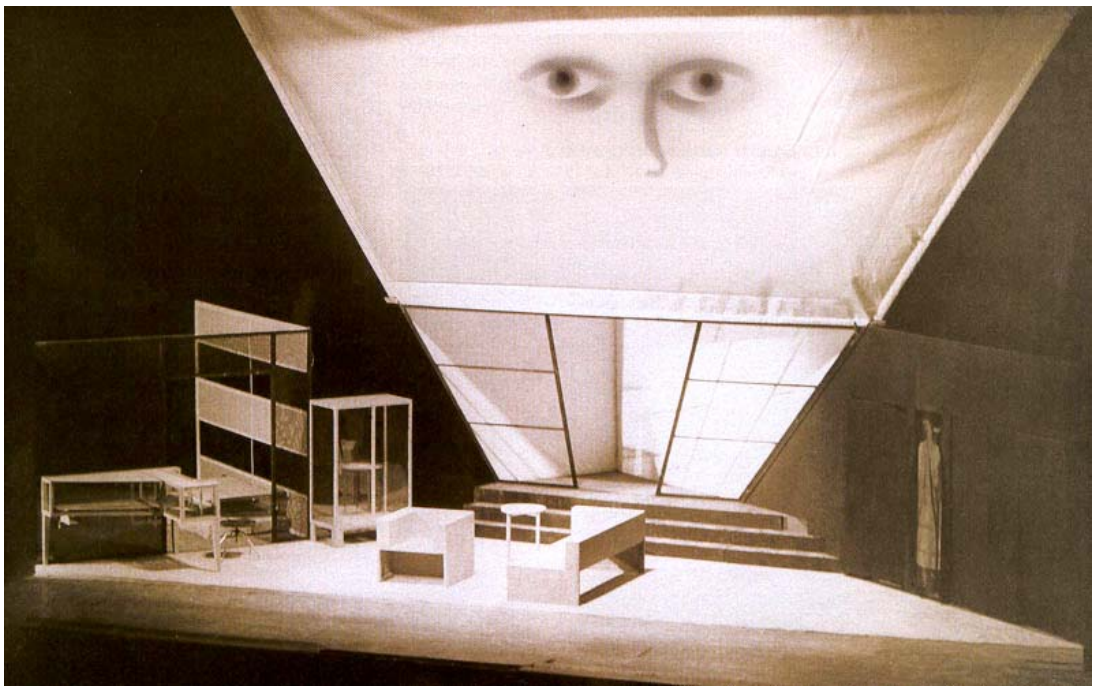
I due si scambiano intense promesse amorose, riprendendo insieme la canzone della loro felicità. Ma all'improvviso Antonia si sente venir meno e, sentendo il padre rientrare, fugge precipitosamente nella sua stanza, mentre Hoffmann si nasconde.
Franz annuncia intanto la visita del Dottor Miracolo, che nel passato aveva già prestato le sue cure, rivelatesi nefaste, alla madre di Antonia, anche lei cantante.
Servendosi di gesti ipnotici, Miracolo riesce ad interrogare Antonia a distanza e a farla cantare, rivelando a Crespel di avere a disposizione un certo rimedio per guarirla.
Crespel è atterrito dalle proposte del diabolico medico e cerca di cacciarlo.
Antonia rientra in scena ed ancora una volta promette al padre di non cantare più. Una volta restata sola, Miracolo riappare e comincia a tentarla, come un demone, facendole balenare i piaceri della sua arte, quella del canto, che lei ha deciso di abbandonare.
Per rendere ancora più forte la tentazione, Miracolo fa animare il ritratto della madre di Antonia, della quale risuona nella stanza, per magia, anche la voce.
Antonia, inebriata, canta, accompagnata dal violino suonato sempre più freneticamente dal Dottor Miracolo; assai presto però la fanciulla cade estenuata.
Quando rientra Crespel, Antonia è morente, sopraggiungono anche Hoffmann e Nicklausse, e Crespel fa per lanciarsi contro Hoffmann, accusandolo di aver fatto morire Antonia.
Hoffmann fa subito chiamare un medico, ma a presentarsi è di nuovo Miracolo. Troppo tardi, Antonia è morta.

ATTO IV - GIULIETTA

Un palazzo a Venezia.

Nicklausse su una gondola, intona una barcarola celebrando le gioie dell'amore; al suo canto s'unisce la cortigiana Giulietta.
Tra i convitati alla festa data da Giulietta c'è anche Hoffmann, che le risponde ironicamente: le sue preferenze si rivolgono all'ebbrezza procurata dal vino piuttosto che a quella amorosa. Sopraggiunge Schlemil, vecchio amante di Giulietta, che si mostra assai geloso di Hoffmann: Nicklausse approfitta dell'occasione per mettere in guardia il padrone e raccomandargli di non cadere nella trappola di Giulietta.

FOTO DI SCENA IN UN ALLESTIMENTO MODERNO



Dopo che tutti gli ospiti, con Hoffmann e Nicklausse, si sono allontanati, nella sala da gioco entra Dappertutto il quale sa bene che, in cambio del grosso diamante che porta al dito, Giulietta ammalierà Hoffmann, come aveva già fatto con Schlemil, del quale gli aveva procurato il riflesso.
È il riflesso di Hoffmann che adesso esige Dappertutto. Giulietta recita alla perfezione il suo ruolo e, all'arrivo di Hoffmann, gli fa credere di essere follemente innamorata di lui, convincendolo a cederle il proprio riflesso quale pegno del suo amore.
Schlemil li sorprende insieme e la sua gelosia si rinfocola; è allora che Dappertutto fa rivelare a Hoffmann il suo pallore: il poeta si accorge con orrore di aver perso il proprio riflesso. Nicklausse lo incita a lasciare immediatamente quei luoghi, ma Hoffmann è incapace di prendere una decisione: dà espressione ancora una volta al suo amore irragionevole, mentre gli altri personaggi commentano gli avvenimenti.
Arrivano le gondole e Giulietta invita i suoi ospiti a ritirarsi. Il dramma volge brutalmente verso l'epilogo, al suono della barcarola che si era ascoltata all'inizio dell'atto: Hoffmann chiede a Schlemil, che però rifiuta, la chiave di Giulietta.
Al diniego di Schlemil, Hoffmann lo sfida a duello. I due si battono e Schlemil rimane ucciso. Hoffmann afferra precipitosamente la chiave e corre verso Giulietta: ma la donna non c'è. Hoffmann la vede apparire invece su una gondola, a fianco di Dappertutto.
Il poeta si rende finalmente conto dell'infamia della cortigiana e, mentre la gondola si allontana, si lascia portare via dal fedele Nicklausse.

EPILOGO

La taverna di mastro Lutero.

Hoffmann ha terminato il suo racconto. Lindorf, vedendolo completamente ubriaco, pensa di avere ormai partita vinta.
Nel vicino teatro dell'Opera, intanto, la rappresentazione del *Don Giovanni* è finita tra gli applausi. Nella taverna tutti brindano al successo di Stella.
Lutero prepara il punch, mentre gli studenti riprendono uno dei cori del primo atto.
La primadonna fa la sua entrata nel locale e si dirige subito verso Hoffmann; ma il poeta è in uno stato tale di ubriachezza che non può

impedire a Lindorf di accompagnare la diva.
Hoffmann canta un'ultima strofa della storia di Kleinzach, prima di crollare su di un tavolo.
La Musa riprende allora il suo aspetto originario per ricordare che solo l'ispirazione è capace di offrire consolazione al poeta.
Il coro degli spiriti gli fa eco: "Si diventa grandi nell'amore, ma ancora più grandi nel pianto".

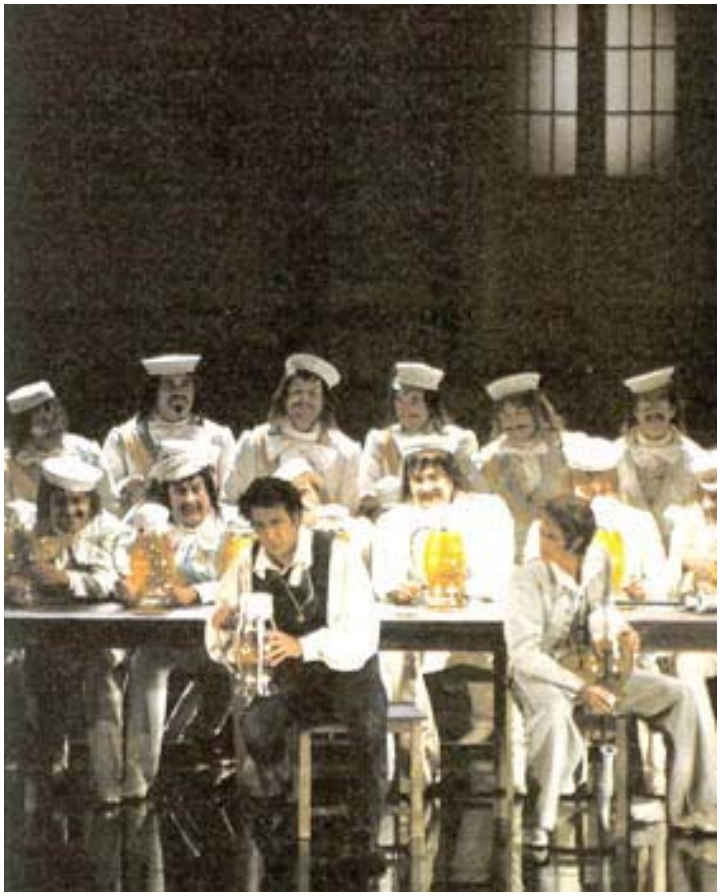



FOTO DI SCENA