

14 DIC. 1980

«Sarò acido antidiabetico e musicale»

Incontro con Ronconi sulla sua messinscena dei «Racconti di Hoffmann»

dall'inviato IVANA MUSIANI

L'INGIUSTIZIA del mondo è anche questa: che circostanze sfortunate e ripetute finiscono per circondare di cattiva fama soprattutto colui che più scomodamente le subisce. Vedi la fama gettata di Offenbach, rafforzata post mortem dai due successivi incendi che distrussero la partitura del suo lavoro più ambizioso: «I racconti di Hoffmann», a chi, se non allo sfortunato autore, che manco aveva avuto il piacere di vederli rappresentati essendo premorto alla loro prima esecuzione, fu aggiudicata la colpa? E, sotto sotto, se Riccardo Muti si ammalò due settimane prima della riapertura del Comunale di Firenze, dove sono in programma «I racconti», a chi va il rancoroso sospetto se non ancora una volta al luciferino Offenbach?

Olimpico, imperturbabile, Luca Ronconi continua le sue prove di regia, anche perché alla presenza del Diavolo, non tanto come incarnazione offenbachiana ma come negli episodi stessi dei «Racconti», lui non ci crede.

Eppure, anche Adorno ne è convinto.

«Se Adorno l'intendeva così, avrebbe dovuto curarne una regia in questo senso, ma qui non stiamo facendo la regia del saggio di Adorno. Per il rispetto che si ha del Diavolo, o per la mancanza di fiducia che si nutre in lui e nel soprannaturale, il modo con cui è gestito nell'opera non mi pare né diabolico né soprannaturale. È solo una figura persecutoria. Si può individuare nel Diavolo colui che ti manda tutto per traverso? E il cui fine ultimo,

poi, è solo quello di far apparire le cose nella loro giusta luce, di smascherare il finto, Provoca, è vero, ma subito dopo sfata. Regala occhiali magici a Hoffmann perché veda l'automa Olympia più bella, e poi gliela smembra sotto gli occhi».

Il libretto, che Jules Barbier trasse dal «dramma fantastico» precedentemente scritto in collaborazione con Michel Carré e ispirato a diverse novelle di Hoffmann, si ambienta nel prologo in un'osteria tipicamente tedesca, dove lo stesso poeta Hoffmann è in attesa di una celebre cantante che dice d'amarlo. Intanto, tra una bevuta e l'altra, il protagonista rievoca con gli amici tre incontri fondamentali della sua vita: con la splendida Olympia, che altro non era se non un automa, con l'eterica Antoinette, che lo sforzo del canto uccide, con la cortigiana Giulietta, per la quale è anche divenuto assassino. Tutti questi «amori» sono in realtà «guastati», come dice Ronconi, da sinistri personaggi la cui continuità malefica è assicurata da un unico interprete (nell'edizione fiorentina il ruolo è sostituito da Sesto Bruscantini). E quando Stella, la cantante dopo aver terminato la recita del «Don Giovanni» di Mozart si presenta all'appuntamento, trova Hoffmann completamente ubriaco e se ne va al braccio del consigliere Lindorf che guarda caso, se proprio non ha l'aspetto per lo meno possiede la «voce» degli altri guastatori (insomma, sarà questo il quarto ruolo richiesto al multiforme Bruscantini).

Le tre donne, come afferma



Luca Ronconi e, a destra, una caricatura di Offenbach



lo stesso libretto, non sarebbero altro che le facce diverse di una sola, Stella. Come lo ha evidenziato?

«Cerco di dirlo in un altro modo. Qui ci sono quattro donne, tutte cantanti, ciascuna cioè con una professione musicale, come Stella che è la Donn'Anna nel «Don Giovanni», o come Antoinette anch'essa musicista, o come Olympia che ha una sua aria che la caratterizza come tale. Persino Giulietta, che nelle precedenti edizioni non possedeva un «pezzo» proprio, nell'edizione critica che viene proposta a Firenze canterà una canzoncina insieme a putane. Così il cerchio si chiude e fornisce un'indicazione non nel senso dell'eterno femminino, ma dell'espressione musicale. In realtà non sono donne, ma strumenti, o se si vuole donne programmate come strumenti musicali».

Nell'opera è compreso anche un altro singolare guastatore, quella Musa che, rivestendo dopo il prologo abiti maschili, non fa che distrarre Hoffmann dalle sue diverse donne.

«Quando si parla di Musa si pensa al Parnaso. Questa però è una Musa molto particolare: basti dire che esce fuori da una botte di vino e spinge lo stesso Hoffmann a bere per toglierlo da una concezione troppo nobile dell'arte. Questa di Hoffmann è la storia di una frustrazione. Hoffmann è un musicista fallito, le tre donne altro non sono che strumenti musicali verso i quali egli tenta successivamente di indirizzarsi. La Musa non fa che aprirgli gli occhi».

Niente diavolerie, insomma, a dispetto del famoso terzetto con il Diavolo che evoca una traversata col suo violino. Tutto è tranquillo...

«Il Diavolo che cita e moffeniva quanto quello del Sapphira, la sua apparizione è parodistica, corrisponde esattamente all'idea che del Malinco si faceva la godereccia società francese dell'epoca. A mio parere «I racconti di Hoffmann» è un'opera molto seria sulla degradazione e commercializzazione della musica, questo, secondo me, il suo vero tema. Quanto alla «tranquillità», posso dire che sarà una realizzazione molto acida».

L'opera andrà in scena come stabilito il 20 gennaio, essendosi già trovato il sostituto di Riccardo Muti nella persona di Antonio De Almeida, che tra l'altro ha già diretto proprio l'edizione critica che si darà a Firenze (la rapida soluzione sta a dimostrare che Offenbach non è quel terribile menagramo che si crede). I ruoli delle tre donne, solitamente sostenuti da una sola interprete, sono qui distribuiti tra Arleen Auger, Brigitte Fassbaender, Catherine Malfitano, Neil Shicoff e William Lewis saranno alternativamente Hoffmann, Elena Ziletti la Musa. Le scene sono di Jean-Paul Chambas, un pittore parigino, i costumi di Karl Lagerfeld, noto stilista di moda (c'è anche un profumo intitolato al suo nome, che Luca Ronconi giura di non indossare).

Al Comunale di Firenze

Tutti in taverna e Hoffmann va via

Riccardo Muti malato sostituito da De Almeida

DEL NOSTRO CRITICO SPECIALE
FIRENZE — Quasi a voler
minare l'avidità, in riguardo
di dodici anni di collaborazione
tra Riccardo Muti ed il Co-
munale, un virus, come è stato
detto (ma si trattava semprimente
provocato dal lavoro americano,
che si paga in termini di
impegno e di fatica), si è mani-
festato, all'inizio delle prove
per i *Racconti di Hoffmann* di
Jacques Offenbach, nel diret-
tore famoso e amatissimo, ob-
bligandolo a un forzato riposo
e sottraendolo alla inaugura-
zione della stagione, che pure è
avvenuta trionfalmente l'altra
sera. Il teatro, infatti, ha reagito
benissimo e la struttura orga-
nizzativa, pur privata tem-
poraneamente del suo leader
musicale, non ha perduto un
giorno dimostrando una soffi-
dà che soltanto nelle avver-
sità si appalesa pienamente, ri-
spettando nel modo migliore
programmi e diritti degli spet-
tatori.

Questa edizione dei *Racconti*
(ascoltata alla prova) punta-
va sulla revisione critica del-
l'opera di Oester, sulla direzio-
ne di Muti, sulla regia di Luca
Ronconi, su di una compagnia
di canto selezionatissima ed
ha mantenuto — conviene dirlo
subito — tutte le promesse,
con l'eccezione che sappiamo.

Intendiamo, neppure que-
sta edizione riesce a risolvere
la questione decisiva delle ve-
re intenzioni di Offenbach e
un'edizione critica di questa
partitura, sostenuta dal prin-
cipio di casualità per riprendere
le parole di Karl Kraus, è una
purissima illusione. Ma il pro-
blema non è di raggiungere
quello che realmente ha scritto
l'autore, come del tutto irrag-
giungibile è la dimensione de-
moniacale di Hoffmann da parte
di Offenbach, ma di eseguire
l'opera tenendo conto degli
studi e dei materiali più recen-
ti che la scienza musicologica
ha messo a disposizione, che è
il caso appunto delle versioni
fiorentine dei *Racconti*, desti-
nati a restare in notevole misu-
ra misteriosi.

La direzione di Antonio de
Almeida non poteva avere la
evidenza prestigiosa e lo slan-
cio unitario che sono propri di
Muti, ma questo direttore, che
pur non possiede un'attrezza-
tura virtuosistica, ha mostrato
di conoscere perfettamente i
problemi di questa partitura e
di sapersi adeguare con felice
disponibilità alla situazione.

La sua è stata una prova che
va giudicata, considerate le
circostanze, positivamente. La
compagnia di canto era poi
una delle più straordinarie che
si siano mai ascoltate a Firen-
ze. Il tenore Neil Shicoff è stato
un Hoffmann che ha dato cre-
dibilità fisica e verità musica-
le al suo personaggio. Perfette,
e di una convinzione artistica
semplicemente ammirevoli, le
tre figure femminili dell'opera,
Olympia, Antonia, Giuletta,
interpretate da Arleen Augér,

Catherine Maifano, una gio-
vanissima che è stata una rive-
lazione, e Brigitte Fassbaender
si è distinta come Musa
Zillo e del tutto al livello
di queste straordinarie inter-
preti sono stati Sesto Brusca-
rini e Oslavio Di Credico.

Luca Ronconi, assecondato
dalla scena di Jean-Paul
Chambas e dai costumi di Karl
Lagerfeld, la cui partecipazio-
ne sta a sottolineare come il
carattere moda sia molto pre-
sente nello spirito di Offen-
bach, ha immaginato il palco-
scenico come il luogo in cui
l'operetta e spirito romantico si
frangono e dove si contrap-
pongono il versante ironico e
quello idealizzante.

Il racconto si svolge in una
taverna e si vede una specie di
conca, nel prologo ed alla fine,
dove tutti cadono come in una
botte.

La Musa di Hoffmann rap-
presenta uno spirito dionisia-
co, esattamente quindi il con-
trario dell'ideale sublime rap-
presentato da Stella e dalle fi-
gure che sono riassunte da
questa divina.

Nell'opera assistiamo così al-
lo smontaggio delle figure fem-
minili che Hoffmann incontra
nel suo cammino. Così Olym-
pia è uno strumento musicale
che ti incanta ma che si rivela
privo di umanità; Antonia è
uno strumento musicale am-
malante che non riesce a ran-
segnarsi alla dimensione bor-
ghese alla quale Hoffmann vor-
rebbe costringerla e Giuletta,
infine, rappresenta l'ironica
mercificazione della musica.
La sua azione su Hoffmann è
quella di volerli sottrarre la
personalità. Hoffmann è il pro-
tagonista diviso fra la Musa
dionisiaca e la tentazione del
sublime.

Lindorf gli svela, invece, la
fragilità e il meccanismo debo-
le del sublime. Alla fine Hoff-
mann lascia la scena, scende in
platea ed esce dal teatro. Si
tratta di una scelta che prende
il significato di un ritorno nel-
la strada e nella vita; Hoff-
mann sceglie di fare il poeta.

Il proposito di Ronconi era
di rintracciare le ragioni strut-
turali di questo lavoro e nello
stesso tempo di un destino ar-
tistico. Il regista ha saputo
condurre l'operazione con la
bellezza e con la forza trasci-
nante che hanno sempre le sue
Idee, in modo tale da filtrare lo
spettacolo e da valorizzare al
massimo i contenuti della par-
titura che si specchiano nelle
immagini con felicissimo fa-
scino. Ottima la prestazione
dell'orchestra e del coro del
Comunale. Il teatro era gremi-
to e il successo per tutti gli
interpreti è stato clamoroso.

Duilio Courir

Qui accanto una scena di «Les Contes d'Hoffmann», e, al centro, Milano Merisi, Giancarlo Anichini e Luigi Pistilli in «Zoo di vetro»



Al Comunale di Firenze "I racconti di Hoffmann" di Offenbach regia di Luca Ronconi

Che suono ha una prigione trasparente?

di DINO VILLATICO

FIRENZE — Alzarsi del sipario il primo sguardo è uno choc. La Taverna di Maître Luther è tutta bianca, c'è un piano superiore da cui discende in mezzo una lunga e stretta scala ricoperta da un tappeto rosso, ma dagli estremità del piano si abbassano anche due piani inclinati che formano una parabola. Alcune botti denotano il carattere del luogo. Sulla destra, ammassati, arpe e violoncelli. Arriva un fiacero trainato da un cavallo rovesciato, con le zampe per aria.

Il vetturino è una donna. In Musa, che subito spiega agli spettatori la situazione. E si trasforma nello studente Nicklausse, fedele e protettivo amico del poeta Hoffmann. La Taverna comunica con il Teatro dell'Opera di Berlino, dove Stella sta cantando il Don Giovanni di Mozart. Gli avventori inneggiano all'ebbrezza. E Hoffmann racconta loro i suoi «folli amori»: Stella, corteggiata da Lindorf, è insieme tre donne, l'artista, la jeune fille e la cortigiana. Dagli strumenti ammassati sulla destra si levano vapori. Sparano: il racconto si fa visione, ogni donna una storia.

La prima, Olympia, è un automa che Spalanzani ha costruito con l'aiuto di Coppélius e presenta come sua figlia. Lo studio è un ampio salone dove chiusa in

una gabbia di cristallo l'automa dorme. Hoffmann è estasiato. Davanti agli invitati l'automa canta. Tutti intorno negli scaffali giacciono innumerevoli diapason. Su una tavola altre macchine fingono lo studio di un chimico, ma sembra una scena di Langi, lo studio del dottor Caligaris.

Una macchina, azionata, butta bolle di sapone. L'arte è degradata a meccanismo grottesco, la scienza produce bolle di sapone. Si chiariscono e intenzioni del regista: lo choc è superato, i simboli si fanno evidenti, viviamo in un mondo capovolto; e questo indicava, all'inizio, il cavallo rovesciato. Coppélius distrugge l'automa. Il meccanismo non funziona più. Ora è la volta della casa del consigliere

Crespel: la figlia, Antonia, vive bruciata dalla voluttà di cantare, ma cantare la uccide. La casa è una stanza nuda; a sinistra una grande scalinata; a destra una statua della madre di Antonia, cantante uccisa dal canto. Quattro bacche di vetro custodiscono ciascuna uno strumento del quartetto d'archi: la musica è prigioniera, ammutolita, di una prigione di vetro.

In questa prigione il dottor Miracle, altra incarnazione, come Coppélius, di Lindorf, fa morire, obbligandola a cantare, Antonia. Ultima donna, la cortigiana Giulietta: siamo a Venezia. Un ponte è sospeso sulla Laguna. Giulietta e Nicklausse cantano una barcarola. Dappertutto, incarnazione anch'egli di Lindorf, del demoniaco, chiede a Giuliet-

ta di rubare a Hoffmann il suo riflesso, come ha rubato a Schlemil la sua ombra.

E Hoffmann si perde. Siamo di nuovo nella Taverna: Hoffmann, ubriaco, esalta il «senso del nulla, l'inerzia della morte». Arriva Stella, attornata dagli ammiratori e da Lindorf. Nicklausse ridiventa Musa, libera Hoffmann dagli inganni d'amore, se lo riprende e lo restituisce all'arte, un velo separa il poeta da tutti gli altri personaggi, e Hoffmann li abbandona, si allontana, si smarrisce in mezzo al pubblico. Lo specchio che gli ha rubato l'immagine, a Venezia, siamo noi che lo guardiamo scomparire. Il mondo resta capovolto: il demoniaco non è che la proiezione delle proprie paure.

Lindorf, Coppélius, Miracle. Dappertutto sono il male perché Hoffmann li vive come male. Olympia, Antonia, Giulietta. Sui soli un'apparenza dell'unica realtà corticiana al poeta: l'arte. La musica, però, è cioè l'arte, non accennando fino in fondo a questo sublime messaggio romantico: tempo leggero, dema da come ovale anche la musica come arte.

Offenbach è lo stesso musicista nelle opere e nel Racconto: il musicista che rovescia le cose, dema il finimmo perché tutto si fa finzione. La realtà, qualunque volta è sempre una realtà degradata, anche la musica, così arcaica, con palesemente convenzionale, artificiosità, distorta, tutti gli appurati romantici buttati a mo- strare la propria macchinista.

Se la regia di Luca Ronconi e le scene di Jean-Paul Chambas, i bellissimi costumi di Karl Lagerfeld rendono evidenti questi significati, perfino troppo evidenti, e hanno costruito uno spettacolo di affascinante teatralità, il direttore Antonio De Almeida, chiamato all'ultimo momento a sostituire Riccardo Muti ammutolito, sembra non avvertire nulla, occorrendo attaccato a ritmi di rozza meccanicità, spavalidamente insensibile a sfumature e legerezze.

Orchestra e coro sono stati perciò lasciati precipitare nello sbarraglio. Non così i cantanti, tutti bravissimi, dal diafano e assai espressivo Hoffmann di Neil Shicoff all'inghiantente Missa Nicklausse di Elena Uilo. Le tre donne erano affidate a tre straordinari soprani: Arleen Auger, Olympia, leggerissima, nel canto e nei gesti; Catherine Malfitano, Antonia, diante, distaccata, con una voce limpida e penetrante; Brigitte Fassbaender, Giulietta, magnificamente sensuale, avvolgente, ma anche perfidamente tagliente. Sesto Brusantini, ormai giurtopo in declino, ma sempre elegante e appropriato, era le quattro incarnazioni del Male e in Orlano di Credico ha ritratto con misura i quattro servi del male.

INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE

23 DIC. 1980

A Florence 'Hoffmann'

By William Weaver
International Herald Tribune

FLORENCE — Though the winter opera season at the Teatro Comunale here is necessarily brief, to leave time for preparing the important spring festival, the Maggio Musicale, its program is almost always interesting. In recent years, the opening work has regularly been conducted by Riccardo Muti, Florence's popular chief conductor, and his presence has guaranteed glamour and capacity attendance for the season's inauguration.

A few weeks ago, Muti was stricken with hepatitis, and so Saturday night he was absent, and Antonio de Almeida valiantly replaced him. Almeida was a good choice, because the opera was Offenbach's "The Tales of Hoffmann," in the new critical edition which owes its existence, to a great extent, to the conductor's discovery some years ago of a number of manuscripts and documents indicating the composer's intentions for the ambitious opera that he left unfinished at his death 100 years ago. Almeida had already used the critical edition for a production he conducted in Miami, so was well-versed in the difficulties of a score that is considerably different from the one usually heard.

The result here was a lively, coherent, and often exciting performance. For Almeida the Florence orchestra played its best, and the large cast was mostly first-rate. Several of the singers were new to Florence, and they were welcomed with justified enthusiasm.

Shicoff in Title Part

In the role of Hoffmann, Neil Shicoff was lyrical, impassioned, romantic, never allowing the sheer power of his voice to spoil its essential sweetness. Catherine Malfitano was a melting Antonia, her acting as graceful and apposite as her exquisite singing. But Brigitte Fassbaender as Giulietta and Arleen Auger as Olympia were equally effective. In the various antagonist roles (Lindorf, Coppélius, etc.) the veteran Sesto Brusantini was always musical, a positive presence on stage, though the voice, inevitably, is now rather dry and spent.

He was not helped by Luca Ronconi's staging. As on so many other occasions, Ronconi seemed more concerned with general effects than with specific characterization. Often, the singers seemed abandoned to their own devices, and when those devices were scant (as in the case of the tenor Oslavio di Credico, who played the various grotesque servants), there was a dramatic blank in the work.

Ronconi, in turn, was severely hindered by the silly sets of Jean-Paul Chambas, designed as if deliberately to cramp all movement — for instance, Antonia had to get down on her knees to play a harp. Karl Lagerfeld's costumes were not much better. In short, visually, these tales were dispiriting. Fortunately the music — much of it new to our ears — triumphed, and the season here has begun brilliantly.

TRE MANIERE NUOVE PER INIZIARE CANTANDO

Aperture insolite: a Firenze «I racconti» (Offenbach), a Venezia «Maria de Rudenz» (Donizetti) e a Parma «Macbeth»

Malgrado il Falstaff della Scala, i Trovatore di Torino e di Genova, I due Foscari dell'Opera di Roma, forse la moda di aprire le stagioni d'opera con Verdi sta passando: Bologna ha scelto Kovacsina di Mussorgski, orchestrazione di Sciostakovic, direttore Delman, alla Sala Europa perché il «Comunale», tarlatissimo,

• continuazione dalla pag. 91

sciata incompiuta da quell'Offenbach, tedesco-israelita trapiantato a Parigi, che, dopo aver trionfato con le indemoniate operette satiriche (La bella Elena, Orfeo all'inferno e così via) sognava di affermarsi con una «vera» opera; terminata di orchestrare, pare, da Guiraud (quello che musicò i recitativi della Carmen di Bizet), rimaneggiata da altri (fra cui Mahler) in mille maniere; ma è curioso anche il contenuto, ispirato ai fantasiosi, celebri Racconti di Ernst-Theodor-Amadeus Hoffmann, che qui diventa lui stesso protagonista; da un prologo in una taverna, dove Hoffmann è incitato a raccontare, si passa a tre episodi tratti dai suoi Racconti (sono tre amori sfortunati) e si ritorna alla taverna, dove, colto da sonno alcoolico, Hoffmann si fa soffiare sotto il naso una non immaginaria diva del canto. Il contenuto, in simboli e in connessioni, non è certo tutto qui; dirò appena che un baritono e un tenore devono interpretare ciascuno quattro personaggi, uno per ogni ambiente, e che, trovando la voce adatta, lo stesso dovrebbe far il soprano principale. Anche più complessa è la personalità di Hoffmann, figura di primo piano nel primo Romanticismo musicale e letterario tedesco. E può sembrar strano che la musica elegante, francesissima (si sente il contemporaneo di Bizet), spesso frivola di Offenbach vi si adatti.

Ammalatosi Riccardo Muti, ha diretto i Racconti Antonio de Almeida, che è anche uno tra i ritrovatori di manoscritti utili a ricostruire l'opera; pur senza voli ma anche senza eccessi di grinta, si dimostra buon musicista e concertatore attento. Quale Hoffmann, si ammira Neil Shiff, un tenore eccezionale per musicalità, tecnica e stile; due soprani molto notevoli per voce e suggestione (Arlène Augier e Catherine Malfitano) e un «mezzo» di classe (Brigitte Fassabaender), più Rosalba Russo, sostituiscono la quadruplici interprete al momento non reperibile (alla Scala nel 1961 c'era la Zeani, nella versione d'uso); invece quadrupli e centratissimi sono Bruscantini (più stagiona e più si affina) e Di Credico; duplice e non meno lodevole è Elena Zilio (Musa e uomo «travesti»); più Nossotti, Giorgietti, Giacomotti, Mazzini, Montanaro, Gullino, Banditelli. C'è poi Ronconi regista che, complice lo scenografo Laserfeld, rischia di rendere incomprensibile il tutto per la solita smania di voler «far capire», non evitando

è chiuso per restauri. Il «Comunale» di Firenze, invece, ha scelto un'opera ancor più rara, Les contes d'Hoffmann (I racconti di Hoffmann) di Offenbach (1880), tentando una edizione che si avvicinasse all'originale più di quelle variamente modificate fin qui in uso. Singolare è la situazione dell'opera, la

• continuazione alla pag. 92

il vecchiume del protagonista che alla fine esce dalla platea.

L'insieme (con l'orchestra del «Maggio» e il buon coro di Gabbiani) accende in sala un vero entusiasmo per un'opera che, a parte una celebre Barcarola, non è certo molto nota; il livello è ben degno del «Comunale» fiorentino. Data alla «Fenice» di Venezia nel 1838 e poi sparita da ogni scena, la Maria de Rudenz, cinquantanovesimo dei settantatré spartiti musicati da Donizetti, ritorna ora come apertura in quel teatro. Come molte delle opere donizettiane, capolavoro non è; ma anche dove applica soltanto una scaltrita maniera sparge tratti inattesi, tra questi un singolare preludio con clarinetto basso solista; ci sono poi alcune robuste scene e un'aria finale della protagonista decisamente belle.

Valeva la pena di riprenderla? Non è facile affermarlo; alla Fenice l'immaginazione del critico deve superare la lettura-battipalo del direttore Inbal: a parte qualche momento delicato assai ben condotto, scambia per fervore e per scatto ritmico un brutale e fragoroso scandire che non slancia, ma frena e uccide ogni fraseggio. Resta ancor più notevole, così, l'interpretazione intensa, palpitante, completa di Katia Ricciarelli (pur con qualche rischio per la salute vocale); accanto a lei, un Nucci valido ma forse un po' a disagio, e un grezzo tenore Cupido che per timbro, dizione e aspetto meriterebbe di esser fatto studiare seriamente, i sicuri Baleani e Surjan; allestimento quasi sempre di gusto (De Bosio regista, Scandella scenografo); e, novità per Venezia, inizio in perfetto orario (anche questo qualifica un teatro). Successione.

Trionfo anche al «Regio» di Parma; qui c'è Verdi, Macbeth, cast di lusso con ottimo Bruson, una sontuosa, vibrante ma un po' superficiale Dimitrova, Roni, Luchetti, Damiani, regista e scenografo quasi sempre azzeccato (eco evidente del Macbeth da lui allestito alla Scala con Strehler e Abbado), si attenda a interferire nel settore suono, facendo cantar stridulo il coro delle streghe; Veltri direttore (preciso, sicuro ma piuttosto grigio), forse intimidito dallo «scaligero», subisce: pessimo criterio. Lo spettacolo, acclamatissimo, è difficile da giudicare serenamente quando si sia ascoltato quasi sempre in piedi, spesso in retropalco, grazie all'affollamento e all'assente organizzazione locale.

Alfredo Mandelli

OCEI

14 GEN. 1981

-- FEB. 1981

SUR SCÈNES

FLORENCE : LES PLUS BEAUX CONTES QUE L'ON PUISSE IMAGINER

20 décembre

Les annulations successives d'Alfredo Kraus, de Riccardo Muti et de Christiane Eda-Pierre avaient quelque peu mis en danger ces *Contes d'Hoffmann* qui ouvraient la saison du Comunale de Florence en hommage au centenaire Offenbach à quelques jours de distance de la première londonienne où, ironie du sort, Carlos Kleiber devait laisser la place à Georges Prêtre. Antonio de Almeida a assumé la lourde tâche de succéder à Muti : en l'absence d'une conception personnelle et d'une véritable tension dramatique, de Almeida a dirigé avec scrupule et métier une partition dont il connaît les moindres secrets. Il est vrai que notre attention était captivée tout entière par deux éléments moteurs d'une force peu commune. Le premier consistait dans la nouvelle révision critique de Fritz Oeser qui remet, par bonheur, nombre de choses à leur place.

Tout d'abord le rôle de Nicklausse est d'une importance écrasante : sans jamais quitter Hoffmann, Nicklausse semble vivre avec le protagoniste et lui dicter certains choix, sorte d'alter ego et de frein moral d'une conscience concrétisée. Musicalement, des airs et des ensembles inconnus jusqu'à présent et enfin rétablis font de ce personnage une figure de premier plan. Les récitatifs parlés balayés, on a gardé seulement la musique : dans cette version elle sonne comme dans un grand opéra seria du romantisme. Finies les mièvreries d'un goût douteux, finies les facilités de langage d'une fausse tradition, finies les concessions à un style bien périmé. Les *Contes* ne sont ni la *Vie Parisienne*, ni la *Périschole*, mais l'expression vibrante et vivante de l'un des plus beaux moments du romantisme français. Et l'on découvre un opéra nouveau tragique et noir, âpre et violent, si loin de ce que l'on avait l'habitude de voir à l'Opéra-Comique tout au long de ce siècle. Et on pense à ce que Chéreau aurait pu tirer de cette nouvelle révision au lyrisme si dense, au dramatisme si exacerbé.

Et Luca Ronconi, le deuxième élé-



Brigitte Fassbaender et Neil Shicoff (photo Marchiori).

ment moteur de la soirée, a parfaitement compris l'importance et l'impact de cette musique. Il a d'abord joué sur les symboles de l'œuvre. Hoffmann fait son entrée dans la taverne sur un fiacre où le cheval est renversé, car renversée est cette image du monde que le poète tente de faire revivre. Sur une pente très inclinée, parallèle à la salle, le chœur roule avec les tonneaux entraînés vers une fuite implacable. Sur la droite, des instruments de musique, thèmes conducteurs de toute la mise en scène. Les trois femmes aimées ne sont-elles pas des instruments musicaux vivants, et trois images différentes d'une chanteuse ? Olympia vit dans un laboratoire-fabrique de poupées, comme l'aurait imaginé Fritz Lang, sous verre, entourée par des diapasons géants. Le chant est totalement « fabriqué » : une tonnelle descend sur elle au moment des « Oiseaux dans la charmille » et, tendant deux canaris empaillés au bout des doigts, elle traduit son absence de vie par le jeu simplet et caricatural d'un enfant attardé. Antonia chante sa « Tourterelle » sous l'immense statue funèbre de sa mère dans un décor-musée à la d'Annunzio où ce sont les instruments de musique qui sont, cette fois, sous verre, tandis qu'un immense escalier, sur la gauche, permet l'explosion de la théâtralité de cet acte. Giulietta, enfin au-dessus d'un

cimetière de gondoles et de fiacres dans une Venise à la Casanova de Fellini, représentera avec son alouette et l'aveuglement du miroir, le côté le plus trivial et le plus sordide des coulisses du chant du XIXe siècle. Jamais jusqu'à ce jour, on n'était arrivé à concrétiser de manière aussi lisible les trois aspects si différents de l'image de la Diva au siècle dernier, ce que rendrait encore plus excitant la présence d'une seule chanteuse pour les trois rôles. Et les trois tableaux dispersés pour la plupart dans des imageries gratuites de trois femmes qui n'ont rien en commun (chez Chéreau, il est vrai, elles habitaient la même maison) ne font plus qu'un. Le rêve fantastique de l'inspiration romantique n'est plus vécu à travers une recherche de luxe et de beauté mais par l'essence même de son contexte éthique. Hoffmann, enfin, après avoir évoqué ce chant énivrant et possessif, reste insensible à l'arrivée de Stella (debout sur un fiacre telle une statue de la Victoire d'esthétique napoléonienne), quitte le plateau, tournant le dos à ses rêves et, descendra parmi les spectateurs pour disparaître et choisir la Poésie. On pourrait longuement parler de cette mise en scène aux fascinants décors de Jean-Paul Chambos et aux costumes très appropriés de Karl Lagerfeld, tant elle fouille dans les motivations du livret et va loin dans les

«I RACCONTI DI HOFFMANN» ALLA STAGIONE LIRICA DI FIRENZE

Ha «aperto» Offenbach È mancato lo spettacolo

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE
Firenze, 21 dicembre

I racconti di Hoffmann di Jacques Offenbach sono una gran danza di spettri. Danzano fra gli ultimi barbagli d'un secolo — lo «stupido» Ottocento — — danno dentro una Parigi borghese inaspice, dopo la sconfitta di Sedan, di squarciare il velo di malinconia sceso ad avvolgere il vecchio gaudin, la mirabile effervescenza d'una civiltà e d'un costume folleggiante. È vero, la belle époque non esiste; e Henri Matisse ed il Moulin Rouge non sempre sacri alla civiltà e alla gallica canzone; e le Cio de Mérode, fantastiche ed esotologiche cocottes, continuano a far da supreme vestali delle chœurs séparés. Eppure il gioco incipiente, il can can, la saggia stupidità e quel gaudin frenetico e mirabile che erano stati sino a ieri gli affanni della Senna allo champagne nel Secondo Impero, palano subire ora levi trasalimenti, stupori non preventivati, temi ma costanti spostamenti verso l'epoca degli autanni.

Ci si vuol divertire a vivere, come prima e com'è giusto, ma il divertimento è possibile solo più nell'allestimento e rappresentazione della vita, non più nella vita stessa. Così accade sempre quando un termine manda il preavviso delle memorie, e prende a muoversi la ripera del tempo prossimamente perduti. Ebbene, i racconti di Hoffmann, carichi di fatuità operettistiche, giungono a rappresentare la sublimazione seccile dell'operetta nello stato della malinconia. Con essi Offenbach dà alla fin de siècle lo strumento lieve, innocuo, banale e pure fondamentale, per riabbracciare ed assieme accomiare le origini, i prolegomeni di quella civiltà in festa ed in bestio fine. Un interesse anticipato, se vogliamo, un requiem sul generis, condotto sulle corde del fantastico e del grottesco; tanto più grottesco quanto più la materia fantastica della poesia romantica di Hoffmann si spande in una materia sonora di basso rango, specialmente addobbata di cascami tratti dall'Orlando della «classicità».

Tutto sta a far spettacolo denso, qualunque siano le chiavi di lettura e l'interpretazione che il regista ed il direttore d'orchestra individuano per i racconti di Hoffmann. Può essere affatto legittima ad esempio la visione cupa e drammatica del tedesco Feisenstein come quella regale ed immaginifica del francese Ponnelle, realizzata di recente per il Festival di Salisburgo: l'opera di Offenbach è, in tal senso, estremamente disponibile ed aperta a soluzioni divergenti. Occorre l'estro, la vivace ed immediata aderenza alle proliferazioni evocative ed emotive del testo, da volgere e sistemare poi a proprio gusto: dato essenziale è sottolineare la fumabolica urgenza dei racconti. Invece nell'edizione approntata per l'inaugurazione della stagione lirica del Comunale di Firenze è venuto a mancare proprio il gusto dello «spettacolo», intendiamo sia quello scenico che musicale. Poco importa, sotto tale profilo, che sia stata lodevolmente adottata la revisione critica di Fritz Oeser, se essa non è valsa a sorreggere, confortare e commentare un'evidenza ed uno spessore teatrali.

Il regista Luca Ronconi è intrappolato in un equivoco. Ha ritenuto cioè che il senso di distacco che serpeggia nell'opera fosse applicabile all'assunzione dell'opera tout-court. Errore grande, poiché i racconti di Hoffmann additano una fine di costume proprio mediante la allucinata esasperazione ed i brocchi contorcimenti di quello, onde traspare il senso di fine e di decadenza che va fatto emergere nei palpiti e negli spasmi (vitalissimi) della fantasmagoria. Altrimenti tutto tace, compreso il silenzio della fine. Le scene (belte alcune di per sé, firmate da Jean-Paul Chambas) accentuano la necrosi dell'ambinazione, come nel caso di una vega (taverna tedesca (o letteria) e di una nera Venezia, con gondole semiaffondate sotto il peso di carozze in disarmo e con una passerella a mezz'aria, anch'essa nera, dove si canta la celebre e temuta Barcarola. Senza dire che gli interpreti vocali sono costretti a compiere prodezze di equilibrio per ficcarsi nelle finestrelle delle carrozze piegate (o peggio, per uscirne), o per restar fermi in piedi su un precipite praticabile a forma di doppio trampolino (o ponte arrovesciato) in mezzo alla taverna. Arrovesciato è altresì il cavallo (finto, per fortuna dell'animale) che traina in apertura la carrozza di Stella (ad indicare il capovolgimento dei valori dell'esistenza?). E sarà ancora Stella, alla fine, ad alzare un velo (quello schoepshueria-

no di Maie?) e permettere a Offenbach di venire in platea, a mostrar la sua realtà di poeta triste e affatto.

È ovvio che quando ci riferiamo alla necessità dello «spettacolo» non intendiamo questo tipo di spettacolo e di fruizione.

Ma più ancora «assenti» sono state la direzione e concertazione del maestro Antonio de Almeida, soprattutto nei primi due atti. Non che ci fossero errori materiali di lettura o di suoni strumentali, ma purtroppo era steso sulla paritura un opprimente grigiore, una piatezza di accenti insostenibile per il vulcanico e superficiale Offenbach. I timbri erano mochi mochi, stornati su una piana senza aromi e srotolata in tempi troppo lenti. E poi il maestro avrebbe dovuto far presente alla regia che le voci lontane non giungono bene all'ascolto, soprattutto quando vicini ci sono già i suoni dell'orchestra che coprono quelle (il fenomeno è stato frequente con i cori). Certo de Almeida ha avuto pochi giorni a disposizione per preparare l'opera (che secondo programma spettasse a Riccardo Muti se non si fosse ammalato); ciò però può servire a giustificare la resa dell'interpretazione (peraltro sufficiente), non la sbiadita impostazione di base. Impostazione che ha influito anche sulla prestazione della compagnia di canto. Un'edizione critica de i racconti di Hoffmann esige un'unica interprete nei quattro ruoli femminili (Stella, Olympia, Antonia e Giulietta), mentre la scelta di quattro cantanti, com'è avvenuto al Comunale, può essere lecita a patto di una precisa vocazione stilistica ai singoli ruoli da parte delle interpreti prescelte. Il che non è apparso evidente. Infatti, benché tutte meritevoli di plauso per mezzi vocali ed impostazione generale, Arleen Auger non ha oltrepassato un discreto virtuosismo in Olympia, il timbro di Catherine Malfitano non ha impresso pieno abbandono di dolcezza ad Antonia e quello di Brigitte Fassbender ha difettato di sensualità in Giulietta.

Piuttosto in ombra la voce accurata di Neil Shicoff nei panni del protagonista; Elena Zilio (la Musa-Nicklausse) ha tentato d'apportare un'apprezzabile incisività al proprio personaggio. La quadruplici parte del «diavolo» è toccata a Sesto Bruscantini che l'ha assolta con eleganza consueta e fin troppo compostezza; peccato che il volume di voce tenda a farsi sempre più esiguo, tale da dissolversi talvolta nel concerto delle altre voci e dell'orchestra. Bene Oslavio Di Credico (nei quattro servi registicamente poco grotteschi), Rosa Alba Russo (Stella) ed i rimanenti comprimari. Costumi tranquilli di Karl Legerfeld. Orchestra e Coro (istruito dal maestro Gabiani) un po' in naftalina. Successo di pubblico.

ENRICO CAVALLOTTI

Inaugurata la stagione lirica al «Comunale»

Racconti di Hoffmann senza magia a Firenze

La direzione di Antonio de Almeida, chiamato a sostituire Muti, non ha trovato incitamento dalle deludenti soluzioni registiche di uno spento Luca Ronconi. Stupende invece le voci, soprattutto quelle femminili - I costumi di Lagerfeld



Una singolare scena dei «Racconti di Hoffmann» di Offenbach

Dal nostro inviato

Firenze, 22 dicembre. Senza Muti, ufficialmente malato, che i ravennati vedono a spasso per la città, e ormai scarica la pistola di Luca Ronconi, il super-Offenbach che doveva essere l'inaugurazione di Firenze s'è ridotto uno spettacolo assai poco bello, abbastanza ben condotto, con ottime voci. Di Muti, intanto: il petto-golezzo sui drammetti degli smi e delle sovrintendenze non è il nostro forte, anzi, confessiamo in proposito una sovrana indifferenza. Ronzava per gli ambulanti del teatro un insistente lamento sulle sorti di Muti, ridotto all'esilio dalle angherie della coppia Bogianckino-Alberti: rimbeccato dal contro-lamento di quanti accusano il direttore di alto tradimento, e intelligenza con la Scala.

Quanto a Ronconi, abbiamo detto che ha la pistola scarica. Neppure una pistola, ma una scacciacani. Una bella delusione per le signore che contavano di passare le feste a rievocare un bel panier di roncoterie e roncote. Ma tant'è, come diceva quel tale. Costui sperimenta quanto sia difficile trasformare «scandali» e «provocazione» in professione. E' il problema della barricata: non si può stare sempre sulle barricate. Basta entrare in una cappelleria, in un caffè, ed è finita. Come un Capanna si aggraffa nel periplo dai salotti bene fino al Parlamento europeo, così Ronconi, una volta che rinuncia al terrorismo ideologico, si ritrova solo con se stesso, alle prese con le sue poche idee, scarso fascino e modesta abilità.

Il ripristino della Musa nei Racconti se voleva essere una novità, era già stato operato da Ponnelle a Salisburgo, l'estate scorsa. I due poli musicali dell'opera? Ronconi dichiara nella «nota di regia» di consolarsi, ma poi non se sa tenere conto. La prima scena (e diamo per morto il quesito se il regista fermi anche le scene: in imprese come questa, firma soprattutto

le scene, anche se l'autore sia tale Jean Paul Chambas), la prima scena è brutta, penosa. Non offende, non provoca, non fa niente. E' misera e sciatta come il lavoretto di un impiegato svogliato. Ronconi dichiara che è «tutta dalla parte della taverna». Non è vero. Taverna, per la verità, non se ne vede. Ma un muro macchiato con una fila di piastrelle rosse, una scaletta metallica che scende in una vasca circolare: la piscina d'un piroscifo, vuota: ecco tutto. Freddure di prestigiatore a corto di idee (la carrozza col cavallo a rovescio) non innalzano, ma deprimono il tono, che non sale mai, non dico al fantastico, ma neppure ad una modesta narrazione.

La seconda scena, il laboratorio di Spalanzani, è plausibile, e con qualche ritocco, potrebbe diventare buona. Ci fa capire quale può essere il futuro d'un Ronconi quando, spenta la fiaccola della rivoluzione, diventerà un pompiere tradizionale con passato luciferino, una specie di Strehler per meno abbienti.

La Venezia bagnarola del quarto atto è il punto più basso dal punto di vista figurativo, ciò che ha impedito all'opera di diventare quel che potrebbe: uno splendido spettacolo.

Racconti di Hoffmann non è un'opera sublime: è un prodotto raffinato e composito, ambizioso e melanconico, una dolente verità costruita con tanti falsi, una silloge, un ricalco, un'isterica e patetica tentazione in tutte le possibili direzioni dell'Ottocento, dove il solo fine perseguito e confessato, il romanticismo integrale e demoniaco, alloggiato ormai in Francia dopo che la Germania se n'è stancata, viene a mancare clamorosamente.

E' un insuccesso messo insieme a furia di straordinarie abilità, incartato nell'ambiguità di tante edizioni diverse, il tutto ingarbugliato dal fatto che la veste orchestrale non è del suo autore, che non arrivò a dargliela, ma di un premiatissimo sarto dell'orchestrazione, il Guiraud: infine, come si disse l'estate scorsa a Salisburgo, la pretesa edizione critica (1977) di Fritz Oeser, non è critica per niente, perché non dice quanto non solo dell'orchestrazione,

ma perfino della musica, sia di Offenbach, e quanto di Guiraud, e dei primi direttori d'orchestra.

In mancanza di Muti, condusse l'esecuzione fiorentina Antonio de Almeida, uno specialista, che ha riscoperto le carte offenbachiane sui *Racconti*, rimaste presso i discendenti: qualcuno si vide anche nella mostra degli Archivi municipali di Colonia, dall'agosto a novembre. La concertazione e direzione d'orchestra, in un simile lavoro, che richiede ogni volta la fissazione di una cifra esecutiva, esige, come non capita in altre opere, un'intesa ideale e psichica totale tra elementi musicali e figurativi: solo così si può accendere la scintilla fantastica, che altrimenti rimane latente.

Lo spettacolo di Ponnelle e Levine a Salisburgo fu siglato da un superiore manierismo decorativo, cui la musica si adattava con quell'impersonale sontuosità cosmopolita che il nostro avviso, rappresenta il massimo possibile raggiungimento di quest'opera. Serio e scrupoloso, ma senza voli, Almeida non ha trovato nella miserabili proposte del suo partner figurativo, nessun incitamento. Quella tetra esibizione di latte bavose e bagnarole stinte non poteva proprio accendere nulla e nessuno. Non prese quota la magia, neppure quella limitata ragione di magia possibile, né per gli occhi, né per gli orecchi.

E fu un peccato, perché c'erano voci stupende, tra cui subito metteremo la spiritosissima Arleen Auger, che nella parte di Olympia, canora bambola meccanica, mitragliava acuti implacabili, e poi Catherine Malfitano, un'Antonia di grande pathos, conscia, diremmo, perfino del suo equivoco di personaggio, flessibile, intensa, di chiaroscuro profondo; e poi Brigitte Fassbender (Giulietta) e Alba Rosa Russo (Stella). La Musa, con la sua indaffarata e qua e là neutra chiarezza di mezzosoprano, fu Elena Zilio, di ottima presenza scenica.

Sempre a qualsiasi Hoffmann, nuoce l'implacabile lamentosità, di una noia che potremmo dire massenetiana, del personaggio. Sopportò con vigore e spirito la lunghezza ripetitiva del suo strazio Neil Shicoff, mentre la quadruplice parte di Lindorf, Copélius, Miracle e Dapertutto non è forse adatta alla più schietta e veritiera vocalità di Sesto Bruscantini, tuttavia in ottima prestazione, così come Oslavio Di Credico, anch'egli alle prese con la sua quadriglia di identità diverse. Guido Mazzini fu un efficace Spalanzani, e poi si ricordino Giorgio Giorgetti (Luther), Angelo Nosotti (Crespel) e Giancarlo Montanaro, Alfredo Giacomotti, Walter Gullino e Gloria Banditelli. I costumi, eleganti e

vagamente spiccati, erano di Karl Lagerfeld. Piuttosto sbadato e ondeggiante ci parve il coro, altre volte decisamente migliore. Il bisogno di consolarmi e l'anelito al bene che conforta tuttavia la natura umana, fecero sì che allo spettacolo toccasse quel che in gergo si suole chiamare uno smagliante successo.

Piero Buscaroli

FEBBRAIO 1981

Sui «Racconti» dopo 42 anni

I racconti di Hoffmann che hanno...



...che a me non bastavano...

...proibita, pur riservando...

...sommiglia tutte, in linea con...

...richiamare momento di, che la...

...da questa regia, ma inforca...

...le e il doppio, malinconico. Lui è...

...coni, una struttura in questi Rac...

...chiana, che tradisce il richiamo...

...proprio suo, ha fatto onestamente...

...misura della forza assai, una...

...fatti dovuti a me, che il for...

...sulla quale, data l'impetosa impo...

...te tornati, privati di...

...Alma che il pompiere-Archivio de...

...inesorabilmente s'impadronisce, ha...

...Scardi onestati, un'esp...

...dallo grande a sottoposto con...

...della ragione: ma l'arck, quando si...

...accetta così come, o lo si, o lo si...

...Unica ragione parlando, l'imped...

...dell'Ente figurino che non basta...

...Dionisi, in attesa del Grand...

...ecc. che giustifica, le mazzette...

...dell'opera, che non è un'opera...

...per appunto, quella di non m'inc...

...suo grande e poco accettato, da...

...i, i lettori godono della proce...

...però, sino a fare qualcosa altro in...

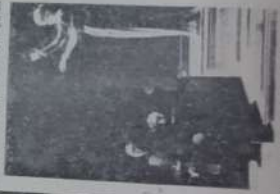
...e in altro terreno, e senza bisogno...

...ma, ma a me, come questa, non (non)

...teriche, l'indolezza, l'ostinazione e...

...fonologica di questi Racconti era in...

...l'opera stessa.



Un momento dei «Racconti di Hoffmann»...

Giuseppe Penone

«Les Contes d'Hoffmann» a Firenze: de Almeida dirige, Ronconi regista

Le voci fanno trionfare Offenbach



Una scena di «Les Contes d'Hoffmann» al Comunale di Firenze con la regia di Ronconi

FIRENZE — Feste a non finire per *Les Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach, che hanno trionfalmente inaugurato la stagione lirica al Teatro Comunale: sotto l'albero di Natale non c'era Riccardo Muti (indisposto, e pertanto a riposo), ma una straordinaria compagnia di canto, e in particolare quattro voci eccellenti, tre donne e un tenore i cui nomi, ancora mezzo sconosciuti ai più, vanno subito additati alla pubblica ammirazione.

A cominciare dal protagonista, Neil Shicoff, che crea un Hoffmann perfetto per l'intelligenza musicale, il timbro agile come un tenore di grazia ma di costante tensione drammatica, e finalmente per l'aspetto fisico, di pallida, tremula giovinezza, in fatto conforme al mito romantico. Con le soprane si sale ancora di qualche gradino: Arleen Auger è una splendida Olympia, un miracolo di precisione e di umorismo, Catherine Malfita-

no investe il patetismo di Antonia con l'esuberanza di un grande temperamento e in quanto a Brigitte Fassbender (Giuletta), che forse bru-

ta se ne erano accorti tutti quando quest'estate ha cantato a Verona nel Requiem verdiano diretto da Muti: ma qui unisce il fascino della presenza scenica e l'assoluta comprensibilità della dizione (ed è l'unica che canta anche i suoi nasali della lingua francese).

Se a questo inatteso poker d'assi si unisce che la doppia parte di Nicklausse e della Musa è sostenuta da una Elena Zilio in grande vena, con l'impegno capillare che sempre si ammira in questa cantante, e che l'essere maligno e settatorio che prende via via il nome di Lindorf, Coppélius, Miracle e Dappertutto è quella volpe astuta di Sesto Bruscantini, si capirà come il valore di questo spettacolo, certamente da vedere, sia principalmente merito della compagnia di canto: non che il direttore Antonio de Almeida e il regista Luca Ronconi restino estranei all'impresa, ma diciamo che quasi sempre si tempo-

no indietro, lasciando a quei fuoriclasse di dare fondo alle loro risorse (alla regia di Ronconi bisogna tuttavia imputare la lontananza nello spiegare il Prologo).

Non si può dire che il centenario della morte di Offenbach, il «piccolo Mozart degli Champs-Élysées», come lo chiamò Wagner, non abbia riportato in primo piano il problema dei Racconti di Hoffmann, l'opera mai completata dall'autore e poi adattata, manipolata e trasformata come poche altre della storia teatrale.

La scorsa estate ha inaugurato il Festival di Salisburgo, poche sere avanti questa prima fiorentina è andata in scena al Covent Garden, mentre un'altra esecuzione è ancora allestita dall'opera di Zurigo: tale fervore è la diretta conseguenza della nuova edizione pubblicata nel 1977 da Fritz Oeser, e basata sulla scoperta (da parte dello stesso de Almeida che la dirige a Firenze) di una quantità di manoscritti, in parte autografi, che gli ultimi discendenti di Offenbach conservavano ignari e che si riferiscono alla primitiva concezione dell'opera, poi per varie circostanze mutilata dallo stesso autore.

Un fantomatico volume di commento critico oggi non ancora apparso, dovrà spiegare molte cose in merito all'autenticità di una versione addizionale ormai a dimensioni wagneriane, di quattro ore e mezzo: ma fin dalla presentazione salisburghese è stato possibile rilevare il rinfaccio del ripristino dei «racconti», secondo l'ordine Olympia, Antonia, Giuletta, e il rilievo infinitamente maggiore che viene ad assumere la parte della Musa.

Senonché a Salisburgo il fasto scenico prevaricava sul contenuto musicale; a Firenze il contrario, per cui tutto il livello dell'opera, la sua consistenza poetica può essere messa in nuova luce. Quello che non migliora per le dimensioni accresciute è l'ultimo atto, quello di Giuletta: gli affannati dei Racconti di Hoffmann (come Lorenzo Arruga, che ha tenuto la conferenza di presentazione nel rifetto del Comunale) raccomandano di andarci a riso sereno, rilassati, consegnandosi al piacere della musica: ma anche i piaceri, come è noto, stancano, e se nessuno affronterà con coraggio la sua porzione di Savarin, alla quinta fetta potrà avere lo sguardo annebbiato e boccheggiare.

Così in questo finale sovrappioggia a tarda notte: dove anche la regia e le scene di Jean Paul Chambas sono poco felici e del tutto ignare di quella Belle nuit, o nuit d'amour che la celebre barcarola proclama a chiare lettere.

Giorgio Pestelli

22 DIC. 1980

LES NOUVEAUX « CONTES D'HOFFMANN » A FLORENCE

Un Ronconi éblouissant

Si nous pouvions espérer, en allant à Florence voir « les Contes d'Hoffmann », le merveilleux spectacle que Ronconi nous a donné, nous ne nous attendions pas à une telle révolution ou révélation de l'œuvre : restée inachevée à la mort du musicien qui y travailla jusqu'à ses derniers instants, complétée avec talent par Ernest Guiraud, ratistolée, coupée, bouvernée avec désinvolture par divers arrangeurs ou directeurs, la partition célèbre d'Offenbach a fait l'objet récemment d'une

(1) Édition critique de Fritz Oeser, éd. Alkor, Kassel, 1977. Voir l'excellente étude de J.-L. Duroton dans l'Annuaire de l'Opéra de janvier 1980, consacré aux Contes d'Hoffmann (21, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris).

complète « reconstruction » publiée, non en France bien sûr, mais en Allemagne (1), jouée il y a quatre ans au Volksoper de Vienne, peut-être aussi en Amérique, et qui prend maintenant à Florence un fulgurant départ.

C'est devenu vraiment, en plénitude, le grand opéra romantique dont Offenbach avait rêvé et dont la version jouée jusqu'ici gardait un côté irritant d'inachevé. Toute la musique « nouvelle » est d'Offenbach et les nombreuses pages que nous ne connaissions pas ont un accent souvent plus fort, plus profond que le reste.

La « reconstruction », qui semble magistrale, s'est faite de plusieurs manières : récupération de pages originales scandalusement coupées (tout le rôle de Nicklausse, identifié à la Muse, qui redevient un personnage capital, le double et le bon génie d'Hoffmann), adjonction ou substitution d'esquisses et de versions originales retrouvées récemment, utilisation pour divers passages, comme l'avait fait le musicien lui-même, de fragments empruntés à son premier « opéra seria », « die Rheinixen » (où figurait déjà la fameuse barcarolle), en particulier dans l'acte de Giulietta qui se trouve complètement renouvelé. En tout, mille « cent soixante-dix » mesures supplémentaires (et cinq cent quatre-vingt-dix supprimées), l'œuvre durant près de quatre heures. On notera que Fritz Oeser conserve de bout en bout les récitatifs chantés, si contestés, et supprimés dans la version de Chéreau à l'Opéra, et remplace l'acte d'Antonia avant celui de Giulietta.

Cette nouvelle version, qui suscitera sans doute bien des controverses, a toutes les chances de triompher tant son lyrisme est persuasif, sa logique moins sché-

matique et son étoffe largement déployée comme elle ne le fut jamais.

Plus chaleureuse, plus favorable au personnage d'Hoffmann redevenu un héros « positif », la réalisation de Luca Ronconi et du peintre français Jean-Paul Chambas n'est pas moins belle que celle de Chéreau et Peduzzi, de la même pureté coupante et fascinante, mais avec un accent plus clair et coloré, pétillant et latin.

Chose curieuse, on retrouve dès l'ouverture, très haut dans le décor, le coupé noir de Chéreau (par la fenêtre duquel pend la tête d'un Hoffmann ivre-mort) qui avance attelé d'un cheval renversé littéralement « dadaïste » (2) ; il reparait à la fin, sans cheval, sans Stella dressée, étrincelante comme une figure de proue, sur le siège du cocher, amenant le conseiller Lindorf.

Des images jaillissantes

De cet étage figurant le déroulement du temps (comme les personnages d'hermage astronomique dans le « Don Carlo » de Ronconi), on descend dans une étrange taverne abstraite, large plier incurvé où roulent les corps et les tonneaux. A travers les étudiants et les aubergistes en groupes très dessinés d'une beauté irréaliste, le poète, encouragé par sa Muse (Nicklausse), entreprend une longue plongée dans ses souvenirs : c'est l'admirable Neil Shicoff (le Werther d'Aix-en-Provence), jeune, ému, solitaire au milieu de ses rêves, transcendait les illusions qu'il se crée à lui-même par cette voix dont la beauté est vérité, inspiration poétique.

Ronconi et Chambas ont créé trois décors, trois atmosphères bien différentes pour les trois incarnations des amours d'Hoffmann, mais avec toujours la même qualité d'images jaillissantes qui éblouissent dans l'instant et laissent dans la mémoire une sorte de charme durable, mille détails que l'on voudrait transcrire et qui ne se laissent pas plus capturer qu'un rayon de lune.

L'acte d'Olympia est traité avec un humour étourdissant, dans des locaux très scientifiques et modernes où sont exposés quantités de diapason et de longues-vues ; on y verra des laboratoires maître sous cellophane de nouvelles petites Olympia nées dans les épreuves, et des foules éblouies par toutes ces merveilles comme au Palais de la découverte. Mais la vraie merveille, c'est Ariane Auger, vraie poupée cybernétique d'un dynamisme irrépressible, aux gestes d'une drôlerie extrême, voix de rossignol d'une perfection telle qu'elle n'étonne plus tant elle se confond avec celle de l'automate, génial dressé par le malicieux Ronconi. On partage presque l'admiration naïve d'Hoffmann pour cette créature de rêve...

Le décor d'Antonia, c'est au contraire un dépouillement, le pur langage du cœur, un grand escalier qui vient de l'inconnu, un papier peint vert uni, deux cyprès, une statue de la mère, et puis quelques vitrines qui renferment chacune un seul violon, symbole de cette musique précieuse et fra-

gile de la vie qu'un stultus de vent peut étouffer, comme la voix de la jeune fille qui meurt de chanter. Scène torpide d'idéalisme, de romantisme pur, de gestes touchants, avec ce rien de grandiloquence, d'ironie légère, d'attachement naïf, qui donne une révéuse distance critique.

Giulietta enfin - c'est là qu'on est le plus proche de l'atmosphère Chéreau-Peduzzi. Extraordinaire décor, une sorte de cimetières découps et de gondoles embourbées, au-dessus duquel, sur une passerelle, se joue l'action, les allées et venues de cette spirale tragédie de dupes. Violens noires et durs, avec des éclairages de Delacroix. Le parolier d'Hoffmann touche à sa fin ; de la naïveté, de l'idéalisme, il est tombé dans la cruauté et la crudité de l'amour véniel.

Nicklausse (sa Muse) trompée ainsi dans l'épilogue - tous les personnages étant groupés pour un adieu sur les étages du décor initial, elle soulève le rideau de tulle, symbole de l'illusion poétique qui cherchait sa réalisation dans l'amour, et Hoffmann part seul vers la salle, libre enfin pour la création poétique, tandis qu'en conclusion retentit un chœur d'une douceur, d'un idéalisme attendri, extraordinaire chez ce vieil Offenbach : « On est grand par l'amour et plus grand par les pleurs ».

La distribution, assez moyenne parmi les seconds rôles, tentée de plus par la prononciation française, est éblouissante quant aux premiers rôles, à une exception près : le Diable, personnage pourtant capital dans sa quadruple incarnation, est le grand absent du spectacle. Sesto Bruscantini ne parvient jamais à l'imposer, voix vieillissante et faible, diction nasale, graves défaillants, ce grand artiste a été incontestablement victime d'une erreur d'appréciation.

Mais à côté, que de merveilles ! Shicoff, qui s'affirme comme presque l'égal d'Alfredo Kraus, plus chaleureux, plus convaincu, voix brillante comme une épée, d'une humanité si émouvante ; Ariane Auger, parfaite, nous l'avons dit ; Catherine Malfitano, Antonia à la voix ardente comme déboulée par le danger, qui meurt sublimée, en grande artiste ; Brigitte Fassbender, Giulietta dont la voix germanique se bat avec la langue française, ce qui lui donne une violence et une intensité rares et par-dessus tout sans doute Hans Zillo, dont l'élégance, le lyrisme, la belle voix de Campanello, ressuscitent d'un seul coup le personnage de Nicklausse, extraordinaire révélation de ces « Contes d'Hoffmann ».

Riccardo Muti, malade, a dû renoncer à diriger l'œuvre. On le regrette pour toute l'intensité et le frémissement qu'il aurait donné à l'interprétation. Mais Antonia de Almeida, qui a collaboré activement à la réalisation de cette nouvelle version, méritait bien de la présenter au public, même s'il ne semble pas avoir réussi à souligner pleinement l'« Ochsene » du Mal florentin.

JACQUES LONCHAMPT.

* Prochaines représentations les 23, 27, 30 décembre, 2 et 4 janvier.

Firenze

Les contes
d'Hoffmann

Caso vuole che le due opere più belle del repertorio francese, *Carmen* e *Les Contes d'Hoffmann*, soffrano entrambe di problemi testuali, e che in entrambi i casi ci sia lo zampino di Ernest Guiraud. Con *Carmen*, in fondo, l'edizione critica di Fritz Oeser ha rimesso le cose a posto senza troppi problemi; e una volta privata dei pesanti recitativi di Guiraud *Carmen* oggi ci appare ancora più essenziale, ancora più esplosiva nella sua forma originale di opéra-comique. *Les Contes d'Hoffmann*, lasciati incompiuti nell'orchestrazione da Offenbach e preparati per la prima esecuzione da Guiraud, hanno problemi testuali molto più complessi; vi aggiungerò recitativi Guiraud e molti altri, farò sposi e singoli brani e alterate l'ordine degli atti, e, infine, per parte del materiale manoscritto di Offenbach fu distrutto dall'incendio del 1967 dell'Opéra-Comique. Ogni incertezza dell'opera è arbitraria, e la «versione critica» della Bayerischer utilizzata al Comunale di Firenze lo è né più né meno delle altre: a ragione inverto l'ordine degli atti di Antonia e Giulietta, ma per il resto utilizzo recitativi pesantissimi e prolissi quasi sempre non di Offenbach, spesso neanche di Guiraud. *Les Contes d'Hoffmann* di Firenze era, testualmente per dirla chiara, una tedesca; il che non toglie, poi, che Offenbach riuscisse comunque a brillare di luce propria. Soltanto non si aspettassero i centenari per farlo brillare...

La direzione di Antonio de Almeida, venuta a sostituire all'inizio delle prove Riccardo Muti, ha lasciato un po' tutti con la bocca amara: confrontata con le sue prove in disco manca di eleganza, brillantezza, fascino, e si limitava a una conduzione generica, piuttosto scialba. Gradevolissima sorpresa, invece, il protagonista Neil Shicoff, americano, voce timbrata, acuti facili e squillanti, buon fraseggiatore, discreta presenza scenica (qui più presenza che mai, visto che Hoffmann è quasi sempre in scena). Stella e le sue incarnazioni erano affidate — secondo un'altra cattiva abitudine tedesca — a cantanti diverse. Arleen Auger come Olympia era gradevole ma imprecisa, e soltanto la sua eccellente mimica da auto-

noma rendeva vocalmente plausibili certe asperità, certe note calanti, certe agilità così così (nessuno tra l'altro le impediva di variare leggermente la seconda strofa della canzone: si è sempre fatto). Catherine Malfitano, magra, slanciata, molto bella, è stata accolta freddamente nell'aria di sortita (a ragione, perché lo stile non valeva il timbro) ma poi, nonostante qua e là urlucchiassie, ha ottenuto un trionfo alla fine del grande trio dell'apparizione: lunghi applausi e richieste di bis. Giulietta la cantava Brigitte Fassbaender: la voce è bella, estesa, calda, timbrata, le intenzioni interpretative erano un po' al di sotto dei mezzi. I quattro vilains invece erano tutti ritratti da Sesto Bruscantini, con lo sconsigliato taglio ahimé di *Scintille, diamant*: la voce, soprattutto il volume non sono più quelli di una volta, ma la grandezza dell'interprete, la capacità di caratterizzare vocalmente e scenicamente ogni personaggio sono enormi. Elena Zilio, ormai certo il mezzosoprano più maschile d'Italia, ha dato la consueta prova di classe con il suo Nicklausse.

La regia di Luca Ronconi, spalleggiata dalle brutte scene di Jean Paul Chambas (unica eccezione l'atto di Olympia, con una casa Spallanzani divertente, in stile Bauhaus/Ottica Viganò), era il solito pastone di ideine e ideuzze e riflettore, anche se con meno spocchia e più istrionismo del solito. Si incominciava trasformando «la taverne du maître Luther» in una macelleria tedesca con tanto di macchie dei quarti di bue sulle pareti (Grosz a Weimar, com'è doveroso) per arrivare, all'atto di Antonia, alla classica pratica ronconiana del disattendimento. Offenbach prescrive un ritratto a grandezza naturale che prende vita? Che stupidità! molto meglio far scendere il fantasma da una scatola, come Wanda. Disattendimento che culminava nell'atto veneziano, dove il palazzo di Giulietta era convertito in qualcosa di paragonabile al (ma molto meno affascinante scenograficamente) del cesso sotterraneo della *Lulu* di Chéreau. Giulietta per Offenbach è la carnalità, d'accordo, è anche un po' freak, ma non è una puttana: caucasica: è una donna ricca — misteriosamente ricca — posseduta dal demone, sensuale, spiritosa, anche tragica. Ma forse è necessaria della sensibilità per cupirlo. Dopo l'atto veneziano, e prima che ci si ritrovasse in macelleria per sentire la fine del racconto, è scattato l'altro grande tempo ronconiano: Antonia ha attaccato l'aria: «la ha sposato per una donna di nome...» e sentito un paio di litri di masetella di rosso, poi finalmente l'aria: «...» è stato esclamativo e sortitivo: tutto naturalmente per le ragioni della regia. L'ultima figura che hanno le porte della musica, e tanto re, e la regia dell'opera sarà quello dei «contes» di Offenbach, ed essi lo sono dei registi che preferiscono disturbare la musica. Se ci avessero dato la *Scheherazade* e tolto Requiem, magari — o forse uno — avrebbe potuto.

Carlo Majer

Gran serata al Comunale di Firenze con i «Racconti di Hoffmann»

Prigioniero del suo sogno Offenbach trionfa ugualmente

La vicenda dell'opera rimasta incompiuta e della sua «ricostruzione» - Ammirabile prova di tutti gli interpreti e del maestro De Almeida - Le acute intuizioni di Ronconi

Nostro servizio

FIRENZE — Gran serata al Comunale, con l'opera maggiore (e minore) di Offenbach, *I Racconti di Hoffmann*, cantati superbamente, sontuosamente messi in scena da Chumbas e Ronconi e applauditi con entusiasmo dal folto pubblico. Offenbach sarebbe stato soddisfatto: dopo una vita impiegata a far ridere Parigi, voleva essere preso sul serio. Ora — a un secolo dalla morte — c'è riuscito: fra ricostruzioni critiche e ricerche di significati profondi, rischia addirittura di apparire fin troppo grave e autorevole. Ma per fortuna, sua e nostra, Ronconi gli ha trovato una partecina di servitore: ed eccolo riapparire in scena con la testa pelata, le folte basette e gli occhiali sul gran naso, quasi ad avvertire che l'Offenbach veramente serio è quello comico, anche in questi Racconti, scritti con la morte alle spalle.

Mori senza averli potuti completare. Aveva voluto farne un'opera importante, in cinque parti, ma piena di movimento, di avventure, di personaggi che, ad ogni atto, cambiano di vesti e di nome. Al centro sta Hoffmann, l'inventore delle più scatenate fantasie che abbiano nutrito il romanticismo tedesco. Offenbach ce lo presenta nella taverna di Mastro Lutero: una taverna che al Comunale ha l'aspetto di una gran botte cava, dove gli studenti bevono punch rosso rubino e invocano la musa della libertà guardando, sulla strada sovrastante, i cavalli scalpitanti nell'aria. È una taverna, si capisce, vista attraverso la fantasia deformante del protagonista, dove gli spettri degli amori defunti riappaiono fra nuvole di vapore per rivivere le antiche vicende; fantasmi di donne amate e fantasmi di arpe sinuose, intrecciati in un sogno d'amore e di musica che è, ad un tempo, di Hoffmann e di Offenbach.

Tre sono i racconti e tre i fantasmi: Olympia, la bambola meccanica cui Hoffmann regala il suo cuore; Antonia, la cantante morta per non poter cantare, e Giulietta la cortigiana che fugge con un altro amante dopo aver rubato al poeta la sua immagine riflessa nello specchio diabolico.



Un momento dello spettacolo che ha inaugurato la stagione lirica a Firenze.

altrettanto con questi *Racconti di Hoffmann*, tagliando, aggiungendo e rabberciando fino a dare al lavoro proporzioni wagneriane. Oeser, naturalmente, giura sulla autenticità dei restauri, ma poi rifà da capo a fondo l'atto di Giulietta, con musiche tratte da un'altra operetta di Offenbach. E allora, restauro per restauro, preferiamo il vecchio che funzionava assai meglio.

Oeser cioè, da bravo filologo — un po' tedesco e un po' testone — non capisce che i *Racconti* hanno bisogno semmai di venir snelliti per ritrovare la scattante teatralità del

mago della scena. Una teatralità di cui il revisore non ha il minimo sospetto, come rivela sin troppo l'atto di Giulietta così confuso da togliere chiarezza anche alla regia. È l'unico punto debole, comunque, di uno spettacolo di ammirabile livello, impegnatissimo a difendere le buone intenzioni di Offenbach anche quando restano tali.

Esse sono state altrettanto ben difese anche sul terreno musicale. Il maestro Antonio De Almeida, che ha sostituito l'ammalato Muti, ha offerto, assieme all'orchestra e al co-

ro, una lettura accurata del testo. Ma è soprattutto la compagnia di canto che ha giustamente conquistato il pubblico. Basterebbe copiare l'elenco degli interpreti e scrivere «eccellente» accanto ad ogni nome. In realtà Neil Shikof è stato un protagonista splendido per voce e dizione. Non meno brave le quattro donne: Arleen Augér, limpida e svettante Olympia; Catherine Malfitano, dolcissima Antonia; Brigitte Fassbaender nelle vesti passionali della sensuale Giulietta e Elena Zilio, incomparabile nella doppia parte di Niklausse e della Musa.

E poi vi sono, non meno attraenti, Sesto Bruscartini (che dà vita ai quattro personaggi diabolici) e Oslavio Di Credico che impersona le quattro maschere grottesche e, ancora: Gloria Banditelli, Rosa Alba Russo, Angelo Nosotti, Walter Gullino, Guido Mazzini, Giancarlo Montanaro, Alfredo Giacomotti e Giorgio Giorgetti. Tutti applauditissimi, durante e alla fine dell'opera, assieme a Ronconi, a Chumbas, al fantasioso costumista Karl Lagerfeld, all'orchestra e al coro. Una conclusione assai felice di una serata che è stata aperta in modo più triste dalla lettura di una accurata protesta degli orchestrali della AIDEM, il complesso fiorentino sciolto otto mesi or sono.

Rubens Tedeschi

Tre immagini femminili in cui Hoffmann, prigioniero dei propri sogni vede, di volta in volta, l'ideale; fino a che l'ideale gli passa davvero accanto, nella taverna, ma egli è troppo ubriaco per riconoscerlo. Ancora un sogno, l'ultimo, da cui il poeta si desta per uscire sulla strada, incontro alla realtà o, più probabilmente, incontro alla morte, sotto gli occhi dei suoi personaggi.

È questa, forse, la scena più bella, la «morale» di Ronconi che ci aveva condotto, sulle orme di Hoffmann-Offenbach tra le mura del laboratorio dove un maligno scienziato crea la bambola meccanica; poi nella casa di Antonia dove, tra cipressi romantici e statue funerarie, riappare il fantasma della madre morta e, infine, nella torre veneziana di Giulietta posta in un improbabile molo lagunare, tra spettri di carrozze e di gondole.

E qui il sogno rischia di sfaldarsi come, del resto, si sfalda la musica di Offenbach più vero nel comico che nel tragico. Anche il musicista, in effetti, è prigioniero di un sogno: dopo aver corroso il me-

lodramma tradizionale coll'acido dell'ironia, si impegna qui a ricostruirlo e, com'è fatale, ci riesce solo a metà. Diciamolo francamente: l'unico personaggio vero, in quest'opera, è la bambola Olympia che, come una virtuosa senza cervello, sciorina le sue agilità meccaniche fra la stupefatta e artificiale ammirazione degli ospiti. Poi l'opera decade: il patetismo di Antonia, affidato a un motivetto salottiero, e la malvagità della cortigiana Giulietta, sul ritmo della celebre barcarola, accarezzano l'orecchio ma non persuadono più. Per amore di rispettabilità operistica, Offenbach cade nei vizi che aveva così ben denunciato, e muore di melodramma prima di morire fisicamente.

Vero è che la sua improvvisa scomparsa ha lasciato l'opera incompiuta. Poi anche il manoscritto è scomparso nell'incendio del teatro, lasciando campo libero alla «scienza» dei vecchi e dei nuovi revisori. Pericolosi soprattutto questi ultimi come quel Fritz Oeser che, dopo aver «completato» la *Carmen* di Bizet ha fatto

Prima dei «*Racconti*» a Firenze

Offenbach annegato in piscina

Continua a funzionare la sua magia ma la versione critica offerta da Ronconi, De Almeida e Chambas non convince pienamente

dall'inviato IVANA MUSIANI



Gloria Banditelli e Catherine Malfitano in una scena de «*i racconti di Hoffmann*»

FIRENZE — La diffusa acciaccante abitudine del buffet freddo è arrivata sino ai «*Racconti di Hoffmann*». Non è forse un drink-party ai bordi e all'interno d'una piscina quello che ha luogo nel primo atto? La scena, accuratamente piastrellata, mette al centro una ripida scaletta e, colmo di sventure per i cantanti che debbono compiere prodigi d'equilibrio, il fondo della piscina è concavo. Si trunca in piedi, che tristezza. Nel suo laboratorio del secondo atto, che assomiglia a quello del sincrotono di Frascati, il dott. Coppélius compie i suoi esperimenti senza neanche l'ausilio di uno sgabello, e quando decide di organizzare una grandiosa festa da ballo è così sgarbato da lasciare tutti in piedi.

Nel terzo atto, che dovrebbe rappresentare un interno borghese dove più di tutti vi soggiorna una ragazza, tutte le spese dell'arredamento se ne sono andate nel plexiglas che rinserra come in tante bare i più diversi strumenti musicali: non c'è rimasto un soldo neanche per comperare una poltroncina di seconda mano. Nel quarto atto — vabbè che siamo a Venezia — Giulietta seduce i suoi amanti su una scomodissima passerella a mezz'aria, e dal rischio di tuffi in laguna la proteggono (almeno a quel che appare allo spettatore) due esili cordoncini luminosi. Al quinto atto si ritorna nell'osteria-piscina, che il protagonista, ormai guarito dalle sue illusioni musical-donnesche, abbandona inoltrandosi tra il pubblico, come a significare che le diverse folli esperienze lo hanno reintegrato tra la gente comune: con una punta di malignità, sospettiamo noi, piuttosto alla ricerca di una poltroncina libera

su cui abbattersi (che ovviamente non c'era, perché la mania delle esecuzioni dei «*Racconti di Hoffmann*» ha richiamato al Comunale di Firenze non solo gli addetti ai lavori, ma moltissimi appassionati delle più svariate provenienze, e con quel che sono i treni in questi giorni, non rimane che prendere atto che la magia di Offenbach continua a funzionare, che il suo fascino ambiguo non ha perso di mordente, che il suo meliame non si è affievolito).

Insieme, si è corsi lietamente a Firenze per incontrare un vecchio caro amico, sempre supremamente elegante, dal gommoso volto cangiante, ora mascherato di frivolezza ora di «*bambai*». Come resistere al suo gioco preferito di far apparire d'improvviso quadretti inquietanti (sempre squisitamente incerti), subito sostituiti da innocenti cartoline illustrate? Un giochetto, questo, che continua ad attirare gli spiriti buzzarri, come Polansky, che in «*Rosemary baby*» sembra credere e voler far credere all'esistenza del diavolo e poi, con «*Per favore non moedermi sul collo*», cancella tutto in una risata.

C'è però da dire che Offenbach è entrato al Comunale come in una clinica di chirurgia plastica, e l'équipe medica composta dai professori De Almeida - Ronconi - Chambas (rispettivamente maestro concertatore e direttore subentrato a Muti ammalatosi all'ultimo momento, regista e scenografo) ha restituito l'amico alquanto modificato nelle sembianze: e da un lato lo ha amputato di qualche arto, dall'altro gli ha fatto crescere una lunga barba. Com'è noto, quella che si è data a Firenze è l'edizione critica

del lavoro, operazione lodevolissima ma non ultracostituita, perché l'opera rimase incompiuta, con punti non orchestrate e, quel che c'è peggio, gli originali andati tutti bruciati. Si ottengono ora pezzi aggiunti, a suo tempo abusivamente cassati, però intanto si ricreano pezzi — apparentemente ad altre opere — che la consuetudine aveva reso cari al pubblico, come la famosa aria «*Scintilla brillante*».

Se De Almeida ha personalmente contribuito al prezioso recupero critico, come esecutore si è comportato tutt'altro che da estimatore di Offenbach, silenzioso e appesantito il risultato orchestrale (oltre dell'illuminazione preferiamo impuntare alla frenata frenolosa dell'allestimento, forse le successive recite andranno meglio). Ronconi, chiaramente aderente allo spirito della scenografia, s'è accanito a bruciare o incupiscere un'imponente massa di strumenti musicali. Della compagnia di canto, le donne hanno dato il meglio, eccellentissime vocalmente e soprattutto «*convinte*» di quel che cantavano o facevano: Brigitte Fassbender, Catherine Malfitano, Aileen Auger, Elena Zilio. Al fulmineo del ruolo di Hoffmann, Neil Shicoff, dal fraseggio monotono e avaro di mezzetinte. Eccezionatamente scolpiti da Sesto Bruscantini i quattro diversi volti del «*diabolico*», ma non sempre l'usura vocale è compensata dal prestigio scenico. Bene nelle parti di concerto, tutte però con una loro precisa scultura: Orazio Di Credico, Rosa Alba Russo, Gloria Banditelli, Walter Grillini, Guido Mazzini, Giancarlo Montanaro, Alfredo Giacomoni, Giorgio Giorgetti, Angelo Nespoli. Molissimi applausi, di atto in atto sempre più intensi, fino a ovazione conclusiva.

zzature soltan-
nazione non è
a una dizione
ttime il Pons,
sce una buona
assimilare con
registica, co-
rilla certo per
ikl (Ford) ha
ella voce, fra-
più rozzezza
pla in teatro,
i in opere co-
Kelen (Fen-
co timbrata,
cuti, ai limiti
abbondante-
onetto, Joce-
) e Kathleen
atte e fioche;
o come Nan-
a frigidità so-
ità e lucena
Freni (Ali-
nto a questa
, ma se poi
ise non sa-
gi Roni (Pi-
ma (Cajus)
buono.
mbientare il
sul Tamigi
e cascinali
steria della
né geniale,
la normale
i, e in sé e
gere. Ver-
ca inglese,
ne scene e
ndidi. Ma
uoghi e di
lo sempre
ettono in
ambienta-
to un Fal-
di paese.
e di paese
ente dal-
protago-
guzia, né
né avver-
dimento
ff amaro

latitava, come latitava il pomposo Sir John; e lo sbracato ubriacone di paese, questa è la verità, non apparteneva né a Shakespeare, né a Verdi, né a quel grande storico che sa essere, quando vuole, Giorgio Strehler. Era assai più d'un Ponnelle, ad esempio, regista di rimarchevole rozzezza, tanto è vero che trionfa in Germania. Il tono strapaesano scatenava trovatine e giochetti (mancavano, per altro, alberi della cuccagna e corse con il sacco) che forse sarebbero stati divertenti se innestati su un robusto tronco interpretativo. Così erano, invece, futili diversivi che creavano fittizio movimento in palcoscenico. E, tra l'altro, quanto più i personaggi s'agitavano, tanto più impietosamente risaltava la mancanza d'un corrispettivo sul versante vocale-interpretativo. Il successo, alla prima, non è mancato. Ma se clacchisti e minoranze si sbracciavano, larghi spazi della platea e dei palchi ripagavano il tedio con il silenzio.

OFFENBACH RIABILITATO

Molto più spontanea, e punteggiata da frequenti applausi a scena aperta, l'accoglienza che il pubblico fiorentino ha riservato ai *Contes d'Hoffmann*. Intanto, che un grande teatro italiano scelga Offenbach come autore d'apertura, dimostra che ci si è liberati da quei pregiudizi della critica idealista che un tempo s'opponevano, da

noi, alla libera circolazione di questo ingegnoso compositore. Allettante giunzione tra elemento grottesco e elemento lirico-patetico e felice mediazione fra quel quid di macabro e di satanico che è del romanticismo tedesco e la smagata malizia francese: ecco, in sintesi, i *Contes d'Hoffmann*; e anche un velo di mistero, forse impercettibile mentre le singole scene si snodano, e tuttavia presente come sapore di fondo allorché si passano in rassegna i valori dell'opera.

I *Contes d'Hoffmann* giunsero alle scene dopo la morte dell'autore e incompiuti. Mancava quanto meno una parte dell'orchestrazione. Poi andò perduta la partitura autografa. Così l'opera ha sopportato, dal 1881 a oggi, tante manipolazioni, mutilazioni e reintegrazioni che darne conto è impresa proibitiva. L'edizione di Firenze s'è basata sulla revisione critica di Fritz Oeser, che è una delle più attendibili e complete, ma mi piacerebbe sapere perché è misteriosamente scomparsa la bellissima aria «Scintille diamant» di Dapertutto.

Il successo della serata, vibrante anche se non trionfale, è da attribuire a quella che, a dispetto dei ricatti intellettualistici dei falsi pensatori, è e sarà sempre, per un certo tipo di opere, la ragione fondamentale della buona riuscita d'uno spettacolo: un'accorta scelta del cast vocale. Infatti la direzione

di Antonio De Almeida era scialba, apatica e incerta. Almeida è subentrato a Riccardo Muti, indisposto, a prove già molto inoltrate, ma questo può giustificare soltanto una parte delle sue lacune. Quanto alla regia di Luca Ronconi, aveva poche idee, ma confuse e, talora, al limite d'una goffaggine da filodrammatica: masse più d'una volta congestionate; la bambola Olympia talmente «caricata» da perdere le sue peculiari dimensioni di automa umanizzato; Antonia spinta alla più esteriore enfasi melodrammatica; Giulietta mutata nella contessa Geschwitz della *Lulu*; e il protagonista che, all'epilogo, scende derelitto in platea. Trovata, questa, tanto significativa e originale, ormai, che attendibili chiosatori ne attribuiscono la paternità a Matusalemme. Le scene di Jean-Paul Chambas, invece, erano immaginose e qualcuna bella e i costumi di Karl Lagerfeld apparivano quasi tutti di grande classe e funzionali.

Ma il piatto forte, dicevo, era il cast, a cominciare dal protagonista, il giovane tenore americano Neil Shicoff. Il quale canta come usavano un tempo i veri tenori: centri alleggeriti, ma nitidi; acuti immascheratissimi e tanto più timbrati e ampi quanto più la voce sale; suoni sempre spontanei, intonati e duttili; capacità di smorzare; fraseggio vario ed elegante; invidiabile freschezza al termine d'una fatica massacrante. Quasi incredibile. Dopo di lui, Arleen Auger, brillante ed esattissima nei ghiribizzi virtuosistici di Olympia; e la ricca vocalità di Brigitte Fassbaender, perfettamente a suo agio, almeno come cantante, nella parte di Giulietta. E ancora: Sesto Bruscantini, un poco affievolito, ma bravissimo nel diversificare con l'accento e con l'azione i quattro personaggi di Lindorf, Coppélius, Miracle e Dapertutto; Elena Zilio, che pur mancando dell'autorità vocale necessaria a dare pieno rilievo alla Musa come la concepisce questa edizione, si destreggia abbastanza piacevolmente; Oslavio Di Credico, ottimo tenore comico; e uno stuolo di pregevoli seconde parti. Mentre Catherine Malfitano non ha capito nulla della parte di Antonia e l'ha quasi tutta gridata. Vedere l'epistolario di Donizetti, dove per gridare s'intende anche cantare forte quando si dovrebbe cantare piano. In aggiunta, una voce non sempre omogenea, una tecnica che lascia perplessi e una recitazione piuttosto legnosa. Ma era l'unico punto debole d'una eccellente e vittoriosa compagnia. ■



Qui sopra: Juan Pons nel «Falstaff» di Verdi alla Scala di Milano, regia di Giorgio Strehler.



A sinistra: una scena dei «Racconti d'Hoffmann» di Offenbach a Firenze, regia di Luca Ronconi.

Florentine Hoffmann

by WILLIAM WEAVER 7/11

Over the past few years it has become the custom, in Florence, for Riccardo Muti to conduct the opening opera of the winter season at the Teatro Comunale, as he also conducts always the first opera of the Maggio musicale festival in the late spring. But a month or so ago, just as Muti was about to begin rehearsing, he succumbed to hepatitis and was forced to grant himself an extended period of rest. The opera had been chosen (*Les Contes d'Hoffmann*) and, with some difficulty, had also been cast. To make matters more complicated, Muti had decided to use the recent critical edition of the score, so finding a replacement for him was not easy.

Fortunately Antonio de Almeida, who has devoted a number of years to the study of the Hoffmann question, who discovered a cache of autographs and documents employed in the redaction of the critical edition, and has conducted that edition in the U.S., was able to come to Florence and rescue the Comunale. The result was an evening of great musical interest and pleasure (of the visual aspects, more below). Muti's orchestra played at its excellent best for the visitor, and the score emerged with welcome freshness and vitality.

The many problems and puzzlements connected with the critical edition need not be gone into here (they were thoroughly and cogently discussed in the October number of the *Musical Times*). One fact, however, is important: in this edition, *Hoffmann* is a very long piece (the Comunale performance began at 8 o'clock Saturday evening and ended at twenty to one on Sunday morning, with two intervals). There was hardly a dull moment, and the notoriously impatient Italian audience remained glued to their seats until, at the very end, they stood up to award the interpreters a well-earned ovation.

To some extent the cast was unfamiliar here. The tenor Neil Shicoff, for example, is little more than a name to Italian opera-lovers. As a strong but lyrical Hoffmann, he has certainly established himself now on the Italian musical scene. His performance was unerringly stylish, and his three loves equalled him in musicality and effectiveness: Arleen Auger was a bright, witty Olympia; Catherine Maifitano, a moving but never soppy Antonia; and Brigitte Fassbaender, an authoritative, seductive

Giulietta (overcoming the handicap of a hideous costume by Karl Lagerfeld). As the Muse-Nicklaussee, the svelte Elena Zilio was agile, affecting in a now more vital role.

As the four antagonists — Lindorf, Coppélius, Miracle, and Dapertutto — the veteran Sesto Bruscantini established distinct, convincing characters; the voice is somewhat dry now, but Bruscantini's canny artistry made up for any deficiencies of volume. The character tenor (made up, for some reason, to resemble Offenbach) was Oslavio Di Credico, whose four comic servants were all more or less the same, and not incisive or amusing.

He received scant help from the staging of Luca Ronconi, which, in its turn, was hampered and confined by the ugly, ridiculous sets by Jean-Paul Chambas. The Stube of Master Luther, in the Prologue and Epilogue, was transformed into a Hockney swimming pool (drained); Antonia and her father lived in a museum of old instruments where, in the absence of chairs, she had to get down on her knees to play a harp; the Giulietta scene was staged in what seemed a Venetian junkyard, most of the action — or inaction — deployed on a catwalk.

One had the impression, as one often does with Ronconi, that the producer was more interested in shocking, anti-traditional stage pictures than in individual movement or interpretation. Thus most of the principals seemed frequently at a loose end; Frantz, for example, in the Antonia act, sang all the verses of his comic song calmly seated on an immense flight of steps. Instead of a portrait of Antonia's mother, there was a larger-than-life statue (obviously run up in record time after her death), and so the deceased lady appeared, rather like an invited guest and not at all like an apparition, at the top of the same steps. Certainly *Les Contes d'Hoffmann* is a work that invites—and, in my experience, repays—a producer's invention. Ronconi and Chambas indulged in a few tricks, but there was little inventiveness. What is the point (to repeat, wearily, a frequently-asked question) of performing a critical edition, with scrupulous attention to every note, when no attention whatsoever is paid to the composer's and librettists' visual ideas, their stage-directions?

19 GEN. 1981

MUSICA

di Gino Negri

LES CONTES D'HOFFMANN DI JACQUES OFFENBACH. Direttore d'orchestra Antonio De Almeida, regia di Luca Ronconi, scene di Jean-Paul Chambas. Protagonista Neil Shicoff.

I racconti di Hoffmann hanno ormai cento anni di vita e da cento anni corrono trionfalmente il mondo. Qui a Firenze sono arrivati per la seconda volta nel corso del secolo e ci sono arrivati piuttosto bene.

Assente Riccardo Muti, la direzione d'orchestra è stata affidata ad Antonio De Almeida il quale si è difeso abbastanza onorevolmente. Poco frizzante nel primo atto, mi è parso più a fuoco nel secondo e un po' sfuocato nel terzo, l'atto della celeberrima barcarola.

Regia non felice di Luca Ronconi: con begli sprazzi e improvvise opacità. Trovate come quelle del cavallo capovolto non vanno più in là di un'intenzione pseudo intellettuale. Trovate come quelle di far disperatamente mimare dalle due cantanti la supernota barcarola, snaturano la musica. Peggio della regia le scene di Jean-Paul Chambas. Orrenda l'ambientazione del Prologo e dell'Epilogo, passabile la prima scena, un po' meglio la seconda, detestabile la Venezia del terzo atto.

Le voci. Senza dubbio la cosa migliore dello spettacolo. Il protagonista, Hoffmann, era il tenore Neil Shicoff: credo che sia la voce più salda e squillante da me ascoltata in questi ultimi tempi. Ha terminato l'opera, per lui faticosissima, in condizioni vocali invidiabili: sembrava fosse all'inizio.

Le tre fiamme di Hoffmann. Olympia, l'automa, era Arleen Auger: veramente straordinaria, e nella voce e nei movimenti meccanici. Quanto a Catherine Malfitano, Antonia, si è parlato, si parla di rivelazione. E forse criticabile dal punto di vista interpretativo, ma la grossa cantante di teatro c'è, questo è sicuro. Del resto, il pubblico l'ha coperta d'applausi. Terza protagonista femminile, ma certo non ultima nella scala dei valori, Brigitte Fassbaender: voce straordinaria, è detto tutto. Meno straordinaria di lei la Budai, che la sostituiva nella recita del 2 gennaio.

Graditissima sorpresa Elena Zilio, negli abiti maschili di Nicklausse: mi sembra che la sua voce abbia guadagnato corpo. Scenicamente è deliziosa. Lindorf era Sesto Bruscantini. Bravo come sempre, gli anni non gli pesano. Ogni suo ingresso portava con sé il clima ambiguo, nero, dei racconti hoffmanniani. Oslavio di Credico, impegnato come Bruscantini nei quattro aspetti di un solo personaggio, ha avuto bellissimi momenti: è in ascesa vocale e interpretativa.

Un « bene gli altri », che non vuol essere lode generica, accomuna felicemente la Banditelli, la Russo, Mazzini, Gulino, Montanaro, Giacomotti, Giorgetti e Nosotti.

Musica / di Mario Bortolotto



Gli spettacoli di Firenze hanno una loro cifra, si avvantaggiano sempre, qual ne sia il risultato globale, di una vigile e moderna eleganza: dimostrano, in primo piano, una costante professionalità. Poi, gli dei, a cominciare dal Caso venerando, decidono. Sono stati indubbiamente scontrati con questi

inauguranti *Contes d'Hoffmann*: ma ciò ha soltanto confermato quanto i timorosi della iettatura, i patiti della divinazione, e di quanto odora di stregheria, sanno da sempre: l'opera postuma di Offenbach trascina dietro a sé un codazzo di sventure: due teatri distrutti, parecchi palcoscenici divorati da incendio, cantanti morti all'improvviso, feriti fra i macchinisti e via discorrendo.

Pare impossibile, trattandosi del bardo musicale del Secondo Impero: l'ignaro pensa al galop infernal di *Orphée aux enfers*, e sogna ballerine di Toulouse-Lautrec, gonne di pizzo, senza dessous, gloriosamente innalzate in onore di *Vénus impériale*, o *républicaine*. Quell'entusiasta avrebbe ragione: ma dimostrerebbe di non conoscere, fra l'altro, alcune tarde fotografie del musicista sublimemente impudico, l'uomo che secondo Karl Kraus ha svelato con l'insensatezza razionalissima della musica come «le uniche faccende umane che non sono da prendere sul serio» siano «le faccende pubbliche»: il cancan, in altre parole, come chiamano, con *trait d'union*, etico-politico. In tali foto, quel principe del libertinaggio intellettuale è seduto, con aria affranta, su una domestica poltrona, in mezzo alla sua famiglia: che più onesta e perbene non si dà

nemmeno nei romanzi per signorine (d'epoca). Ma vi sono, talvolta, degli strani cani, che ci guardano con occhi inquietanti: mah!, sembrano creature di Circe, i sospetti si addensano. E, stavolta (ci è stato detto), il maestro Muti si è ammalato: e, naturalmente, abbiamo pensato subito agli influenti neri di quei cani; e, anche, a quelle «faccende pubbliche». Naturalmente, la perdita, specie così all'ultimo momento, non era risarcibile. Antonio de Almeida, chiamato al difficile compito, sarà tutto: un filologo che ha dato una versione più attendibile dell'opera, avendo ritrovato importanti manoscritti, e magari un appassionato di Offenbach. Non è però un direttore d'orchestra, e nemmeno un musicista: se lo fosse, non avrebbe staccato il tre quarti (Moderato) che guida in scena gli ospiti, nell'atto della bambola, a un tempo di rapidità insensata: e si tratta proprio di un «menuet pompeux», nel senso di Chabrier. Sembra avere, inoltre, in vero dispetto le adorabili effusioni, le *petites phrases*, i susulti della sensibilità malandrina, a un passo da Massenet. Priva di guida, la rappresentazione si è trascinata con stanchezza: nonostante gli interpreti fossero stati scelti con profonda conoscenza dei ruoli, si da procurarci amabili sorprese: il tenore Neil Shicoff anzitutto, il terzetto magnifico delle donne amate, Arleen Auger, automato perfetto, Catherine Malfitano, squisito soprano lirico, Brigitte Fassbaender, cui solo si consiglierebbe di coprire le gambe; e poi Bruscantini, con un *physique du rôle* (anzi *des rôles*) straordinario, un bravo Di Credico e, inarrivabile, superlativa, irresistibile, Elena Zilio, regina del travesti. Nonostante le brutte scene, e i costumi sgradevoli (di Chambas), anche Luca Ronconi non ha esagerato: sembra una figura di Dostoevskij sulla via della redenzione.

Lo specchio nero di Offenbach

Les contes d'Hoffmann
di Jacques Offenbach,
direttore Antonio
de Almeida,
regia di Luca
Ronconi. Teatro
Comunale, Firenze.