



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day
MON - SUN 9.30AM - 6PM

CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI



BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

sabato 24 novembre 2023 ore 20.30

Les Contes d'Hoffmann

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

La bohème

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

Maria Egiziaca

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

Mefistofele

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

Il Tamerlano

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

Turandot

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

La fabbrica illuminata / Erwartung

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

La vita è sogno

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Robert Treviño (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

Hartmut Haenchen (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

Myung-Whun Chung (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

Juanjo Mena (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2023-2024



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalero Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera e con il balletto

lunedì 20 novembre 2023, ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTO

Les Contes d'Hoffmann

lunedì 8 gennaio 2024, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Les Saisons

lunedì 29 gennaio 2024, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

La bohème

venerdì 16 febbraio 2024, ore 18.00

VITALE FANO

Maria Egiziaca

mercoledì 3 aprile 2024, ore 18.00

CARLA MORENI

Mefistofele

venerdì 19 aprile 2024, ore 17.00

MARIANNA ACITO, JACOPO CANEVA,
ANNA DOBRUCKA, PAOLO NOTARGIACOMO

Marco Polo

lunedì 13 maggio 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Giovanni

martedì 4 giugno 2024, ore 18.00

ALESSANDRO BORIN

Il Tamerlano

lunedì 17 giugno 2024, ore 18.00

FRANCESCO FONTANELLI

Ariadne auf Naxos

giovedì 5 settembre 2024, ore 18.00

HARVEY SACHS

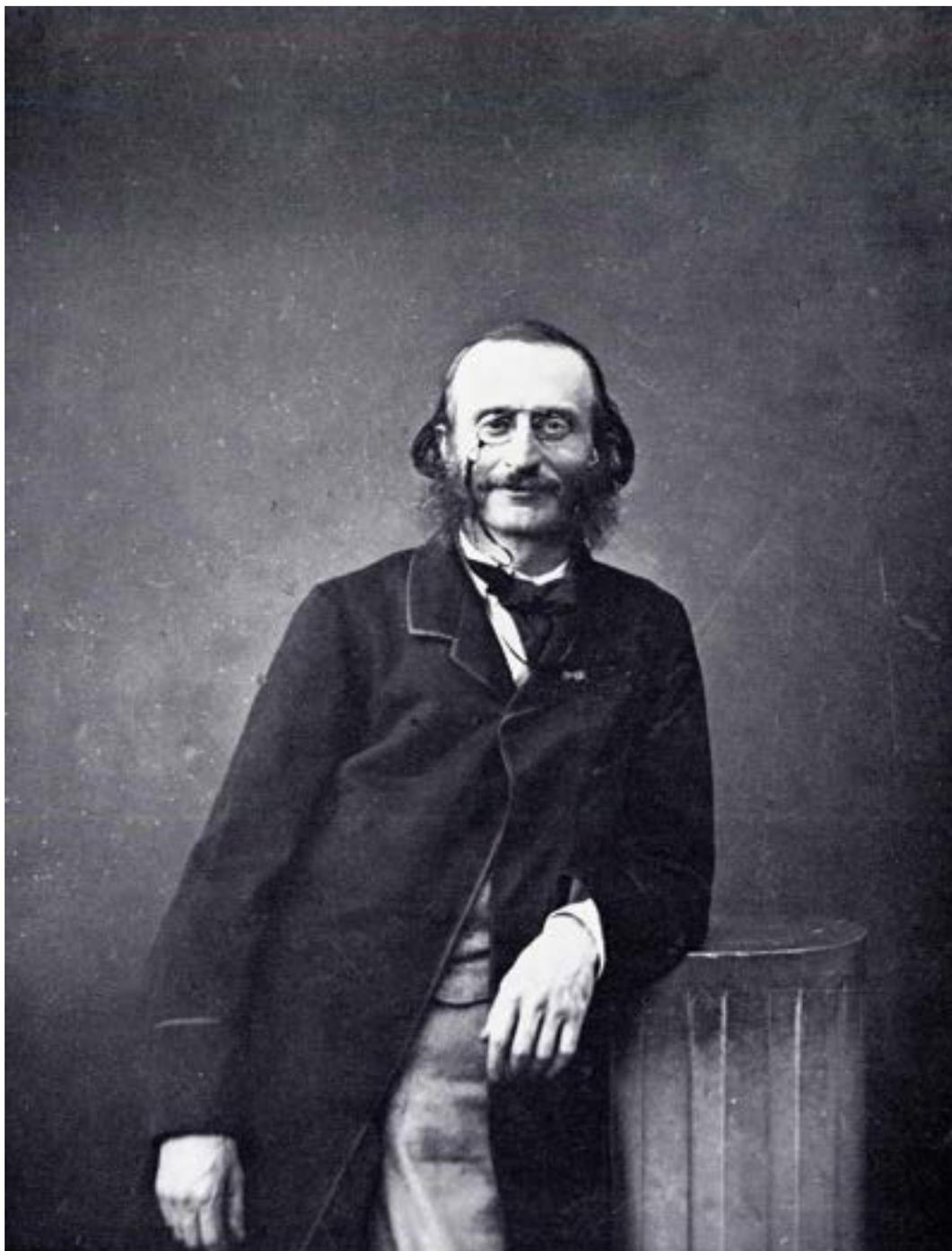
La fabbrica illuminata / Erwartung

martedì 23 ottobre 2024, ore 18.00

PAOLO PINAMONTI

La vita è sogno

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910), ritratto fotografico di Jacques Offenbach (1875).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2023-2024
opera inaugurale

LES CONTES D'HOFFMANN

Teatro La Fenice

venerdì 24 novembre 2023 ore 18.00 turno A
in differita 

domenica 26 novembre 2023 ore 15.30 turno B
martedì 28 novembre 2023 ore 18.00 turno D
giovedì 30 novembre 2023 ore 18.00 turno E
sabato 2 dicembre 2023 ore 15.30 turno C

main partner



con il sostegno di



con il contributo di





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Jules Barbier (1825-1901), il librettista dei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach.

La locandina	13
<i>Les Contes d'Hoffmann</i> in breve	15
<i>Les Contes d'Hoffmann</i> in short	18
Argomento	21
Synopsis	24
Argument	27
Handlung	30
Il libretto	34
<i>Chapeau, Mr. Offenbach!</i> <i>di Michele Girardi</i>	103
Damiano Michieletto: «Una storia di fantasia e di illusioni perdute» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	115
Damiano Michieletto: "A story of fantasy and lost illusions"	120
Frédéric Chaslin: «Grande musica che mescola comico e tragico» <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	125
Frédéric Chaslin: "Marvellous music that combines comedy and tragedy"	130
<i>Les Contes d'Hoffmann</i> (e Offenbach) al Teatro La Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	135
CURIOSITÀ	
Il viaggio per mare dei <i>Contes d'Hoffmann</i>	147
Biografie	148
DINTORNI	
Un trattato sul teatro accompagna la nascita della Fenice	158
IMPRESA E CULTURA	
Alla Fenice il modellino di Giannantonio Selva restaurato <i>di Franco Rossi</i>	160



E.T.A. Hoffmann (1776-1822), lo scrittore tedesco la cui opera ispira i Contes d'Hoffmann sia nella loro versione teatrale, firmata da Jules Barbier e Michel Carré, che in quella musicale di Jacques Offenbach.

LES CONTES D'HOFFMANN

opera fantastica in un prologo, tre atti e un epilogo

libretto di Jules Barbier

dal dramma omonimo di Barbier e di Michel Carré e da E.T.A. Hoffmann

musica di Jacques Offenbach

prima rappresentazione assoluta:

Parigi, Opéra-Comique, 10 febbraio 1881

copyright ed edizioni: edizione critica a cura di Fritz Oeser, Alkor/Baerenreiter, Kassel

rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

ed Edizione Choudens/Wise Music Group

rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milan

personaggi e interpreti

<i>Hoffmann</i>	Ivan Ayon Rivas
<i>La Muse</i>	Paola Gardina
<i>Nicklausse</i>	Giuseppina Bridelli
<i>Lindorf, Coppélius, Le docteur Miracle, Dapertutto</i>	Alex Esposito
<i>Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio</i>	Didier Pieri
<i>Olympia</i>	Rocío Pérez
<i>Antonia</i>	Carmela Remigio
<i>Giulietta</i>	Véronique Gens
<i>La Voix</i>	Federica Giansanti
<i>Nathanaël</i>	Christian Collià
<i>Spalanzani</i>	François Piolino
<i>Hermann, Schlémil</i>	Yoann Dubruque
<i>Luther, Crespel</i>	Francesco Milanese

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin *costumi* Carla Teti

light designer Alessandro Carletti *coreografia* Chiara Vecchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

ballerini Kevin Bhoyroo, Anastasia Crastolla, Silvia Gattafoni,
Coralie Murgia, Andrea Carlotta Pelaia, Francesco Scalas, Nicola Trazzi
trampoliere Figaro Su

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Opera Australia, Royal Opera House Covent Garden Foundation,
Opera National de Lyon

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; altro direttore di palcoscenico Sara Polato; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro di sala Roberta Paroletti; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Maria Cristina Vavolo; maestro alle luci Roberta Ferrari; assistente alla regia Eleonora Gravagnola, assistente alle scene Gianluca Cataldo, assistente ai costumi Sofia Vannini; assistente coreografo Nicola Trazzi; allestimento, attrezzeria, costumi, calzature Opera Australia; video content designed by Vandal; magic and illusion by James Galea and Adam Manda; parrucco Audello Teatro sas (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Les Contes d'Hoffmann in breve

Jacques Offenbach, il «Mozart degli Champs-Élysées», aveva dominato la scena dell'intrattenimento parigino negli anni del Secondo Impero con una produzione fluviale (industriale, si potrebbe dire) nel campo dell'*opéra-bouffe*, non senza dimostrare l'ambizione di ampliare, talora, la portata e il peso del genere in lavori come *Orphée aux enfers* o *La Grande-Duchesse de Gerolstein*. Il segreto del successo stava nei meccanismi collaudatissimi di comicità musicale e nella ricchezza di salaci allusioni all'attualità politica e di costume: ma non stupisce che Offenbach, specialmente dopo aver consolidato la propria fama (e aver scoperto, dopo la Comune e negli anni della Terza Repubblica, di non essere più tanto di moda), volesse dimostrare la propria capacità di cimentarsi in un genere superiore e meno effimero e ottenere un riconoscimento generale nell'ambito elevato dell'opera seria: giustamente egli sentiva di poter affrontare problematiche drammaturgiche ed esistenziali di grande portata, pur senza rinunciare del tutto a quella *verve*, a quell'ironia che, così ben collaudate nelle operette, fanno capolino anche nei *Contes d'Hoffmann*.

Gli ultimi anni della sua vita, quindi, furono dedicati alla composizione di quest'opera, che nell'idea originaria dell'autore doveva essere musicata da cima a fondo (con recitativi anziché dialoghi parlati) per poter raggiungere le scene del Théâtre de la Gaîté-Lyrique: in seguito fu costretto a dirottare la partitura sull'Opéra-Comique, con dialoghi parlati come voleva la consuetudine di quell'istituzione. Le prove dell'opera erano già iniziate, e la partitura presumibilmente a buon punto, quando Offenbach, poco più che sessantenne, morì: era il 5 ottobre 1880. A completare l'opera fu chiamato il compositore Ernest Guiraud (lo stesso che scrisse i recitativi per *Carmen* di Bizet), e all'altezza della 'prima' (rappresentata il 10 febbraio 1881), l'opera aveva già ricevuto pesanti alterazioni rispetto al piano di Offenbach: negli anni successivi molto materiale originale andò perduto, e a ogni ripresa, si può dire, *Les Contes d'Hoffmann* vennero rimaneggiati da revisori più o meno in buona fede. L'edizione Choudens del 1907 sancì questa prassi inserendo brani tratti da altri lavori e alterando l'ordine degli atti. In questa forma l'opera è stata eseguita nel corso di tutto il Novecento.

Il soggetto su cui si basa l'opera di Offenbach è l'omonima *pièce* creata nel 1851 per il parigino Théâtre Odéon da due affermati drammaturghi come Jules Barbier e Michel Carré, che adattano per la scena tre racconti brevi del celebre scrittore romantico E. T. A. Hoffmann: proprio quest'ultimo diviene il protagonista sia del lavoro teatrale che di quello

operistico successivo, il cui libretto è firmato dal solo Barbier (Carré era scomparso quasi dieci anni prima, nel 1872). La *première* all'Opéra-Comique è un indiscutibile successo, e gli autorevoli «Les Annales du Théâtre et de la Musique» parlano di «condizioni di interpretazione e messa in scena eccezionalmente brillanti». Del cast fanno parte cantanti di chiara fama e legati per storia a quel teatro parigino, tra cui si menzionano almeno Alexandre Talazac (Hoffmann), Adèle Isaac (Stella, Olympia, Antonia), Emile Taskin (Lindorf, Coppélius, Miracle) e Marguerite Ugalde (Nicklausse).

Per quest'ultima, ambiziosa fatica Offenbach – che aveva dichiarato: «Ho un vizio terribile, incorreggibile, quello di lavorare senza sosta. Lo deploro per coloro a cui non piace la mia musica, perché morirò certamente lasciando una canzone in fondo alla penna» – fece ricorso a una struttura drammaturgica assolutamente inconsueta e sperimentale: due atti esterni a mo' di 'cornice', che rappresentano la realtà presente, e tre atti interni che



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach all'Opera Australia di Sydney, luglio 2023. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti (foto di Keith Saunders).

visualizzano gli episodi raccontati, o immaginati, dal poeta. La complessità della struttura, il gioco dei rinvii e delle allusioni fra cornice ed episodi raccontati, il modo sottile con cui l'umorismo surreale (carico di aneliti metafisici) del grande novelliere tedesco del primo Ottocento viene reinterpretato dall'anziano imperatore dell'operetta francese, tutto contribuisce a fare dei *Contes d'Hoffmann*, a dispetto dell'apparente 'disimpegno' musicale di molte sue pagine di immediata orecchiabilità, una vertiginosa meditazione sui rapporti fra la vita e la creazione artistica, fra la realtà e il ricordo nostalgico.

Quanto all'intreccio, i due atti iniziale e conclusivo (cioè il prologo e l'epilogo) esprimono, come si accennava, la 'realtà', che vede il poeta Hoffmann, innamorato della diva del belcanto Stella, attendere in una taverna di Norimberga l'amata, impegnata a interpretare il *Don Giovanni* di Mozart in un teatro vicino. I tre atti 'interni', invece, presentano una dimensione fantastica e onirica, nella quale il protagonista, complice una buona dose di vino e stimolato dagli avventori, narra i suoi tre grandi e infausti amori: l'automa Olympia, la sfortunata cantante Antonia e la cortigiana Giulietta. Nell'epilogo, quando l'ambientazione ritorna quella originaria della taverna, Hoffmann confessa che queste tre figure altro non sono che tre diverse personificazioni di Stella, che nel frattempo ha terminato la sua esibizione. Alla fine Nicklausse, che rappresenta la musa del poeta, lo convince a rinunciare a Stella per seguire la propria arte.

Sulla struttura musicale, infine, Carl Dahlhaus spiega: «I *Contes d'Hoffmann* furono concepiti da Offenbach come una 'grande' opera musicata per intero: solo in seguito vennero trasformati in un'opera con dialoghi e scene recitate, per permetterne l'esecuzione presso l'Opéra-Comique. Tuttavia dal punto di vista drammaturgico, non da quello genetico, la prima versione (la 'grande' opera interamente musicata) è assai prossima al genere dell'*opéra-comique* con dialoghi recitati, poiché i pezzi musicali chiusi (canzoni, arie e duetti) sono costituiti in percentuale superiore alla norma da 'musica citata' o da 'musica in scena' e si potrebbero legittimamente trovare anche in un dramma parlato. Nella versione con dialoghi recitati, invece, Offenbach non si limitò ai numeri chiusi, ma utilizzò tutte le forme intermedie tra recitativo e cantabile, arioso e 'musica citata' a disposizione nel *drame-lyrique* tardottocentesco: duetti, terzetti e finali non sono ora distinguibili da quelli di una 'grande opera tutta in musica. Una delle 'tecniche di mediazione' utilizzate consiste nel fatto che spesso Offenbach lascia sfumati i confini fra la musica intesa come linguaggio della convenzione operistica e la 'musica in scena', quella che sarebbe tale anche in un dramma parlato; ne può risultare tanto una scarsa distinzione dei diversi statuti drammaturgici quanto una loro estrema differenziazione».

Les Contes d'Hoffmann in short

Jacques Offenbach, the “Mozart of the Champs-Élysées”, dominated the Parisian entertainment scene in the years of the Second Empire with a copious (industrial, one might say) production in the field of *opéra bouffe*, whilst at times demonstrating his ambition to expand the scope and weight of the genre in works such as *Orphée aux enfers* or *La Grande-Duchesse de Gerolstein*. The secret of his success lay in the tried-and-tested mechanisms of musical comedy and in the wealth of salacious allusions to current political news and traditions; however, it is not at all surprising that Offenbach, especially after consolidating his fame (and having discovered, after the *Commune* and in the years of the Third Republic, that he was no longer so fashionable), wanted to demonstrate his ability to try his hand at a higher and less ephemeral genre and obtain general recognition in the higher field of opera seria: he rightly felt he could face large-scale dramaturgical and existential problems, without completely renouncing the verve, that irony that had proved so successful in his operettas, and also emerges in the *Contes d'Hoffmann*.

It was therefore to the composition of this opera that he dedicated the last years of his life, one he had originally wanted to be set to music from beginning to end (with recitatives instead of spoken dialogues) so it could be performed on the stage of the Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Later, however, he was forced to modify the score for the Opéra-Comique with spoken dialogues as was customary there.

Rehearsals for the work had already begun, and the score was presumably well underway when Offenbach died. He was in his early sixties, and it was October 5, 1880. The work was completed by the composer Ernest Guiraud (who also wrote the recitatives for Bizet's *Carmen*), and by the time it premiered (on 10 February 1881), the opera had already been subjected to substantial changes with respect to Offenbach's original plan. In the years that followed, much of the original material was lost, and every time it was revived it can be said that *Les Contes d'Hoffmann* was revised by reviewers more or less in good faith. The 1907 Choudens edition sanctioned this practice by inserting passages from other works and altering the order of the acts. It was in this form that the work was performed throughout the twentieth century.

The subject on which Offenbach's work is based is the homonymous *pièce* created in 1851 for the Parisian Théâtre Odéon by two established playwrights, namely Jules Barbier and Michel Carré, who adapted three short stories by the famous romantic writer E. T. A.

Hoffmann for the stage: the latter became the protagonist of both the theatrical and the subsequent opera, the libretto of which is signed by Barbier alone (Carré died almost ten years earlier, in 1872). The première at the Opéra-Comique was an undeniable success, and the authoritative “*Les Annales du Théâtre et de la Musique*” spoke of “exceptionally brilliant interpretation and staging.” The cast included renowned singers who had long-standing ties with the Parisian theatre, including Alexandre Talazac (Hoffmann), Adèle Isaac (Stella, Olympia, Antonia), Emile Taskin (Lindorf, Coppélius, Miracle) and Marguerite Ugalde (Nicklausse).

Offenbach, who was full of ambition and worked untiringly, apparently said: “I have a terrible, incorrigible vice, that of working non-stop. I feel sorry for those who do not like my music, because I will almost certainly die with an aria at the tip of my pen.” And



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach all'Opera Australia di Sydney, luglio 2023. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti (foto di Keith Saunders).

for Nicklausse, he resorted to a highly unusual experimental dramaturgical structure: two external acts as a 'frame', representing the present reality, and three internal acts visualising the episodes the poet had told, or imagined. The complexity of the structure, a succession of postponements and allusions between the frame and narrated episodes, the subtle way in which the surreal humour (loaded with metaphysical yearnings) of the great early nineteenth-century German storyteller is reinterpreted by the elderly emperor of French operetta, all play a role in making the *Contes d'Hoffmann* a vertiginous meditation on the relationships between life and artistic creation, between reality and nostalgic memory, despite the apparent musical 'detachment' of many of its catchy pages.

As for the interweaving, the two initial and concluding acts (i.e., the prologue and the epilogue) express, as mentioned earlier, the 'reality', which sees the poet Hoffmann, in love with the belcanto diva Stella, waiting in a Nuremberg tavern for his beloved, engaged in interpreting Mozart's *Don Giovanni* in a nearby theatre. The three 'internal' acts, on the other hand, are more fantastic and dreamlike, in which the protagonist, with the aid of a good dose of wine and encouraged by the patrons, narrates his three great and unfortunate loves: the automaton Olympia, the unfortunate singer Antonia and the courtesan Juliet. In the epilogue, when the setting is once again the tavern, Hoffmann confesses that these three figures are nothing more than three different personifications of Stella, who in the meantime has finished her performance. In the end, Nicklausse, who represents the poet's muse, convinces him to give up Stella to follow his own art.

Finally, as far as the musical structure is concerned, Carl Dahlhaus explains: "Offenbach conceived *I Contes d'Hoffmann* as a 'great' opera set to music in its entirety: only later was it transformed into an opera with dialogues and recited scenes, so that it could be performed at the Opéra-Comique. Nevertheless, from the dramaturgical, not the genetic point of view, the first version (the 'great' opera set entirely to music) is very similar to the genre of the *opéra-comique* with recited dialogues, since the closed musical pieces (songs, arias and duets) are constituted in a higher percentage than the norm by 'cited music' or 'music on stage' and could legitimately be found even in a spoken drama. In the version with recited dialogues, on the other hand, Offenbach did not limit himself to closed numbers, but used all the intermediate forms between recitative and cantabile, arioso and 'cited music' that were available in the late nineteenth-century *drame lyrique*: duets, trios and finals can now not be distinguished from those of a 'great opera all in music. One of the 'mediation techniques' he used consists in the fact that Offenbach often blurred the boundaries between music understood as the language of operatic convention and 'music on stage', which would also be such in a spoken drama; this can result in both a poor distinction of the different dramaturgical statutes and their extreme differentiation."

Argomento

PROLOGO

La taverna di mastro Luther a Norimberga.

All'interno della taverna vuota danzano gli spiriti del vino e della birra quando fanno il loro ingresso Lindorf e Andrès; quest'ultimo è al servizio di Stella, la diva italiana del bel canto che in quel momento si sta esibendo in una rappresentazione del *Don Giovanni* mozartiano in corso in un teatro nei pressi della taverna. Lindorf si è invaghito di Stella e, sapendo che ella è innamorata del poeta Hoffmann, corrompe Andrès affinché gli consegna una lettera in cui la diva dà appuntamento nella notte al poeta. Intanto Luther annuncia agli avventori che il primo atto del *Don Giovanni* sta finendo e che quindi è imminente l'arrivo di Hoffmann. Un coro di studenti plaude all'oste Luther e all'arrivo del poeta. Questi giunge assieme a Nicklausse e gli studenti lo convincono a cantare con loro la «légende de Kleinzach». Ma dopo poco Hoffmann si distrae dal canto collettivo e sogna a occhi aperti l'amata Stella. Quindi Lindorf apostrofa Hoffmann e lo sfida a rivelare chi sia il suo amore segreto, Hoffmann accetta e annuncia che racconterà la «folle storia» delle tre donne amate. Inizia dalla prima, Olympia.

ATTO PRIMO

Laboratorio del fisico Spalanzani.

Spalanzani ammira con orgoglio Olympia, una bambola meccanica da lui creata che somiglia in tutto e per tutto a una creatura umana e che egli considera di fatto la propria figlia. Giunge quindi nel laboratorio di Spalanzani Hoffmann che contempla, già innamorato di lei, la bella Olympia, ma Nicklausse mette in guardia il poeta dalla sua nuova passione. Interviene quindi Coppélius – che ha aiutato Spalanzani a creare Olympia – e irretisce Hoffmann, chiedendogli poi del denaro per permettergli di rivedere Olympia. Entra in quel momento Spalanzani e Coppélius gli annuncia che devono risolvere «il loro affare». Rimasto solo con il fisico-inventore, Coppélius pretende di essere pagato per la sua collaborazione alla creazione di Olympia, Spalanzani acconsente, ma lo paga con una cambiale scaduta.

Quindi il fisico-inventore si avvia alla festa data in onore di Olympia: ammiratissima dagli ospiti la bella 'figlia' di Spalanzani canta un'aria accompagnata all'arpa dal padre. Hoffmann rimane incantato dalla voce della donna-automa, e, nonostante gli avvertimenti di Nicklausse, nulla sospetta della sua reale essenza. Quindi la fanciulla trascina l'illuso poeta in un valzer travolgente che lo lascia spossato, ma felice. Ma Coppélius, onde vendicarsi dell'imbroglio ordito ai suoi danni da Spalanzani, riduce in pezzi l'automa. Disperato Hoffmann finalmente si avvede di avere amato una macchina e fugge, balbettando affranto «Un automate! Un automate!».

ATTO SECONDO

Una stanza bizzarramente arredata a casa di Crespel.

Antonia, figlia del liutaio Crespel e di una grande cantante, siede al cembalo e canta una malinconica canzone «Elle fui, la tourterelle...». Ma il padre la interrompe supplicandola di non cantare più altrimenti un male misterioso in poco tempo la ucciderà. Giunge qui Hoffmann, che ama, riamato, Antonia ma che nulla sa del suo misterioso morbo, e i due intonano insieme una canzone d'amore. Giunge quindi il perfido docteur Miracle, che



Paolo Fantin, bozzetto per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

chiede di poter visitare Antonia per guarirla dal suo male ma in effetti, volendo la sua rovina, la esorta a cantare e a non rinunciare al «demone della musica» e alla possibile gloria.

Hoffmann, resosi conto del rischio che corre la giovane, la implora di rinunciare al canto e all'arte e di dare un futuro al loro amore. Ma il docteur Miracle torna per convincerla a non abbandonare il canto e a tal fine evoca a nuova vita la madre di Antonia, la cui voce invita la figlia a cantare. Accompagnata al violino da Miracle la giovane intona una struggente romanza, ma dopo poco cade riversa sul un divano ormai morente, mentre Miracle scompare. Giunge Crespel che soccorre affranto Antonia, accusa Hoffmann di aver causato la morte della figlia e tenta di accoltellarlo. Nicklausse riesce però a bloccare Crespel e Hoffmann chiama disperato un medico: entra Miracle, che, mefistofelico, prende la mano di Antonia e ne annuncia la morte.

ATTO TERZO

Un sontuoso salone in un palazzo sul Canal Grande a Venezia.

In un palazzo veneziano è in corso un banchetto offerto dalla bella cortigiana Giulietta cui partecipano numerosi ospiti: accanto a Giulietta, siedono il suo amante Schlemil, Nicklausse e Hoffmann. Nicklausse e Giulietta intonano la celebre barcarola «Belle nuit, ô nuit d'amour», quindi Hoffmann inizia a corteggiare cautamente Giulietta e per ingratiarsela, dietro suo invito, canta una canzone in cui esprime il suo rapimento per la bella ospite.

Ma Giulietta è in effetti nelle mani del diabolico Dapertutto, che le chiede di conquistare Hoffmann per poi consegnarlo al suo maligno potere. Giulietta dichiara a Hoffmann di amarlo, ma viene vista da Schlemil, che chiede spiegazioni a Hoffmann mentre Giulietta si allontana. Schlemil sfida quindi Hoffmann a duello, ma questi lo trafigge grazie a una magica spada consegnatagli da Dapertutto. Giulietta gli fa presente che ora dovrà lasciare subito Venezia. Di fronte alle resistenze del poeta, ella lo ammalia irresistibilmente e lo invita a donargli la sua immagine, il suo riflesso – sembianze della sua anima – quindi consegna Hoffmann a Dapertutto.

EPILOGO

La taverna di mastro Luther a Norimberga.

Hoffmann ha concluso i suoi fantastici racconti e, mentre si ode l'annuncio della fine della rappresentazione del *Don Giovanni*, il poeta rivela che in effetti le tre donne che ha vanamente inseguito non sono che tre diverse personificazioni dell'amata Stella, quindi cerca nel vino consolazione dall'amara constatazione dell'impossibilità di raggiungere l'amore. Giungono Stella, Nicklausse e Lindorf, ma Hoffmann – seguendo gli ammonimenti di Nicklausse, che altri non è se non la musa della sua arte – rinuncia all'amore per Stella e lascia che Lindorf – che è la personificazione delle tre entità maligne dei racconti, Coppélius, Dapertutto e Miracle – la porti via con sé.

Synopsis

PROLOGUE

Luther's tavern in Nuremberg.

Among the dancing spirits of wine and beer in the empty tavern is the muse of the poet Hoffmann. Lindorf enters with Andrès, who works for Stella, the Italian opera singer engaged in a performance of Mozart's *Don Giovanni* in a theatre near the tavern. Lindorf has fallen for Stella and knowing she has had an affair with Hoffmann, bribes Andrès into giving him a letter in which the opera-singer arranges a nocturnal rendezvous with the poet. Anxious to conquer the diva, Lindorf decides to go to the appointment instead of Hoffmann. Meanwhile Luther tells his regulars that the first act of *Don Giovanni* is drawing to an end and that Hoffmann's arrival is imminent. A chorus of students applauds Luther and the entrance of Hoffmann accompanied by Nicklausse. The students then convince the two to join in singing the "legende de Kleinzach". But Hoffman's mind wanders from the singing to day-dream about Stella. Lindorf then rebukes Hoffmann and challenges him to reveal the flame of his secret love. Hoffmann accepts the challenge and begins to relate the "wild stories" of the three women he has loved. The first is Olympia.

ACT ONE

The laboratory of the scientist Spalanzani.

Spalanzani proudly admires Olympia, his artfully made mechanical doll which perfectly resembles a human being. He even considers the doll to be his daughter. Hoffman arrives in Spalanzani's laboratory and immediately falls in love with the beautiful Olympia, despite Nicklausse's admonishing against this latest folly. Coppélius, who helped Spalanzani create Olympia, inveigles Hoffmann, asking him for money to see Olympia again. At this point Spalanzani enters, and Coppélius announces they must settle "their business". Alone with the inventor, Coppélius demands to be paid for his part in making Olympia. Spalanzani agrees but pays him with an out-of-date cheque.

The inventor then sets off for a party in Olympia's honour: to the great admiration of the guests, Spalanzani's beautiful daughter sings while her father accompanies her

on the harp. Hoffmann is entranced by the voice of the woman-automaton, and despite Nicklausse's warnings, has not the slightest inkling of her real nature. The girl then draws the poet into a wild waltz, leaving him exhausted but elated. Coppélius, however, to get his own back for the trick played on him by Spalanzani, smashes the doll to pieces. The forlorn Hoffmann realizes he has been in love with a mechanical doll and in despair rushes out muttering "An automaton! An automaton!".

ACT TWO

A bizarrely furnished room in Crespel's house.

Antonia, the daughter of the violinmaker Crespel and of a famous singer sits at the cembalo and sings the melancholy air "Elle a fui, la tourterelle...". But her father interrupts her, begging her not to sing, otherwise a mysterious illness will kill her. Nicklausse and Hoffmann enter. The poet and Antonia are in love, but Hoffmann knows nothing of the mysterious illness and they sing a love duet together. The deceitful Dr. Miracle then enters and asks to examine Antonia in an attempt to cure her from her illness. But he really wishes to destroy her and beseeches her to sing and not to abandon the "demon of music" and possible glory.



Paolo Fantin, bozzetto per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

Having realized the risk Antonia is running, Hoffmann implores her to give up singing and art to ensure their love may have a future. But Dr. Miracle again tries to convince her to sing and to do so retells the life of her mother, whose voice is then heard inviting Antonia to sing. Accompanied by Miracle's fiddling, the young woman sings a heart-breaking romance and then collapses in agony, while Miracle disappears. The anguished Crespel vainly attempts to save her. Then, accusing Hoffmann of having caused the death of his daughter, tries to attack him with a knife. Nicklausse intervenes to save his friend and the heart-broken Hoffmann desperately calls for a doctor: Miracle reappears and, in the manner of Mephistopheles, holds up Antonia's hand and announces her death.

ACT THREE

A sumptuous drawing room in a palace on the Grand Canal, Venice.

The beautiful courtesan Giulietta is holding a large reception in a Venetian palace. Among the many guests, sitting beside Giulietta, are her lover Schlémil, Nicklausse and Hoffmann. Nicklausse and Giulietta sing the famous barcarole "Belle nuit, O nuit d'amour". Hoffmann then quietly begins to flirt with Giulietta. To thank her, he accepts an invitation to sing a song, in which he expresses his enchantment with his beautiful host.

But Giulietta is actually in the power of the diabolical Dapertutto, who asks her to seduce Hoffmann so the poet may come under his evil influence. Giulietta declares her love for Hoffmann but is overheard by Schlémil, who demands an explanation from Hoffmann, while Giulietta makes off. Schlémil challenges Hoffmann to a duel, but the poet wins thanks to a magic sword that has been given by Dapertutto. Giulietta informs Hoffmann that she must leave Venice immediately. When he opposes her departure, she bewitches him and encourages him to make a gift of his reflection – and therefore of his soul – thus delivering him to Dapertutto.

EPILOGUE

Luther's tavern in Nuremberg.

Hoffmann has concluded his fantastic tales, and while the end of the performance of *Don Giovanni* is announced, the poet reveals that the three women he vainly pursued were none other than three different personifications of his beloved Stella. He has thus turned to wine for consolation from the bitter realization that love can never be attained. Stella, Nicklausse and Lindorf enter. But, following Nicklausse's warnings that Stella can only be the muse for his art, Hoffmann relinquishes his love for her and lets Lindorf – the personification of the three evil characters in the tales (Coppélius, Dapertutto and Miracle) – carry her off.

Argument

PROLOGUE

La taverne de Maître Luther à Nuremberg.

Dans la taverne vide dansent les esprits du vin et de la bière et parmi eux, la muse du poète Hoffmann. Entrent alors Lindorf et Andrés, serviteur de Stella, diva italienne du bel canto qui est en train de se produire dans une représentation de *Don Giovanni* de Mozart dans un théâtre proche de la taverne. Lindorf aime Stella et, comme il sait qu'elle est en rapport avec Hoffmann, corrompt Andrés afin qu'il lui donne une lettre dans laquelle la diva fixe un rendez-vous de nuit au poète. Impatient de conquérir sa cantatrice, Lindorf décide de se rendre au rendez-vous à la place d'Hoffmann. Pendant ce temps, Luther annonce à ses clients que le premier acte de *Don Giovanni* tire à sa fin et qu'Hoffmann va bientôt arriver. Un chœur d'étudiants applaudit l'aubergiste Luther et le poète, qui arrive avec Nicklausse. Les étudiants le convainquent de chanter avec eux la «légende de Kleinzach». Mais bientôt, Hoffmann se détache du chœur et rêve les yeux ouverts de Stella, son aimée. Lindorf apostrophe alors Hoffmann et le défie de révéler le nom de son amour secret. Hoffmann accepte et commence à parler de la «folle histoire» des trois femmes qu'il aime. Il commence par la première, Olympia.

PREMIER ACTE

Le laboratoire du physicien Spalanzani.

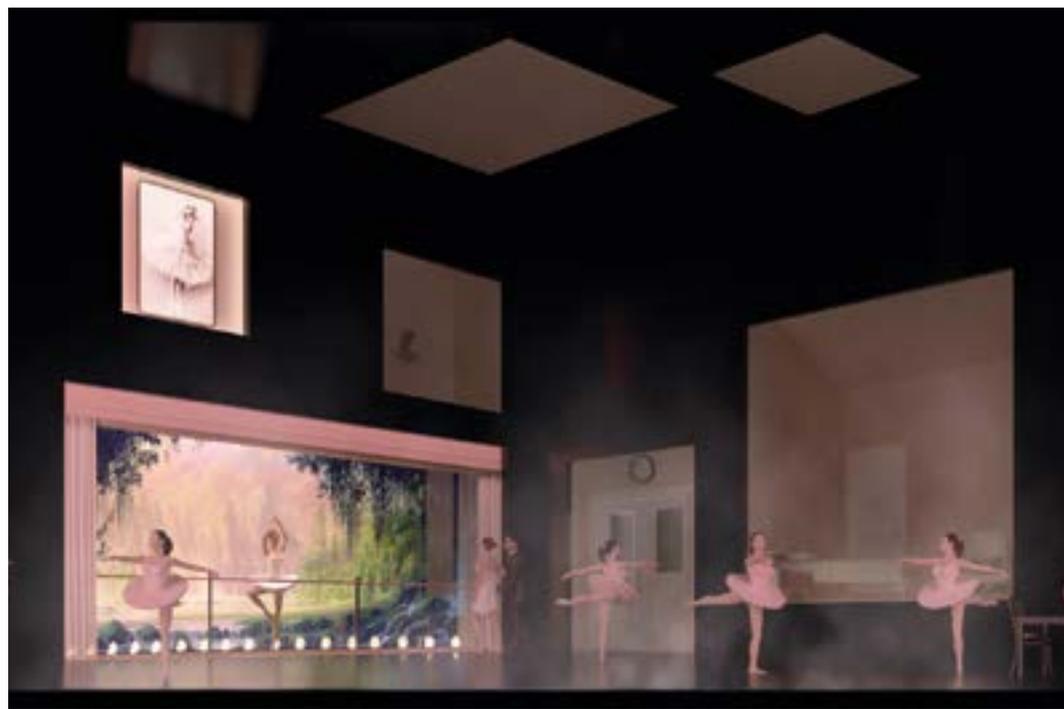
Spalanzani admire avec orgueil Olympia, la poupée mécanique qu'il a créée et qui ressemble en tout point à une créature humaine: il la considère comme sa propre fille. Hoffmann arrive alors dans le laboratoire de Spalanzani: il contemple la belle Olympia, déjà amoureux, mais Nicklausse met en garde le poète contre sa nouvelle passion. Coppélius – qui a aidé Spalanzani à créer Olympia – intervient alors et prend Hoffmann au piège, lui demandant de l'argent pour lui permettre de revoir Olympia. Spalanzani entre à ce moment précis, et Coppélius lui annonce qu'ils doivent régler «leur affaire». Demeuré seul avec le physicien-inventeur Coppélius prétend être payé de sa collaboration lors de la création d'Olympia; Spalanzani y consent, mais le paie d'une lettre de change périmée.

Le physicien-inventeur se rend alors à la fête donnée en l'honneur d'Olympia: la fille de Spalanzani, admirée des invités, chante une chanson accompagnée par la harpe de son père. Hoffmann est sous le charme de la femme-automate et, malgré la mise en garde de Nicklausse, ne soupçonne rien de son essence véritable. La jeune fille emporte alors le poète naïf dans une valse bouleversante qui le laisse dépourvu de forces, mais heureux. Mais Coppélius afin de se venger de l'escroquerie que Spalanzani a ourdie à ses frais, démonte l'automate. Désespéré, Hoffmann se rend finalement compte d'avoir aimé une machine, et s'enfuit affligé balbutiant dans sa douleur «Un automate ! Un automate!».

DEUXIÈME ACTE

Une pièce étrangement meublée chez Crespel.

Antonia, fille du luthier Crespel et d'une grande cantatrice, est assise devant un clavecin et chante un air mélancolique, «Elle a fui, la tourterelle...». Son père l'interrompt en la suppliant de ne plus chanter, sinon, un mal mystérieux la tuera rapidement. Arrivent alors Nicklausse et Hoffmann, qui aime Antonia et est aimé de retour, mais sans rien savoir de sa mystérieuse maladie, et ils entonnent tous deux une mélodie d'amour. Sur ces faits entre



Paolo Fantin, bozzetto per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

alors le perfide Docteur Miracle, qui demande à pouvoir ausculter Antonia, pour la guérir de son mal; en réalité, voulant la porter à la ruine, il l'exhorte à chanter sans renoncer au «démon de la musique» et à la gloire possible.

Hoffmann, qui s'est rendu compte des risques que court la jeune femme, l'implore de renoncer au chant et à l'art, et de donner un futur à leur amour. Mais le docteur Miracle revient pour la convaincre de reprendre le chant et, à cette fin, il fait apparaître la mère d'Antonia, dont la voix invite sa fille à chanter. Accompagnée au violon par le docteur Miracle, la jeune fille entonne une émouvante romance, mais tombe peu après mourante sur un divan, tandis que le docteur Miracle disparaît. Son père, déchiré, se précipite à son secours, et accuse Hoffmann d'avoir causé la mort de sa fille; il tente de le poignarder, mais Nicklausse l'en empêche et Hoffmann, désespéré, appelle un médecin. Méphistophélique, le docteur Miracle entre, prend la main d'Antonia et annonce sa mort.

TROISIÈME ACTE

Un salon somptueux dans un palais donnant sur le Grand Canal, à Venise.

Dans un palais de Venise, la belle courtisane Giulietta offre un banquet, auquel participent de nombreux invités: auprès de Giulietta sont assis son amant, Schlémil, Nicklausse et Hoffmann. Nicklausse et Giulietta entonne la célèbre barcarole «Belle nuit, ô nuit d'amour», puis Hoffmann commence à courtiser discrètement Giulietta; pour attirer ses grâces, il entonne, comme elle l'invite à le faire, une chanson exprimant son amour pour la belle.

Mais Giulietta est en réalité dans les mains du diabolique Dapertutto, qui lui demande de conquérir Hoffmann pour ensuite le mettre en son pouvoir. Giulietta déclare à Hoffmann qu'elle l'aime, mais Schlémil s'en rend compte: il demande des explications à Hoffmann pendant que Giulietta s'éloigne. Schlémil défie Hoffmann en duel, mais ce dernier le tue grâce à une épée magique que lui a donnée Dapertutto. Giulietta l'avertit qu'il faut qu'il parte immédiatement de Venise. Face à la résistance du poète, elle l'enchantement irrésistiblement et l'invite à lui donner son image, son reflet - l'essence de son âme - puis le remet à Dapertutto.

EPILOGUE

La taverne de Maître Luther à Nuremberg.

Hoffmann a terminé ses contes fantastiques et, tandis que la fin de *Don Giovanni* est annoncée, le poète révèle que les trois femmes qu'il a vainement courtisées ne sont en réalité que trois personnifications différentes de sa bien-aimée Stella; c'est donc dans le vin qu'il essaie de se consoler de l'amère constatation qu'il ne peut atteindre l'amour. Stella, Nicklausse et Lindorf arrivent alors. Mais Hoffmann - écoutant en cela Nicklausse, qui l'a averti qu'elle n'était que la muse de son art - renonce à son amour pour Stella. Stella se laisse emmener par Lindorf, qui personnalise les trois entités malignes des contes, Coppélius, Dapertutto et Miracle.

Handlung

VORSPIEL

Lutters Taverne in Nürnberg.

In der noch leeren Taverne tanzen die Geister des Weines und des Bieres. Unter ihnen ergeht sich auch die Muse Hoffmanns. Lindorf tritt in Begleitung Andreas ein, welcher in den Diensten Stellas, der italienischen Sängerin die gerade in Mozarts *Don Giovanni* in einem nahegelegenen Theater singt, steht. Lindorf der Stella liebt, aber weiß, daß sie Hoffmann verehrt, besticht Andrea und bittet ihn dem Dichter einen Brief zu überbringen in dem die Sängerin zu einem nächtlichen Stelldichein einlädt. Der in die Primadonna verliebte Lindorf beschließt anstatt Hoffmanns zum Stelldichein zu gehen. Lutter teilt den Gästen mit, daß der erste Akt des *Don Giovanni* zu Ende geht und, daß Hoffmann in Kürze eintreffen wird. Eine Schar von Studenten läßt den Wirt Luder hochleben und empfängt jubelnd den Dichter, der in Begleitung des Freundes Niklaus eintritt. Die Studenten bitten den Dichter zusammen mit ihnen die Ballade vom Zwerg Kleinsack zu singen. Mitten im Lied jedoch, verfällt er in schwärmerisches Liebesgedenken an Stella. Lindorf, der ihn während der ganzen Zeit scharf beobachtet hat, spricht ihn an und verlangt von Hoffmann, daß er den Namen der heimlich Geliebten preisgibt. Hoffmann erklärt sich einverstanden und beginnt von seinen Liebensleidenschaften zu den drei von ihm verehrten Frauen zu erzählen; er beginnt bei Olympia.

ERSTER AKT

Das Labor des Physikers Spalanzani.

Spalanzani betrachtet mit großer Genugtuung Olympia, einen von ihm erdachten und konstruierten weiblichen Automaten, der so täuschend dem Leben nachgebildet ist, daß er ihn als seine eigene Tochter ansieht. Hoffmann besucht Spalanzani im Labor und betrachtet, schon von Liebe entflammt, die schöne Olympia. Niklaus, des wahren Sachverhalts kundig, warnt den Dichter. Coppélius, der Spalanzani geholfen hat Olympia zu kreieren, mischt sich ein und verärgert damit Hoffmann, von dem er sogar Geld verlangt um Olympia

wiedersehen zu können. Coppélius fordert von Spalanzani, der gerade eintritt, die Bezahlung seiner Mitarbeit. Spalanzani stimmt zu, bezahlt ihn aber mit einem verfallenen Wechsel. Danach begibt er sich zum Fest zu Ehren Olympias, die geladenen Gäste, welche die schöne Tochter des Spalanzani bewundern, begleitet von ihrem Vater an der Harfe, mit einem Lied entzückt. Hoffmann ist fasziniert von der Stimme des weiblichen Maschinenmenschen, und schöpft trotz der Mahnungen von Niklaus keinen Verdacht. Das Mädchen verwickelt den schwärmenden Dichter in einen mitreißenden Walzer der ihn erschöpft, aber glücklich macht. Coppélius, der sich an Spalanzani wegen des Betrugs rächen will, zertrümmert den Automaten. Endlich nimmt Hoffmann wahr, daß er einen Maschinenmenschen geliebt hat. „Ein Automatt, Ein Automat!“ rufend, entflieht er verzweifelt.

ZWEITER AKT

Ein sonderbar eingerichtetes Zimmer im Hause Crespel.

Antonia, Tochter des Lautenmachers Crespel und einer bekannten Sängerin, sitzt am Cembalo und singt ein melancholisches Lied „Sie entfloh, die Taube...“. Ihr Vater unterbricht den Gesang und bittet sie zu schweigen, da ihr sonst, hervorgerufen durch eine mysteriöse



Paolo Fantin, bozzetto per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

Krankheit, ein früher Tod drohe. Niklaus und Hoffmann, der Antonia, von ihr erwiedert, liebt, aber nichts von der geheimnisvollen Krankheit weiß, treten ein. Die Stimmen der beiden Verliebten vereinen sich in einem Liebeslied. Der hinterlistige Doktor Mirakel bittet Antonia untersuchen zu können, um sie dann von ihrer Krankheit zu heilen. Im Grunde will er aber nur ihren Ruin. Er redet ihr zu weiter ihrer Sangeslust zu folgen, nicht auf die Musik und den möglichen Triumph zu verzichten. Hoffmann, dem klar geworden ist welcher Gefahr das Mädchen sich aussetzt, fleht sie an auf den Gesang, die Kunst zu verzichten und an die Zukunft ihrer Liebe zu denken. Doktor Mirakel gelingt es sich erneut hereinzustehlen. Um Antonia zu überzeugen den Gesang weiter zu pflegen, läßt er die Stimme ihrer verstorbenen Mutter ertönen, die die Tochter bittet zu singen. Begleitet von der Geige Mirakels beginnt das junge Mädchen eine verzehrende Romanze, fällt aber schon kurz danach sterbend auf ein Sofa, während Mirakel sich entfernt. Verzweifelt eilt der Vater herbei. Er beschuldigt Hoffmann den Tod verursacht zu haben und versucht ihn niederzustecken, aber Niklaus hält ihn zurück. Hoffmann, verzweifelt, ruft einen Arzt: Mirakel erscheint, nimmt die Hand Antonias und stellt mit teuflischen Lachen den Tod fest.

DRITTER AKT

Ein prunkvoller Saal in einem venezianischen Palast am Canal Grande.

In einem venezianischen Palast hat die schöne Kurtisane Giulietta zu einem Bankett geladen, an dem viele Gäste teilnehmen: neben Giulietta saßen ihr Geliebter Schlemihl, Niklaus und Hoffmann. Niklaus und Giulietta stimmen die bekannte Barkarole „Schöne Nacht, du Liebesnacht“ an. Hoffmann beginnt Giulietta, für die er schon von Liebesglut erfüllt ist, vorsichtig den Hof zu machen. Auf ihre Aufforderung hin, und um sich bei ihr einzuschmeicheln, singt er ein Lied in dem er seine Liebe zu der schönen Gastgeberin zum Ausdruck bringt.

Giulietta aber ist schon Werkzeug des teuflischen Dapertutto, der sie bittet, ihm Hoffmann auszuliefern. Giulietta erklärt Hoffmann ihre Liebe, wird dabei aber von Schlemihl gehört der Hoffmann zur Rede stellt, während Giulietta sich entfernt. Schlemihl fordert Hoffmann zum Duell. Dank des magischen Degens den Dapertutto Hoffmann gegeben hat, fällt Schlemihl im Zweikampf. Giulietta macht Hoffmann darauf aufmerksam, daß er Venedig sofort verlassen muß. Da aber der Dichter damit nicht einverstanden ist, beginnt sie ihn voll und ganz in ihren Bann zu ziehen und bittet ihn ihr sein Spiegelbild zu schenken, dann liefert sie Hoffmann an Dapertutto aus.

NACHSPIEL

Luthers Taverne in Nürnberg.

Hoffmann hat seine phantastischen Erzählungen beendet. Während die Vorstellung des *Don Giovanni* zu Ende geht, eröffnet er seinen Zuhörern, daß die drei Frauen die



Paolo Fantin, bozzetto per Les Contes d'Hoffmann al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

er ergebnislos versucht hat zu besitzen, nichts anderes sind als drei Personifikationen der Geliebten Stella. Überzeugt, daß seine Liebe sich niemals verwirklichen wird, sucht er Trost im Wein. Stella, Niklaus und Lindorf erscheinen. Aber Hoffmann - gedenk der Mahnungen von Niklaus, der niemand anderes ist als die Muse des Dichters - verzichtet auf Stella und ermöglicht Lindorf -Personifizierung der drei boshafte Wesen seiner Erzählungen, Coppélius, Dapertutto und Mirakel - sie fortzuführen.

Les Contes d'Hoffmann

opéra fantastique en un prologue, trois actes et un épilogue

livret de Jules Barbier
musique de Jacques Offenbach

Personnages

Olympia soprano
Giulietta soprano
Antonia soprano
Stella -
Nicklausse mezzosoprano
La Muse mezzosoprano
Une Voix mezzosoprano
Hoffmann ténor
Spalanzani ténor
Nathanaël ténor
Crespel basse ou baryton
Luther basse ou baryton
Andrès ténor
Cochenille ténor
Pitichinaccio ténor
Frantz ténor
Lindorf basse ou baryton
Coppélius basse ou baryton
Dapertutto basse ou baryton
Docteur Miracle basse ou baryton
Hermann basse ou baryton
Schlémil basse ou baryton

Étudiants. Garçons de taverne. Invités de Spalanzani. Valets. Esprits du vin et de la bière.

Les Contes d'Hoffmann

opera fantastica in un prologo, tre atti e un epilogo

libretto di Jules Barbier
musica di Jacques Offenbach

Personaggi

Olympia soprano
Giulietta soprano
Antonia soprano
Stella -
Nicklausse mezzosoprano
La Musa mezzosoprano
Una voce mezzosoprano
Hoffmann tenore
Spalanzani tenore
Nathanaël tenore
Crespel basso o baritono
Luther basso o baritono
Andrès tenore
Cochenille tenore
Pitichinaccio tenore
Frantz tenore
Lindorf basso o baritono
Coppélius basso o baritono
Dapertutto basso o baritono
Docteur Miracle basso o baritono
Hermann basso o baritono
Schlémil basso o baritono

Studenti. Camerieri di taverna. Invitati di Spalanzani. Servitori. Spiriti del vino e della birra.

PROLOGUE

Intérieur d'une taverne allemande.

Au fond grande porte donnant sur la rue. De petits tonneaux et des flacons de toutes formes symétriquement rangés autour d'un tonneau colossal. Devant le grand tonneau un petit comptoir. A droite une petite porte cachée dans la boiserie. Il fait nuit; la scène est éclairée par un rayon de lune.

CHŒUR DES ESPRITS INVISIBLES

Glou! Glou! Glou! Je suis le vin!
Glou! Glou! Glou! Je suis la bière!
Ah!
Glou! Glou! Glou! Nous sommes
les amis des hommes;
nous chassons d'ici
languueur et souci.
Glou! Glou! Glou!

Le grand tonneau s'entrouvre et laisse passer la Muse qui saute lestement en scène pardessus le comptoir et se trouve éclairée par le rayon de lune.

LA MUSE

La vérité, dit-on, sortait d'un puits;
la Muse, si vous le permettez,
sortira d'un tonneau.
C'est là qu'il passe ses nuits,
mon grand ami Hoffmann
qui est poète et musicien
et qui ne boit pas d'eau.
Vous savez que je l'ai toujours bien protégé
comme le fait toute bonne fée.
Quelle Muse! Une folle qui déserte les cieux
pour disputer aux yeux d'une beauté frivole
l'amour d'un fou.

Disparais, ô Sirène,
fantôme de ses nuits!
En vain tu le poursuis,
parce que je briserais ta chaîne
qu'il porte au cou.
Que je sois Muse ou Fée,
je sauverai son cœur
de ce démon moqueur
qui la porte en trophée
comme un bijou.

PROLOGO

Interno di una taverna tedesca.

Al fondo una grande porta che dà sulla strada. Due piccole botti e bottiglie di tutte le forme sistemate simmetricamente attorno a una botte enorme. Davanti alla botte grande un piccolo bancone. A destra una porticina nascosta nel legno. È notte: la scena è illuminata da un raggio di luna.

CORO DEGLI SPIRITI INVISIBILI

Glu, glu, glu! Io sono il vino!
Glu, glu, glu! Io sono la birra!
Ah!
Glu! Glu! Glu! Noi siamo
gli amici degli uomini;
scacciamo da qui
languore e affanno.
Glu! Glu! Glu!

La grande botte si apre e fa passare la musa, che balza velocemente in scena attraverso il bancone e si trova illuminata dal raggio di luna.

LA MUSA

La verità, si dice, usciva da un pozzo;
la Musa, se lo permettete,
uscirà da una botte.
E là che passa le notti
il mio grande amico Hoffmann
musicista e poeta
che non tocca acqua.
Sapete che sempre l'ho protetto
come una buona fata.
Che Musa! Una svitata che lascia i cieli
per disputare agli occhi di una frivola bellezza,
l'amore di un pazzo.

Scompari, Sirena,
fantasma delle sue notti!
Invano lo incalzi,
perché romperò la tua catena
che lui porta al collo.
Che io sia Musa o fata,
salverò il suo cuore
da questo demone schernitore,
che la porta come trofeo
quasi fosse un gioiello.

Disparais, ô Sirène,
fantôme de ses nuits!

(Elle écoute à la petite porte)

Elle est sur la scène; un peuple l'acclame;
le divin Mozart prête à ses accents
ce foyer menteur, cette ardente flamme
qui d'Hoffmann jadis embrasa les sens!
Il faut en cette heure fatale
qu'il choisisse entre nos amours,
qu'il appartienne à ma rivale
ou qu'il soit à moi pour toujours!
Du fidèle Nicklausse empruntons le visage,
changeons la Muse en écolier!
Vous, flacons et tonneaux,
secondez mon ouvrage;
votre ivresse fait oublier!

La Muse prend l'apparence de Nicklausse.

CHŒUR DES ESPRITS INVISIBLES

Glou! Glou! Glou! Je suis le vin!
Glou! Glou! Glou! Je suis la bière!
Ah!
Glou! Glou! Glou! Nous sommes
les amis des hommes;
nous chassons d'ici
languueur et souci.
Glou! Glou! Glou!

Les esprits disparaissent. La Muse/Nicklausse se cache de côté au moment où la petite porte s'ouvre. La salle est éclairée par des quinquets accrochés au mur. Lindorf, entrant, est suivi d'Andrès.

LINDORF

Le conseiller Lindorf, morbleu! C'est moi qui suis
le conseiller Lindorf!... Ne crains rien... et
dis--moi!
(Ils descendent sur scène)
N'as-tu pas pour maîtresse
la Stella, cette enchantresse?

ANDRÈS

Oui!

LINDORF

Qui vient de Milan?

Sparisci, Sirena,
fantasma delle sue notti!

(Ascolta alla porticina)

Essa è sulla scena; il pubblico l'acclama;
il divino Mozart presta ai suoi accenti
quel falso calore, questo fuoco ardente,
che una volta infiammò i sensi di Hoffmann!
In quest'ora fatale deve
scegliere fra i nostri amori,
se appartiene alla mia rivale
o a me per sempre!
Del fido Nicklausse prendiamo il sembiante,
cambiamo la musa in studente!
Voi, bottiglie e botti,
assecondate il mio operare;
la vostra ebbrezza fa dimenticare!

La Musa prende l'aspetto di Nicklausse.

CORO DEGLI SPIRITI INVISIBILI

Glu, glu, glu! Io sono il vino!
Glu, glu, glu! Io sono la birra!
Ah!
Glu! Glu! Glu! Noi siamo
gli amici degli uomini;
scacciamo da qui
languore e affanno.
Glu! Glu! Glu!

Gli spiriti scompaiono. La musa/Nicklausse si nasconde a lato nel momento in cui si apre la porticina. La sala è illuminata da lampade a muro. Lindorf, entrando, seguito da Andrès.

LINDORF

Il consigliere Lindorf, perbacco! Sono io
il consigliere Lindorf... Non temere nulla... e
dimmi!
(Avanzano sulla scena)
Hai forse per padrona
la Stella, quell'incantatrice?

ANDRÈS

Sì.

LINDORF

Che viene da Milano?

ANDRÈS
Oui!

LINDORF
Traînant sur ses pas
nombre d'amoureux, n'est-ce pas?

ANDRÈS
Oui!

LINDORF
C'est à l'un d'eux, je gage,
que tu portes ce message?

ANDRÈS
Oui!

LINDORF
Je te l'achète?

ANDRÈS
Bon!

LINDORF
Dix thalers!

ANDRÈS
Non!

LINDORF
Vingt? trente?
(Andrès ne répond pas. Lindorf à part)
Parlons-lui sa langue!
(Levant sa canne)
Quarante?

ANDRÈS
Oui!

LINDORF
(lui donnant de l'argent et prenant la lettre)
Tiens, Arabe!
Donne, et va-t-en au diable!

ANDRÈS
Oui! Oui!

Andrès sort.

ANDRÈS
Sì.

LINDORF
Con un corteo infinito
d'innamorati, vero?

ANDRÈS
Sì.

LINDORF
E proprio a uno di loro, ci scommetto,
portì questo messaggio?

ANDRÈS
Sì.

LINDORF
Lo compero?

ANDRÈS
Va bene!

LINDORF
Dieci talleri!

ANDRÈS
No!

LINDORF
Venti? Trenta?
(Andrès non risponde. Lindorf tra sé)
Parliamogli nella sua lingua!
(Alzando il bastone)
Quaranta?

ANDRÈS
Sì.

LINDORF
(dandogli del denaro e prendendo la lettera)
Prendi, arabo!
Dammela e va al diavolo!

ANDRÈS
Sì! Sì!

Andrès esce.

LINDORF
(regardant la suscription de la lettre)
Voyons! «Pour Hoffmann!» Bon! je m'en doutais!
[Ô femmes!]

Voilà les maîtres de vos cœurs!
Voilà de vos âmes
les heureux vainqueurs!
Un poète! Un ivrogne!... Enfin! passons!
(Il ouvre la lettre, en tire une petite clef, et lit)
«Je t'aime!
Si je t'ai fait souffrir, si tu m'aimes toi-même,
ami, pardonne-moi!
Cette clef t'ouvrira ma loge. Souviens-toi!
Souviens-toi!»
(A lui-même)
Oui, l'on devient digne d'envie,
quand, brisé par l'amour, on porte aux cabarets
et ses espoirs et ses regrets!
Voilà ce qu'il vous faut! Eh bien! non, sur ma vie!

Dans les rôles d'amoureux
langoureux,
je sais que suis pitoyable;
mais j'ai de l'esprit comme un diable,
comme un diable!
Mes yeux lancent des éclairs,
des éclairs,
j'ai dans tout le physique
un aspect satanique
qui produit sur les nerfs
l'effet d'une pile électrique,
électrique!
Par les nerfs j'arrive au cœur;
je triomphe par la peur,
par la peur!
Oui, chère prima donna,
quand on a la beauté parfaite,
on doit dédaigner un poète,
un poète!
De ce boudoir parfumé,
parfumé,
que le diable m'emporte,
si je n'ouvre pas la porte!
Mon rival est aimé,
je ne le suis pas, que m'importe!
Que m'importe?
Sans parler du positif,
je suis vieux, mais je suis vif!
Je suis vif!

LINDORF
(guardando l'indirizzo della lettera)
Vediamo! «Per Hoffmann!» Bene! Lo sospettavo!
[O donne!]

Ecco i padroni dei vostri cuori!
Ecco delle vostre anime
i lieti vincitori!
Un poeta! Un ubriaco!... Insomma! Lasciamo perdere!
(Aprè la lettera, ne estrae una piccola chiave, e legge)
«Ti amo!
Se ti ho fatto soffrire, se mi ami anche tu
amico mio perdonami!
Questa chiave ti aprirà il mio camerino. Ricordati!
Ricordati!»
(Fra sé e sé)
Sì, si diventa oggetti di desiderio,
quando, spezzati dall'amore, si portano nelle taverne
speranze e rimpianti!
Ecco quello che ci vuole per voi! Ebbene no! Sul mio onore!

Nei ruoli di innamorato
languido,
lo so di far pena;
ma ho lo spirito di un diavolo,
di un diavolo!
I miei occhi lanciano lampi,
lampi,
e tutto il mio aspetto
ha qualcosa di satanico
che provoca sui nervi
l'effetto di una pila elettrica,
elettrica!
Attraverso i nervi arrivo al cuore;
io vinco per la paura,
per la paura!
Sì, cara prima donna,
quando si possiede la bellezza perfetta,
si deve disdegnare un poeta,
un poeta!
Di questo salottino profumato,
profumato,
che il diavolo mi porti,
se non aprirò la porta!
Il mio rivale è amato,
io non lo sono, che m'importa!
Che mi importa?
Senza parlare del lato positivo,
sarò vecchio, ma sono pieno di vita,
pieno di vita!

(Il regarde sa montre)

Deux heures devant moi. Si j'ai bonne mémoire,
c'est dans ce cabaret qu'avec de jeunes fous,
Hoffmann vient deviser et boire!
Surveillons-le jusqu'au moment du rendez-vous!

LUTHER

(entrant suivi de ses garçons)

Vite! vite! qu'on se remue!
Les brocs, les chopes, les quinquets!
Vite! vite!
Les toasts vont suivre les bouquets!
Vite! vite!
Et souhaitons la bienvenue
à cet astre du firmament!
Vivement, garçons, vivement!

Les garçons achèvent de préparer la salle; la porte du fond s'ouvre; Nathanaël, Hermann, Wilhem et une troupe d'étudiants entrent gaiement en scène.

ÉTUDIANTS

Drig, drig, drig, maître Luther!
Tison d'enfer!
à nous ta bière,
à nous ton vin!
Jusqu'au matin
remplis mon verre!
Jusqu'au matin
remplis les pots d'étain!
Du vin! du vin!

HERMANN

Luther est un brave homme!
Tire lan laire!

HERMANN ET ÉTUDIANTS

Tire lan laire!

HERMANN

C'est demain qu'on l'assomme!
Tire lan la!

HERMANN ET ÉTUDIANTS

Tire lan la!

ÉTUDIANTS

Du vin! du vin!

(Guarda l'orologio)

Ho ancora due ore. Se ho buona memoria,
è in questa taverna che Hoffmann, con giovani
teste matte, viene a chiacchierare e a bere!
Sorvegliamolo fino al momento dell'appuntamento!

LUTHER

(entrando, seguito dai suoi camerieri)

Presto, presto! Muovetevi!
Brocche, calici, lumi!
Presto, presto!
I brindisi seguiranno i lazzi!
Presto, presto!
E auguriamo il benvenuto
a quest'astro del firmamento!
Lesti, ragazzi, lesti!

I camerieri finiscono di preparare la sala, la porta di fondo si apre. Nathanaël, Wilhelm, Hermann e una squadra di studenti entrano gaiamente in scena.

STUDENTI

Drig, drig, drig, mastro Luther!
Tizzone d'inferno!
A noi la tua birra,
a noi il tuo vino!
Fino all'alba
riempi il mio bicchiere!
Fino al mattino
riempi le tazze di stagno!
Del vino! Del vino!

HERMANN

Luther è un brav'uomo!
Trallalallera!

HERMANN E STUDENTI

Trallalallera!

HERMANN

È domani che lo ammazzeremo!
Trallalallera!

HERMANN E STUDENTI

Trallalallera!

STUDENTI

Del vino! Del vino!

Ils frappent sur les tables avec leur gobelet.

LUTHER

Voilà, voilà, messieurs, voilà!

HERMANN

Sa cave est d'un bon drille!
Tire lan laire!

HERMANN ET ÉTUDIANTS

Tire lan laire!

HERMANN

C'est demain qu'on la pille!
Tire lan la!

HERMANN ET ÉTUDIANTS

Tire la la!

Bruit de gobelets.

ÉTUDIANTS

Du vin! du vin!

LUTHER

Voilà, voilà, messieurs, voilà!

NATHANAËL

Sa femme est fille d'Ève!
Tire lan laire!

NANTHANAËL ET ÉTUDIANTS

Tire lan laire!

NATHANAËL

C'est demain qu'on l'enlève!
Tire lan la!

NATHANAËL ET ÉTUDIANTS

Tire lan la!

TOUS

Sa femme est fille d'Ève etc.
Du vin! du vin!

Bruit de gobelets.

Battono con i bicchieri sui tavoli.

LUTHER

Ecco, signori, ecco!

HERMANN

Di un buon diavolo ha la cantina!
Trallalallera!

HERMANN E STUDENTI

Trallalallera!

HERMANN

E domani la saccheggeremo!
Trallalallera!

HERMANN E STUDENTI

Trallalallera!

Rumore di bicchieri.

STUDENTI

Del vino! Del vino!

LUTHER

Ecco, signori, ecco!

NATHANAËL

Sua moglie è figlia di Eva!
Trallalallera!

NATHANAËL E STUDENTI

Trallalallera!

NATHANAËL

Ce la porteremo via domani!
Trallalallera!

NATHANAËL E STUDENTI

Trallalallera!

TUTTI

Sue moglie è figlia di Eva, etc.
Del vino! Del vino!

Rumore di bicchieri.

LUTHER
Voilà, voilà, messieurs, voilà!

TOUS
Du vin!
Jusqu'au matin
remplis mon verre etc.
À nous ton vin!
Remplis mon verre etc.

NATHANAËL
Vive Dieu! mes amis, la belle créature!
Comme au chef d'œuvre de Mozart
elle prête l'accent d'une voix ferme et sûre!
C'est la grâce de la nature
et c'est le triomphe de l'art!
Que mon premier toast soit pour elle!
Je bois à la Stella!

ÉTUDIANTS
Je bois à la Stella!
Vivat! À la Stella!

HERMANN
Comment Hoffmann n'est-il pas là
pour fêter avec nous cette étoile nouvelle?

NATHANAËL
Eh! Luther! ma grosse tonne!
Qu'as-tu fait de notre Hoffmann?

HERMANN
C'est ton vin qui l'empoisonne!
Tu l'as tué, foi d'Hermann!

TOUS
Rends-nous Hoffmann!

LINDORF
(à part)
Au diable Hoffmann!

NATHANAËL
Morbleu! Qu'on nous l'apporte,
ou ton dernier jour a lui!

LUTHER
Messieurs, il ouvre la porte,
et Nicklausse est avec lui!

LUTHER
Ecco, signori, ecco!

TUTTI
Del vino!
Fino al mattino
riempimi il bicchiere, etc.
A noi il tuo vino!
Riempimi il bicchiere, etc.

NATHANAËL
Vivaddio, amici miei, che bella creatura!
Come dà al capolavoro di Mozart
l'accento di una voce ferma e sicura!
È la grazia della natura,
è il trionfo dell'arte!
Che il mio primo brindisi sia in suo onore!
Bevo a Stella!

STUDENTI
Bevo a Stella!
Viva! A Stella!

HERMANN
Come mai Hoffmann non è qui
per festeggiare con noi questa nuova stella?

NATHANAËL
Ehi, Luther, botte d'uomo!
Che ne hai fatto del nostro Hoffmann?

HERMANN
Il tuo vino lo ha avvelenato!
Tu l'hai ucciso, parola di Hermann!

TUTTI
Rendici Hoffmann!

LINDORF
(a parte)
Al diavolo Hoffmann!

NATHANAËL
Perdiana! Portacelo
o è arrivato il tuo ultimo giorno!

LUTHER
Signori, sta aprendo la porta,
e Nicklausse è con lui!

TOUS
Vivat! vivat! c'est lui!

LINDORF
(à part)
Veillons sur lui!

Entrée d'Hoffmann et de Nicklausse.

HOFFMANN
Bonjour, amis!

NICKLAUSSE
Bonjour!

HOFFMANN
Un tabouret, un verre,
une pipe!

NICKLAUSSE
Pardon, seigneur, sans vous déplaire,
je bois, fume et m'assieds comme vous! Part à deux!

NATHANAËL
C'est juste!

ÉTUDIANTS
Place à tous les deux!

*Hoffmann et Nicklausse s'assoient. Hoffmann se prend
la tête entre les mains.*

NICKLAUSSE
(fredonnant)
«Notte e giorno mal dormire...»

HOFFMANN
Tais-toi, par le diable!

NICKLAUSSE
(tranquillement)
Oui, mon maître!

HERMANN
(à Hoffmann)
Oh! oh! d'où vient donc cet air fâché?

NATHANAËL
(de même)

TUTTI
Evviva! Evviva! È lui!

LINDORF
(a parte)
Teniamolo d'occhio!

Ingresso di Hoffmann e Nicklausse.

HOFFMANN
Buongiorno, amici!

NICKLAUSSE
Buongiorno!

HOFFMANN
Uno sgabello, un bicchiere,
una pipa!

NICKLAUSSE
Scusatemi, signore, col vostro permesso,
io bevo, fumo e mi siedo come voi! Si divide!

NATHANAËL
È giusto!

STUDENTI
Posto per tutti e due.

*Hoffmann e Nicklausse si siedono. Hoffmann si prende
la testa fra le mani.*

NICKLAUSSE
(canticchiando)
«Notte e giorno mal dormire...»

HOFFMANN
Taci, dannazione!

NICKLAUSSE
(tranquillamente)
Sì, mio signore.

HERMANN
(a Hoffmann)
Oh! Oh! Perché questo tono accigliato?

NATHANAËL
(a Hoffmann)

C'est à ne pas te reconnaître!
Sur quelle herbe as-tu donc marché?

HOFFMANN
Hélas! sur une herbe morte
au souffle glacé du nord!

NICKLAUSSE
Et là, près de cette porte,
sur un ivrogne qui dort!

HOFFMANN
C'est vrai! Ce coquin-là, pardieu! m'a fait envie!
À boire! Et comme lui, couchons dans le ruisseau!

HERMANN
Sans oreiller?

HOFFMANN
La pierre!

NATHANAËL
Et sans rideau?

HOFFMANN
Le ciel!

NATHANAËL
Sans couvre-pied?

HOFFMANN
La pluie!

HERMANN
As-tu le cauchemar, Hoffmann?

HOFFMANN
Non! Mais ce soir,
tout à l'heure, au théâtre...

ÉTUDIANTS
Eh bien?

HOFFMANN
J'ai cru revoir...
Baste!... À quoi bon rouvrir une vieille blessure?
La vie est courte; il faut l'égayer en chemin!
Il faut boire, chanter et rire à l'aventure!
Sauf à pleurer demain!

Sei irriconoscibile!
Quale erba hai calpestato?

HOFFMANN
Ahimè! un'erba morta
nel vento gelido del nord.

NICKLAUSSE
E là, vicino a questa porta,
un ubriaco che dorme!

HOFFMANN
Quel birbone, perbacco, mi ha fatto venir voglia!
Beviamo! E come lui dormiamo sulla strada!

HERMANN
Senza cuscino?

HOFFMANN
Il selciato!

NATHANAËL
Senza riparo?

HOFFMANN
Il cielo!

NATHANAËL
Senza una coperta?

HOFFMANN
La pioggia!

HERMANN
Hai un incubo, Hoffmann?

HOFFMANN
No, ma stasera
poco fa, a teatro...

STUDENTI
Ebbene?

HOFFMANN
Ho creduto di rivedere...
Basta! A che pro riaprire una vecchia ferita?
La vita è breve; bisogna rallegrarla lungo il cammino!
Bisogna bere, cantare e sorridere all'avventura!
Salvo piangere l'indomani!

NATHANAËL
Chante donc le premier, sans qu'on te le demande!
Nous ferons chorus!

ÉTUDIANTS
Nous ferons chorus!

HOFFMANN
Soit!

NATHANAËL
Quelque chose de gai!

HERMANN
La chanson du rat!

NATHANAËL
Non! Moi j'en suis fatigué.
Ce qu'il nous faut, c'est la légende
de Kleinzach!

ÉTUDIANTS
C'est la légende de Kleinzach!

HOFFMANN
Va pour Kleinzach!

Il était une fois à la cour d'Eisenach...

ÉTUDIANTS
... à la cour d'Eisenach!

HOFFMANN
... un petit avorton qui se nommait Kleinzach!

ÉTUDIANTS
... qui se nommait Kleinzach!

HOFFMANN
Il était coiffé d'un colbac,
et ses jambes faisaient clic clac!
Clic clac! clic clac!
Voilà, voilà Kleinzach!

ÉTUDIANTS
Clic clac!

NATHANAËL
Canta dunque per primo, senza che te lo si domandi!
E noi faremo il coro!

STUDENTI
E noi faremo il coro!

HOFFMANN
E sia!

NATHANAËL
Qualcosa di allegro.

HERMANN
La canzone del topo!

NATHANAËL
No, mi ha stufato.
Quello che ci vuole è la leggenda
di Kleinzach!

STUDENTI
È la leggenda di Kleinzach!

HOFFMANN
Vada per Kleinzach!

Una volta alla corte d'Eisenach...

STUDENTI
...alla corte d'Eisenach!

HOFFMANN
... c'era una piccola creatura deforme chiamata Kleinzach!

STUDENTI
... chiamata Kleinzach!

HOFFMANN
Aveva un colbacco per cappello,
e le sue gambe facevano clic clac!
Clic clac! clic clac!
Ecco, questo era Kleinzach!

STUDENTI
Clic clac!

HOFFMANN
Clic clac!

TOUS
Voilà, voilà Kleinzach!

HOFFMANN
Il avait une bosse en guise d'estomac...

ÉTUDIANTS
... en guise d'estomac!

HOFFMANN
... ses pieds ramifiés semblaient sortir d'un sac!

ÉTUDIANTS
... semblaient sortir d'un sac!

HOFFMANN
Son nez était noir de tabac,
et sa tête faisait cric crac!
Cric crac! Cric crac!
Voilà, voilà Kleinzach!

ÉTUDIANTS
Cric crac!

HOFFMANN
Cric crac!

TOUS
Voilà, voilà Kleinzach!

HOFFMANN
Quant aux traits de sa figure...

Il s'arrête et semble s'absorber peu à peu dans son rêve.

ÉTUDIANTS
Quant aux traits de sa figure...

HOFFMANN
Quant aux traits de sa figure...
(*Il se lève*)
Ah! Sa figure était charmante!... Je la vois,
belle, belle comme le jour où, courant après elle,
je quittai comme un fou la maison paternelle
et m'enfuis à travers les vallons et les bois!...

HOFFMANN
Clic clac!

TUTTI
Ecco, questo era Kleinzach!

HOFFMANN
Aveva una gobba al posto dello stomaco...

STUDENTI
... al posto dello stomaco!

HOFFMANN
... i suoi piedi ramificati sembravano uscire da un sacco!

STUDENTI
... sembravano uscire da un sacco!

HOFFMANN
Il suo naso era nero per il tabacco,
e la sua testa faceva cric crac!
Cric crac! Cric crac!
Ecco, questo è Kleinzach!

STUDENTI
Cric crac!

HOFFMANN
Cric crac!

TUTTI
Ecco, questo è Kleinzach!

HOFFMANN
Quanto al suo aspetto...

Si ferma e sembra immergersi a poco a poco nel suo sogno.

STUDENTI
Quanto al suo aspetto...

HOFFMANN
Quanto al suo aspetto...
(*Si alza*)
Ah il suo aspetto era così affascinante! La vedo,
bella, bella come il giorno in cui, correndo appresso a lei,
io lasciai come un matto la casa paterna
e fuggii attraverso valli e boschi!...

Ses cheveux en torsades sombres
sur son col élégant jetaient leurs chaudes ombres.
Ses yeux, enveloppés d'azur,
promenaient autour d'elle un regard frais et pur,
et, comme notre char emportait sans secousse
nos cœurs et nos amours, sa voix vibrante et douce
aux cieux qui l'écoutaient jetaient ce chant vainqueur
dont l'éternel écho résonne dans mon cœur!...

NATHANAËL
Ô bizarre cervelle!
Qui diable peints-tu là? Kleinzach!

HOFFMANN
Kleinzach?... Je parle d'elle!

NATHANAËL
(*lui touchant l'épaule*)
Qui?

HOFFMANN
(*sortant de son rêve*)
Non! Personne! Rien! Mon esprit se troublait!
Rien! Et Kleinzach vaut mieux, tout difforme qu'il est!
Quand il avait trop bu de genièvre ou de rack...

ÉTUDIANTS
... de genièvre ou de rack!

HOFFMANN
Il fallait voir flotter les deux pans de son frac...

ÉTUDIANTS
... les deux pans de son frac!

HOFFMANN
... comme des herbes dans un lac,
et le monstre faisait flic flac!
Flic flac, flic flac!
Voilà, voilà Kleinzach!

ÉTUDIANTS
Flic flac!

HOFFMANN
Flic flac!

TOUS
Voilà, voilà Kleinzach!

I suoi capelli raccolti in nere trecce
sul suo collo elegante gettavano la loro calda ombra.
I suoi occhi, orlati d'azzurro,
emanavano attorno a lei un'atmosfera fresca e pura,
e, mentre il nostro carro trasportava senza scosse
i nostri cuori e il nostro amore, la sua voce dolce e vibrante
innalzava al cielo, che l'ascoltava, il suo canto vincitore
la cui eco eterna risuona nel mio cuore!...

NATHANAËL
Testa balzana!
Chi diavolo dipingi? Kleinzach!

HOFFMANN
Kleinzach? Io parlo di lei!

NATHANAËL
(*toccandogli la spalla*)
Chi?

HOFFMANN
(*uscendo dal sogno*)
No! Nessuno! Nulla! Il mio spirito si è turbato!
Niente! E Kleinzach è meglio, deforme com'è!
Quando ha bevuto troppo gin o grappa...

STUDENTI
... troppo gin o grappa!

HOFFMANN
Bisognava veder fluttuare le code del suo frac...

STUDENTI
... le code del suo frac!

HOFFMANN
... come erbe in un lago,
e il mostro fece flic flac!
Flic flac, flic flac!
Ecco, questo è Kleinzach!

STUDENTI
Flic flac!

HOFFMANN
Flic flac!

TUTTI
Ecco, questo è Kleinzach!

HOFFMANN
Peuh! Cette bière est détestable!
Allumons le punch!

ÉTUDIANTS
Allumons le punch!

HOFFMANN
Grisons-nous!

ÉTUDIANTS
Grisons-nous!

HOFFMANN
Et que les plus fous roulent
roulent sous la table!

ÉTUDIANTS
Et que les plus fous
roulent sous la table!
(*On éteint les lumières; Luther allume le punch*)
Luther est un brave homme!
Tire lan laire etc.

NICKLAUSSE
À la bonne heure, au moins! Voilà que l'on se pique
de raison et de sens pratique!
Peste soit des cœurs langoureux!

NATHANAËL
Gageons qu'Hoffmann est amoureux!

HOFFMANN
Amoureux? Le diable m'emporte
si jamais je le deviens!

LINDORF
(*à demi-voix*)
Eh! eh! eh! L'impertinence est forte!
Il ne faut jurer de rien!

HOFFMANN
(*se retournant*)
Plaît-il?
(*Reconnaissant Lindorf*)
Quand on parle du diable,
on en voit les cornes!

HOFFMANN
Puh! Questa birra è disgustosa!
Scaldiamo il punch!

STUDENTI
Scaldiamo il punch!

HOFFMANN
Ubriachiamoci!

STUDENTI
Ubriachiamoci!

HOFFMANN
E che i più matti
rotolino sotto la tavola!

STUDENTI
E che i più matti
rotolino sotto la tavola!
(*Si spengono le luci; Luther prepara il punch*)
Luther è un brav'uomo!
Trallallera ecc.

NICKLAUSSE
Alla buon'ora! Ecco che ci si picca
di raziocinio e senso pratico!
La peste colga i cuori languidi!

NATHANAËL
Scommettiamo che Hoffmann è innamorato!

HOFFMANN
Innamorato? Il diavolo mi porti
se mai lo diventassi!

LINDORF
(*a mezza voce*)
Eh! Eh! Eh! Che impertinenza!
Non si può mai sapere!

HOFFMANN
(*girandosi*)
Prego?
(*Riconoscendo Lindorf*)
Parli del diavolo,
e spuntano le corna!

NICKLAUSSE
Pardon!
La perruque, chaste don
d'une épouse trop aimable!

CHŒUR
Respect aux maris!
Ne les raillons pas!
Nous serons un jour
dans le même.

HOFFMANN
(*gracieusement*)
Et par où votre diablerie
est-elle entrée ici, cher oiseau du malheur?

LINDORF
(*gracieusement*)
Par la porte, aussi bien que votre ivrognerie,
chère cigüe en fleur!

HOFFMANN
Comme Anselmus, rare merveille,
venez-vous me mettre en bouteille,
cher auteur de mes maux?

LINDORF
Vous me prenez pour une bûche;
la piquette se met en cruche,
cher diseur de bons mots!

HOFFMANN
C'est donc, si la chose est vrai,
que vous en buvez, cher pot?

LINDORF
Si je la bois, je la paie,
cher orateur de tripot!

HOFFMANN
Avec l'argent qu'à moi-même
vous me volez, cher vautour?

LINDORF
En admettant qu'un bohème
soit valable, cher amour!

NICKLAUSSE
Scusate!
La parrucca, un semplice dono
di una moglie troppo amabile.

CORO
Rispettiamo i mariti!
Non scherniamoli!
Un giorno
saremo come loro.

HOFFMANN
(*con affettazione*)
E come Vostra diavoleria
è entrata qui, caro uccello del malaugurio?

LINDORF
(*con affettazione*)
Per la porta, come Vostra ubriachezza,
cara cicuta in fiore!

HOFFMANN
Come Anselmo, una rara meraviglia,
venite a mettermi in bottiglia,
caro autore dei miei mali?

LINDORF
Mi prendete per uno sciocco;
Solo il vinello si mette in caraffa,
caro spiritosone!

HOFFMANN
Dunque, se è vero, voi bevete
caro il mio boccalone?

LINDORF
Se bevo, lo pago,
caro oratore da bettola!

HOFFMANN
Con il denaro che mi rubate,
caro avvoltoio?

LINDORF
Ammesso che un poveraccio
sia derubabile, caro amore!

HOFFMANN
(*levant son verre*)
À madame votre femme,
cher suppôt de Lucifer!

LINDORF
(*levant son verre*)
Elle en mourra, sur mon âme,
cher échappé de l'enfer!

HOFFMANN
Cher suppôt de Lucifer!

Ils se menacent.

NICKLAUSSE
(*les arrêtant*)
Simple échange de politesses!
C'est ainsi qu'à l'ombre des bois,
de deux bergers pour leurs maîtresses
alternaient les chants et les voix!

NICKLAUSSE ET ÉTUDIANTS
Alternaient les chants et les voix!

HOFFMANN
(*aux étudiants*)
Je vous dis, moi, qu'un malheur me menace!
(*Montrant Lindorf*)
Je ne l'ai pas rencontré face à face
qu'il ne m'en soit arrivé quelqu'un!
Tout mauvais sort me vient de lui.
Si je joue, il me fait perdre.

LINDORF
Bon! Il faut croire
que vous jouez mal!

HOFFMANN
Si je bois,
j'avale de travers!

LINDORF
Vous ne savez pas boire!

HOFFMANN
Si j'aime...

HOFFMANN
(*innalzando il bicchiere*)
Alla signora vostra moglie,
caro seguace di Luciferò!

LINDORF
(*innalzando il bicchiere*)
Ella ne morrà, sulla mia anima,
caro evaso dall'inferno!

HOFFMANN
Caro seguace di Luciferò.

Si minacciano.

NICKLAUSSE
(*fermandoli*)
Semplici scambi di cortesie!
È così che nell'ombra di un bosco,
di due pastori, per le loro amate
si alternavano i canti e le voci!

NICKLAUSSE E STUDENTI
Si alternavano i canti e le voci!

HOFFMANN
(*agli studenti*)
Io vi dico che qualche sventura mi minaccia!
(*Indicando Lindorf*)
Non l'ho mai incontrato faccia a faccia
senza che mi sia successa qualche disgrazia!
Tutta la mia mala sorte mi viene da lui.
Se gioco, mi fa perdere.

LINDORF
Bene. Si presume
che voi giochiate male!

HOFFMANN
Se bevo,
mi va di traverso!

LINDORF
Non sapete neanche bere!

HOFFMANN
Se amo...

LINDORF
(*ricanant*)
Ah! ah! ah! Monsieur aime donc quelque fois?

HOFFMANN
Après?

NATHANAËL
Il ne faut pas en rougir, j'imagine:
notre ami Wilhem, que voilà,
brûle pour Léonor et la trouve divine;
Hermann aime Gretchen,
et moi je me ruine
pour la Fausta!

HOFFMANN
(*à Wilhem*)
Oui, Léonor, ta virtuose!
(*À Hermann*)
Oui, Gretchen, ta poupée
au cœur glacé!
(*À Nathanaël*)
Et ta Fausta, pauvre insensé,
la courtisane au front d'airain!

HERMANN
Ta maîtresse est donc un trésor,
que tu méprises tant les nôtres?

HOFFMANN
Ma maîtresse?
(*À part*)
Oui, Stella!
trois femmes dans la même femme!
Trois âmes dans une seule âme!
Artiste, jeune fille et courtisane!
(*tendant la main vers la droite*)
Là!
(*Haut*)
Ma maîtresse? Non pas! Dites mieux: trois maîtresses!
Trio charmant d'enchanteresses
qui se partagent mes jours!
Voulez-vous le récit de ces folles amours?

ÉTUDIANTS
Oui! Oui! Oui!

NICKLAUSSE
Que parles-tu de trois maîtresses?

LINDORF
(*sgbignazzando*)
Ha! Ha! Ha! Il signore, amate dunque qualche volta?

HOFFMANN
E allora?

NATHANAËL
Non bisogna arrossirne, immagino:
il nostro amico Wilhelm
brucia d'amore per Léonor e la trova divina;
Hermann ama Gretchen,
io mi rovino
per la Fausta!

HOFFMANN
(*a Wilhem*)
Sì Leonora la tua virtuosa!
(*A Hermann*)
Sì Gretchen la tua bambola
dal cuore di ghiaccio!
(*A Nathanaël*)
E la tua Fausta, povero stupido,
la cortigiana dalla faccia di bronzo!

HERMANN
La tua amante dunque è un tale tesoro
che tu disprezzi tanto le nostre?

HOFFMANN
La mia amante?
(*Fra sé*)
Sì, Stella!
Tre donne nella stessa donna!
Tre anime in una sola anima!
Artista, fanciulla e cortigiana!
(*Tendendo la mano verso destra*)
Là!
(*Ad alta voce*)
La mia amante? No! Dite meglio: tre amanti!
Trio incantevole di ammaliatrici
che si spartiscono i miei giorni!
Volete il racconto di questi folli amori?

STUDENTI
Sì, sì, sì!

NICKLAUSSE
Perché parli di tre amanti?

HOFFMANN
Fume!
Avant que cette pipe éteinte se rallume,
tu m'auras sans doute compris,
ô toi, qui dans ce drame où mon cœur se consume,
(*railleur*)
du bon sens emportas le prix!

LUTHER
(*rentrant en scène*)
Messieurs, on va lever le rideau!

NATHANAËL
Qu'il se lève!

ÉTUDIANTS
Qu'il se lève!

NATHANAËL
C'est là notre moindre souci!

ÉTUDIANTS
Notre moindre souci!

LINDORF
(*à part*)
Avant que l'opéra s'achève,
j'ai le temps d'écouter aussi.

ÉTUDIANTS
(*reprenant leurs places*)
Écoutons! il est doux de boire,
au récit d'une folle histoire...

ÉTUDIANTS ET NICKLAUSSE
... en suivant le nuage clair
que la pipe jette dans l'air!

HOFFMANN
Je commence!

NICKLAUSSE
Silence!

ÉTUDIANTS
Silence!

HOFFMANN
Fuma!
Prima che questa pipa spenta si riaccenda,
mi avrai certo compreso,
tu che in questo dramma, in cui si consuma il mio cuore,
(*beffardo*)
conquistasti il premio del buon senso.

LUTHER
(*rientrando in scena*)
Signori, sta per alzarsi il sipario!

NATHANAËL
Che si alzi!

STUDENTI
Che si alzi!

NATHANAËL
È l'ultimo dei nostri crucci!

STUDENTI
L'ultimo dei nostri crucci!

LINDORF
(*fra sé*)
Prima che termini l'opera,
ho anche tempo di ascoltare.

STUDENTI
(*riprendendo posto*)
Ascoltiamo! È dolce bere,
al racconto di una pazza storia...

STUDENTI E NICKLAUSSE
...seguendo la nube chiara,
che la pipa libera nell'aria!

HOFFMANN
Comincio!

NICKLAUSSE
Silenzio!

STUDENTI
Silenzio!

LINDORF
(*à part*)
Dans une heure, j'espère, ils seront à quia.

HOFFMANN
Le nom de la première était Olympia.

PREMIER ACTE (OLYMPIA)

HOFFMANN
Allons! Courage et confiance!
Je deviens un puits de science.
Il faut tourner selon le vent.
Pour mériter celle que j'aime,
je saurai trouver en moi-même
l'étoffe d'un savant.
Elle est là! Si j'osais!...
(*Il soulève la portière à sa droite*)
C'est elle!
Elle sommeille!
Elle sommeille... qu'elle est belle...

Il soulève de nouveau la portière. Nicklausse paraît.

NICKLAUSSE
(*paraît*)
Par Dieu! J'étais bien sûr de te trouver ici!

HOFFMANN
(*laissant tomber brusquement la portière*)
Chut!

NICKLAUSSE
Pourquoi? c'est là que respire
la belle Olympia? Vas! mon enfant, admire!

HOFFMANN
C'est un ange, oui, je l'adore!

NICKLAUSSE
Attends à la connaître mieux!

HOFFMANN
L'âme qu'on aime est aisée à connaître!

LINDORF
(*fra sé*)
Tra un'ora, spero, saranno ridotti al silenzio!

HOFFMANN
Il nome della prima era Olympia.

ATTO PRIMO (OLYMPIA)

HOFFMANN
Avanti! Coraggio e fiducia!
Diventerò un pozzo di scienza.
Occorre seguire la direzione del vento.
Per meritarmi la ragazza che amo,
troverò in me stesso
la stoffa di un sapiente.
Ella è là!... Se osassi!...
(*Solleva la tenda alla sua destra*)
È lei...
È addormentata!
È addormentata... com'è bella...

Solleva di nuovo la tenda. Appare Nicklausse.

NICKLAUSSE
(*comparendo*)
Perdio! Ero ben sicuro di trovarti qui!

HOFFMANN
(*lasciando cadere di colpo la tenda*)
Taci!

NICKLAUSSE
Perché? È là che respira
la bella Olympia? Va ragazzo mio, e ammirala!

HOFFMANN
Lei è un angelo! Sì, io l'adoro!

NICKLAUSSE
Aspetta di conoscerla meglio!

HOFFMANN
È facile conoscere l'anima di chi si ama!

NICKLAUSSE
(*railleur*)
Quoi! d'un regard, par la fenêtre?

HOFFMANN
Il suffit d'un regard pour embrasser les cieux!

NICKLAUSSE
Quelle chaleur! Au moins sait-elle que tu l'aimes?

HOFFMANN
Non!

NICKLAUSSE
Écris-lui!

HOFFMANN
Je n'ose pas.

NICKLAUSSE
Pauvre agneau!... Parle-lui!

HOFFMANN
Les dangers sont les mêmes.

NICKLAUSSE
Alors chante, morbleu! pour sortir d'un tel pas!

HOFFMANN
Monsieur Spalanzani n'aime pas la musique.

NICKLAUSSE
Oui, je sais, tout pour la physique!
Eh bien! Je n'ai pas peur,
c'est moi qui de ce jeune cœur
sondera le mystère.
Je chanterai pour toi.

HOFFMANN
Es-tu fou?

NICKLAUSSE
Non! Non!

HOFFMANN
Veux-tu te taire!

NICKLAUSSE
(*deridendolo*)
Come? Da un'occhiata, attraverso una finestra?

HOFFMANN
È sufficiente un'occhiata per abbracciare il cielo!

NICKLAUSSE
Che passione! Almeno ella sa che tu l'ami?

HOFFMANN
No.

NICKLAUSSE
Scrivile!

HOFFMANN
Non oso.

NICKLAUSSE
Povero agnello!... Parlale!

HOFFMANN
Il rischio è lo stesso.

NICKLAUSSE
Allora canta, perdiana! Per superare la difficoltà!

HOFFMANN
Il signor Spalanzani non ama la musica.

NICKLAUSSE
Lo so, tutto per la fisica!
Ebbene! Non ho paura,
sono io che sonderò il mistero
di questo giovane cuore.
Io canterò per te!

HOFFMANN
Sei pazzo?

NICKLAUSSE
No, no!

HOFFMANN
Vuoi stare zitto!

NICKLAUSSE
J'ai le droit de chanter par tour!
(*Il aperçoit la guitare au mur et la saisit*)
Une guitare? Bon!

HOFFMANN
Je te dis non!

NICKLAUSSE
Une poupée aux yeux d'émail
jouait au mieux de l'éventail
auprès d'un petit coq en cuivre;
tous deux chantaient à l'unisson
d'une merveilleuse façon,
dansaient, caquetaient, semblaient vivre.

HOFFMANN
Plaît-il? Pourquoi cette chanson?

NICKLAUSSE
Ah!
Le petit coq, luisant et vif,
avec un air rébarbatif,
tournait par trois fois sur lui-même;
par un rouage ingénieux,
la poupée, en roulant les yeux,
souponnait et disait: Je t'aime!

*Porte de gauche; Coppélius entre. Il a un sac sur l'épaule
et des baromètres à la main.*

COPPÉLIUS
(*à demi-voix*)
C'est moi, Coppélius... Doucement! Prenons garde!
(*Apercevant Hoffmann*)
Quelqu'un...

NICKLAUSSE
(*se retournant*)
Hein!

COPPÉLIUS
(*tapant doucement sur l'épaule d'Hoffmann*)
Qu'est-ce donc? que ce monsieur regarde?
(*Regardant par-dessus l'épaule d'Hoffmann*)
Notre Olympia! fort bien!

NICKLAUSSE
Ho il diritto di cantare quando voglio!
(*Vede la chitarra alla parete e l'afferra*)
Una chitarra? Bene!

HOFFMANN
Ti ho detto di no!

NICKLAUSSE
Una bambola con occhi di smalto
astutamente faceva ondeggiare il ventaglio
vicino a un piccolo gallo di rame;
essi cantavano insieme all'unisono
in modo meraviglioso,
essi danzavano, chiacchieravano e sembravano vivi.

HOFFMANN
Scusami, perché questa canzone?

NICKLAUSSE
Ah!
Il piccolo gallo lucido e vivace,
con un aspetto scostante,
girò su se stesso per tre volte;
e per un ingegnoso meccanismo,
la bambola roteò i suoi occhi;
sospirò e disse: Ti amo!

*Porta di sinistra; Entra Coppélius. Ha una borsa sulla
spalla e dei barometri in mano.*

COPPÉLIUS
(*a mezza voce*)
Sono io, Coppélius. Piano! Facciamo attenzione!
(*Scorgendo Hoffmann*)
Qualcuno...

NICKLAUSSE
(*voltandosi*)
Eh!

COPPÉLIUS
(*toccando dolcemente la spalla di Hoffmann*)
Cosa c'è? Che cosa sta guardando quel signore?
(*Guardando oltre la spalla di Hoffmann*)
Ah, la nostra Olympia! Bene, bene!

NICKLAUSSE
(à part)
Leur Olympia!

COPPÉLIUS
(élevant la voix; à Hoffmann)
Jeune homme!
Eh! Monsieur!

NICKLAUSSE
Il n'entend rien!

COPPÉLIUS
Encore quelqu'un...

NICKLAUSSE
Voilà le seul moyen d'être entendu!

Il frappe doucement, puis plus fort sur l'épaule d'Hoffmann.

HOFFMANN
(se retournant)
Plaît-il?

NICKLAUSSE
(à Coppélius)
Vous voyez!

Coppélius vide à terre son sac.

COPPÉLIUS
Je me nomme
Coppélius, un ami
de monsieur Spalanzani.

HOFFMANN
(salue)
Monsieur!

COPPÉLIUS
J'ai des baromètres,
hygromètres,
thermomètres,
au rabais, mais au comptant!
Voyez, vous en serez content!

HOFFMANN
Monsieur, je n'en ai que faire.

NICKLAUSSE
(a parte)
La loro Olympia!

COPPÉLIUS
(alzando la voce, a Hoffmann)
Giovanotto!
Ehi, signore!

NICKLAUSSE
Non sente nulla!

COPPÉLIUS
Ancora qualcuno...

NICKLAUSSE
Ecco il solo modo di essere sentito!

Picchia dolcemente poi sempre più forte sulla spalla di Hoffmann.

HOFFMANN
(voltandosi)
Prego?

NICKLAUSSE
(a Coppélius)
Vedete!

Coppélius svuota a terra la sua borsa.

COPPÉLIUS
Mi chiamo
Coppélius, un amico
del signor Spalanzani!

HOFFMANN
(saluta)
Signore!

COPPÉLIUS
Ho questi barometri,
igrometri,
termometri,
al ribasso, ma in contanti!
Guardate, ne sarete soddisfatto!

HOFFMANN
Signore non so che farmene.

NICKLAUSSE
C'est une excellente affaire!

COPPÉLIUS ET NICKLAUSSE
Rien qu'un seul objet, rien qu'un baromètre...
hygromètre... chronomètre... thermomètre...

HOFFMANN
Peste soit de l'importun!

NICKLAUSSE
Un baromètre, rien qu'un!

HOFFMANN
Ce vieillard est fantastique!

COPPÉLIUS
Préférez-vous l'optique?

NICKLAUSSE
Ce vieillard est fantastique!

COPPÉLIUS
Préférez-vous l'optique?

HOFFMANN
Au diable l'optique!

COPPÉLIUS
Aimez-vous l'optique?

NICKLAUSSE
Passons à l'optique!

COPPÉLIUS
J'ai des yeux, de beaux yeux, des yeux noirs,
[des yeux bleus!]
Je les vends deux par deux, achetez-moi mes yeux!

NICKLAUSSE
De vrais yeux, de beaux yeux, des yeux noirs,
[des yeux bleus!]

HOFFMANN
Quoi m'offrir de beaux yeux! Il me rend furieux!

COPPÉLIUS
Ah! monsieur, de beaux yeux, de vrais yeux...

NICKLAUSSE
È un affare eccellente!

COPPÉLIUS E NICKLAUSSE
Solamente un oggetto, solamente un barometro...
igrometro... cronometro... termometro...

HOFFMANN
Al diavolo l'importuno!

NICKLAUSSE
Un barometro, solo uno!

HOFFMANN
Questo vecchio è fantastico!

COPPÉLIUS
Preferite l'ottica?

NICKLAUSSE
Questo vecchio è fantastico!

COPPÉLIUS
Preferite l'ottica?

HOFFMANN
Al diavolo l'ottica!

COPPÉLIUS
Vi piace l'ottica?

NICKLAUSSE
Passiamo all'ottica!

COPPÉLIUS
Ho degli occhi, dei begli occhi, occhi neri, occhi blu!
Li vendo due a due, compratemi i miei occhi!

NICKLAUSSE
Occhi veri, occhi belli, occhi neri, occhi blu!

HOFFMANN
Offrirmi dei begli occhi! Mi rende furioso!

COPPÉLIUS
Ah signore, occhi belli, occhi veri...

HOFFMANN
Fou maudit, trêve de sornettes!

NICKLAUSSE
Il veut dire: des lunettes!

COPPÉLIUS
Achetez-moi, mes yeux, monsieur, de jolis yeux!

NICKLAUSSE
Quand il aurait ses yeux, il n'y verrait pas mieux!

HOFFMANN
De quel air gracieux il vous offre des yeux,
il me rend furieux,
je n'ai pas besoin d'eux, mort diable avec ses yeux!

Serviteur!

COPPÉLIUS
Monsieur, je vous jure qu'ils sont noirs, bleus,
[perçants ou clairs,
chargés de langueur et d'éclairs comme les yeux
[de la nature!
Chacun de ces lorgnons rend noir comme le jais...

NICKLAUSSE
Comme le jais...

COPPÉLIUS
Ou il rend blanc comme l'hermine...

NICKLAUSSE
Comme l'hermine...

COPPÉLIUS
Assombrit, illumine,
éclaire ou flétrit les objets.

NICKLAUSSE
Illumine... les objets.

HOFFMANN
(*mettant le lorgnon*)
Plaisanterie!

COPPÉLIUS
Mais non!

HOFFMANN
Pazzo maledetto! Niente più indovinelli!

NICKLAUSSE
Vuol dire: occhiali!

COPPÉLIUS
Comperate i miei occhi, signore, occhi belli!

NICKLAUSSE
Anche se avesse i suoi occhi non ci vedrebbe meglio!

HOFFMANN
Con quest'aria graziosa vi offre degli occhi,
mi fa infuriare,
non ne ho bisogno di un occhio, vada al diavolo
[con i suoi occhi!
Vi saluto!

COPPÉLIUS
Signore vi giuro che sono neri, blu,
[penetranti o chiari,
carichi di languore e di lampi come gli occhi
[della natura!
Ciascuno di questi occhialetti rende neri come il carbone...

NICKLAUSSE
Come il carbone...

COPPÉLIUS
O bianchi come l'ermellino...

NICKLAUSSE
Come l'ermellino...

COPPÉLIUS
Oscura, illumina,
rischiara o guasta gli oggetti.

NICKLAUSSE
Illumina... gli oggetti.

HOFFMANN
(*mettendo l'occhialetto*)
Sciocchezze!

COPPÉLIUS
Ma no!

Soulève brusquement la portière.

HOFFMANN
Quoi?

COPPÉLIUS
Magie!

HOFFMANN
Juste ciel!
Dieu puissant!
Quelle grâce rayonne sur son front!

COPPÉLIUS
Trois ducats!

HOFFMANN
Ah! Quel charme l'environne!

NICKLAUSSE
Courage, déraisonne!

HOFFMANN
Ah! Ange du ciel, est-ce bien toi?
Tes yeux me brûlent de leur flammes,
[ton front resplendit,
je te vois telle que te rêvait mon âme, ah!

COPPÉLIUS
Trois ducats!

Faisant retomber la portière.

HOFFMANN
Ah, pourquoi me ravir cette image
de bonheur et d'amour?

COPPÉLIUS
Trois ducats!

NICKLAUSSE
(*à Hoffmann*)
Il veut ses trois ducats!

HOFFMANN ET NICKLAUSSE
(*Nicklausse jetant une bourse à Coppélius*)
Prends-le donc!

Sollewa di colpo la tenda.

HOFFMANN
Cosa?

COPPÉLIUS
Magia!

HOFFMANN
Giusto cielo
Dio onnipotente!
Quale grazia brilla sul suo viso!

COPPÉLIUS
Tre ducati!

HOFFMANN
Ah quale incanto lo circonda!

NICKLAUSSE
Sragiona!

HOFFMANN
Ah. Angelo caro, sei proprio tu?
I tuoi occhi mi bruciano con le loro fiamme,
[il tuo viso risplende,
ti vedo come ti sognava la mia anima, ha!

COPPÉLIUS
Tre ducati!

Fa ridiscendere la tenda.

HOFFMANN
Ah, perché sottrarmi questa immagine
di felicità e di amore?

COPPÉLIUS
Tre ducati!

NICKLAUSSE
(*a Hoffmann*)
Vuole i suoi tre ducati!

HOFFMANN E NICKLAUSSE
(*Nicklausse lancia un portafoglio a Coppélius*)
Prendi dunque!

HOFFMANN
Et ne me romps pas la tête davantage, ah!
Ange du ciel, est-ce bien toi?

COPPÉLIUS ET NICKLAUSSE
C'est la commune loi:
tous les amoureux ont dans l'âme ces lunettes là.
Sur ma foi, ce fol émoi à tous les coeurs dicte sa loi.

INVITÉS
Non, aucun hôte vraiment,
non, mais vraiment,
ne reçoit plus richement!
Par le goût sa maison brille;
tout s'y trouve réuni.
Ça, monsieur Spalanzani,
présentez-nous à votre fille.
On la dit faite à ravir,
aimable, exempte de vices;
nous comptons nous rafraîchir
après quelques exercices.
Non, aucun hôte vraiment *etc.*

SPALANZANI
Vous serez satisfaits, messieurs, dans un moment.

*Il fait signe à Cochenille de le suivre et sort avec lui.
Les invités se promènent par groupes en admirant la
demeure de Spalanzani.*

NICKLAUSSE
(*s'approchant d'Hoffmann*)
Enfin nous allons voir de près cette merveille
sans pareille!

HOFFMANN
Silence! La voici!

*Entrée de Spalanzani conduisant Olympia. Cochenille
les suit. Curiosité générale.*

SPALANZANI
Mesdames et messieurs,
je vous présente
ma fille Olympia.

INVITÉS
Charmante! charmante!

HOFFMANN
E non rompermi più la testa, eh!
Angelo caro, sei proprio tu?...

COPPÉLIUS E NICKLAUSSE
È la legge comune:
tutti gli innamorati hanno nell'anima quegli occhiali.
In fede mia questa folle emozione, detta a tutti
[i cuori la sua legge.

GLI INVITATI
No, no, nessun ospite davvero,
no davvero,
dà ricevimenti più splendidi!
La sua casa è un esempio di buon gusto;
Qui si trova tutto riunito.
Allora, signor Spalanzani,
presentateci vostra figlia.
Si dice che sia incantevole,
amabile, senza vizi;
noi preguistiamo il rinfresco
dopo alcune dimostrazioni.
No, no, nessun ospite, no, realmente ecc.

SPALANZANI
Sarete soddisfatti, signori, fra un momento.

*Fa segno a Cochenille di seguirlo ed esce con lui. Gli
invitati passeggiano a gruppi ammirando la dimora
di Spalanzani.*

NICKLAUSSE
(*avvicinandosi a Hoffmann*)
Infine vedremo da vicino questa meraviglia
senza confronto!

HOFFMANN
Silenzio! Eccola!

*Ingrasso di Spalanzani che conduce Olympia.
Cochenille li segue. Curiosità generale.*

SPALANZANI
Signore e signori,
vi presento
mia figlia Olympia.

GLI INVITATI
Affascinante! Affascinante!

Elle a de très beaux yeux;
sa taille est fort bien prise;
voyez comme elle est mise,
il ne lui manque rien,
elle a de très beaux yeux *etc.*
Vraiment, elle est très bien!

HOFFMANN
(*à Nicklausse*)
Ah! qu'elle est adorable!

NICKLAUSSE
Charmante! incomparable!

SPALANZANI
(*à Olympia*)
Quel succès est le tien!

NICKLAUSSE
Vraiment elle est très bien!

INVITÉS
Elle a de très beaux yeux *etc.*

SPALANZANI
Mesdames et messieurs, fière de vos bravos,

et surtout impatiente
d'en conquérir de nouveaux,
ma fille, obéissant à vos moindres caprices,
va, s'il vous plaît...

NICKLAUSSE
(*à part*)
... passer à d'autres exercices!

SPALANZANI
... vous chanter un grand air, en suivant de la voix,
talent rare,
le clavecin ou la guitare,
ou la harpe, à votre choix!

COCHENILLE
(*au fond du théâtre, en voix de fausset*)
La harpe!

UNE VOIX
(*répond dans la coulisse à la voix de Cochenille*)
La harpe!

Ha dei bellissimi occhi;
il suo corpo è stupendo;
vedete come è elegante,
non le manca niente,
ha dei bellissimi occhi, ecc.
Davvero, è amabilissima!

HOFFMANN
(*a Nicklausse*)
Ah, com'è adorabile!

NICKLAUSSE
Affascinante, incomparabile!

SPALANZANI
(*a Olympia*)
Che successo hai avuto!

NICKLAUSSE
È veramente molto bella!

GLI INVITATI
Ha dei bellissimi occhi, ecc.

SPALANZANI
Signore e signori, ella è orgogliosa dei vostri
[apprezzamenti,

e soprattutto impaziente
di stupirvi ancora di più,
mia figlia, obbedendo ai vostri minimi desideri,
se permettete...

NICKLAUSSE
(*a parte*)
... passerà ad altri esercizi!

SPALANZANI
... canterà una grande aria, e accompagnerà la voce,
talento raro,
il clavicembalo o la chitarra,
o l'arpa, a vostra scelta!

COCHENILLE
(*dal fondo del teatro, in falsetto*)
L'arpa!

UNA VOCE
(*risponde dalle quinte alla voce di Cochenille*)
L'arpa!

SPALANZANI
Fort bien! Cochenille,
va vite nous chercher la harpe de ma fille!

HOFFMANN
(à part)
Je vais l'entendre... Ô joie!

NICKLAUSSE
(à part)
Ô folle passion!

SPALANZANI
(à Olympia)
Maîtrise ton émotion,
mon enfant!

Il lui touche l'épaule.

OLYMPIA
Oui, oui!

COCHENILLE
(apporte la harpe)
Voi-oi-là!

SPALANZANI
(s'asseyant auprès d'Olympia et plaçant sa harpe
devant lui)
Messieurs, attention!

COCHENILLE
A-at-ten-ti-on!

INVITÉS
Attention! Attention!

Spalanzani accompagnant sur la harpe.

OLYMPIA
Les oiseaux dans la charmille,
dans les cieux l'astre du jour,
tout parle à la jeune fille
d'amour!
Ah! tout parle d'amour!
Ah! voilà la chanson gentille,
la chanson d'Olympia!
Ah!...

SPALANZANI
Molto bene! Cochenille,
va' presto a cercare l'arpa di mia figlia!

HOFFMANN
(tra sé)
L'ascolterò... Oh gioia!

NICKLAUSSE
(tra sé)
Che folle passione!

SPALANZANI
(a Olympia)
Domina la tua emozione,
piccola mia!

Le tocca la spalla.

OLYMPIA
Sì, sì!

COCHENILLE
(ritornando con l'arpa)
Ecco!

SPALANZANI
(sedendosi vicino a Olympia e ponendo l'arpa
dinanzi a sé)
Signori, attenzione!

COCHENILLE
At-ten-zio-ne!

GLI INVITATI
Attenzione! Attenzione!

Spalanzani accompagna Olympia con l'arpa.

OLYMPIA
Gli uccelli sulle siepi,
nel cielo la stella del giorno,
tutto parla alla giovane fanciulla
d'amore!
Ah, tutto parla d'amore!
Ah, ecco la canzone gentile,
la canzone di Olympia!
Ah...

*Cochenille touche l'épaule d'Olympia: bruit d'un
ressort.*

INVITÉS
C'est la chanson d'Olympia!

OLYMPIA
Ah!
Tout ce qui chante et résonne,
et soupire tour à tour,
émeut son cœur et frissonne
d'amour!
Ah, tout parle d'amour!
Ah, voilà la chanson mignonne,
la chanson d'Olympia!
Ah!

INVITÉS
C'est la chanson d'Olympia!

OLYMPIA
Ah!

HOFFMANN
Ah! Mon ami! Quel accent!

NICKLAUSSE
Quelles gammes!

*Cochenille a enlevé la harpe et tout le monde s'est
empresé autour d'Olympia qui remercie tour à tour
de la main droite et de la main gauche. Hoffmann la
contemple avec ravissement. Un laquais vient dire
quelques mots à Spalanzani.*

SPALANZANI
Allons, messieurs, la main aux dames!
Le souper nous attend!

INVITÉS
Le souper!... bon cela!

SPALANZANI
À moins qu'on ne préfère
danser d'abord?

INVITÉS
Non, non! le souper, bonne affaire!
Ensuite on dansera!

*Cochenille tocca la spalla di Olympia: rumore di molla
meccanica.*

GLI INVITATI
È la canzone di Olympia!

OLYMPIA
Ah!
Tutto quello che canta e risuona,
e sospira tutt'intorno,
commuove il suo cuore che freme
d'amore!
Ah! tutto parla d'amore!
Ah, ecco la dolce canzone,
la canzone di Olympia!
Ah!

GLI INVITATI
È la canzone di Olympia!

OLYMPIA
Ah!

HOFFMANN
Ah, amico mio! Quale accento!

NICKLAUSSE
Che scale!

*Cochenille ha preso l'arpa e tutti si affollano attorno
a Olympia, che ringrazia stringendo di volta in
volta la mano destra e la mano sinistra. Hoffmann
la contempla rapito. Un servitore viene a dire qualche
cosa a Spalanzani.*

SPALANZANI
Andiamo, signori, date il braccio alle dame!
La cena ci attende!

GLI INVITATI
La cena!... Molto bene!

SPALANZANI
A meno che non desideriate
danzare prima?

GLI INVITATI
No, no! La cena, ottima cosa!
Dopo danzeremo!

SPALANZANI
Comme il vous plaira!

HOFFMANN
(*s'approchant à Olympia*)
Oserai-je?...

SPALANZANI
(*intervenant*)
Elle est un peu lasse;
attendez le bal.

Il touche l'épaule d'Olympia.

OLYMPIA
Oui!... Oui!...

SPALANZANI
Vous voyez! Jusque-là
voulez-vous me faire la grâce
de tenir compagnie à mon Olympia?

HOFFMANN
Ô bonheur!

SPALANZANI
(*à part, en riant*)
Nous verrons ce qu'il lui chantera!

NICKLAUSSE
(*à Spalanzani*)
Elle ne soupe pas?

NICKLAUSSE
(*à part*)
Âme poétique!...

Spalanzani passe un moment derrière Olympia. On entend de nouveau le bruit d'un ressort qu'on remonte. Nicklausse se retourne.

NICKLAUSSE
Plaît-il?

SPALANZANI
Rien!... la physique! ah! Monsieur! La physique!...

Il conduit Olympia à un fauteuil et l'y fait asseoir, puis il sort avec les invités.

SPALANZANI
Come volete!

HOFFMANN
(*avvicinandosi a Olympia*)
Posso osare?

SPALANZANI
(*intervenendo*)
È un po' stanca;
attendete le danze.

Tocca la spalla di Olympia.

OLYMPIA
Sì, sì.

SPALANZANI
Vedete! Fino ad allora
volete farmi la grazia
di tener compagnia alla mia Olympia?

HOFFMANN
O felicità!

SPALANZANI
(*a parte, ridendo*)
Vedremo che cosa le canterà!

NICKLAUSSE
(*a Spalanzani*)
Lei non cena?

NICKLAUSSE
(*tra sé*)
Anima poetica!...

Spalanzani rapidamente si porta alle spalle di Olympia. Si sente di nuovo il rumore di una molla che scatta. Nicklausse si gira.

NICKLAUSSE
Che c'è?

SPALANZANI
Nulla! La fisica! Ah! Signore! La fisica!...

Conduce Olympia a una poltrona e la fa sedere, poi esce con gli invitati.

COCHENILLE
Le-e souper vou-ous attend!

INVITÉS
Le souper nous attend!
Non, aucun hôte vraiment,
non, mais vraiment,
ne reçoit plus richement!

Ils sortent.

HOFFMANN
Ils se sont éloignés enfin! Ah, je respire!
Seuls! seuls tous deux!
(*S'approchant à Olympia*)
Que j'ai de choses à te dire!
Ô mon Olympia, laisse-moi t'admirer!
De ton regard charmant laisse-moi m'enivrer!

Il lui touche l'épaule

OLYMPIA
Oui! Oui!

HOFFMANN
N'est-ce pas un rêve enfanté par la fièvre?
J'ai cru voir un soupir s'échapper de ta lèvre!

Même jeu.

OLYMPIA
Oui! Oui!

HOFFMANN
Doux aveu, gage de nos amours!
Tu m'appartiens! Nos cœurs sont unis pour toujours!

Ah! Vivre deux, n'avoir qu'une même espérance,
[un même souvenir!

Partager le bonheur, partager la souffrance!

Laisse, laisse ma flamme
verser en toi le jour!
Ah! Laisse éclore ton âme
aux rayons de l'amour!

Ah! Comprends-tu, dis-moi, cette joie
[éternelle des cœurs silencieux?

COCHENILLE
La cena vi attende!

GLI INVITATI
La cena ci attende!
No, nessun ospite davvero,
no, mai, davvero
riceve in modo più splendido!

Escono.

HOFFMANN
Se ne sono andati, finalmente! Ah, respiro!
Soli, soli, noi due!
(*S'avvicina a Olympia*)
Avrei tante cose da dirti!
O mia Olympia, lasciati ammirare!
Lascia che mi intossichi del tuo sguardo
[affascinante!

Le tocca la spalla.

OLYMPIA
Sì, sì.

HOFFMANN
Non è un sogno generato dalla febbre?
Ho creduto di veder sfuggire un respiro dal tuo labbro!

Le tocca nuovamente la spalla.

OLYMPIA
Sì, sì.

HOFFMANN
Dolce confessione, pegno del nostro amore!
tu m'appartieni! I nostri cuori sono uniti per sempre!

Ah, vivere assieme, avere le stesse speranze
[gli stessi ricordi!

Condividere la felicità, condividere il dolore!

Lascia, lascia che il mio fuoco
sparga in te il giorno!
Ah, lascia aprire la tua anima
ai raggi dell'amore!

Ah, comprendi tu, dimmi, questa gioia
[eterna di cuori silenziosi?

Vivants, n'être qu'une âme
et du même coup d'aile nous élançer aux cieux!
Laisse, laisse ma flamme
verser en toi le jour!
Ah! Laisse éclore ton âme
aux rayons de l'amour!

(Il presse la main d'Olympia avec passion)

(Suit Olympia dans ses évolutions)

Tu me fuis? Qu'ai-je fait? Tu ne me réponds pas?
Parle! T'ai-je irritée? Ah! Je suivrai tes pas!

*Au moment où Hoffmann va s'éloigner à la suite
d'Olympia, Nicklausse paraît.*

NICKLAUSSE

(à Hoffmann)

Eh morbleu! Modère ton zèle!
Veux-tu qu'on se grise sans toi?

HOFFMANN

(avec ivresse)

Nicklausse, je suis aimé d'elle!
Aimé! Dieu puissant!

NICKLAUSSE

Par ma foi!

Si tu savais ce qu'on dit de ta belle!

HOFFMANN

Que peut-on dire? Quoi?

NICKLAUSSE

Qu'elle est morte...

HOFFMANN

Dieu juste!

NICKLAUSSE

... ou ne fut pas en vie.

HOFFMANN

(avec ivresse)

Nicklausse, Je suis aimé d'elle!
Aimé! Dieu puissant!

Il sort rapidement. Nicklausse le suit.

In vita, non essere che un'anima
e con lo stesso colpo d'ala lanciarsi verso i cieli!
Lascia, lascia che il mio fuoco
sparga in te il giorno!
Ah, lascia aprire la tua anima
ai raggi dell'amore!

(Prende la mano d'Olympia con passione)

(Segue Olympia nelle sue evoluzioni)

Mi sfuggi? Che cosa ti ho fatto? Non mi rispondi?
Parla! Ti ho irritato? Ah seguirò i tuoi passi!

*Nel momento in cui Hoffmann si avvia per seguire
Olympia, compare Nicklausse.*

NICKLAUSSE

(a Hoffmann)

Eh, perdiana! Modera il tuo zelo!
Vuoi che ci si ubriachi senza di te?

HOFFMANN

(con trasporto)

Nicklausse, sono amato da lei!
Sono amato. Dio onnipotente!

NICKLAUSSE

In fede mia!

Se tu sapessi cosa dicono della tua bella!

HOFFMANN

Che cosa possono dire? Che cosa?

NICKLAUSSE

Che è morta...

HOFFMANN

Giusto Dio!

NICKLAUSSE

... o non è mai stata viva.

HOFFMANN

(con trasporto)

Nicklausse, sono amato da lei!
Sono amato. Dio onnipotente!

Esce rapidamente. Nicklausse lo segue.

COPPÉLIUS

(entrant furieux par la petite porte de gauche)

Voleur! Brigand! Quelle déroute!

Spalanzani a fait banqueroute!

Va! Je saurai trouver le moment opportun

pour me venger! Volé! Volé! Moi! Je tuerai quelqu'un!

*Les tapisseries du fond s'écartent. Coppélius se glisse
dans la chambre d'Olympia.*

SPALANZANI

(à Cochenille)

Voici les valseurs!

COCHENILLE

Voi-ci la-a ri-tour-nel-le!

HOFFMANN

(à Olympia)

C'est la valse qui nous appelle!

SPALANZANI

(à Olympia)

Prends la main de monsieur, mon enfant!

(Il lui touche l'épaule)

Allons!

OLYMPIA

Oui. Oui.

*Hoffmann enlace la taille d'Olympia, ils
commencent à valser. On leur fait place et ils
disparaissent par la gauche.*

INVITÉS

Elle danse

en cadence;

c'est merveilleux,

prodigieux!

*(Le chœur les suit des yeux... Spalanzani cause sur le
devant de la scène avec Nicklausse)*

Place, place!

Elle passe.

Elle fend l'air

comme un éclair!

Elle danse

en cadence etc.

COPPÉLIUS

(entrant furioso dalla porticina di sinistra)

Ladro! Brigante! Che disastro!

Spalanzani ha fatto bancarotta!

Va! Saprò trovare il momento opportuno

per vendicarmi! Derubato! Io! Ucciderò qualcuno!

*Le tende della porta sul fondo si sollevano. Coppélius
scivola nella camera di Olympia.*

SPALANZANI

(a Cochenille)

Ecco i ballerini!

COCHENILLE

Ecco il ri-tor-nel-lo!

HOFFMANN

(a Olympia)

È il valzer che ci chiama!

SPALANZANI

(a Olympia)

Prendi la mano del signore, piccola mia!

(Le tocca la spalla)

Andiamo!

OLYMPIA

Sì, sì.

*Hoffmann stringe la spalla di Olympia e cominciano
a danzare il valzer. Viene fatto loro posto, e loro
scompaiono a sinistra.*

GLI INVITATI

Ella danza

a ritmo;

è meraviglioso,

prodigioso!

*(Il coro li segue con gli occhi... Spalanzani si porta in
proscenio con Nicklausse)*

Fate posto!

Passa lei.

Fende l'aria

come un fulmine!

Ella danza,

a ritmo, etc.

Hoffmann et Olympia ont repassé en valsant dans le fond de la galerie et ont disparu par la droite. Le mouvement de la valse s'anime de plus en plus.

HOFFMANN
(dans la coulisse)
Olympia!

SPALANZANI
Qu'on les arrête!...

INVITÉS
Qui de nous les arrêtera?

Hoffmann et Olympia reparaisent et redescendent en scène en valsant de plus en plus vite. Nicklausse s'élance pour les arrêter, sans succès.

NICKLAUSSE
Elle va lui casser la tête!...
Eh! Mille diables!

INVITÉS
Patatrac!

SPALANZANI
(s'élançant à son tour)
Halte-là!
(Il touche Olympia à l'épaule. Elle s'arrête subitement. Hoffmann étourdi va tomber sur un canapé)

Voilà! assez, assez, ma fille!

Il touche Olympia qui se tourne vers la droite.

OLYMPIA
Oui!

SPALANZANI
Il ne faut plus valser.

OLYMPIA
Oui!

SPALANZANI
Assez, assez, ma fille.
Toi, Cochenille,
reconduis-la!...

Hoffmann et Olympia ripetono il valzer al fondo della galleria e scompaiono a destra. I movimenti di valzer si animano sempre di più.

HOFFMANN
(fuori scena)
Olympia!

SPALANZANI
Qualcuno li fermi!...

GLI INVITATI
Chi di noi li fermerà?

Hoffmann et Olympia ricompaiono e scendono verso la scena danzando sempre più velocemente. Nicklausse si lancia per fermarli, senza successo.

NICKLAUSSE
Sta per rompergli la testa!...
Eh, mille diavoli!

GLI INVITATI
Patatrac!

SPALANZANI
(lanciandosi a sua volta)
Fermatevi!
(Tocca Olympia sulla spalla. Lei si ferma istantaneamente. Hoffmann, stordito, va a cascare su un canapé)
Ecco! Basta, basta, figlia mia!

Tocca Olympia che dirige a destra.

OLYMPIA
Sì.

SPALANZANI
Basta valzer.

OLYMPIA
Sì.

SPALANZANI
Basta, basta, figlia mia.
Cochenille,
riconducila via!...

COCHENILLE
Va-a donc! va-a donc! va!

OLYMPIA
Oui! Ah!
Ah! Ah!

INVITÉS
Que voulez-vous qu'on dise?
C'est une fille exquise!
Il ne lui manque rien!
Elle est très bien!

Olympia sort par la droite, suivie de Cochenille.

NICKLAUSSE
(d'une voix dolente en regardant Hoffmann)
Est-il mort?

SPALANZANI
(examinant Hoffmann)
Non, en somme,
son lorgnon seul est en débris.
Il reprend ses esprits.

INVITÉS
Pauvre jeune homme!

NICKLAUSSE
Il reprend ses esprits.

INVITÉS
Pauvre jeune homme!

COCHENILLE
(dans la coulisse)
Ah!

Il entre en scène, la figure bouleversée.

SPALANZANI
Quoi?

COCHENILLE
L'homme aux lunettes, là!

SPALANZANI
Miséricorde! Olympia!

COCHENILLE
Va' dunque! Va' dunque! Va'!

OLYMPIA
Sì. Ah!
Ah! Ah!

GLI INVITATI
Che si può dire?
È una ragazza squisita!
Non le manca nulla!
È proprio deliziosa!

Olympia esce da destra, seguita da Cochenille.

NICKLAUSSE
(con voce dolente, guardando Hoffmann)
È morto?

SPALANZANI
(esaminando Hoffmann)
No, nel complesso,
solo il suo occhialino è in frantumi.
Sta riprendendosi.

GLI INVITATI
Povero giovane!

NICKLAUSSE
Riprende conoscenza.

GLI INVITATI
Povero giovane!

COCHENILLE
(fuori scena)
Ah!

Entra in scena, sconvolto.

SPALANZANI
Che c'è?

COCHENILLE
L'uomo con gli occhiali, là!

SPALANZANI
Misericordia! Olympia!

HOFFMANN
Olympia!

Spalanzani va pour s'élancer; on entend dans la coulisse un bruit de ressorts qui se brisent avec fracas.

SPALANZANI
Ah! Terre et cieux! Elle est cassée!

HOFFMANN
(il se lève d'un bond et court à la chambre d'Olympia, passe devant Coppélius qui en sort en riant à gorge déployée)
Cassée?

COPPÉLIUS
Ha! ha! ha! ha! Oui, fracassée!

SPALANZANI
Gredin!

Ils se jettent l'un sur l'autre et se prennent au collet.

COPPÉLIUS
Voleur!

SPALANZANI
Brigand!

COPPÉLIUS
Païen!

SPALANZANI
Bandit!

COPPÉLIUS
Pirate!

Hoffmann paraît, pâle et épouvanté. Il se laisse tomber sur un fauteuil. Nicklausse cherche à le calmer. Éclat de rire générale.

HOFFMANN
Un automate!... Un automate!

INVITÉS
Ah! ah! ah! La bombe éclate!
Il aimait un automate!

HOFFMANN
Olympia!

Spalanzani fa per lanciarsi; si sente fuori scena un rumore di molle che si rompono con fracasso.

SPALANZANI
Ah, terra e cielo! Si è rotta!

HOFFMANN
(si alza con un balzo e corre alla stanza di Olympia, passa davanti a Coppélius che ne esce ridendo a squarciagola)
Rotta?

COPPÉLIUS
Ha! Ha! Ha! Ha! Sì, fracassata!

SPALANZANI
Furfante!

Si gettano uno contro l'altro e si accapigliano.

COPPÉLIUS
Ladro!

SPALANZANI
Brigante!

COPPÉLIUS
Incivile!

SPALANZANI
Bandito!

COPPÉLIUS
Pirata!

Hoffmann riappare, pallido e spaventato. Si lascia cadere su una poltrona. Nicklausse cerca di calmarlo. Scoppio di risa generale.

HOFFMANN
Un automa! Un automa!

GLI INVITATI
Ha! Ha! Ha! La bomba è scoppiata!
Si era innamorato di un automa!

COCHENILLE
Pauvre automate!
La bombe éclate!
Un automate!
Il est fracassé!
Il aimait un automate!

DEUXIÈME ACTE (ANTONIA)

Chez Crespel. Une chambre bizarrement meublée. A droite un clavecin. Violons suspendus au mur; à gauche une fenêtre en pan coupé. Au fond, deux portes dont l'une donne chez Antonia; devant, à gauche, l'encastrement d'une fenêtre qui mène au balcon et qui est fermée par un rideau. Entre les deux portes au fond un grand portrait de femme accroché au mur. Soleil couchant.

ANTONIA
(elle est assistée devant le clavecin)

Elle a fui, la tourterelle!
(Se levant)

Ah! souvenir trop doux! Image trop cruelle!
Hélas! À mes genoux je l'entends, je le vois!
(Elle descend sur le devant de la scène)

Elle a fui, la tourterelle,
elle a fui loin de toi;
mais elle est toujours fidèle

et te garde sa foi!
Mon bien-aimé, ma voix t'appelle,
oui, tout mon cœur est à toi!
Elle a fui, la tourterelle,
elle a fui loin de toi!

(Elle se rapproche du clavecin et continue, debout, en feuilletant la musique)

Chère fleur qui viens d'éclorre,
par pitié, réponds-moi!
Toi qui sais s'il m'aime encore,
s'il me garde sa foi!
Mon bien-aimé, ma voix t'implore,
ah! Que ton cœur vienne à moi!
Elle a fui, la tourterelle,
elle a fui loin de toi!

COCHENILLE
Povero automa!
Scoppia la bomba!
Un automa!
È fracassato!
Amava un automa!

ATTO SECONDO (ANTONIA)

A casa di Crespel. Una camera bizzarramente ammobiliata. A destra un clavicembalo. Violini appesi alla parete; a sinistra un lucernario. Sul fondo, due porte di cui una dà sulla camera di Antonia; davanti, a sinistra, l'incastro di una finestra che porta al balcone e che è bloccata da una tenda. Tra le due porte sul fondo un grande ritratto di donna appeso al muro. Tramonto.

ANTONIA
(seduta al clavicembalo)

È fuggita la tortorella!
(Alzandosi)

Ah, ricordo troppo dolce! Immagine troppo crudele!
Ahimè, ai miei ginocchi io la sento, io la vedo!
(Si porta in procenio)

È fuggita la tortorella,
è fuggita lontano da te;
Ma è sempre fedele
e mantiene la sua promessa!
Amore mio, la mia voce ti chiama,
sì, tutto il mio cuore è tuo!
È fuggita la tortorella,
è fuggita lontano da te!

(Si avvicina al cembalo e continua in piedi, sfogliando la musica)

Caro fiore appena sbocciato,
per pietà, rispondimi!
Tu che sai se egli mi ama ancora,
se egli mantiene la sua promessa!
Amore mio, la mia voce ti implora,
ah, che il tuo cuore venga a me!
È fuggita la tortorella,
è fuggita lontano da te!

Elle se laisse tomber sur la chaise qui est devant le clavecin.

CRESPEL

Malheureuse enfant... fille bien-aimée,
tu m'as promis de ne plus chanter?

ANTONIA

(regardant le portrait)

Ma mère s'était en moi ranimée!
Mon cœur, en chantant, croyait l'écouter!

CRESPEL

C'est là mon tourment; ta mère chérie
t'a légué sa voix! Regrets superflus!
Par toi je l'entends.

(Avec force)

Non! Non! Je t'en prie!

ANTONIA

(tristement)

Votre Antonia ne chantera plus.

Elle sort lentement.

CRESPEL

Désespoir! Tout-à-l'heure, encor,
je voyais ces taches de feu
colorer son visage! Dieu!
Perdrai-je l'enfant que j'adore?
Ah! Cet Hoffmann, c'est lui
qui jeta dans son cœur ces ivresses!

Pourvu qu'il reste loin!

*(À Frantz, qui entre en ce moment et qui pose un
lampe sur la table)*

Frantz, n'ouvre à personne!

FRANTZ

Vous croyez?

Il va pour sortir.

CRESPEL

Où vas-tu?

FRANTZ

Je vais voir si l'on sonne,
comme vous avez dit.

CRESPEL

J'ai dit: N'ouvre à personne!

Si lascia cadere sulla sedia posta davanti al cembalo.

CRESPEL

Infelice fanciulla! bimba amata,
non mi hai promesso di non cantare più?

ANTONIA

(guardando il ritratto)

Mia madre era rinata in me!
Il mio cuore, cantando, credeva di ascoltarla!

CRESPEL

È questo il mio tormento. La tua cara madre
ti ha lasciato la sua voce! Inutili rimpianti!
Attraverso di te la odo ancora!

(Con forza)

No! No! te ne prego!

ANTONIA

(tristemente)

La vostra Antonia non canterà più.

Esce lentamente.

CRESPEL

Disperazione! Anche un momento fa
vedevo quelle macchie di fuoco
colorare il suo viso! Dio!
Perderò la figlia che adoro?
Ah! quell'Hoffmann, è lui
che mise nel suo cuore queste ebbrezze!

Basta che se ne stia lontano!

*(A Frantz, che entra in quel momento e posa una
lampada sul tavolo)*

Non aprire a nessuno!

FRANTZ

Credete?

Si avvia all'uscita.

CRESPEL

Dove vai?

FRANTZ

Vado a vedere se suonano,
come avete detto voi.

CRESPEL

Ho detto: Non aprire a nessuno!

(Lui criant à l'oreille)

À personne! Entends-tu, cette fois?

FRANTZ

Eh! Mon Dieu!

Je ne suis pas sourd!

CRESPEL

Bon! Que le diable t'emporte!

FRANTZ

Oui, monsieur: la clef sur la porte!

CRESPEL

Béâtre! Âne bâté!

FRANTZ

C'est convenu!

CRESPEL

Morbleu!

Frantz va fermer la porte et redescend en scène.

FRANTZ

(seul)

Ah! cet homme! Toujours en colère!

Fait des violons, mais est mal accordé!

Ah, l'on a du mal à lui plaire pour son argent!

Jour et nuit je me mets en quatre,

au moindre signe je me tais,

c'est tout comme si je chantais!...

Encore non, si je chantais,
de ses mépris il lui faudrait rabattre.

Je chante seul quelquefois:

mais chanter n'est pas commode;

tra la la!

Ce n'est pourtant pas la voix,

la la la!

qui me fait défaut, je crois.

La la la!

(Il fait un couac)

Non, c'est la méthode!

Tra la la!...

Dame! on n'a pas tout en partage:

je chante pitoyablement,

mais je danse agréablement,

(Gridandogli all'orecchio)

A nessuno! Hai capito questa volta?

FRANTZ

Eh, Dio mio!

Non sono mica sordo!

CRESPEL

Bene! Che il diavolo ti porti!

FRANTZ

Sissignore, la chiave sulla porta!

CRESPEL

Cialtrone! Asino fatto e finito!

FRANTZ

D'accordo!

CRESPEL

Accidenti!

Frantz va a chiudere la porta e ritorna in scena.

FRANTZ

(solo)

Ah! Quest'uomo! Sempre arrabbiato!

Fa violini... ma lui è scordato!

È difficile accontentarlo per i suoi soldi!

Giorno e notte mi faccio in quattro,

al minimo segno faccio silenzio;

ed è come se io mi mettessi a cantare!...

Ma no, se io dovessi cantare,
egli mi mostrerebbe il suo disprezzo.

Io canto qualche volta da solo:

ma cantare non è affatto facile;

trallalla!

E non è la voce,

la la la!

che mi manchi, credo.

La la la!

(La voce si rompe)

No, è la tecnica!

Trallalla!...

Diamine, non si può essere capaci in tutto:

sono un cantante scadente,

ma danzo abbastanza bene,

je me le dis sans compliment.
Corbleu! la danse est à mon avantage,
c'est là mon plus grand attrait,
et danser n'est pas commode!

(Il danse en chantant)

Tra la la!
Près des femmes le jarret,
la la la!
N'est pas ce qui me nuirait,
la la la!

(Il fait un faux pas et tombe)

Non, c'est la méthode!
Tra la la!

Il tombe dans le fauteuil.

NICKLAUSSE

(il pince une corde de violon et la touche avec l'archet)

Vois, sous l'archet frémissant
vibrer la boîte sonore,
entend le céleste accent
de cette âme qui s'ignore,
écoute passer dans l'air
le son pénétrant et clair
de cette corde éplorée,
cette musique inspirée:
elle console tes pleurs,
elle mêle ses douleurs
à ta douleur enivrée!
C'est l'amour vainqueur,
ah, donne, poète, ton cœur!
Elle console tes pleurs etc.

Hoffmann, sans avoir écouté, s'est approché du clavecin.

ANTONIA

(entrant vivement)

Hoffmann!

HOFFMANN

(se relevant et recevant Antonia dans ses bras)

Antonia!

ANTONIA

Ah! Je le savais bien que tu m'aimais encore.

posso dirmelo senza complimenti.
Perbacco! Danzare è il mio forte,
è la mia maggior attrattiva,
e danzare non è affatto facile!

(Danza mentre canta)

Trallalla!
Con le signore le mie gambe,
la la la,
non mi nuocerebbero certo,
la la la!

(Fa un passo falso e cade)

No, è la tecnica!
Trallalla!

Si lascia cadere su una sedia.

NICKLAUSSE

(pizzica una corda di violino e la tocca con l'archetto)

Vedi sotto l'archetto fremente
vibrare la cassa sonora,
ascolta il celeste accento
di quest'anima che s'ignora,
ascolta passare nell'aria
il suono chiaro e penetrante
di questa corda sconsolata,
questa musica ispirata:
lei consola i tuoi pianti,
mischia i suoi dolori
al tuo dolore inebriato!
È l'amore vittorioso,
ah, poeta, dona il tuo cuore!
Ella consola i tuoi pianti, ecc.

Hoffmann, senza prestare ascolto, si è avvicinato al cembalo.

ANTONIA

(entrando rapidamente)

Hoffmann!

HOFFMANN

(sollevandosi e accogliendo Antonia fra le braccia)

Antonia!

ANTONIA

Ah, lo sapevo che tu m'amavi ancora.

HOFFMANN

Mon cœur m'avait bien dit que j'étais regretté!
pourquoi nous a-t-on séparés?

ANTONIA

Je l'ignore!

HOFFMANN

Antonia, dis-moi la vérité!
Pourquoi ce long silence, cette cruelle absence.
Et ce départ précipité?

ANTONIA

J'ai vainement interrogé mon père!

HOFFMANN

C'est lui, qui t'éloigne de moi!
D'où viennent ses craintes?
Pourquoi?
Il est temps d'éclaircir cet étranger mystère.

ANTONIA

Que dis-tu là, cher bien aimé?
N'est ce pas lui qui mit cette main dans la tienne?
N'est ce pas lui? Qu'il t'en souviennne...

HOFFMANN

Je veux te croire! En vain mon cœur s'est alarmé!
Loin de moi cette crainte folle!
Un seul de tes regards m'enivre et me console!
Antonia!

ANTONIA

Cher bien aimé!

HOFFMANN

Ah! J'ai le bonheur dans l'âme!
Demain tu seras ma femme!
Heureux époux,
l'avenir est à nous!

ANTONIA

Ah! J'ai le bonheur dans l'âme!
Demain je serai ta femme!
Heureux époux,
l'avenir est à nous!

HOFFMANN

Il mio cuore mi aveva ben detto che ti mancavo!
Ma perché ci hanno separati?

ANTONIA

Lo ignoro!

HOFFMANN

Antonia dimmi la verità!
Perché questo lungo silenzio, questa crudele assenza.
E questa partenza precipitosa?

ANTONIA

Ho invano interrogato mio padre!

HOFFMANN

È lui che ti allontana da me!
Da dove vengono i suoi timori?
Perché?
È ora di chiarire questo strano mistero.

ANTONIA

Cosa dici mio caro amato?
Non è forse lui che ha messo questa mano nella tua?
Non è forse lui? Ricordatene...

HOFFMANN

Voglio crederti! Invano il mio cuore si è preoccupato!
Lontano da me questo folle timore!
Un solo tuo sguardo mi inebria e mi consola!
Antonia!

ANTONIA

Caro amato!

HOFFMANN

La mia anima è piena di gioia!
Domani sarai mia moglie.
Saremo sposi felici,
l'avvenire è nostro!

ANTONIA

La mia anima è piena di gioia!
Domani sarò tua moglie.
Saremo sposi felici,
l'avvenire è nostro!

ANTONIA ET HOFFMANN
A l'amour soyons fidèles!
Que ses chaînes éternelles
oui, gardent nos cœurs
du temps même vainqueurs!
A l'amour soyons fidèles!

HOFFMANN
J'ai le bonheur dans l'âme!

ANTONIA
J'ai le bonheur dans l'âme!

ANTONIA ET HOFFMANN
Demain je serai/tu seras... *etc*

HOFFMANN
Pourtant, ô ma fiancée,
te dirai-je une pensée
qui me trouble malgré-moi?
La musique m'inspire un peu de jalousie;
tu l'aimes trop!

ANTONIA
(*souriant*)
Voyez l'étrange fantaisie!
T'aimé-je donc pour elle ou l'aimé-je pour toi?
Car toi tu ne pas me défendre de chanter
Comme a fait mon père?

HOFFMANN
(*très vite*)
Que dis-tu!

ANTONIA
(*mystérieusement*)
Oui, mon père à présent m'impose la vertu
[du silence...]
Veux-tu m'entendre?

HOFFMANN
(*à part*)
C'est étrange! Est-ce donc?

ANTONIA
(*avec force*)
Viens là comme autre fois!
Viens là écoute et tu verras si j'ai perdu ma voix,
si j'ai perdu ma voix!

ANTONIA E HOFFMANN
All'amore siamo fedeli!
Che le sue catene eterne
sì, preservino i nostri cuori
del tempo stesso vincitori!
All'amore siamo fedeli!

HOFFMANN
La mia anima è piena di gioia!

ANTONIA
La mia anima è piena di gioia.

ANTONIA E HOFFMANN
Domani sarò/sarai, ecc.

HOFFMANN
Tuttavia, o mia fidanzata,
ti dirò un pensiero
che mio malgrado mi turba?
La musica m'ispira un po' di gelosia;
tu l'ami troppo!

ANTONIA
(*sorridendo*)
Che strana fantasia!
Ti amo allora per lei, o io amo lei per te?
Perché tu non mi vieterai di cantare
come ha fatto mio padre?

HOFFMANN
(*rapidamente*)
Che dici!

ANTONIA
(*misteriosamente*)
Sì, mio padre, per ora, mi ha imposto la virtù
[del silenzio...]
E tu vuoi ascoltarmi?

HOFFMANN
(*fra sé*)
È strano! È forse?

ANTONIA
(*con forza*)
Vieni, come un tempo!
Vieni qui, ascolta, e vedrai se ho perduto la mia voce,
se ho perduto la mia voce!

HOFFMANN
Comme ton œil s'anime
Et comme ta main tremble!

ANTONIA
Tiens ce doux chant d'amour que nous
[chantions ensemble.]

HOFFMANN
Ce doux chant d'amour...

ANTONIA
... que nous chantions ensemble!

HOFFMANN
Ensemble!

ANTONIA
(*elle chante accompagnée par Hoffmann*)
C'est une chanson d'amour
qui s'envole
triste ou folle
tour à tour.
C'est une chanson d'amour *etc.*

La rose nouvelle
sourit au printemps,
Las! Combien de temps vivra telle?
Ah!...

HOFFMANN
C'est une chanson d'amour qui s'envole
triste.

ANTONIA ET HOFFMANN
C'est une chanson d'amour
qui s'envole,
triste ou folle...

HOFFMANN
Un rayon de flamme pare ta beauté.
Verras tu l'été, fleur de l'âme?

ANTONIA
C'est une chanson d'amour
qui s'envole
triste ou folle
tour à tour.

HOFFMANN
Come si anima il tuo occhio
e come ti trema la mano!

ANTONIA
Ecco, questo dolce canto d'amore che noi
[cantavamo assieme.]

HOFFMANN
Questo dolce canto d'amore...

ANTONIA
...che noi cantavamo assieme!

HOFFMANN
Assieme.

ANTONIA
(*canta accompagnata da Hoffmann*)
È una canzone d'amore
che s'invola
triste o folle,
di volta in volta.
È una canzone d'amore, ecc.

La rosa novella
sorride alla primavera.
Ahimè! Quanto tempo vivrà?
Ah!...

HOFFMANN
È una canzone d'amore che si libra
triste.

ANTONIA E HOFFMANN
È una canzone d'amore
che s'invola,
triste o folle...

HOFFMANN
Un raggio di fiamma orna la tua bellezza.
Vedrai tu l'estate, fiore dell'anima?

ANTONIA
È una canzone d'amore
che s'invola
triste o folle,
di volta in volta.

Antonia porte la main à son cœur et semble prête à défaillir.

HOFFMANN
(à Antonia)
Qu'as-tu donc?

ANTONIA
Rien!

HOFFMANN
(écoutant)
Chut!

ANTONIA
Ciel! C'est mon père!
Viens!

Elle sort.

HOFFMANN
(se disposant à la suivre, puis se ravisant)
Non! Je saurai le mot de ce mystère.

Il se cache dans l'embrasure de la fenêtre. Crespel paraît.

CREPEL
Rien! J'ai cru qu'Hoffman était ici!...
Puisse-t-il être au diable!

HOFFMANN
(à part)
Grand merci!

FRANTZ
(entrant, à Crespel)
Monsieur!

CREPEL
Quoi?

FRANTZ
Le Docteur Miracle.

CREPEL
Drôle! Infâme!
Ferme vite la porte!

Antonia porta la mano al cuore, e sembra sul punto di svenire.

HOFFMANN
(ad Antonia)
Che hai?

ANTONIA
Nulla!

HOFFMANN
(ascoltando)
Ssst!

ANTONIA
Cielo! È mio padre!
Vieni!

Esce.

HOFFMANN
(apprestandosi a seguirla, poi cambiando idea)
No, saprò la ragione di questo mistero.

Si nasconde nel vano della finestra. Appare Crespel.

CREPEL
Nulla! Credevo che Hoffmann fosse qui!
Possa andare al diavolo!

HOFFMANN
(tra sé)
Mille grazie!

FRANTZ
(entrando, a Crespel)
Signore!

CREPEL
Che cosa c'è?

FRANTZ
Il Docteur Miracle.

CREPEL
Balordo! Infame!
Chiudi la porta, presto!

FRANTZ
Oui, monsieur... médecin...

CREPEL
Lui, médecin? Non, sur mon âme!
Un fossoyeur, un assassin!
Qui me tuerait ma fille, après ma femme!
J'entends le cliquetis de ses flacons dans l'air!
Loin de moi, qu'on le chasse!

Le Docteur Miracle paraît subitement. Frantz s'enfuit.

DOCTEUR MIRACLE
Ah! ah! ah! ah!

CREPEL
Enfer!

DOCTEUR MIRACLE
Eh bien! me voilà! C'est moi-même!
Ce bon monsieur Crespel! Je l'aime!
Où donc est-il?

CREPEL
(l'arrêtant)
Morbleu!

DOCTEUR MIRACLE
Ah! ah! ah! ah!
Je cherchais notre Antonia!
Eh bien! Ce mal qu'elle hérita
de sa mère, toujours en progrès?... Chère belle!
Nous la guérirons! Menez-moi près d'elle.

CREPEL
Pour l'assassiner? Si tu fais un pas...
je te jette par par la fenêtre!

DOCTEUR MIRACLE
Eh là! Tout doux! Je ne veux pas
vous déplaire!

Il avance un fauteuil.

CREPEL
Que fais-tu, traître?

FRANTZ
Sì, signore... medico...

CREPEL
Lui un medico? No, sull'anima mia!
Un becchino, un assassino!
Che ucciderebbe mia figlia, dopo mia moglie!
Sento il tintinnio dei suoi flaconi nell'aria!
Lontano da me, cacciatelo!

Il Docteur Miracle appare d'improvviso. Frantz fuggge.

DOCTEUR MIRACLE
Ah! ah! ah! ah!

CREPEL
Inferno!

DOCTEUR MIRACLE
Ebbene! Eccomi! Sono proprio io!
Quel buon signor Crespel! gli voglio bene!
Dov'è?

CREPEL
(fermandolo)
Perdio!

DOCTEUR MIRACLE
Ah! ah! ah! ah!
Cercavo la nostra Antonia!
Ebbene! Quel male che ereditò
da sua madre, sempre in progresso?... Mia cara!
La guariremo! Conducetemi da lei!

CREPEL
Per assassinarla? Se fai un passo...
ti getto dalla finestra!

DOCTEUR MIRACLE
Ehilà! Piano! Non voglio
dispiacervi.

Porta avanti una poltrona.

CREPEL
Che fai, traditore?

DOCTEUR MIRACLE
Pour conjurer le danger,
il faut le reconnaître.

HOFFMANN
(à part)
L'effroi me pénètre!

CREPEL
(à part)
L'effroi me pénètre!

DOCTEUR MIRACLE
(la main étendue vers la chambre d'Antonia, dont la porte s'ouvre lentement)
Laissez-moi l'interroger!
À mon pouvoir vainqueur
cède de bonne grâce!
Viens près de moi sans terreur,
viens ici prendre place!
À mon pouvoir vainqueur
cède sans terreur!

HOFFMANN ET CREPEL
D'épouvante et d'horreur
tout mon être se glace!
Une étrange terreur
m'enchaîne à cette place!
J'ai peur!

CREPEL
(s'asseyant sur le tabouret du clavecin)
Allons, parle! Et sois bref!

Le Docteur Miracle continue des passes magnétiques. Il indique par ses gestes qu'il prend la main d'Antonia, qu'il la mène près de l'un des fauteuils et la fait s'asseoir.

DOCTEUR MIRACLE
Veuillez vous asseoir là!

CREPEL
Je suis assis.

Le Docteur Miracle fait des passes.

DOCTEUR MIRACLE
(sans répondre à Crespel)
Quel âge avez-vous, je vous prie?

DOCTEUR MIRACLE
Per scongiurare il pericolo,
bisogna conoscerlo.

HOFFMANN
(a parte)
Questo mi terrorizza!

CREPEL
(a parte)
Questo mi terrorizza!

DOCTEUR MIRACLE
(con la mano tesa verso la camera di Antonia, la cui porta si apre lentamente)
Lasciatemi interrogarla!
Al mio potere vittorioso
cedi con buona grazia!
Vieni a me senza timore,
vieni a sederti qui!
Al mio potere vittorioso
cedi senza timore.

HOFFMANN E CREPEL
Di spavento e di orrore
tutto il mio essere si gela!
Uno strano terrore
m'incatena a questo posto!
Ho paura!

CREPEL
(sedendosi sullo sgabello del cembalo)
Andiamo, parla! E sii breve!

Il Docteur Miracle compie dei gesti magnetici. Egli indica con i gesti che prende per mano Antonia, che la conduce a una poltrona e che la fa sedere.

DOCTEUR MIRACLE
Prego sedetevi là!

CREPEL
Sono seduto!

Il Docteur Miracle fa dei passi.

DOCTEUR MIRACLE
(senza rispondere a Crespel)
Che età avete, per favore?

CREPEL
Qui? Moi?

DOCTEUR MIRACLE
Je parle à votre enfant...

HOFFMANN
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Quel âge? Répondez!
Je le veux!
(Il écoute)
Vingt ans!
Le printemps de la vie!
Voyons, voyons la main?

Il fait le geste d'un homme qui tâte le pouls.

CREPEL
La main?...

DOCTEUR MIRACLE
(tirant sa montre)
Chut! Laissez-moi compter.

HOFFMANN
(à part)
Dieu! Suis-je le jouet d'un rêve?... Est-ce un fantôme?

DOCTEUR MIRACLE
Le pouls est inégal et vif, mauvais symptôme!
Chantez!

CREPEL
(se levant)
Non, non, tais-toi! Ne la fais pas chanter!

DOCTEUR MIRACLE
Chantez!

ANTONIA
(dans la coulisse)
Ah!

Le Docteur Miracle semble suivre Antonia du geste; la porte de la chambre se ferme brusquement.

DOCTEUR MIRACLE
(se levant)

CREPEL
Chi, io?

DOCTEUR MIRACLE
Parlo con vostra figlia...

HOFFMANN
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Che età? Rispondete!
Lo voglio!
(Ascolta)
Vent'anni!
La primavera della vita!
Vediamo, vediamo la mano?

Fa il gesto d'un uomo che sente il polso.

CREPEL
La mano?...

DOCTEUR MIRACLE
(estraendo l'orologio)
Silenzio! Lasciatemi contare.

HOFFMANN
(a parte)
Dio! Sono il balocco d'un sogno? È un fantasma?

DOCTEUR MIRACLE
Il polso è aritmico e veloce, brutto sintomo!
Cantate!

CREPEL
(alzandosi)
No, taci! Non farla cantare!

DOCTEUR MIRACLE
Cantate!

ANTONIA
(fuori scena)
Ah!

Il Docteur Miracle sembra seguire Antonia con i gesti; la porta della camera si chiude di colpo.

DOCTEUR MIRACLE
(alzandosi)

Voyez, son front s'anime, et son regard flamboie,
elle porte la main à son cœur agité!

CREPSEL
Que dit-il?

DOCTEUR MIRACLE
(remettant l'un des fauteuils en place)
Il serait dommage en vérité
de laisser à la mort une si belle proie!

CREPSEL
Tais-toi! Tais-toi!

Crespel repousse violemment l'autre fauteuil.

DOCTEUR MIRACLE
Si vous voulez accepter mon secours,
si vous voulez sauver ses jours...
*(Il tire plusieurs flacons de sa poche et les fait sonner
comme des castagnettes)*
J'ai là certains flacons que je tiens en réserve...

CREPSEL
Tais-toi!

DOCTEUR MIRACLE
Dont il faudrait...

CREPSEL
Tais-toi! Dieu me préserve
d'écouter tes conseils, misérable assassin!

DOCTEUR MIRACLE
dont il faudrait, chaque matin...
Eh oui, je vous entends!
Tout à l'heure! Un instant!
Des flacons, pauvre père!
Vous en serez, j'espère,
content. Ah, bien content!
Ah!

CREPSEL
Va-t'en loin de moi,
Satan *etc.*

HOFFMANN
Antonia! Antonia!

Vedete come il suo viso si anima e il suo sguardo s'illumina,
ella porta la mano al suo cuore agitato!

CREPSEL
Che dice?

DOCTEUR MIRACLE
(rimettendo a posto una poltrona)
Sarebbe una vergogna in verità
lasciar morire una così bella preda!

CREPSEL
Taci! Taci!

Crespel respinge con violenza l'altra poltrona.

DOCTEUR MIRACLE
Se volete accettare il mio aiuto,
se volete salvare la sua vita...
*(Tira fuori diversi flaconi dalla tasca e li fa tintinnare
come delle nacchere)*
Ho qui certi flaconi che tengo di riserva...

CREPSEL
Taci!

DOCTEUR MIRACLE
di cui bisognerebbe...

CREPSEL
Taci! Dio mi preservi
dall'ascoltare i tuoi consigli, miserevole assassino!

DOCTEUR MIRACLE
di cui bisognerebbe, ogni mattina...
Eh sì! Vi sento!
Un attimo! Un momento!
Dei flaconi, povero padre!
Spero che sarete
contento. Ah, molto contento!
Ah!

CREPSEL
Vattene lontano da me,
Satana! ecc.

HOFFMANN
Antonia! Antonia!

À la mort qui t'attend
je saurai, pauvre enfant,
t'arracher, je l'espère!
Tu ris en vain d'un père,
Satan! Satan!

CREPSEL
Redoute la colère
et la douleur d'un père!
Va-t'en! Va-t'en!
Hors de chez moi,
Satan *etc.*

DOCTEUR MIRACLE
Eh oui, je vous entends *etc.*
Dont il faudrait, chaque matin...

CREPSEL
Ah! Le voilà dehors! Et ma porte est fermée!
Nous sommes seuls enfin ma fille bienaimée!

DOCTEUR MIRACLE
Dont il faudrait, chaque matin...

CREPSEL
Ah! Misérable!
Ah! Les flots puissent-ils t'engloutir!
Nous verrons si le diable t'en fera sortir!
Redoute la colère *etc.*

HOFFMANN
Antonia!

*Le Docteur Miracle, suivi de Crespel, sort à reculons
agitant ses flacons. Hoffmann redescend en scène.*

DOCTEUR MIRACLE
*(apparaissant subitement derrière Antonia et se
penchant à son oreille)*
Tu ne chanteras plus? Sais-tu quel sacrifice
s'impose ta jeunesse, et l'as-tu mesuré?
La grâce, la beauté, le talent, don sacré,
tous ces biens que le ciel t'a livrés en partage,
faut-il les enfouir dans l'ombre d'un ménage.
Sais-tu quel doux plaisir te gardait le destin,
quelle moisson des fleurs viendrait matin
quand ta paupière encore est à demi fermée
réjouir et parer ton alcôve embaumée?

Dalla morte che ti attende
povera fanciulla, io sarò capace,
spero, di salvarti!
Tu deridi un padre invano,
Satana! Satana!

CREPSEL
Temi la collera
e il dolore d'un padre!
Vattene! Vattene!
Fuori da casa mia!
Satana ecc.

DOCTEUR MIRACLE
Eh sì, vi sento ecc.
Di cui bisognerebbe, ogni mattina...

CREPSEL
Ah eccolo fuori! E la porta è chiusa!
Finalmente siamo soli figlia mia amata.

DOCTEUR MIRACLE
Di cui bisognerebbe, ogni mattina...

CREPSEL
Ah miserabile!
Ah! Che i flutti ti possano inghiottire!
vedremo se il diavolo ti farà uscire!
Temi la collera ecc.

HOFFMANN
Antonia!

*Il Docteur Miracle, seguito da Crespel, esce rinculando,
agitando i suoi flaconi. Hoffmann torna in scena.*

DOCTEUR MIRACLE
*(spuntando di colpo dietro ad Antonia e chinandosi al
suo orecchio)*
Tu non canterai più? Sai quale sacrificio
s'impone alla tua giovinezza, e ne hai preso le misure?
La grazia, la bellezza, il talento, doni sacri,
tutti questi beni che il cielo ti ha dato,
li seppellisci all'ombra delle nozze?
Sai quale dolce piacere ti serberebbe il destino,
e quale mazzo di fiori ti giungerebbe ogni mattina
quando hai gli occhi ancora chiusi dal sonno
rallegando e addobbando la tua alcova profumata?

N'as-tu pas entendu, dans un rêve orgueilleux,
ainsi qu'une forêt par le vent balancée,
ce doux frémissement de la foule pressée,
qui murmure ton nom et qui te suit des yeux?
Voilà l'ardente joie et la fête éternelle,
que tes vingt ans en fleur sont près d'abandonner!
Pour les plaisirs bourgeois où l'on veut t'enchaîner
et des marmots d'enfants qui te rendront moins belle!

ANTONIA
(*sans se retourner*)

Ah! Quelle est cette voix qui me trouble l'esprit!
Est-ce l'enfer qui parle ou Dieu qui m'avertit?
Non! Non! Ce n'est pas là le bonheur, voix maudite!
Et contre mon orgueil mon amour s'est armé!
La gloire ne vaut pas l'ombre heureuse où m'invite
la maison de mon bien-aimé!

DOCTEUR MIRACLE
Quels amours sont donc les vôtres?
Hoffmann te sacrifie à sa brutalité!
Il n'aime en toi que ta beauté,
et pour lui, comme pour les autres,
viendra bientôt le temps de l'infidélité!

Il disparaît.

ANTONIA
(*se levant*)
Non! Ne me tente plus! Va-t'en!
Démon! Je ne veux plus tentendre!
J'ai juré d'être à lui! Mon bien aimé m'attend.
Je ne m'appartiens plus et ne puis me reprendre!
Et tout à l'heure encor, sur son cœur adoré,
quel éternel amour ne m'a-t-il pas juré!
Ah! Qui me sauvera du démon, de moi- même?
(*Regardant le portrait de sa mère*)
Ma mère! Ô ma mère! Je l'aime!

DOCTEUR MIRACLE
(*reparaissant*)
Ta mère? Oses-tu l'invoquer?
Ta mère! Mais n'est-ce pas elle
qui parle, et par ma voix, ingrate, te rappelle
la splendeur de son nom que tu veux abdiquer?
Écoute!

Le portrait s'anime. C'est le fantôme de la mère qui apparaît à la place de la peinture.

Non hai udito in un sogno orgoglioso,
come una foresta scossa dal vento,
quel dolce fremito della folla assiepata,
che mormora il tuo nome e che ti segue con gli occhi?
Ecco l'ardente felicità e la festa eterna,
che i tuoi vent'anni in fiore stanno per abbandonare!
Per i piaceri borghesi ai quali ti si vuole incatenare
e per dei marmocchi che ti faranno meno bella!

ANTONIA
(*senza girarsi*)
Ah! Che cosa è questa voce che mi turba lo spirito?
È l'inferno che parla, o Dio che mi avverte?
No, no! Non è là la felicità, voce maledetta!
E contro il mio orgoglio il mio amore è ben armato!
La gloria non vale l'ombra lieta a cui m'invita
la casa del mio amato!

DOCTEUR MIRACLE
Che amori sono dunque i vostri?
Hoffmann ti sacrifica alla sua brutalità!
Egli non ama in te che la tua bellezza,
E per lui, come per gli altri,
verrà ben presto il tempo dell'infedeltà!

Sparisce.

ANTONIA
(*alzandosi*)
No! Non tentarmi più! Vattene!
Demonio! Non ti voglio più ascoltare!
Ho giurato di essere sua! Il mio amato mi attende.
Io non mi appartengo e non posso riprendermi me stessa!
Or ora, una volta ancora, sul suo cuore adorato,
quale eterno amore mi ha giurato!
Ah! Chi mi salverà dal demonio, da me stessa?
(*Guardando il ritratto di sua madre*)
Madre mia! O madre mia! Io l'amo!

DOCTEUR MIRACLE
(*ricomparendo*)
Tua madre? Osi invocarla?
Tua madre! Ma non è forse lei
che parla, e attraverso la mia voce, ingrata, ti ricorda
lo splendore del suo nome cui tu vuoi abdicare?
Ascolta!

Il ritratto si anima. Il fantasma della madre appare al posto del quadro.

LA VOIX
Antonia!

ANTONIA
Ciel!

DOCTEUR MIRACLE
Écoute!

LA VOIX
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Écoute!

ANTONIA
Dieu! Ma mère! Ma mère!

LA VOIX
Chère enfant que j'appelle
comme autrefois,
c'est ta mère, c'est elle;
entends sa voix!

ANTONIA
Ah! C'est ma mère, c'est elle!
Son âme m'appelle!

DOCTEUR MIRACLE
C'est sa voix, l'entends-tu,
sa voix, meilleure conseillère,
qui te lègue un talent que le monde a perdu!

LA VOIX
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Écoute! écoute!

LA VOIX
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Elle semble revivre,
et le public lointain de ses bravos l'enivre!

LA VOIX
Antonia!

UNA VOCE
Antonia!

ANTONIA
Cielo!

DOCTEUR MIRACLE
Ascolta!

LA VOCE
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Ascolta!

ANTONIA
Dio! Mia madre! Mia madre!

LA VOCE
Cara figliola che chiamo
come un tempo,
è tua madre, è lei;
ascolta la sua voce!

ANTONIA
Ah! È mia madre, è lei!
La sua anima mi chiama!

DOCTEUR MIRACLE
È la sua voce, la senti,
la sua voce, miglior consigliera,
che ti trasmette un talento che il mondo ha perduto!

LA VOCE
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Ascolta! Ascolta!

LA VOCE
Antonia!

DOCTEUR MIRACLE
Ella sembra rivivere,
e il pubblico lontano la inebria con le sue acclamazioni!

LA VOCE
Antonia!

ANTONIA
Ma mère! Ma mère!

DOCTEUR MIRACLE
Mais reprends donc avec elle!

ANTONIA
Son âme... m'appelle!

DOCTEUR MIRACLE
Mais reprends, donc, reprends!

LA VOIX
Antonia!

ANTONIA
Ma mère!

DOCTEUR MIRACLE
Reprends, donc, avec elle!

LA VOIX
Antonia!

ANTONIA
Ma mère! Ma mère! Ah!
Oui, son âme m'appelle
comme autrefois *etc.*

DOCTEUR MIRACLE
Mais reprends, donc, reprends!
Oui, son âme t'appelle
comme autrefois *etc.*

LA VOIX
Ah!
Chère enfant que j'appelle
comme autrefois *etc.*

ANTONIA
Non! Assez! Je succombe
et ne veux plus chanter.
Quelle ardeur m'embrase et me dévore?

DOCTEUR MIRACLE
Encore! Encore!...
Encore! Pourquoi t'arrêter?
C'est ta mère, c'est elle!

ANTONIA
Mia madre! Mia madre!

DOCTEUR MIRACLE
Ma congiungiti a lei, allora!

ANTONIA
La sua anima... mi chiama!

DOCTEUR MIRACLE
Ma ricongiungiti allora, ricongiungiti!

LA VOCE
Antonia!

ANTONIA
Mia madre!

DOCTEUR MIRACLE
Ricongiungiti a lei, allora!

LA VOCE
Antonia!

ANTONIA
Mia madre! Mia madre! Ah!
Sì, la sua anima mi chiama
come un tempo, ecc.

DOCTEUR MIRACLE
Ma ricongiungiti a lei, allora!
Sì, la sua anima ti chiama
come un tempo, ecc.

LA VOCE
Ah!
Cara figliola che io chiamo
come un tempo, ecc.

ANTONIA
No! Basta! Sono vinta
e non voglio più cantare.
Quale ardore mi avvolge e mi divora?

DOCTEUR MIRACLE
Ancora! Ancora!...
Ancora! Perché ti fermi?
È tua madre, è lei!

Son âme t'appelle
comme autrefois.
J'entends sa voix!
Oui, ta mère t'appelle!

ANTONIA
Ma mère! J'entends sa voix!

LA VOIX
Chère enfant que j'appelle!

DOCTEUR MIRACLE
Oui, c'est son âme qui t'appelle!

ANTONIA
Ah!

LA VOIX
Je t'appelle comme autrefois!

ANTONIA
Oui, son âme m'appelle! Ah!

LA VOIX
Ma voix t'appelle!

DOCTEUR MIRACLE
Sa voix t'appelle!

ANTONIA
Oui, son âme m'appelle *etc.*

LA VOIX
Chère enfant que j'appelle *etc.*

DOCTEUR MIRACLE
Oui, son âme t'appelle *etc.*

Il joue du violon avec furie.

ANTONIA
(*haletante*)
Je cède au transport qui m'enivre!...
Quelle flamme éblouit mes yeux?
Ah! Un seul moment encore à vivre!
Un seul moment encore à vivre
et que mon âme vole aux cieux *etc.*

La sua anima ti chiama
come un tempo.
Ascolta la sua voce!
Sì tua madre ti chiama!

ANTONIA
Mia madre, sento la sua voce!

LA VOCE
Cara fanciulla che chiamo!

DOCTEUR MIRACLE
Sì, è la sua anima che ti chiama!

ANTONIA
Ah!

LA VOCE
Ti chiamo come un tempo!

ANTONIA
Sì, è la sua anima che mi chiama! Ah!

LA VOCE
La mia voce ti chiama!

DOCTEUR MIRACLE
La sua voce ti chiama!

ANTONIA
Sì, la sua anima mi chiama, ecc.

LA VOCE
Cara fanciulla che chiamo, ecc.

DOCTEUR MIRACLE
Sì, la sua anima ti chiama, ecc.

Suona furiosamente sul violino.

ANTONIA
(*ansimante*)
Mi arrendo al trasporto che mi inebria!...
Quale fuoco sta accendendo i miei occhi?
Ah, ancora un momento solo di vita!
Un solo momento ancora di vita
e che la mia anima voli in cielo, ecc.

LA VOIX
Ma voix t'appelle *etc.*

DOCTEUR MIRACLE
Chante! chante! *etc.*

Antonia tombe sur le canapé mourante. Le portrait reprend son premier aspect. Le Docteur Miracle s'engloutit dans la terre en poussant un éclat de rire.

CREPSEL
(*accourant*)
Mon enfant!... ma fille!... Antonia!...

ANTONIA
(*expirante*)
Mon père!
Écoutez! c'est ma mère...
qui m'appelle! Et lui de retour!
(*Elle chante*)
C'est une chanson d'amour...
qui s'envole,
triste ou folle...
Ah!
C'est une chanson d'amour!...

CREPSEL
Non! Un seul mot, un seul! Ma fille! Parle-moi!
Ma fille! Parle donc! Mort exécrable!
Non! Pitié! Pitié! Grâce!
(*Hoffmann et Nicklausse entrant rapidement*)
Éloigne-toi! Ma fille!

HOFFMANN
Pourquoi ces cris?

CREPSEL
Hoffmann! Ah! Misérable!
C'est toi, c'est toi qui l'a tuée!
Du sang
pour colorer sa joue!
(*Saisant un couteau pour frapper Hoffmann*)
Une arme!
Un couteau! Un couteau!

NICKLAUSSE
(*l'arrêtant*)
Malheureux!

LA VOCE
La mia voce ti chiama, ecc.

DOCTEUR MIRACLE
Canta! Canta! ecc.

Antonia cade sul divano, morente. Il ritratto riprende il suo aspetto precedente. Il Docteur Miracle sparisce nel pavimento con uno scoppio di risa.

CREPSEL
(*accorrendo*)
Bambina mia!... Figlia mia!... Antonia!...

ANTONIA
(*morendo*)
Padre mio!
Ascoltate! È mia madre...
che mi chiama. E lui di ritorno!
(*Canta*)
È una canzone d'amore...
che si libra
triste o folle...
Ah!
È una canzone d'amore!...

CREPSEL
No! Una sola parola, una sola! Figlia mia! Parlami!
Figlia mia! Morte orribile!
No! Pietà! Pietà! Grazia!
(*Hoffmann e Nicklausse entrano rapidamente*)
Vattene! Mia figlia!

HOFFMANN
Perchè queste grida?

CREPSEL
Hoffmann! Ah! Miserabile!
L'hai uccisa tu!
Sangue
per colorire le sue guance!
(*Afferrando un coltello per colpire Hoffmann*)
Un'arma!
Un coltello! Un coltello!

NICKLAUSSE
(*fermandolo*)
Infelice!

HOFFMANN
(*près d'Antonia, à Nicklausse*)
Vite! Donne l'alarme!
Un médecin! Un médecin!

DOCTEUR MIRACLE
(*paraissant*)
Présent!
(*Il se penche sur Antonia et lui prend la main qui retombe inerte*)
Morte!

CREPSEL
(*éperdu*)
Ah! Dieu! Mon enfant! Ma fille!

HOFFMANN
(*avec désespoir*)
Antonia!

Frantz est entré le dernier et s'est agenouillé près d'Antonia.

TROISIÈME ACTE (GIULIETTA)

Palais a Venice, dont la façade donne sur le Grand Canal. En haut, une galerie, en bas, escaliers menant à l'embarcadère. Gondoles. Devant le portail du palazzo, une terrasse avec des tables et des chaises. A la terrasse, gentilshommes auxquels le bossu Pitichinaccio sert des boissons. Non loin d'eux est assis Hoffmann devant une bouteille de vin. Dans une gondole, Giulietta et près d'elle Nicklausse qui, encouragé et accompagné par elle, commence à chanter.

NICKLAUSSE
Belle nuit, ô nuit d'amour,
souris à nos ivresses!
Nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!

GIULIETTA ET NICKLAUSSE
Le temps fuit et sans retour
emporte nos tendresses,
loin de cet heureux séjour,
le temps fuit sans retour.

HOFFMANN
(*vicino ad Antonia, a Nicklausse*)
Presto! Dà l'allarme!
Un medico! Un medico!

DOCTEUR MIRACLE
(*apparendo*)
Presente!
(*Si china su Antonia, le prende la mano che ricade inerte*)
Morta!

CREPSEL
(*smarrito*)
Ah, Dio! bambina mia! Figlia mia!

HOFFMANN
(*con disperazione*)
Antonia!

Frantz è entrato per ultimo e si è inginocchiato davanti ad Antonia.

ATTO TERZO (GIULIETTA)

Palazzo a Venezia, la cui facciata dà sul Canal Grande. In alto una galleria, in basso scale che portano all'imbarcadere. Gondole. Davanti al portone del palazzo, una terrazza con tavoli e sedie. Nella terrazza, gentiluomini ai quali il gobbo Pitichinaccio serve da bere. Non lontano da loro è seduto Hoffmann davanti a una bottiglia di vino. In una gondola, Giulietta e vicino a lei Nicklausse che, incoraggiato e accompagnato da lei, comincia a cantare.

NICKLAUSSE
Bella notte, o notte d'amore,
sorridi alle nostre ebbrezze!
Notte più dolce del giorno,
o bella notte d'amore!

GIULIETTA E NICKLAUSSE
Il tempo fugge e senza ritorno
porta via le nostre tenerezze
lontano da questo felice soggiorno;
il tempo fugge senza ritorno.

Zéphirs embrasés,
versez-nous vos caresses,
donnez-nous vos baisers!
Ah!
Belle nuit, ô nuit d'amour... *etc.*

INVITÉS
Ah! Ah! Ah!

Appelant Pitichinaccio.

HOFFMANN
Et moi, ce n'est pas là, pardieu!...
Ce qui m'enchante!
Aux pieds de la beauté qui nous vient enivrer,
le plaisir doit-il soupirer?
Non! Le rire à la bouche, écoutez comme il chante!...

Amis, l'amour tendre et rêveur, erreur!

INVITÉS
Erreur!

HOFFMANN
L'amour dans le bruit et le vin, divin!

INVITÉS
Divin!

HOFFMANN
Que d'un brûlant désir
votre cœur s'enflamme!
Aux fièvres du plaisir
consumez votre âme,
Transports d'amour,
durez un jour!

Ah! Au diable celui qui pleure
pour deux beaux yeux!
À nous l'ivresse meilleure
des chants joyeux!
Vivons une heure
dans les cieus!
Ah!

Ciel te prête sa clarté, Beauté!

INVITÉS
Beauté!

Zefiri incendiati,
versateci le vostre carezze,
dateci i vostri baci!
Ah!
Belle notte, notte d'amore, ecc.

GLI INVITATI
Ah! Ah! Ah!

Chiamando Pitichinaccio.

HOFFMANN
Quanto a me, non è questo, perdio!...
Ciò che m'incanta!
Ai piedi della bellezza che viene a inebriarci,
il piacere dovrebbe sospirare?
No! Col riso sulle labbra, ascoltate come canta!...

Amici! L'amore tenero e sognante, errore!

GLI INVITATI
Errore!

HOFFMANN
L'amore nel chiasso e nel vino, divino!

GLI INVITATI
Divino!

HOFFMANN
Che di un bruciante desiderio
il vostro cuore si infiammi!
Alle febbri del piacere
consumate la vostra anima,
Trasporti d'amore,
durano un solo giorno!

Ah! Al diavolo chi piange
per due occhi belli!
A noi l'ebbrezza migliore
dei canti gioiosi!
Viviamo un'ora
in paradiso!
Ah!

Il cielo ti ha dato la sua luce, belta!

GLI INVITATI
Beltà!

HOFFMANN
Mais vous cachez, o cœurs de fer, l'enfer!

INVITÉS
L'enfer!

HOFFMANN
Bonheur du paradis où l'amour convie,
Serments, espoirs maudits,
rêves de la vie!
O chastetés!
O puretés! Mentez, mentez!

Ah! Au diable celui qui pleure
pour deux beaux yeux!
À nous l'ivresse meilleure
des chants joyeux!
Vivons une heure
dans les cieus!
Ah!

INVITÉS
Au diable celui qui pleure
pour deux beaux yeux!

HOFFMANN ET INVITÉS
À nos ivresse meilleure
des chants joyeux!
Vivons une heure
dans les cieus!

SCHLÉMIL
Je vois qu'on est en fête! À merveille, madame!

GIULIETTA
Comment? mais je vous ai pleuré trois grands jours!

PITICHINACCIO
Dame!

GIULIETTA
(*les calmant*)
Hola! Calmez-vous!
Nous avons un poète étranger parmi nous,
(*présentant Hoffmann*)
Hoffmann!

SCHLÉMIL
(*de mauvaise grâce*)
Monsieur!

HOFFMANN
Ma voi cuori di ferro nascondete l'inferno!

GLI INVITATI
L'inferno!

HOFFMANN
Felicità del paradiso in cui invita l'amore,
giuramenti, speranze maledette,
sogni della vita!
Oh castità!
Oh purezze! Voi mentite!

Ah! Al diavolo chi piange
per due occhi belli!
A noi l'ebbrezza migliore
dei canti gioiosi!
Viviamo un'ora
in paradiso!
Ah!

GLI INVITATI
Al diavolo chi piange
per due occhi belli!

HOFFMANN E GLI INVITATI
A noi l'ebbrezza migliore
dei canti gioiosi!
Viviamo un'ora
in paradiso!

SCHLÉMIL
Vedo che si fa festa. A meraviglia, signora!

GIULIETTA
Come? Ma vi ho pianto per tre lunghi giorni!

PITICHINACCIO
Diamine!

GIULIETTA
(*calmandoli*)
Olà! Calmatevi!
Abbiamo fra noi un poeta straniero,
(*presentando Hoffmann*)
Hoffmann!

SCHLÉMIL
(*di malagrazia*)
Signore!

HOFFMANN
(*avec ironie*)
Monsieur!

GIULIETTA
(*à Schlémil*)
Souriez-nous, de grâce!
Et venez prendre place au pharaon!

INVITÉS
Vivat! Au pharaon!

NICKLAUSSE
(*à Hoffmann*)
Au premier rêve je l'enlève!

HOFFMANN
Et quels rêves, jamais, pourraient être enfantés
par de telles réalités?
Aime-t-on une courtisane?

NICKLAUSSE
Ce Schlémil cependant...

HOFFMANN
Je ne suis pas Schlémil!

NICKLAUSSE
Prends-y garde! Le diable est malin!

Dapertutto apparait.

HOFFMANN
Le fût-il,
s'il me la fait aimer, je consens qu'il me damne!
Allons!

NICKLAUSSE
Allons!

Nicklaus et Hoffmann sortent.

DAPERTUTTO
(*seul, quittant la gondole*)
Allez! Pour te livrer combat
les yeux de Giulietta sont une arme certaine!
Il a fallu que Schlémil succombât...
Foi du diable et de capitaine!
Tu feras comme lui!

HOFFMANN
(*con ironia*)
Signore!

GIULIETTA
(*a Schlémil*)
Sorrideteci di grazia!
e venite a prender posto al faraone!

GLI INVITATI
Evviva! Al faraone!

NICKLAUSSE
(*a Hoffmann*)
Al primo sogno ti rapisco!

HOFFMANN
E quali sogni mai potranno essere generati
da questa realtà?
Si può amare una cortigiana?

NICKLAUSSE
Tuttavia questo Schlémil...

HOFFMANN
Io non sono Schlémil!

NICKLAUSSESE
Fa' attenzione! Il diavolo è maligno!

Appare Dapertutto.

HOFFMANN
Lo fosse,
se me la fa amare, accetto che mi danni!
Andiamo!

NICKLAUSSE
Andiamo!

Nicklausse e Hoffmann escono.

DAPERTUTTO
(*solo, lasciando la gondola*)!
Andate! Per darti battaglia
gli occhi di Giulietta sono un'arma sicura!
Schlémil ha dovuto soccombere...
Parola di diavolo e capitano!
Farai la stessa fine!

Je veux que Giulietta t'ensorcelle aujourd'hui!
Répands tes feux dans l'air,
diamant d'où ruisselle
une ardente étincelle
plus vive que l'éclair.
De tes flammes sans nombre
fascine Giulietta
dont l'œil te convoita.
Éblouis ses regards et l'attire dans l'ombre.
Attire-la, ô diamant, dans l'ombre.
Le miroir éclatant
sans relâche tournoie
et fait tomber sa proie
au piège qu'on lui tend.
L'alouette ou la femme
à cet appât vainqueur
vont de l'aile ou du cœur,
l'une y laisse la vie
et l'autre y perd son âme.
Attire-la, ô diamant, dans l'ombre.
éblouis ses regards
et l'attire dans l'ombre.

Giulietta sort de la salle, suivie de Pitichinaccio.

DAPERTUTTO
(*lui passant la bague au doigt*)
Cher ange!

GIULIETTA
(*souriant*)
Qu'attendez-vous de votre servante?

DAPERTUTTO
Bien! Tu m'as deviné;
à séduire les cœurs entre toutes savante,
tu m'as déjà donné l'ombre de Schlémil!
Je varie mes plaisirs, et te prie
de m'avoir le reflet
d'Hoffmann aujourd'hui!

GIULIETTA
Son reflet!

DAPERTUTTO
Ce ne sera pas mission facile.
Oui, j'étais là, tout à l'heure, aux écoutes...
Il te défie!... Il te défie!... Il va partir!

Voglio che Giulietta ti stregghi oggi stesso!
Diffondi i tuoi fuochi nell'aria,
diamante da cui sgorga
una scintilla ardente
più luminosa del fulmine.
Con le tue innumerevoli fiamme
affascina Giulietta
il cui occhio ti bramava.
Abbaglia i suoi occhi e attirala nell'ombra.
Attirala, diamante, nell'ombra.
Lo specchio splendente
volteggia instancabilmente
e fa cadere la preda
nella trappola che gli è stata tesa.
L'allodola o la femmina
accorrono a questa esca vincitrice
con le ali o con il cuore,
l'una perde la vita,
e l'altra perde l'anima.
Attirala, diamante, nell'ombra.
Abbaglia i suoi occhi
e attirala nell'ombra.

Giulietta esce dalla sala, seguita di Pitichinaccio.

DAPERTUTTO
(*infilando l'anello al dito di Giulietta*)
Angelo caro!

GIULIETTA
(*sorridendo*)
Che volete dalla vostra serva?

DAPERTUTTO
Bene, mi hai già compreso;
tu, la più sapiente nel sedurre i cuori,
mi hai già dato l'ombra di Schlémil!
Alterno i miei piaceri e ti prego
di farmi avere il riflesso
di Hoffmann oggi stesso.

GIULIETTA
Il suo riflesso!

DAPERTUTTO
Non sarà una missione facile.
Stavo ascoltando poco fa...
lui ti sfida... Lui ti sfida!... Sta per partire!

GIULIETTA
Ah! j'en ferai mon jouet!

HOFFMANN
Hélas! Mon cœur s'égare encore!
Mes sens se laissent embraser.
Maudit l'amour qui me dévore!
ma raison ne peut s'apaiser!
Sous ce front clair comme une aurore
l'enfer même vient me griser!
Je la hais et je l'adore,
Je veux mourir de son baiser!
Je rêve encore et me laisse embraser.
Maudit l'amour qui me dévore,
mes sens se laissent embraser.
Ce feu ne peut s'apaiser.
Je la hais et je l'adore,
mon cœur s'égare encore,
sous sa clarté d'aurore,
l'enfer même vient me griser!
Oui, me griser!
Je la méprise, hélas!
et je l'adore, hélas!
Hélas!...

DAPERTUTTO
Pauvre Hoffmann! l'amour encore
vainement vient t'embraser.
Ta belle au regard d'aurore
nous a vendu son doux baiser!
Pauvre Hoffmann! À nous son doux baiser.
Pauvre Hoffmann! Il aime encore,
Et la belle qu'il adore
a vendu son regard d'aurore,
car la coquette s'adore.
Un bijou de feu qui peut encore
l'embellir et nous griser
vaut bien pour elle un baiser.
Oui, poète! Hélas!...

GIULIETTA
Mon bel Hoffmann, je vous adore,
mais je n'ai point l'âme à refuser
ce diamant aux feux d'aurore
qui ne me coûte qu'un baiser!
Mon bel Hoffmann, que j'adore,
je n'ai point l'âme à refuser
ce qui s'achète d'un baiser.

GIULIETTA
Ne farò il mio giocattolo!

HOFFMANN
Ahimè! Il mio cuore si smarrisce ancora!
I miei sensi si lasciano infiammare.
Maledetto l'amore che mi divora!
La mia ragione non può trovare pace!
Sotto quel volto chiaro come aurore
l'inferno stesso mi viene a inebriare!
L'odio e l'adoro,
voglio morire di un suo bacio!
Ancora sogno e mi lascio infiammare.
Maledetto l'amore che mi divora,
i miei sensi si lasciano infiammare.
Questo fuoco non può spegnersi.
La odio e l'adoro,
il mio cuore si smarrisce ancora,
al suo chiarore d'aurore,
l'inferno stesso mi viene a inebriare!
Sì, inebriare!
Io la disprezzo, ahimè!
e l'adoro, ahimè!
Ahimè!...

DAPERTUTTO
Povero Hoffmann, l'amore ancora
invano ti viene a infiammare.
La tua bella dallo sguardo d'aurore
ci ha venduto il suo dolce bacio!
Povero Hoffmann! A noi il suo dolce bacio.
Povero Hoffmann! Ama ancora,
e la bella che adora
ha venduto il suo sguardo d'aurore,
poiché quella civetta si adora.
Un gioiello di fuoco che può ancora
farla più bella e inebriarci
per lei val bene un bacio.
Sì, poeta! Ahimè!...

GIULIETTA
Mio bell'Hoffmann, vi adoro,
ma non ho cuore di rifiutare
questo diamante dalle luci d'aurore
che non mi costa che un bacio!
Mio bell'Hoffmann che adoro,
non ho cuore di rifiutare
ciò che non mi costa che un bacio.

Car je suis femme et j'adore
tout ce qui peut encore
m'aider à vous griser!
Poète, il faut vous apaiser!
Poète!

NICKLAUSSE
Hélas! son cœur s'enflamme encore!
Il s'est laissé griser!
L'amour le brûle et le dévore.
Son regard qui l'implore
dit assez qu'il l'adore.
Rien, hélas! ne pourra l'apaiser!
Son cœur va se briser!
Son pauvre cœur va se briser!
Hélas!...

SCHLÉMIL
Ce poète que j'abhorre
aurait bientôt son baiser,
si je n'avais là pour les apaiser
un acier souple et sonore
dont je sais fort bien user!
Ami, nous allons causer,
et je vais apaiser
l'ardeur folle qui te dévore.
Oui, tremble!...

PITICHINACCIO
Pauvre Hoffmann! Pauvre Hoffmann!
Si tu crois que l'on t'adore,
ta cervelle est jeune encore!
Très jeune encore!
Hélas!...

INVITÉS
Hélas! Il aime encore!
La belle au regard d'aurore,
qu'il adore,
prend les cœurs pour les briser!
C'est en vain qu'un l'adore!
Elle vend son baiser.
Malheur à qui l'adore!
On meurt se son baiser!
Dis à ton cœur de s'apaiser!
Hélas!...

NICKLAUSSE
Hoffmann, vite, partons d'ici!

Poiché son donna e adoro
tutto ciò che mi può ancora
aiutare a inebriarvi!
Poeta, dovete darvi pace!
Poeta!

NICKLAUSSE
Ahimè! Il suo cuore s'infiama ancora!
Si è lasciato inebriare!
L'amore lo brucia e lo divora.
Il suo sguardo che la implora,
rivela che l'adora.
Nulla, ahimè! lo potrà quietare!
Si spezzerà il suo cuore!
Si spezzerà il suo povero cuore!
Ahimè!

SCHLÉMIL
Questo poeta che aborro
avrebbe ben presto il suo bacio,
se non avessi per quietarli
un acciaio agile e sonoro
di cui so fare ottimo uso!
Amico, discuteremo,
e calmerò
il folle ardore che ti divora.
Sì, trema!...

PITICHINACCIO
Povero Hoffmann, povero Hoffmann!
Se credi che ti adori,
il tuo cervello è ancora giovane!
Ancora molto giovane!
Ahimè!...

GLI INVITATI
Ahimè! l'ama ancora!
La bella dallo sguardo d'aurore,
che egli adora,
prende i cuori per spezzarli!
Invano l'adora!
Ella vende il suo bacio.
Sventura a chi l'adora!
Si muore del suo bacio!
Di' al tuo cuore di quietarsi!
Ahimè!...

NICKLAUSSE
Presto Hoffmann andiamo via di qui!

HOFFMANN
Que se passe-t-il?
NICKLAUSSE
Là-dedans ils font une intrigue!

GIULIETTA
Ton ami dit vrai!
Tu ne comprends donc pas qu'une heure,
qu'un moment peuvent t'être funeste?
Que mon amour te perd à jamais si tu restes?
Qu'avant demain l'on peut t'arracher de mes bras.

Ne repousse pas ma prière!
Ma vie est à toi toute entière!
Pars, pars! Demain je te promets d'accompagner tes pas.

HOFFMANN
Ô Dieu, de quelle ivresse embrases tu mon âme,
Comme un concert divin ta voix m'a pénétré!
D'un feu doux et brulant mon être est dévoré;
tes regards dans les miens ont épanché leur flamme,
comme des astres radieux!
Et je sens, ô ma bien aimée,
passer ton haleine embaumée
sur mes lèvres et sur mes yeux!
Passer ton haleine embaumée etc.
Ô Dieu, de quelle ivresse etc.

GIULIETTA
(se relevant en souriant)
Aujourd'hui cependant affermis mon courage
En me laissant quelque chose de toi.

HOFFMANN
Que veux-tu dire?

GIULIETTA
Ecoute, et ne ris pas de moi!
(Elle tourne le visage d'Hoffmann vers le miroir)
Ce que je veux de toi c'est ta fidèle image
Qui reproduit tes traits,
ton regard, ton visage...
Ce reflet que tu vois sur le mien se pencher!

HOFFMANN
Quoi! Mon reflet! Quelle folie!

GIULIETTA
Non, car il peut se détacher
de la glace polie

HOFFMANN
Che succede?
NICKLAUSSE
Là dentro stanno facendo qualche imbroglio!

GIULIETTA
Il tuo amico ha detto il vero!
Non capisci dunque che un'ora
o un momento possano esserti fatali?
Che il mio amore ti rovinerà per sempre se resti?
Schlémil questa sera ti colpirà tra le mie braccia.

Non respingere la mia preghiera!
la mia vita è tutta per te!
Parti, parti, domani ti accompagnerò.

HOFFMANN
O Dio! Di quale ebbrezza accendi la mia anima,
come un concerto divino la tua voce penetra in me!
il mio essere è divorato da un fuoco dolce e bruciante;
I tuoi occhi hanno versato fiamme dentro i miei,
come degli astri raggianti!
E io sento, o mia amata,
passare il tuo alito profumato
sulle mie labbra e sui miei occhi!
Passare il tuo alito, ecc.
O Dio! Di quale ebbrezza ecc..

GIULIETTA
(si alza sorridendo)
Rafforza oggi il mio coraggio
e lasciami qualche cosa di te.

HOFFMANN
Che vuoi dire?

GIULIETTA
Ascolta, e non ridere di me!
(Gira il viso di Hoffmann verso lo specchio)
Quello che io voglio da te è la fedele immagine
che riproduce i tuoi tratti,
il tuo sguardo, il tuo viso...
Questo riflesso che tu vedi chinarsi sopra il mio!

HOFFMANN
Che? Il mio riflesso? Che follia!

GIULIETTA
No, perché si può staccare
dal lucido specchio

pour venir tout entier dans mon cœur se cacher. per venir via tutto intero e nascondersi nel mio cuore.

HOFFMANN
Dans ton cœur?

HOFFMANN
Nel tuo cuore?

GIULIETTA
Dans mon cœur; c'est moi, c'est moi qui t'en supplie!
Hoffmann, comble mes vœux!

GIULIETTA
Nel mio cuore. Sono io, sono io che te ne supplico!
Hoffmann, esaudisci il mio desiderio!

HOFFMANN
Tu le veux?

HOFFMANN
Tu lo vuoi?

GIULIETTA
Je le veux, oui,
sagesse ou folie, je l'attends, je le veux!
(Elle l'attire à elle)
Si ta présence ce m'est ravie
Je veux garder, garder de toi...
Ton reflet, ton âme et ta vie,
ami, donne-les moi!
Ton reflet, donne-le moi!
À moi!

GIULIETTA
Io lo voglio, sì,
saggezza o follia, io lo aspetto, io lo voglio!
(L'attira a lei)
Se la tua presenza è a me rapita
di te voglio serbare...
il tuo riflesso, la tua anima e la tua vita,
amico, dammelo!
Il tuo riflesso, dammelo!
A me!

HOFFMANN
Extase, ivresse inassouvie,
étrange et doux effroi!
Mon reflet, mon âme et ma vie!
À toi, à toi toujours!

HOFFMANN
Estasi, Ebbrezza insaziata,
Strano e dolce spavento!
Il mio riflesso, la mia anima e la mia vita!
Tuoi, tuoi per sempre!

GIULIETTA ET HOFFMANN
Aujourd'hui les larmes
Mais demain le cieux!

GIULIETTA E HOFFMANN
Oggi le lacrime,
ma domani il cielo!

GIULIETTA
Écoutez, messieurs!
Voici les gondoles,
l'heure des barcarolles
et celle des adieux!

GIULIETTA
Ascoltate, signori!
ecco le gondole,
l'ora delle barcarole
e quella degli addii!

Dapertutto ramasse tranquillement son épée et la remet au fourreau, puis il remonte vers la galerie.

Dapertutto raccoglie tranquillamente la sua spada e la rimette nel fodero, si avvia quindi alla galleria.

TOUTS
Belle nuit, ô nuit d'amour!
Souris à non ivresses,
nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!

TUTTI
Bella notte, o notte d'amore!
Sorrìdi sulle nostre ebbrezze,
notte più dolce del giorno,
o bella notte d'amore!

Giulietta paraît dans une gondole; au même moment, rentre Hoffmann.

Giulietta appare in una gondola, nello stesso momento rientra Hoffmann.

EPILOGUE (STELLA)

Même décoration qu'au 1er acte. On retrouve tous les personnages – Hoffmann, Nicklausse, Lindorf, Luther, les étudiants – comme on les a laissés à la fin du 1er acte.

HOFFMANN
Voilà quelle fut l'histoire
de mes amours
dont le souvenir
en mon cœur restera toujours.

Acclamations dans la coulisse, on crie: «Stella! Stella!»

LUTHER
(a ouvert la porte à droite et a regardé)
Grand succès!... On acclame
notre prima donna!...

HERMANN
(à part)
Il n'est plus à craindre; moi la Diva!...

Il s'éloigne et disparaît sans se faire remarquer.

HOFFMANN
Stella!

NATHANAËL
Qu'a de commun Stella?

NICKLAUSSE
Tu ne sais pas? Trois drames dans un drame:
Olympia, Antonia, Giulietta,
ne sont qu'une même femme:
la Stella!

ÉTUDIANTS
La Stella!

NICKLAUSSE
Buvons à cette honnête dame!

HOFFMANN
(furieux)
Un mot de plus... et, sur mon âme,
je te brise comme ceci!

EPILOGO (STELLA)

Stessa scena del primo atto. Si ritrovano tutti i personaggi – Hoffmann, Nicklausse, Lindorf, Luther – come li abbiamo lasciati alla fine del primo atto.

HOFFMANN
Ecco quale fu la storia
dei miei amori
il cui ricordo
mi resterà sempre nel cuore.

Acclamazioni fuori scena, si grida «Stella! Stella!»

LUTHER
(ha aperto la porta a destra e ha guardato fuori)
Grande successo!... Si acclama
la nostra prima donna!

HERMANN
(tra sé)
Lui non è più da temere; a me la diva!...

Si allontana e sparisce senza farsi notare.

HOFFMANN
Stella!

NATHANAËL
Che c'entra Stella?

NICKLAUSSE
Non capisci? Tre drammi in uno:
Olympia, Antonia, Giulietta
non sono che una stessa donna:
Stella!

STUDENTI
Stella!

NICKLAUSSE
Beviamo a questa onesta signora!

HOFFMANN
(furioso)
Una parola ancora e sull'anima mia,
ti spezzo così!

NICKLAUSSE
(d'un ton de reproche)
Moi, ton Mentor! Merci!

HOFFMANN
Ah! Je suis fou! À nous le vertige divin
des esprits de l'alcool, de la bière et du vin!...
À nous l'ivresse et la folie!
Le néant par qui l'on oublie!

LES ESPRITS DE LA BIÈRE (INVISIBLE)
Glou, glou, glou!
Je suis le vin.
Je suis la bière.
Nous sommes les amis des hommes;
nous chassons d'ici langueur et souci.

La petite porte s'ouvre. Andres entre, portant une énorme gerbe de fleurs dans ses bras. Il laisse la porte ouverte pour la Diva.

NICKLAUSSE
Il faut décider!

*Il se rend à côté.
Stella apparaît à la porte, habillée somptueusement d'un manteau de soirée, et se dirige rayonnante vers Hoffmann, mais s'arrête.*

ÉTUDIANTS
Stella!

HOFFMANN
A ce qu'il paraît... je vous aurais vue...
Je ne m'en souviens plus... le temps s'en va...
Pardon, je voudrais me rappeler...

LINDORF
(qui est entré après Stella sans se faire remarquer, à voix basse à Andrès)
La lettre! N'en soufflez pas un mot!

HOFFMANN
Vous êtes Olympia?
Brisée...
Antonia? Morte!
Giulietta? Damnée...
(Stella veut répondre, il l'en empêche d'une voix transformée)

NICKLAUSSE
(in tono di rimprovero)
Io, il tuo mentore! Grazie!

HOFFMANN
Ah, son pazzo! A noi la vertigine divina
degli spiriti dell'alcol, della birra e del vino!...
A noi l'ebbrezza e la follia!
Il nulla che fa tutto scordare!

GLI SPIRITI DELLA BIRRA (INVISIBILI)
Glug, glug, glug!
Io sono il vino.
Io sono la birra.
Noi siamo gli amici dell'uomo;
scacciamo da qui languore e affanno.

La porticina si apre. Andrès entra, portando in braccio un enorme mazzo di fiori. Lascia aperta la porta per la Diva.

NICKLAUSSE
Bisogna decidersi!

*Nicklausse si avvicina.
Stella appare alla porta, vestita sontuosamente con un mantello da sera, si dirige raggianti verso Hoffmann, ma si ferma.*

STUDENTI
Stella!

HOFFMANN
Da quanto sembra... vi avrei vista...
Non mi ricordo più... il tempo passa...
Scusate, vorrei ricordarmi...

LINDORF
(che è entrato dopo Stella senza farsi notare, a voce bassa ad Andrès)
La lettera! Non dite una parola!

HOFFMANN
Siete Olympia?
Rotta...
Antonia? Morta!
Giulietta? Dannata...
(Stella vuole rispondere, lui glielo impedisce con una voce trasformata)

Non! Tais-toi! Nul langage! Pour Stella le ramage!
Sourire d'une sottise peut-être te va bien mieux.

LINDORF
(offre son bras à Stella)
Vous permettez, Madame!

HOFFMANN
Ah, voilà le grand homme qui peut lui convenir,
qui peut remplir ses impudents désirs!

LINDORF
(à Andrès)
La voiture!

ANDRÈS
(se dirige vers la porte du fond et sort)
Oui!

HOFFMANN
(saisit Lindorf au pan de son habit et le retient ainsi que Stella qui a pris le bras de Lindorf)
Pardon! Kleinzach est incomplet,
mon cher Lindorf, à vous le dernier couplet!
Pour le cœur de Phryné que doublait un bissac...

CHOEUR
Que doublait un bissac...

HOFFMANN
D'amour et de ducats, il faisait un micmac
et pour en être le cornac,
de sa bourse il faisait fric-frac!

CHOEUR
Fric-frac!

HOFFMANN
Voilà Kleinzach!

LA MUSA
Pauvre Hoffmann, ivre-mort.
Mais guéri?
Oublie ton rêve de joie et d'amour,
ne m'oublie pas, ton amie, ton mentor
dont la main essuya tes yeux
et par qui la douleur endormie s'exhale en rêves
[dans les cieux,
n'est-ce rien?

No! Taci! Neanche una parola! Per Stella il cinguettio!
Forse sorridere per una sciocchezza sarebbe meglio.

LINDORF
(offre il suo braccio a Stella)
Permettete signora...

HOFFMANN
Ecco il grand'uomo che le può convenire,
che può esaudire i suoi desideri impudenti!

LINDORF
(ad Andrès)
La vettura!

ANDRÈS
(si dirige verso la porta del fondo ed esce)
Sì!

HOFFMANN
(prende Lindorf per l'abito e lo trattiene, così che Stella prende il braccio di Lindorf)
Scusate! Kelinzach è incompleto,
mio caro Lindorf a voi l'ultima strofa!
Per il cuore di Frine, maggiore d'una bisaccia...

CORO
Maggiore di una bisaccia...

HOFFMANN
D'amore e di ducati, faceva un bel bottino
e per esserne padrona,
della sua borsa faceva man bassa!

CORO
Fric-frac!

HOFFMANN
Ecco Kleinzach!

LA MUSA
Povero Hoffmann ubriaco fradicio.
Ma guarito?
Dimentica il tuo sogno di gioia e d'amore,
non dimenticarmi, la tua amica, il tuo mentore
la cui mano asciugò i tuoi occhi
e per la quale il dolore placato evapora in sogni
[nei cieli,
ti pare niente?

Que de ces passions la tempête, des faux sentiments
s'apaise en toi!
L'homme n'est plus?
Renas poète!
Je t'aime Hoffmann:
confie-toi à moi!
(La Muse apparaît dans la lumière. À Hoffmann)
Des cendres de ton cœur réchauffé ton génie,
dans la sérénité souris à tes douleurs!
(Hoffmann sort de son immobilité)
La Muse apaisera ta souffrance bénie...

CHŒUR INVISIBLE
On est grand par l'amour
et plus grand par les pleurs.

Hoffmann s'est redressé et écoute.

GIULIETTA, LA MUSE, LA VOIX DE LINDORF
Des cendres de ton cœur réchauffé ton génie,
dans la sérénité souris à tes douleurs!
La Muse apaisera ta souffrance bénie.
On est grand par l'amour
et plus grand par les pleurs.

HOFFMANN
(répétant doucement)
Des cendres de ton cœur réchauffé ton génie,
dans la sérénité souris à tes douleurs!
La Muse apaisera ta souffrance bénie.
On est grand par l'amour
et plus grand par les pleurs.

LA VOIX DE HERMANN, LA VOIX DE LUTHER,
LA VOIX DE ANDRÈS
Ah!
On est grand par l'amour
et plus grand par les pleurs.

CHŒUR
On est grand par l'amour
et plus grand par les pleurs.

Che la tempesta delle passioni e dei falsi sentimenti
si acquieti in te!
L'uomo non c'è più?
Rinasci poeta!
Ti amo Hoffmann:
fidati di me!
(La Musa appare nella luce. A Hoffmann)
Con le ceneri del tuo cuore riscalda il tuo genio,
nella serenità sorridi ai tuoi dolori!
(Hoffmann esce dalla sua immobilità)
La Musa calmerà la tua sofferenza benedetta...

CORO INVISIBLE
L'amore ci fa grandi
ma più grandi ci fa il pianto!

Hoffmann si solleva e ascolta.

GIULIETTA, LA MUSA, LA VOCE DI LINDORF
Con le ceneri del tuo cuore riscalda il tuo genio,
nella serenità sorridi ai tuoi dolori!
La Musa calmerà la tua sofferenza benedetta.
L'amore ci fa grandi
ma più grandi ci fa il pianto!

HOFFMANN
(ripete dolcemente)
Con le ceneri del tuo cuore riscalda il tuo genio,
nella serenità sorridi ai tuoi dolori!
La Musa calmerà la tua sofferenza benedetta.
L'amore ci fa grandi
ma più grandi ci fa il pianto!

LA VOCE DI HERMANN, LA VOCE DI LUTHER,
LA VOCE DI ANDRÈS
Ah!
L'amore ci fa grandi
ma più grandi ci fa il pianto!

CORO
L'amore ci fa grandi
ma più grandi ci fa il pianto!

** Il presente libretto riporta il testo francese ricavato per questa specifica produzione dei Contes d'Hoffmann. La versione italiana, realizzata all'interno del Teatro La Fenice, pur trattandosi di una traduzione ex novo, in alcuni punti si appoggia alla magistrale traduzione che Maria Teresa Giaveri ha recentemente realizzato per il Teatro alla Scala di Milano.*



Gustave Doré (1832-1883), Offenbach attorniato dalle sue opere. Incisione pubblicata in «Le Journal Illustré», 1867.

Chapeau, Mr. Offenbach!

di Michele Girardi

Ho un vizio terribile, incorreggibile, quello di lavorare senza sosta. Lo deploro per coloro a cui non piace la mia musica, perché morirò certamente lasciando una canzone in fondo alla penna.

OFFENBACH

UN CAPOLAVORO PER TUTTE LE STAGIONI

«Gioioso Frankenstein musicale» ha scritto Fabio Vittorini, recensendo l'allestimento scalligero dei *Contes d'Hoffmann* andati in scena nel marzo del 2023 («il Manifesto», 18 marzo 2023). A parte il termine «Frankenstein», che trovo parlante ma un filo irriguardoso nei confronti della meravigliosa partitura cui si riferisce e delle sue perfette fattezze, non si può che condividere nella sostanza l'opinione dello studioso: quasi ogni allestimento dei fantasiosi racconti di Offenbach fa storia a sé, e oggi, in particolare, è l'esito d'una scelta concordata fra le direzioni artistiche dei teatri, il direttore d'orchestra (alla Scala si è vista una 'versione Chaslin') e il regista. La decisione è sempre legittima, purché si basi sulla trama che si legge nel *livret de censure*, cioè il documento presentato per l'approvazione alle autorità parigine poco dopo la morte del compositore, che contiene le indicazioni drammaturgiche lasciate in eredità ai posteri.

La travagliata creazione dei *Contes d'Hoffmann* parte da lontano, e precisamente dalla pièce omonima di Jules Barbier e Michel Carré, una coppia di librettisti affermatissima – fra i loro successi maggiori *Faust* (1859), *Hamlet* e *Mignon* (1866) –, che venne data nel 1851 al Théâtre de l'Odéon. Eravamo alla vigilia del Secondo Impero di Luigi Bonaparte, che sarebbe stato dominato dall'ironia di Offenbach e dai suoi *Bouffes Parisiens*. Nelle sue sale i potenti erano messi alla berlina, raffigurati come dèi stralunati dell'Olimpo (*Orphée aux Enfers*, 1858; *La Belle Hélène*, 1864), o come nobildonne volubili alla mercé di un militarismo da barzelletta (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 1867, dove spara cannonate Monsieur le Général Boum!), ma anche nei panni di stralunati vicerè peruviani (*La Périchole*, 1874) e in mille altre vesti ancora. Il lavoro di Barbier e Carré divenne poi il libretto di una *féerie* destinata a Henry Salomon per il Théâtre de la Porte de Saint-Martin nel 1867: ne sopravvisse una parte, *Le Rêve d'Hoffmann*, data in un concerto nell'ambito dell'Esposizione universale del 1878 a Parigi.

L'impresa era frattanto naufragata in pasticci giudiziari, ma fin da allora s'era accesa una luce nell'animo di Offenbach, che frequentava la sala anche come spettatore e si era innamorato del soggetto. Salomon, generoso e consapevole dell'importanza che il suo gesto avreb-

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

2 OBOI

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

TIMPANI

PERCUSSIONI

(TRIANGOLO, TAMBURELLO,
NACCHERE, GRANCASSA, PIATTI,
RULLANTE, GLOCKENSPIEL)

ARCHI

ARPA

IN SCENA:

FLAUTO

ARPA

CARILLON

be avuto per il grande teatro lirico, rinunciò ai suoi diritti, e siccome Carré era morto nel 1872, Barbier proseguì da solo. Il drammaturgo arrivò a una prima stesura del libretto nella fase finale, nel frattempo passato nelle mani di Offenbach, che venne consegnata nel 1875. Inizialmente il compositore aveva in mente di scrivere un *opéra* musicato da capo a fondo, decidendo con largo anticipo che sarebbe stato il suo capolavoro – e così fu. La soluzione gli avrebbe inoltre garantito una diffusione europea e mondiale molto più immediata, ma soprattutto di conquistare le vette della lirica francese, ottenendo il maggior riconoscimento del suo talento come autore anche 'serio', essendo la sua popolarità tornata all'apice, dopo qualche traversia – era allora attivo il Théâtre-Lyrique-National nella sala che era stata quella della Gaîté, nel frattempo il Palais Garnier aveva aperto i battenti il 5 gennaio 1875.

Ma non andò così, perché Camille Du Locle, fra i maggiori 'verdiani' di Francia nonché direttore dell'Opéra-Comique, mostrò subito un forte interesse per *Les Contes d'Hoffmann*, e mise in piedi, all'impronta, un *cast* notevole per celebrare Offenbach. La lista degli interpreti comprendeva una stella di prima grandezza come Marie Heilbronn, in grado di cantare tutt'e quattro i ruoli femminili, ma su tutti spiccava il baritono brillante Jacques Bouhy, il primo Escamillo alla *première* di *Carmen* nel marzo del 1875. A lui, ottimo attore fra l'altro, era inizialmente destinato il ruolo del protagonista, tornato tenore nel prosieguo

(la parte venne riscritta per Alexandre Talazac), un registro decisamente più consono al carattere del personaggio. Ma il teatro fallì temporaneamente, per rinascere con un principe degli impresari, ma di pochi scrupoli, come Léon Carvalho, il quale, fiutando l'ottimo affare, si assunse l'onere di portare in scena *Les Contes d'Hoffmann* anche dopo la morte di Offenbach, avvenuta nell'ottobre del 1880.

UN'EREDITÀ TUTTA D'ORO

Il lascito del compositore, che dovette riformulare lo spartito nello stile dell'Opéra-Comique, coi dialoghi parlati e i *mélodrames*, era enorme, e bastevole per un debutto clamoroso: la musica era tutta composta nella versione per canto e pianoforte, salvo l'epilogo rimasto allo stato di abbozzo. Ma l'inventiva, dispiegata in pagine e pagine di pentagrammi (in origine l'opera durava oltre quattro ore, almeno un'ora in più delle riprese attuali) era fluente e di livello qualitativo altissimo. Sentendo venir meno le forze e presagendo la sua fine, Offenbach aveva tralasciato l'orchestrazione dopo l'atto iniziale, con l'intento di definire l'azione per intero. A questa lacuna provvide Ernest Guiraud, già intervenuto su *Carmen* dopo la morte di Bizet, che fu particolarmente abile e modesto nel limitarsi a seguire il più possibile da vicino lo stile dell'autore, con ottimo risultato.

Dopo diversi rinvii, l'opera debuttò il 10 febbraio 1881, ed ebbe un enorme successo, nonostante le scelte di Carvalho che, pur di andare in scena, compromise in maniera pesantissima la struttura originale del lavoro, arrivando addirittura a sopprimere l'atto terzo, ambientato a Venezia, di cui recuperò nell'epilogo la straordinaria melodia dell'estasi amorosa di Hoffmann («Ô Dieu, de quelle ivresse | embrases-tu mon âme?», n. 20). Il complesso telaio, calcolato fin nel dettaglio da Offenbach e da Barbier, venne smantellato. Tra le deleterie conseguenze, nel cammino successivo del singolare lavoro, affermatosi rapidamente in tutto il mondo, vi fu la collocazione centrale dell'atto veneziano, recuperato nella prima stampa della partitura dell'editore Choudens (1907), anziché per ultimo prima dell'epilogo, scalzando l'episodio di Antonia dalla posizione esatta.

L'ordine voluto da Offenbach per i tre folli amori della sua vita corrisponde ai tre atti, introdotti da un prologo e un epilogo dedicati a Stella (I: Olympia; II: Antonia; III:

LE VOCI

STELLA SOPRANO

OLYMPIA SOPRANO

GIULIETTA SOPRANO

ANTONIA SOPRANO

NICKLAUSSE MEZZOSOPRANO

LA MUSA MEZZOSOPRANO

UNA VOCE MEZZOSOPRANO

HOFFMANN TENORE

SPALANZANI TENORE

NATHANAËL TENORE

CREPSEL BASSO O BARITONO

LUTHER BASSO O BARITONO

ANDRÈS TENORE

COCHENILLE TENORE

PITICHINACCIO TENORE

FRANTZ TENORE

LINDORF BASSO O BARITONO

COPPÉLIUS BASSO O BARITONO

DAPERTUTTO BASSO O BARITONO

DOCTEUR MIRACLE BASSO O BARITONO

HERMANN BASSO O BARITONO

SCHLÉMIL BASSO O BARITONO

Giulietta), e segue quello della *pièce*, celebrando in Antonia, che al canto sacrifica se stessa e la felicità amorosa col poeta, la superiorità dell'arte sulla vita. Il compositore si sentiva particolarmente vicino a questa donna, nel cui ultimo anelito alla musica rispecchiava la sua stessa fine, «lasciando una canzone in fondo alla penna», dopo aver dedicato all'arte di Euterpe l'intera sua esistenza. Si tenga anche conto che ai poli opposti della trama si colloca un'altra cantante, che rafforza la centralità di Antonia come perno della vicenda. E Giulietta dev'essere l'ultima donna, perché in questa relazione Hoffman giunge al degrado della sua persona, ammazzando in duello il rivale Schlemil, e dunque può solo rinascere.

Ancora più fuorviante fu la scelta, dovuta all'eccessiva lunghezza dell'opera, di ridurre a una parte parlata la Musa del protagonista, che nell'azione veste i panni maschili di Niklausse, l'amico-ombra di Hoffmann. Il personaggio è essenziale per produrre il senso autentico dell'intera vicenda nell'animo dello spettatore, e si fatica davvero a capire perché la vera natura della compagna dell'artista, la fonte della sua ispirazione, e dunque della sua vita stessa, sia stata disattesa così a lungo. La volontà d'autore venne ripristinata dall'edizione critica di Fritz Oeser (1977), che recuperò materiale sconosciuto, e talvolta travisato, persino



Il Teatro dell'Opéra-Comique, dove furono rappresentati in prima assoluta *Les Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach. Venezia Fototeca dell'Istituto per il melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

oltre, ma prima dal musicologo stesso, e ora disponiamo di un'ulteriore partitura dei *Contes*, restaurata da Michael Kaye e Jean-Christophe Keck (2009-). Peraltro l'importanza del ruolo si poteva ricavare anche dalla declamazione del personaggio sulla *musique de scène*, n. 27 nell'edizione Choudens del 1907, premessa alla romanza nella soluzione della *première*.

L'ISPIRAZIONE È DONNA

La Musa apre il prologo in vesti femminili, esponendo il suo ruolo nella trama e il suo obiettivo, prima di indossare i panni maschili di Niklausse che manterrà fino all'epilogo, quando tornerà al suo vero genere:

In faut en cette heure fatale
qu'il choisisse entre nos amours,
qu'il appartienne à ma rivale
ou qu'il soit à moi pour toujours

In quest'ora fatale deve
scegliere fra i nostri amori,
se appartenere alla mia rivale
o a me per sempre

Iniziando la sua tenzone nell'ora fatale, la Musa si riferisce alla protagonista della cornice dei racconti, Stella, la donna del presente di Hoffmann che deve decidere la sua reale vocazione. In questa cornice vengono incastonati i tre pannelli del polittico, raccontati, appunto, agli amici che s'ubriacano nella Taverna di Luther aspettando la fine del *Don Giovanni*, nel quale Stella è Donn'Anna. Più oltre nel prologo, rispondendo alle sollecitazioni dei presenti, Wilhelm Hermann Nathanaël, Hoffmann espone le sue convinzioni relative alle loro amanti (*A*), rispecchiate nelle sue (*B*), che dunque identifica tacitamente (*C*):

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
Oui, Leonor, ta virtuose! Oui Gretchen, ta poupée inerte au cœur glacé! Et ta Fausta, pauvre insensé, la courtisane au front d'airain	Oui, Stella! Trois femmes dans la même femme! Trois âmes dans une seule âme! Artiste, jeune fille et courtisane!	Antonia, Olympia, Giulietta
Sì, Leonora, la tua virtuosa! Sì, Margherita, la tua bambola dal cuore di ghiaccio! E la tua Fausta, povero insensato, la cortigiana dalla faccia di bronzo	Sì, Stella! Tre donne nella stessa donna! Tre anime in una sola anima! Artista, fanciulla e cortigiana!	Antonia, Olimpia, Giulietta

Queste premesse sono destinate ad essere sviluppate nell'epilogo. Dopo che il protagonista, ubriaco perso, ha rifiutato Stella cascando come morto, la Musa lo rianima, lo prende per mano e lo conduce al suo vero destino:

L'homme n'est plus?
Renaîs poète!
Je t'aime Hoffmann:
confie-toi à moi! fie-toi à moi!

L'uomo non c'è più?
Rinasci poeta!
T'amo, Hoffmann,
confidati con me! fidati di me!

La musica esalta questa dimensione ritrovata dall'artista, e prende un passo a dir poco commovente quando la Musa intona l'ultima, toccante esortazione («Des cendres de ton cœur | réchauffe ton génie») e salendo in progressione porge la nota a un inno collettivo. Qui il mondo agitato dalle passioni ha finalmente ritrovato la serenità, e il corale, di grande pienezza antica (come tutte le sezioni del coro fin dal prologo) viene impreziosito dall'eco del canto solenne degli invitati in casa di Spalanzani per l'esibizione di Olympia («Non, aucun hôte vraiment, | non, mais vraiment, | ne reçoit plus richement!»). Lo si percepisce nel canto, ed è un modo arguto per rendere omaggio all'ospite di questo racconto, Hoffmann, in uno dei tanti richiami intertestuali che l'autore mette in atto in questo suo *network* comunicativo.



Etienne Carjat (1828-1906), caricatura di Offenbach.

UN ASSE DI SIMMETRIE

Offenbach esalta dunque la missione dell'artista, che trascende l'uomo e le sue debolezze. Per capire meglio come il compositore sviluppò questa tesi, di estrazione romantica ma in versione ammodernata e in linea coi tempi nuovi (nella Francia del tempo si leggevano Flaubert, Maupassant e Zola, *Carmen* era appena nata, tre anni dopo la *première* dei *Contes* avrebbe debuttato *Manon* di Massenet), si consideri la struttura dell'opera in relazione ai personaggi che animano le scene. Balza agli occhi l'originalità e l'estrema coerenza della proposta, che ha tutte le caratteristiche dell'esperimento di alto profilo. Si tratta infatti di una vicenda che si svolge in tempo 'reale' (la cornice di cui si diceva), e prende una forza impressionante da una sequenza di racconti metateatrali.



L'organizzazione perfetta della narrazione, manifestazione di una modernità autentica – Klein-zach, protagonista della fiaba narrata da Hoffmann («Il était une fois») è una specie di mostriciattolo meccanico, e Olympia un automa, spinto sulla soglia dei sentimenti – è dominata dal triangolo 'tradizionale' soprano-tenore-baritono che fornisce allo spettatore un orizzonte d'attesa più familiare, ma utile anche per stabilire una graduata continuità fra nuovo e vecchio.

Vi campeggia una serie di corrispondenze calcolate fra i personaggi. Se Hoffmann mantiene sempre la sua identità, Lindorf, baritono antagonista e consigliere di Norimberga nel presente, ne assume tre diverse nella narrazione. Resta peraltro fedele a se stesso: è il male, la parte oscura della personalità, una sorta di prefigurazione freudiana dell'es che contrasta la felicità amorosa dell'eroe e ne abbatte le aspirazioni.

Uguale sorte per Stella. Le tre donne raccontate sono palesemente, come intendeva Offenbach, tre aspetti di uno stesso modello. Lo chiarisce definitivamente Niklausse (chi meglio di lui?) agli amici riuniti nell'epilogo, poco prima del ritorno in scena della Donn'Anna che esce dal mondo fasullo del *Don Giovanni*:

Je comprends! Trois drames dans un drame:
Olympia, Antonia, Giulietta,

Capisco! Tre drammi in uno:
Olympia, Antonia, Giulietta,



Foto di Jacques Offenbach con dedica autografa a Teófilo Braga. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Non è facile reperire una cantante in grado di affrontare le tre diverse tessiture – dal soprano di coloratura (Olympia) al lirico pieno (Antonia) al soprano Falcon (Giulietta), ma ridistribuire i tre ruoli non tradisce, a ben guardare, la concezione originale, tanto sono diverse tra loro le personalità che seducono l'artista.

Peraltro Offenbach non si limitò a queste simmetrie: anche il domestico monosillabico di Stella, Andrès («oui!») assume altre identità servili, il balzubiente Cochenille (I) e il sordo Frantz (II), che intona due *couplets* molto spassosi, uno scorcio in cui balena l'intatta vena comica del compositore. Il compositore si era pure sfogato rappresentando le movenze grottesche della bambola meccanica, ricaricata dal tocco di Cochenille – parodistico anche nel nome dell'insetto fitofago sovente ermafrodita (cocciniglia). Nel caso dell'atto di Giulietta, Offenbach sfrutta un'altra potenzialità timbrica del tenore di grazia, la malignità. Il caratterista viene promosso da ammiratore ad amante della protagonista, e fugge insieme a lei in gondola, irridendo l'ingenuo poeta. Una soluzione in linea con l'azione veneziana che, introdotta dal brano più famoso dell'opera, la *Barcarola*, si svolge in un clima di mollezze e intrighi, per giunta intonata da due mortali nemiche: la cortigiana e la musa-Niklausse.

LE 'GRAND' MOZART DES CHAMPS ÉLYSÉES

Che nelle sue vene scorresse sangue mozartiano è una verità facile da sostenere, ma a quale fra le tante qualità di Offenbach si riferiva Rossini quando conìò per lui, con affetto e stima condita da un pizzico di garbata ironia, la definizione di «petit Mozart des Champs Élysées», attestata anche da uno scaramantico *Petit Caprice*, ironica gemma dei suoi *Péchés de vieillesse*?

Se il Cigno di Pesaro intendeva mettere in luce la bellezza apollinea dello suo sterminato repertorio melodico, non c'è forse un'opera più adatta dei *Contes d'Hoffmann* a dimostrare questo straordinario talento. La romanza di Antonia all'inizio dell'atto centrale, «Elle a fuit, la tourterelle», è una *mélodie* affascinante e raffinata, ricca di slancio amoroso, addirittura esemplare del miglior stile francese, insieme all'aria di Micaëla nell'atto terzo di *Carmen*, e poco potrebbe sedurre più del canto in progressione nel finale dell'atto secondo, quando la voce della madre spinge Antonia verso la perdizione («Chère enfant que j'appelle | comme autrefois»).

Ma sono specialmente coinvolgenti le melodie del tenore. A cominciare da quella incastonata nella *Chanson de Kleinzach*, quando Hoffmann dimentica il mostriciattolo che sta descrivendo e s'incanta pensando all'ideale femminile («Ah! Sa figure était charmante!...»). Lo slancio dell'adolescente che lascia tutto per amore è memorabile, e rende palpabile la delusione, quando è costretto a tornare alla realtà e riprendere la canzone. L'affanno lirico di Hoffmann emerge anche quando si confronta con due delle sue tre donne – Olympia, priva di controllo, lo picchia selvaggiamente. Nel duetto con Antonia c'è comunione spirituale, e gli amanti cantano insieme la loro musica struggente, «c'est une chanson d'amour...». La loro complicità manca con Giulietta, quando Hoffmann casca nella sua trappola credendosi amato. Regala alla cortigiana la gemma per slancio e intensità dell'intera partitura, «Ô Dieu, de quelle ivresse | embrases-tu mon âme?»): l'abbandono non potrebbe essere descritto meglio, né l'inganno più straziante di così.

Nell'opera Mozart incarna il mondo fasullo dell'arte, che in realtà è più autentico di quello 'vero'. Lo chiama in causa la Musa nel prologo: è il 'divin fanciullo' con il suo fuoco a determinare la seduzione amorosa che coinvolge il poeta, non l'interprete. Mozart, dunque è l'Arte della musica:

Elle [Stella] est sur la scène; un peuple l'acclame;	Eccola in scena, l'acclama la folla;
le divin Mozart prête à ses accents	Mozart divino presta ai suoi accenti
ce foyer menteur, cette ardente flamme	quel fuoco falso, quell'ardente fiamma
qui d'Hoffmann jadis embrasa les sens!	che un giorno d'Hoffmann infiammò i sensi!

E la Musa rende omaggio a Mozart poco dopo, già nei panni di Niklausse che si lamenta del suo strenuo impegno quale angelo custode del suo amico-padrone, richiamando sul palco il servo Leporello del *Don Giovanni*. È la stessa opera che sta andando in scena mentre si fanno bagordi all'osteria, e si riferisce a un servitore che nel banchetto finale, a sua volta, si metteva in relazione con il Figaro delle *Nozze*:

NIKLAUSSE (*fredonnant*)

«Not-te e giorno - mal dor - mir...»

Ma il gioco intertestuale più intrigante è quello messo in atto quando, poco prima, Lindorf era uscito in scena, annunciato da un tema sinistro, portatore di una minaccia indefinibile:

(*Lindorf, suivi d'Andrès parait, à la porte de droite*)

Fagotti, violoncelli

La temperatura drammatica cresce nei *couplets* seguenti, dove l'intensità della musica non copre del tutto l'ironia dei versi declamati da questo demone in panni borghesi:

j'ai dans tout le physique	ho in tutto il corpo
un aspect satanique	un'aria satanica
qui produit sur les nerfs	che produce sui nervi
l'effet d'une pile électrique,	l'effetto di una pila elettrica,
électrique!	elettrica!

Il ritratto del *vilain* non potrebbe essere più pregnante. Ma c'è di più, perché dietro al motto si cela ancora Mozart, nella citazione della terribile Regina della notte del *Flauto magico*, che nella sua seconda aria impone alla figlia Pamina di distruggere tutti i legami di natura:

[ban] de, al - le ban - de der Na - tur

Il tema di Lindorf incarna sonoramente il male nelle sue diverse epifanie, e torna sempre identico nel prosieguo, come un biglietto da visita: quando esce in scena la sua prima reincarnazione nell'atto di Olympia, l'inventore Coppélius, poi quando Miracle, palesatosi all'inizio come un medico, si riaffaccia nel finale dell'atto di Antonia per irretirla, spingendola a cantare («Tu ne chanteras plus?»). Nell'atto veneziano lo stregone Dapertutto si presenta a Hoffmann e Niklausse che stanno scendendo dalla gondola, e il tema maligno riappare trasposto una quarta sopra («à bientôt, Messieurs»), come per metterli in guardia dalla trappola che li attende. Subito dopo il baritono intona la melodia della *chanson* originale di Offenbach («Tourne, tourne, miroir»), che è un'abile variante del suo tema, e sottolinea le virtù trasformistiche del demone. Non c'è bisogno, infine, che riappaia nell'epilogo, perché il 'diavolo' ha vinto senza combattere, e il poeta non è più un rivale temibile da annientare: «è mia la Diva!...» («Il n'est plus à craindre; à moi la Diva!...»).

Offenbach aveva fatto dunque qualcosa di più che dichiarare la sua piena consentaneità con il genio della musica, rendendo la sua ammirazione per Mozart un veicolo di significati, drammatici ed etici, lasciati in eredità agli appassionati di tutto il mondo. La Regina della notte tende la mano a Lindorf nel segno della fiaba a lieto fine, Leporello strizza l'occhio a una Musa mondana e, dopo tre casi esemplari di sconfitte, ecco la palingenesi conclusiva: lo scontro fra la vocazione per l'arte e l'amore si ricompone nel meraviglioso epilogo. Lì si annulla quel conflitto, perché arte e amore si sposano e proseguiranno felicemente insieme. Il risultato legittima la definizione di Rossini, ma con un aggiustamento essenziale: questo capolavoro finale rende Jacques Offenbach «le *grand* Mozart» dei tempi a venire.



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach all'Opera Australia di Sydney, luglio 2023. Direttore Guillaume Tourniaire, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti (foto di Keith Saunders).

Damiano Michieletto: «Una storia di fantasia e di illusioni perdute»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Damiano Michieletto della sua regia dei Contes d'Hoffmann.

Ci troviamo di fronte a un'«opera fantastica in tre atti, un prologo e un epilogo». In essa vengono introdotte tre diverse donne, Olympia, Antonia e Giulietta. Cosa rappresentano per Hoffmann, il protagonista?

Be' in realtà le donne sono quattro...

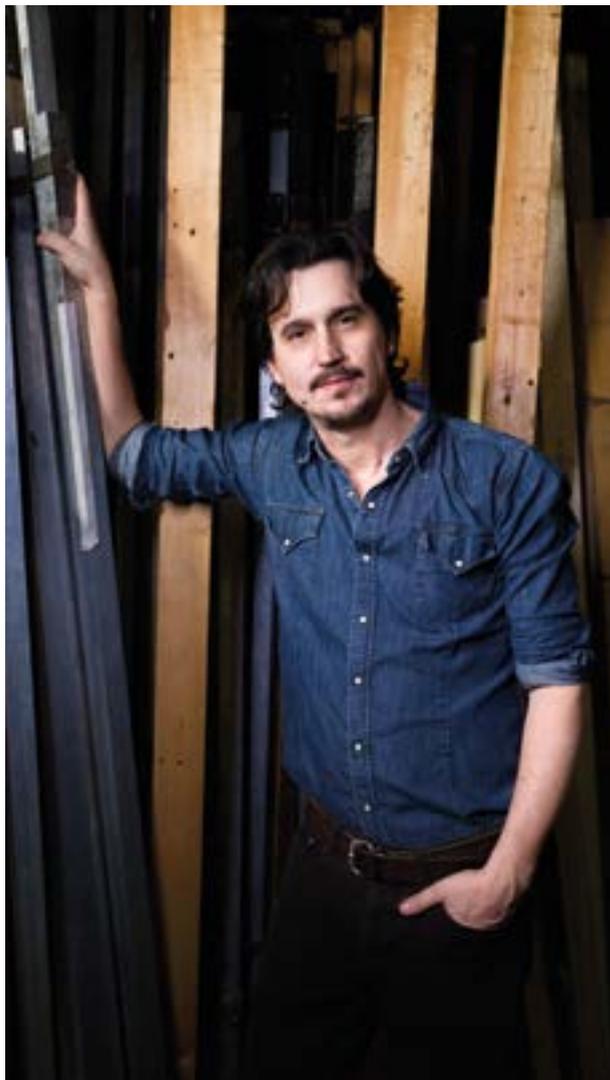
Sì, certo, c'è anche Stella, che però forma la cornice iniziale e finale...

Nella cornice della nostra storia ritroviamo un vecchio, una sorta di *outsider*, parcheggiato in una locanda, mezzo ubriaco e in compagnia dei suoi fantasmi. Quello che lui racconta sono proprio questi fantasmi del passato, che costituiscono anche la sua ispirazione artistica come poeta.

Secondo lei Hoffmann è un poeta fallito?

Nella mia lettura non emerge che tipo di poeta sia. Viene invece fuori l'immagine di una persona che vive in compagnia del suo mondo mentale, e dunque poetico. Lui sembra solo, però lo è soltanto apparentemente, perché si accompagna alle sue visioni e alle sue fantasie. Racconta tre episodi che sono accaduti in tempi diversi della sua vita. All'inizio, nel primo atto dopo il prologo, abbiamo un Hoffmann bambino, nel secondo episodio è un giovane uomo e nel terzo è già adulto. Ognuna di queste tre storie d'amore vengono trattate da questi diversi punti di vista. Olympia rappresenta il primo innamoramento, la prima volta che ci capita di innamorarci a scuola, con un misto di ingenuità e candore. Qui Hoffmann ha, in un certo senso, delle affinità con Pinocchio, nel senso che crede a quello che non è vero. L'episodio seguente, quello di Antonia, riguarda un amore più consapevole e più forte. Il terzo infine rappresenta la dissoluzione dell'illusione d'amore, con il cinismo che ciò comporta. Più che di amore, si tratta di un perverso gioco sessuale. Sono tre fasi della sua vita, racchiuse all'inizio e alla fine da quella cornice che, come dicevo, lo vede sprofondare nella vecchiaia, ma ancora persiste in lui il sogno di trovare un'altra illusione d'amore, che è Stella. E anche in questo caso l'illusione non si realizza, perché

l'intervento del diavolo in queste vicende – si potrebbe dire in fondo anche profondamente 'leopardiano' –, è uccidere le illusioni. La felicità, l'amore sono proprio illusioni, ma non esistono, questo è il tema. Il diavolo, anche se in modo caricaturale, ironico e sarcastico, gioca con Hoffmann a rompere le illusioni che lui sta vivendo. Lo farà anche alla fine, quando vedremo che proprio il diavolo diventa Stella, per prendere in giro Hoffmann e dirgli che tutte le storie sull'amore che lui racconta non sono reali. Di fatto, quello che fa il diavolo è impedire la possibilità che questi amori possano compiersi. Come il verme che entra dentro la mela e la rende marcia.



Damiano Michieletto (foto di Stefano Guindani).

Come si rende quest'idea che l'amore non vince?

In ogni episodio si vede la manipolazione che il diavolo compie del rapporto amoroso, fino ad arrivare a romperlo. Ma tutto, a partire dalla musica di Offenbach, è raccontato in maniera divertente, surreale, con grandi colpi di scena. Molto teatrale da questo punto di vista. Però ci sono tre ambientazioni assai precise: con Olympia siamo in una scuola e c'è un bambino che vede le cose con gli occhi, appunto, di un bambino. Poi c'è Antonia, e ci troviamo in una scuola di danza dove lei sogna di diventare un'artista, una ballerina, e non ci riesce. Con Giulietta infine ci troviamo in una sorta di salotto notturno frequentato da gente prevalentemente mascherata, un ambiente equivoco, un po' erotico, lussuoso, ambiguo, dove il rapporto si sviluppa con una prostituta, che di nuovo diviene una manipolazione verso Hoffmann. Ho voluto dare dei connotati estremamente definiti a questi *Contes*, per riuscire a raccontare delle storie altrettanto precise: la scuola, la scuola di danza e il *nightclub*.

Ma Antonia, originariamente, non sognava di essere una cantante?

In questo caso il punto focale è l'idea di essere un'artista, e quindi il parallelo del canto diventa il ballo.

Che edizione avete utilizzato per il vostro spettacolo?

Abbiamo realizzato un'edizione *ad hoc* usando tutto il materiale disponibile, che è molto vario. Di solito, quanto meno nel primo e nel secondo atto, questi materiali si assomigliano un po' tutti. Poi le cose cambiano, soprattutto nell'atto di Giulietta e nel finale, dove ci sono molte più variabili in campo. Fin dall'inizio abbiamo costruito un lavoro di analisi delle varie versioni dell'opera per provare a creare una versione che funzionasse per il nostro racconto. Abbiamo fatto delle scelte molto nette, in particolare per la parte di Giulietta e per il finale. Mentre i dialoghi sono stati tagliati tutti, non ci sono parti dialogate, se non eventualmente qualche piccolo inciso.

Potrebbe dirmi qualcosa di più sull'ambientazione?

I tre luoghi che ho citato poc'anzi in realtà sono dei cambiamenti di scena all'interno di uno spazio che ha dei riferimenti simbolici sempre molto simili. Come se fosse un viaggio all'interno della memoria di Hoffmann. Ci sono dei buchi sul soffitto e sulle pareti, da cui ogni volta entrano i diversi elementi di cui parlavo. A livello estetico è uno tra gli spettacoli più ricchi, complessi e dettagliati che ho mai realizzato. Sia perché c'è una scenografia molto virtuosa, che presenta dei cambi di scena molto particolari ed evidenti. Sia per la parte coreografica, che ha un impatto notevole nello spettacolo. Sia ancora per il ruolo del coro, che è molto presente, soprattutto nel secondo atto. E sia, infine, perché c'è un enorme folla di personaggi, compreso un gruppo di giovanissime ballerine, oltre ai contributi video. È uno spettacolo articolato, vivace e dinamico.

Cosa può aggiungere ancora sul protagonista, Hoffmann?

Secondo me i protagonisti sono due, perché accanto a Hoffmann c'è sempre il diavolo, che cambia nome e aspetto però rimane sempre il suo contraltare. In ogni atto c'è Hoffmann, ma c'è anche Coppélius e tutti gli altri. È proprio nel rapporto tra loro due che a mio parere si sviluppa la storia. Se venisse eliminato il diavolo, cioè l'antagonista, la storia non potrebbe funzionare. Il racconto che abbiamo costruito noi è quello di un uomo che fa i conti con il suo passato. Non c'è alcuna dimensione realistica o psicologica: è un racconto fantasioso e surreale. La trama ci presenta un uomo che fa i conti con le perdite e le ferite che ha avuto nella sua storia e con il fatto che adesso si ritrova solo a celebrare la sua vecchiaia, con i suoi fantasmi e con le sue visioni. Non in compagnia di amici, ma contornato invece di personaggi fantastici. Infatti nell'ultima scena ritornano tutti gli elementi surreali che si sono visti nell'opera: topi, fate, donne mascherate, un trampoliere...

Cioè tutti i personaggi che si sono incontrati nel corso dello spettacolo e che caratterizzano il mondo fantastico di Hoffmann. È stata chiamata appunto «opera fantastica», e questo è l'elemento determinante del racconto.

Secondo lei è un vinto?

Sì lo è, alla fine come all'inizio, quando entra nella locanda e tutti lo provocano. Lo trattano un po' come il loro clown, ma hanno bisogno di lui per vivere 'le storie di Hoffmann'. Lo prendono in giro ma poi allo stesso tempo è lui che permette loro di vivere e di avere un racconto.

Si potrebbe considerare una specie di performer?



Non so se sia un performer, ma mi viene in mente quello che dice Falstaff: «La mia arguzia crea l'arguzia degli altri». È da lui che parte tutto, e anche i compagni della locanda hanno bisogno che sia lui ad accendere le bevute e i brindisi. Però alla fine è solo, non ha nessuno al mondo, soltanto tutto quel bagaglio di aspetti visionari che si possono legare al suo lato creativo. È un uomo che ha un'interiorità, una fantasia e una capacità di immaginazione molto potenti.

Per tornare alla domanda iniziale, come si differenziano tra loro i tre diversi sogni di donna che costituiscono il corpo centrale dell'opera?

Nel nostro caso, come dicevo, si differenziano anche e soprattutto anagraficamente. Quando l'abbiamo allestita a Sydney la stessa cantante interpretava tutti e tre i ruoli. Sono tre momenti diversi a livello

Carla Teti, figurino di Stella per Les Contes d'Hoffmann al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

appunto anagrafico, sono storie diverse. La prima, quella di Olympia, è la più divertente, anche per l'ambiente scolastico in cui si svolge. Ed è anche divertente nel modo in cui il diavolo viene a manipolare Hoffmann, che - proprio come Pinocchio - si lascia manipolare. Olympia è una bambina bravissima, una specie di genio, e Hoffmann cerca di essere come lei, di stare al suo livello. Nell'atto di Antonia poi si configura un amore maturo: Hoffmann vuole aiutare quella ragazza a reagire rispetto alla sua condizione di ballerina che non può più ballare. In qualche modo cerca di esserle vicino restituendole fiducia e valore in se stessa. È un tipo di amore consapevole, dove si dice: «Io ci sono al di là di tutto quello che possa accadere». Mentre l'ultima storia è tutta all'insegna della trasgressione, è un gioco perverso, dove alla fine il diavolo vuole impossessarsi dell'anima, o meglio dell'immagine di Hoffmann che verrà intrappolato dietro uno specchio. Sono tre ambienti completamente diversi, racchiusi dalla cornice iniziale e finale, in cui lui narra quale sia stata la sua storia.

Non ha avuto qualche timore emotivo, nell'affrontare questa materia dal punto di vista sentimentale?

No, perché non è una messinscena psicologica. La figura del diavolo è sempre visto in maniera teatrale e colorata, e gioca anche e spesso con il pubblico. Secondo me la cosa interessante è gestire questi due registri differenti, quello dell'opera fantastica, e anche un po' cabarettistica, e la vita di Hoffmann, la sua umanità ferita, il suo dolore, la sua nostalgia, la sua solitudine. Il nostro obiettivo è stato mettere questi due livelli insieme, per cui c'è spazio per la parte più imprevedibile, frizzante, scalpitante, da operetta francese, molto trasgressiva, mentre dall'altro si vede la sua grande sofferenza. Partendo da questi due elementi abbiamo cercato di rendere quest'opera complessa e affascinante.

È comunque una storia d'amore, o forse, per meglio dire, 'di amori'...

Sì, è una storia di amori, di fallimenti, di frustrazioni. Di trasgressioni e di fantasia. Per me questo è l'elemento più interessante dell'opera di Offenbach, il fatto che vada oltre le categorie. Si fatica a dare un'etichetta a questi *Contes d'Hoffmann*. Anche il fatto che ne esistano tante edizioni e tante versioni rendono questi 'racconti' piuttosto sfuggenti. Però in questo sta la loro qualità.

Dal punto di vista storico, dove ci troviamo, nel suo allestimento?

Non c'è un'epoca di riferimento. Il coro indossa dei costumi di oggi, però sempre e comunque 'teatrali'. Non c'è alcun richiamo a un mondo preciso. La locanda è semplicemente composta da due pareti e delle tavole. Non c'è un'ambientazione geografica, è un viaggio nella fantasia.

Damiano Michieletto: “A story of fantasy and lost illusions”

We are talking to Damiano Michieletto about his production of the Contes d ‘Hoffmann, a ‘fantasy work in three acts, a prologue and an epilogue’. It introduces three different women, Olympia, Antonia and Giulietta. What do they represent for the protagonist Hoffmann?

Well, actually there are four women...

Yes, of course, there is also Stella, who we see at the beginning and the end...

In the setting of our story we find an old man, a sort of *outsider*, sitting in an inn, half drunk and in the company of his ghosts. What he is telling himself are these ghosts of the past, which are also his artistic inspiration as a poet.

Do you think Hoffmann is a failed poet?

In my reading what kind of poet he is does not emerge. What does emerge is the image of a person who lives in the company of his mental, and therefore poetic world. He seems alone, but he is only apparently so, because he accompanies his visions and fantasies. He narrates three episodes that happened at different times in his life. At the beginning, in the first act after the prologue, we have Hoffmann, the child; in the second episode he is a young man and in the third he is already an adult. Each of these three love stories is treated from these different points of view. Olympia represents the first love, the first time we fall in love at school, with a mixture of ingenuity and candour. In a sense, here Hoffmann has certain affinities with Pinocchio, in the sense that he believes what is not true. The next episode, that of Antonia, recounts a more conscious and stronger love. Finally, the third represents the dissolution of the illusion of love, with the cynicism that this entails. It is not so much about love, but a perverse sexual game. These are the three phases of his life, enclosed at the beginning and at the end by that frame in which, as I said, he sinks into old age, but he still has the dream of finding another illusion of love, which is Stella. And once again the illusion is shattered, because what the devil does in these cases - one could basically also say also profoundly ‘Leopardian’ - is to dispel illusions. Happiness, love are illusions; they don’t exist, that’s the theme. The devil, albeit in a caricatural, ironic and

sarcastic way, plays with Hoffmann to dispel his illusions. He will also do it at the end, when we see that the devil himself becomes Stella, in order to make fun of Hoffmann and tell him that all the stories about love that he is telling are not real. In fact, what the devil actually does, is to make sure that these loves cannot be returned. Like a worm that finds its way inside the apple and makes it rot.

How do you portray this idea that love does not win?

In each episode you can see how the devil manipulates the love affair, going so far as to destroy it. But everything, starting from Offenbach’s music’, is narrated in an amusing, surreal way, and with great twists. From this point of view, it’s very theatrical. However, there are three very precise settings: with Olympia we are in a school and there is a child who sees things through the eyes of a child. Then there’s Antonia, and we find ourselves in a dance school where she is dreaming of becoming an artist, a dancer, but she can’t. Finally, with Giulietta we find ourselves in a sort of night club full of mainly masked people, an ambiguous, somewhat erotic, lustful, ambiguous setting, where a relationship is formed with



Damiano Michieletto (foto di Stefano Guindani).

a prostitute, once again becoming a form of manipulation towards Hoffmann. I wanted to make these *Contes* very detailed in order to be able to tell equally explicit stories: the school, the dance school and the *nightclub*.

But didn't Antonia originally dream of being a singer?

In this case the focal point is the idea of being an artist, and therefore the parallel of the song becomes dance.

What edition did you use for your production?

We created an *ad hoc* edition using all the available material, which is extremely varied. Usually, at least in the first and second acts, the material is very similar. Then things change, above all in the act with Giulietta and in the finale, where there are many more variables. From the beginning we worked on an analysis of the different versions of the opera so we could create a version that worked for our tale. We made very clear choices, especially as regards the part of Giulietta and the ending. On the other hand, all the dialogues have been cut, there are no dialogue parts, apart from the odd exception.

Could you tell me more about the setting?

The three places I mentioned just now are actually scene changes in a space that always has very similar symbolic references. As if it were a journey into Hoffmann's memory. There are holes in the ceiling and walls for the different elements I was talking about earlier to enter each time. Aesthetically, it is one of the richest, most complex and detailed productions I have ever made. Firstly, because of the extremely lavish scenography, with its very particular and obvious changes of scene. Secondly, there's the choreography, which has a considerable impact on the performance, and then the choir plays an important role and is very present, especially in the second act. And finally, because there is a huge crowd of characters, including a group of very young dancers, in addition to the video recordings. It is an articulate, lively and dynamic production.

What more can you tell me about the protagonist, Hoffmann?

In my opinion, there are two protagonists, because the devil is always next to Hoffmann; he changes his name and looks but he always remains his counterpart. Hoffman is in every act, but there is also Coppélius and all the others. In my opinion, it is precisely in the relationship between the two of them that the story unfolds. If the devil, who is the antagonist, were to be eliminated, the story wouldn't work. The story we have constructed is that of a man who is confronting his past. There is no realistic or psychological dimension: it is an imaginative and surreal story. The plot presents us with a man who is coming to terms with the losses and wounds he has suffered in his past and with the fact that now the

only thing he has to celebrate is his old age, with his ghosts and his visions. Not surrounded by friends, but by imaginary figures. In fact, in the last scene all the surreal elements we see in the opera return: mice, fairies, masked women, a stilt-bird... In other words, all the characters that met during the opera and that characterise Hoffmann's fantasy world. It has been called an 'operatic fantasy', and this is the decisive element of the story.

In your opinion, is he a loser?

Yes, he is, both at the end and at the beginning, when he enters the inn and everyone provokes him. They treat him a bit as if he were their clown, but they need him if they are to live the 'Hoffmann's stories'. They make fun of him but at the same time he is the one who allows them to live and have a story.

Could we say he is a kind of performer?

I don't know if he's a performer, but what Falstaff says comes to mind: "I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men." Everything starts with him, and even his companions at the inn need him if they are to have drinks and make toasts. But in the end he is alone; he has no one in the world, only all that baggage of visionary aspects that can be linked to his creative side. He is a man who has a very powerful interiority, imagination and capacity for imagination.

Going back to the initial question, how do the three different dreams of women that make up the main body of the work differ from one another?

In our case, as I said, above all it is their age that makes



Carla Teti, figurino di Stella/diavolo per Les Contes d'Hoffmann al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

them different from each other. When we staged it in Sydney, the same singer interpreted all three roles. They are at three different stages of life; they are different stories. The first, Olympia, is the most amusing, also because it is set in a classroom. And just as funny is the way in which the devil comes to manipulate Hoffmann, who - just like Pinocchio - lets himself be manipulated. Olympia is a very good girl, a sort of genius, and Hoffmann tries to be like her, to be on the same level. Then in the act with Antonia what we see is a more mature love: Hoffmann wants to help that girl react to her condition as a dancer who can no longer dance. Somehow he tries to be close to her, restoring her confidence and making her believe in herself. It is a type of conscious love, where one says: "I cannot be touched by anything that happens." While the last story is all about transgression: it is a perverse game, where in the end the devil wants to take possession of the soul, or rather the image of Hoffmann who will be trapped behind a mirror. They are three completely different environments, enclosed by the initial and final frame, in which he narrates his story.

Wasn't there anything that worried you emotionally when dealing with this tale from a sentimental point of view?

No, because it's not a psychological production. The figure of the devil is always visible in a theatrical and colourful way, and he also frequently plays with the audience as well. What I find interesting is managing these two different registers, that of the imaginative opera which is also a bit comic, and Hoffmann's life, his wounded humanity, his pain, his nostalgia, and his loneliness. Our goal was to combine these two levels, so there is room for the most unpredictable, sparkling, heart-stopping, French operetta-like, very transgressive part, while on the other you see his great suffering. Starting with these two elements, we then tried to make this work complex and fascinating.

So, it is a love story, or perhaps it would be more correct to say a story of 'loves'...

Yes, it is a story of love, of failures, and of frustrations. Of transgressions and imagination. I think this is the most interesting aspect of Offenbach's work, the fact that it goes beyond categories. It is difficult to label the *Contes d'Hoffmann*. Also, the fact that there are so many editions and so many versions make these 'stories' rather elusive. But it is in this that their quality lies.

From a historical point of view, in which period is it staged?

There is no specific time reference. The choir's costumes are modern-day but still 'theatrical'. There is no reference to a specific world. The inn is simply composed of two walls and tables. There is no geographical setting; it is a journey into the imagination.

Frédéric Chaslin: «Grande musica che mescola comico e tragico»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Parliamo dei Contes d'Hoffmann con Frédéric Chaslin, che dirige l'opera alla Fenice.

Maestro, con quest'opera, Jacques Offenbach riuscì a conquistare l'Opéra-Comique di Parigi: dopo i successi riscossi dalle sue operette, che avevano spopolato negli altri teatri parigini, il compositore - si dice mai veramente appagato dai meritati trionfi delle sue precedenti creazioni - si dedicò al genere operistico 'maggiore' conquistando quel pubblico che solo poco prima aveva applaudito la Carmen di Bizet. Può spiegare che cosa ha rappresentato dal punto di vista del compositore questo passaggio e quanto della 'leggerezza' dello stile operettistico così distintiva del catalogo di Offenbach possiamo ritrovare in questa partitura?

In questa partitura possiamo ritrovare lo stile tipico di Offenbach. Secondo me il compositore si è cimentato in un'opera seria perché voleva dimostrare che era capace di fare altre cose rispetto all'operetta, però è rimasto fedele al suo stile. E in tutto questo c'è anche un motivo teatrale: in tutto il teatro di grande qualità, a partire per esempio da Shakespeare, si incontra sempre una mescolanza di comico e tragico. Il buon teatro deve fondere in un insieme questi due elementi. Il teatro è rappresentato da due maschere, quella che ride e quella che piange. Se manca una delle due non c'è più vero teatro. Questo lo apprendiamo anche dall'opera di Goldoni. Offenbach stesso del resto è rimasto fedele al testo di E.T.A. Hoffmann, che non ha scritto dei racconti completamente ed esclusivamente tragici, ma vi ha inserito anche lui qualche carattere frizzante.

Dal punto di vista vocale, chi è Hoffmann?

È un tenore... Un tenore che non necessariamente deve essere drammatico. Diciamo che è una parte che può essere affrontata da tanti tipi di voce, come è successo a me dirigendola in passato. Dalla più drammatica, come per esempio nel caso di Neil Shikoff, che era specializzato in ruoli estremamente drammatici del repertorio veristico e verdiano. Ma ho diretto edizioni dell'opera anche con tenori più leggeri, come lo stesso cantante di questa produzione veneziana, Ivan Ayon Rivas, che ha fatto il suo primo Faust l'anno scorso con me proprio alla Fenice, ed è ora al suo primo Hoffmann. Dunque è compito del direttore adattare l'orchestra alla leggerezza o alla drammaticità della voce.

Les Contes d'Hoffmann è un'opéra-fantastique articolata in un prologo, tre episodi e un epilogo. È ambientata in quattro città diverse, Norimberga, Parigi, Monaco e Venezia. Atmosfere, suggestioni molto differenti, ma con una cifra che le accomuna. È forse l'elemento demoniaco, fantastico, che attraversa con varie sfaccettature tutte le pagine di quest'opera? In che cosa consiste, come si traduce questo elemento in musica?

La musica di ogni atto ha la sua personalità molto definita. Il prologo è ambientato in una taverna, quindi la musica è quella abituale in un ambiente del genere, contraddistinta da una certa leggerezza e anche una certa brutalità. Basta pensare al rumore dei bicchieri alzati in alto dagli ubriachi... Qui assistiamo a una piccola lotta tra Hoffmann e Lindorf, il personaggio 'cattivo'. Ci troviamo veramente dentro una taverna di quell'epoca. Quando si passa a Olympia, lo stile è già fantastico, questo è l'atto più 'offenbachiano', il più leggero anche se questo soggetto presenta già dei contorni 'neri'. Spalanzani offre l'aspetto comico, è uno scienziato pazzo, un po' come il 'Doc' del film americano *Back to the Future*, che inventa la macchina del tempo. L'atto di Antonia è il più scuro, il più spaventoso. E la musica traduce molto bene questa oscurità e questo mistero. Fa proprio paura, ricordo che quando ero piccolo quest'atto mi spaventava davvero. Il Doctuer Miracle, con le sue indagini mediche,



Frédéric Chaslin (foto Martinez).

atterrisce non soltanto Hoffmann e Crespel ma tutto il pubblico. Poi c'è l'atto di Giulietta: non bisogna dimenticare che il direttore dell'Opéra-Comique all'inizio aveva deciso di eliminarlo, perché l'opera gli sembrava troppo lunga. In seguito gli amici di Offenbach hanno ricostruito questa sezione, importando la Barcarolle e tanto altro materiale per creare un atto un po' più leggero, anche se l'azione di derubare qualcuno del proprio riflesso resta alquanto misteriosa. Però si deve sapere che tutta questa musica è stata composta appunto dagli amici di Offenbach o importata da altre sue composizioni. Ma nel complesso sono riusciti a fare un lavoro molto intelligente e di una certa consistenza, che possiede una sua propria personalità. Il settore che conclude l'atto è stato scritto da un grande amico dell'autore, Raoul Gunsbourg, direttore dell'Opéra di Montecarlo per oltre cinquant'anni: è lui che ha composto musica e parole. È un po' come il caso del *Requiem* di Mozart, una sorta di collage tra parti diverse che non hanno niente a che vedere tra loro. Sapere cosa volesse fare con Giulietta è un po' difficile.

Entriamo nel dettaglio dei singoli episodi. L'opera delinea tre straordinarie figure femminili, in tre contesti molto diversi: a Parigi c'è Olympia, bambola meccanica 'figlia' dello scienziato Spalanzani; a Monaco, la cantante Antonia, figlia del liutaio Crespel, che sarà travolta dalla forza diabolica della musica; e poi c'è Giulietta, la fascinosa cortigiana di Venezia.

Il discorso si fa interessante nel momento in cui bisogna scegliere se rappresentare l'opera con un'unica interprete per i tre personaggi femminili, oppure lavorare con tre cantanti diverse. A mio avviso è più interessante avere tre interpreti differenti. Un'unica cantante può essere stimolante dal punto di vista della regia, perché c'è un Offenbach, un Hoffmann, c'è un cattivo, che cambia nome ma in realtà si tratta della stessa persona; e c'è una donna che si presenta ogni volta davanti a lui incarnando la possibilità per il protagonista di incontrare l'amore. E questa donna, seppure compaia in scena ogni volta con un vestito diverso, con un trucco diverso, si capisce che è la stessa persona. Ma l'effetto teatrale del fallimento di Hoffmann è più potente se le figure femminili son tre, distinte.

A questo punto una domanda è d'obbligo sulle tantissime versioni esistenti di questo titolo. Offenbach non riuscì a portare a compimento la sua partitura, morendo prima di averne completato la strumentazione. Questa fu completata da Ernest Guirad, e rimaneggiata successivamente più e più volte con cambiamenti anche sostanziali apportati dai diversi revisori. La storia 'travagliata' di questa composizione non poteva che aprire la strada a una ardua questione filologica, ponendo ogni volta l'interprete dei Racconti di Hoffmann di fronte a delle scelte non banali. Le chiediamo dunque, quale edizione verrà presentata in questo allestimento? A suo parere, è davvero così lontana la possibilità di avere un'edizione critica definitiva di quest'opera?

Questa domanda per me è molto importante perché la versione dei *Contes d'Hoffmann* è un problema che studio da tanti anni. Ho diretto il mio primo *Hoffmann* qui a Venezia nel 1994. Da allora ho diretto settecentotrentadue recite – lo so grazie al mio computer – in trentatré produzioni diverse. Sono divenuto veramente uno specialista –



Carla Teti, figurino di Antonia per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

anche se non mi piace questa parola – di questa partitura, si può dire che la conosco a fondo, che sono un profondo conoscitore di tutte le versioni. Ho studiato tutte le fonti e possiedo personalmente una copia di tutti i manoscritti. Detto questo, secondo me l'edizione ideale di *Hoffmann* ancora non esiste. Per ottenerla, c'è un grande lavoro da fare. Io stesso, con la mia casa editrice, sto provando a realizzare una mia propria edizione, nella quale tutte le fonti siano chiaramente identificate e dove si capisca bene chi ha scritto che cosa. Se ripercorriamo le edizioni principali, l'edizione Choudens, francese, dell'inizio del ventesimo secolo, è molto incompleta perché per esempio taglia tutto l'atto Giulietta, seguendo la volontà del direttore dell'Opéra-Comique. Come dicevo prima, furono Guiraud e Raoul Gunsbourg, a reintrodurre l'atto nell'opera. Poi agli anni Sessanta-Settanta risale la versione Oeser, quella che viene maggiormente utilizzata e che per la maggior parte è usata anche in questo allestimento veneziano. Oeser ha trovato più materiali interessanti, c'è un'aria di Nicklausse con il violino, un'altra aria spagnoleggiante nell'atto di Olympia, poi un grande finale un po' pomposo. Questa edizione secondo me però presenta dei problemi, perché Oeser non sapeva orchestrare nello stile di Offenbach. Bisognerebbe prendere i materiali che ha usato Oeser ma orchestrandoli alla maniera di Offenbach per avere una

partitura con un unico stile. Poi c'è l'edizione Schott che è stata pubblicata a cavallo degli anni Novanta-Duemila, ma è piena di errori e molto confusa, basata com'è su materiali che non sono di Offenbach, come ho potuto verificare personalmente alcuni anni fa. Ho ritrovato infatti dei manoscritti che hanno confermato che alcuni dei materiali confluiti in questa edizione sono in realtà opera di Gunsbourg, e non di Offenbach. Erano partiture infatti già orchestrate, ritrovate in una scatola del castello di Gunsburg, ma noi sappiamo perfettamente che Offenbach non aveva avuto modo di orchestrare nulla a parte l'aria di Kleinzach nel prologo. Dunque per i *Racconti* è necessario fare un lavoro musicologico molto accurato, che parta da una conoscenza profonda dell'opera e si fondi anche sul buon senso. Lo stesso Offenbach, confrontandosi con la realtà del palcoscenico, avrebbe probabilmente operato altre scelte. Anche se una cosa sembra scritta da Offenbach, ma non ha senso, si deve cambiare, migliorare. Mi piace ricordare quello che disse Mahler alla fine della sua vita, raccomandandosi ai suoi assistenti: «Se dopo la mia morte doveste trovare qualcosa di meglio per favore cambiatelo». Ovviamente questa operazione va fatta con molta prudenza. Ma se c'è un errore, si deve correggere. Tutte queste edizioni hanno lasciato delle incongruenze, perché spesso non è stato appunto usato il buon senso. Per questo sto preparando una nuova edizione che spero possa essere pronta per settembre, per una produzione che andrà in scena a Riga.

Qual è l'aspetto che intende far emergere maggiormente dalla sua lettura, dalle sue scelte interpretative applicate su questa partitura così 'aperta'?

L'aspetto che voglio in particolare far emergere è l'animale con due teste. Le due maschere, la maschera tragica e quella comica, la maschera che piange e quella che ride, per tornare all'inizio di questa conversazione. Ma soprattutto la magia, perché si tratta di un'opera fantastica e forse in tutto il repertorio operistico è la più profonda di tutte per quanto riguarda l'aspetto magico, fantastico, gotico. Un po' come il *Faust* di Goethe. Ma qui c'è ancora più mistero. In *Faust* alla fine c'è un'apoteosi: Dio vince, il diavolo perde. Nei *Racconti* non è così chiaro, non si sa bene chi vince. E questa è la realtà! *L'happy end* esiste solo nei film. Voglio che emerga dunque questo elemento magico, fantastico; poi l'equilibrio tra comico e tragico e poi infine il 'belcantare'. Non il belcanto ma il belcantare perché ci sono tante splendide melodie, tanti cori, tanta bella musica. Tornare a dirigere quest'opera in Fenice per me è un viaggio: sono curioso di vedere cosa riuscirò a fare quasi trent'anni e settecento recite dopo la prima volta. Sono curioso di vedere come tutto questo è cresciuto...

Frédéric Chaslin: “Marvellous music that combines comedy and tragedy”

We are discussing Contes d'Hoffmann with Frédéric Chaslin, who will be conducting the opera at La Fenice.

Maestro, it was with this opera that Jacques Offenbach managed to conquer the Paris Opéra-Comique. After the successes of his operettas, which became all the rage in the other Parisian theatres, the composer – never truly satisfied with the well-deserved triumphs of his earlier creations – dedicated himself to the ‘greater’ operatic genre, conquering the public that had only recently applauded Bizet’s Carmen. There is only one precedent, which very few know about. Can you explain what this transition meant from the composer’s point of view and tell us how much of the ‘lightness’ of the operatic style that is so characteristic of Offenbach’s works we can find in this score?

What we find in this score is Offenbach’s typical style. I believe that the composer tried his hand at an *opera seria* because he wanted to show he was capable of doing other things, not just operetta, but he still remained true to his style. And there’s a theatrical motif in this too: in any high-quality theatre, starting with Shakespeare, there is also a combination of the comic and tragic. Good theatre must blend these two elements into one. Theatre is represented by two masks, one that laughs and one that cries. If one of the two is missing, it is not real theatre. We also learn this from Goldoni’s work. Moreover, Offenbach himself remained faithful to E.T.A. Hoffmann’s text, who did not write stories that were completely and exclusively tragic, but also included a scintillating element.

Vocally speaking, who is Hoffmann?

He is a tenor... a tenor that does not necessarily have to be dramatic. Let’s say that it is a role that can be sung by many types of voice, as I have seen when I conducted the opera in the past. It can be sung by the most dramatic, as for example in the case of Neil Shikoff, who specialised in extremely dramatic roles in the veristic and Verdi repertoire. But I have also conducted editions of the opera with lighter tenors, such as the singer in this Venetian production, Iván Ayón Rivas, who debuted with his first Faust last year with me at La Fenice and is now debuting with his first Hoffmann. It is therefore the conductor’s task to adapt the orchestra to the lightness or dramatic nature of the voice.

Les Contes d’Hoffman is an ‘opéra-fantastique with a prologue, three episodes and an epilogue. It is set in four different cities, Nuremberg, Paris, Munich, and Venice so differing in atmospheres and charm, but united by a common figure. This opera is perhaps characterised by a demonic, fantastic element that can be found on every page of the score in diverse facets. What does it consist in and how is this element translated into music?

The music in each act has its own clearly defined personality. The prologue is set in a tavern, so the music is what one would expect in such a setting, characterised by a certain lightness and even a certain brutality. Just think of the noise bevvied men make when raising their glasses ... Here we are witnessing a small fight between Hoffmann and Lindorf, the ‘baddy’. We really are inside a tavern from that period. When we



Frédéric Chaslin (foto Martinez).



Carla Teti, figurino di *Olympia* per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

composed by Offenbach's friends or imported from his other compositions. However, overall, they managed to do a very intelligent job that was of a certain substance, and with its own personality. The concluding part of the act was written by a very close friend of the composer, Raoul Gunsbourg, director of the Montecarlo Opéra for over fifty years and he was the one who composed the music and words. It's a bit like Mozart's *Requiem*, a sort of collage of different parts that have nothing to do with each other. Knowing what he wanted to do with Juliet is a bit difficult.

Let's talk more about the individual episodes. In the opera there are three extraordinary female figures, in three very different contexts: in Paris we have Olympia, a mechanical doll that is the 'daughter' of Spalanzani, a scientist; in Munich, we have the singer Antonia, daughter of Crespel, a lute maker, who will be overwhelmed by the diabolical force of music; and then there is Juliet, a fascinating Venetian courtesan.

The subject becomes interesting when you have to choose between performing the opera with just one interpreter for the three female characters or working with three different singers. In my opinion it is more interesting to have three different interpreters.

move on to *Olympia*, the style is already imaginary; this is the most 'offenbachian', the lightest act, even if this subject is already tinged with a shade of 'black'. Spalanzani embodies the comic: he is a mad scientist, a bit like 'Doc' in the American film *Back to the Future*, who invents the time machine. The act with Antonia is darker and is the most frightening. The music translates this darkness and mystery extremely well. It's really scary, and I still remember how this act scared me when I was young. With his medical studies, Doctor Miracle terrifies not only Hoffmann and Crespel but the entire public. Then there is the act with Juliet: we must not forget that the director of the Opéra-Comique initially decided to eliminate him, because he thought the opera was too long. Later Offenbach's friends recreated this section, importing the Barcarolle and lots more material to create a slightly lighter act, although the action of robbing someone of their reflection remains somewhat mysterious. However, it must be borne in mind that all this music was either

A single singer can be stimulating from the director's point of view, because there is *one* Offenbach, *one* Hoffmann, there is *one* baddy, who changes his name, but it is really the same person; and there is *one* woman who appears in front of him each time, embodying the possibility that the protagonist may encounter love. And although this woman appears on stage every time with a different dress and different makeup, you understand that she is the same person. But the theatrical effect of Hoffmann's failure is more powerful if there are three distinct female figures.

That brings us to the question about why there are so many versions of the title of the opera. Offenbach was unable to complete his score since he died before he had completed the instrumentation. This was completed by Ernest Guiraud, and subsequently revised over and over again with substantial changes made by the different revisers. The 'troubled' history of this composition therefore obviously opened up an arduous philological question, so that each time the interpreter of Hoffmann's Tales was faced with choices that were anything but trivial. So which edition will be staged here? In your opinion, is it really so unlikely that one day there will be a definitive critical edition of this opera?

I think this is a very important question because the version of Hoffmann's *Tales* is a problem I've been studying for many years. I conducted my first *Hoffmann* here in Venice in 1994. Since then, I have conducted seven hundred and thirty-two performances – I know this thanks to my computer – in thirty-three different productions. I have really become a specialist – although I do not like this word – of this score; I know it thoroughly and am a connoisseur of all versions. I have studied all the sources and I personally own a copy of all the manuscripts. That said, in my opinion the ideal edition of *Hoffmann* does not yet exist. If that is to be achieved, there's a great deal of work to do. With my publishing house, I myself am trying to create my own edition, one in which all the sources are clearly identified and where it is clear who wrote what. If we review the main editions, the French Choudens edition from the early twentieth century is very incomplete because, for example, it has cut the entire act with Giulietta because the director of the Opéra-Comique wanted it so. As I said before, it was Guiraud and Raoul Gunsbourg who restored the act in the opera. Then there's the Oeser version that dates back to the sixties and seventies and is



Carla Teti, figurino di *Giulietta* per *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro La Fenice, novembre 2023. Direttore Frédéric Chaslin, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

the most frequently staged; this is the one that is used in the Venetian production. Oeser found more interesting materials: there is an aria by Nicklausse with the violin, a Spanish aria in the act with Olympia, then a slightly pompous great finale. In my opinion, however, this edition presents certain problems because Oeser did not know how to orchestrate in Offenbach's style. We should take the materials that Oeser used but orchestrate them in the way Offenbach did, in order to have a score with a single style. Then there is the Schott edition that was published in the late 1990s-2000s, but it is full of errors and very confusing since it is based on materials that are not by Offenbach, as I was able to personally verify a few years ago. In fact, I have found manuscripts that confirmed that some of the materials in this edition are actually the work of Gunsbourg, and not Offenbach. They were in fact already orchestrated scores, found in a box in Gunsbourg Castle, but we know perfectly well that Offenbach did not have the opportunity to orchestrate anything other than Kleinzach's aria in the prologue. Therefore, painstaking musicological work is necessary for the *Tales*, starting with a detailed knowledge of the opera but it also requires common sense. Confronted with the reality of the stage, Offenbach himself would probably have made other choices. Even if something seems to have been written by Offenbach but does not make sense, you have to change it and improve it. I like to remember what Mahler said at the end of his life, when he was speaking to his assistants: "If after my death you find something better, please change it." Obviously, this must be done with great caution. But if there is an error, it must be corrected. All these editions have left inconsistencies, because all too often common sense was left aside. That is why I am preparing a new edition that I hope can be ready for September, for a production that will be staged in Riga.

Which aspect are you going to emphasise most in your reading, based on the interpretative choices you made to this 'open' score?

The aspect I particularly want to highlight is the two-headed animal. The two masks, the tragic mask and the comic mask, the mask that cries and the one that laughs, taking us back to the beginning of our conversation. But above all, magic, because it is an imaginary opera and with regard to the magical, fantastic, Gothic aspect, it is perhaps the most profound of all in the entire repertoire of opera. It's a bit like Goethe's *Faust*. But here there's even more mystery. In *Faust* at the end there is an apotheosis: God wins, the devil loses. In *Tales* it is not so clear, so we do not really know who wins. This is the reality. Happy ends only exist in movies. I want this magical, fantastic element to emerge, followed by the balance between comic and tragic and then finally the 'belcantare'. Not belcanto but belcantare because there are so many beautiful melodies, so many choruses and so much beautiful music. Coming back to conduct this opera at La Fenice is a journey for me: I am curious to see what I will be able to do almost thirty years and seven hundred performances after the first time. I'm curious to see how it has all grown...

Les Contes d'Hoffmann (e Offenbach) al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Alla conclusione della prima guerra mondiale anche il Teatro La Fenice riapre i battenti: nel periodo del conflitto le Sale Apollinee e altri spazi dell'edificio erano stati utilizzati per ospitare attività legate proprio alla guerra, compresa l'attività sartoriale convertita alla realizzazione delle divise di quei «ragazzi del '99» che avevano reso possibile il capovolgimento del fronte e l'unica, drammatica vittoria tra tutte le guerre vissute da Casa Savoia. Ecco allora una breve ma non insignificante Stagione di Primavera nel 1920 con *Faust*, *Rigoletto*, *Trittico*, *Lucrezia Borgia* e *Aida*, poi una Stagione – sino ad allora mai tentata – di Autunno e Carnevale uniti assieme, con *Valkyria* (*sic*), *Tosca*, *Loreley*, *Il trovatore*, *La fanciulla del West*, *Wally*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, *La traviata*, ma quante difficoltà! Riprendersi dalla guerra che, nel nord est era stata davvero alle porte e che aveva messo in pericolo i possedimenti terrieri di tanti palchettisti, induce quasi la Nobile Società Proprietaria ad arrendersi, prima a una Società di volontari,¹ espressione delle migliori forze e delle più illuminate, per poi giungere nel 1938 al tracollo con la cessione dell'edificio al Comune di Venezia. In un momento di apparente serenità si era pensato anche di aprire il teatro alle operette, poco considerate sino ad allora, una vera e propria *diminutio* rispetto alle tradizionali stagioni liriche. E però la stagione di operette di febbraio e marzo 1921 sembra avere un discreto successo, con i suoi quattordici titoli e la cinquantina di serate sostenute. Ed è proprio in questa ricca rassegna che il nome di Jacques Offenbach, compositore tedesco (il cui vero nome era Jakob Levy Eberst, di evidente provenienza ebraica) poi naturalizzato francese, appare per la prima volta sulle scene della Fenice con l'operetta in tre atti dei titolatissimi Meilhac e Halévy, *La belle Hélène*, pungente satira della Parigi del tardo Ottocento ambientata peraltro a Sparta e in epoca classica. Il successo arride ampiamente al lavoro come emerge anche dalla lettura della «Gazzetta»:

Il primo spettacolo, diremo così, vecchio stile, messo in scena dalla compagnia Domar-Marzocchi ha avuto completo successo. A giudicare dal magnifico concorso di pubblico e dagli applausi tributati iersera alla musica del grande ed arguto Offenbach, bisogna concludere che il ritorno all'antico, in materia operettistica viene accettato ed approvato da tutti a piene voci e quasi con un senso di sollievo. Il pubblico si divertì un mondo udendo la musica tutta brio, tutta spirito, tutta grazia del capolavoro offenbachiano, applaudì tutti gli interpreti che gareggiarono in bravura specialmente la Domar, l'Orsini, l'Oreffice, ed ammirò il movimento scenico e la cura e lo sfarzo dell'allestimento.²



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach al Teatro La Fenice, 1965. Direttore Karl-Fritz Voigtmann, regia di Walter Felsenstein, scene e costumi di Rudolf Heinrich, Orchestra e Coro della Komische Oper di Berlino. Interpreti: Hanns Günther Nocker (Hoffmann), Sylvia Geszty (Stella-Olympia-Antonia-Giulietta), Eva-Maria Baum (Nicklausse), Vladimir Bauer (Spalanzani), Uwe Kreyszig (Nathanaël), Eric Blasberg (Crespel), Joséf Burgwinkel (Lutter), Werner Enders (Andrea-Cochénille-Franz-Pitichinaccio), Rudolf Asmus (Lindorf-Copélius-Docteur Miracle-Dapertutto), Helmut Sommerfeldt (Hermann), Horst-Dieter Kaschel (Schlemil). Archivio storico del Teatro La Fenice.

come la Komische Oper non sia ancora mai giunta in Italia, a suo dire a causa della decisa opposizione di Mario Scelba di sette anni prima (quindi nel 1958), all'epoca presidente della Commissione Affari Costituzionali e, l'anno successivo della Commissione Esteri:

L'avvenimento artistico del giorno è la presenza a Venezia della Komische Oper di Berlino Est. È la prima volta dalla fine della guerra che un complesso teatrale della Repubblica Democratica Tedesca giunge in Italia per presentare propri spettacoli. Sette anni fa, come è noto, scattò il veto scelbiano nei confronti del Berliner Ensemble, veto che fu rinnovato fra grande scandalo nel 1962. Finalmente l'anno scorso il famoso teatro di Bertolt Brecht ebbe via libera per la partecipazione al Festival internazionale del teatro di prosa promosso dalla Biennale. Ma la comunicazione giunse troppo tardi agli interessati e così il Berliner Ensemble si vide costretto, con grande rammarico, a rinunciare all'invito. Adesso con la Komische Oper una realtà di rapporti nuovi tra il nostro Paese e la Germania democratica è ormai in sviluppo sul piano culturale, anche se il quotidiano di Ca' Faccanon, il «Gazzettino», imitato da altri fogli locali, minimizza la novità veneziana, evitando il più possibile di dire che la Komische Oper proviene dalla Repubblica Democratica Tedesca.⁶

Al di là delle inevitabili polemiche politiche,⁷ è necessario ricordare la stretta amicizia che intercorreva tra il sovrintendente Luigi Floris Ammannati, nativo di Carrara, e Amintore Fanfani, più volte sino ad allora presidente del Consiglio (per esempio tra il 1960 e il 1963), a sua volta toscano di nascita, amicizia che fu molto utile in numerose occasioni e molto probabilmente anche in questa, a sbloccare un veto che oramai suonava poco intelligente e poco opportuno; vanno quindi sottolineate e condivise le parole che un grande musicista come Giacomo Manzoni pubblica a sua volta sullo storico quotidiano del Partito Comunista:

I complessi della Komische Oper di Berlino hanno invaso mezza Venezia. Giunti qui già da alcuni giorni (e in tutto sono almeno 300 persone), essi si presentano come un organismo di una serietà davvero impressionante. [...] Il suo [di Felsenstein] è un lavoro di approfondimento, di elaborazione del dato espressivo come esso risulta innanzitutto dalla partitura musicale. Su questa base il regista dà vita ai personaggi, ai sentimenti, alla sua interpretazione. È insomma la linea del realismo critico quale in Italia è stata portata a grandi altezze da Visconti.⁸

e ancora:

Uno spettacolo di straordinaria perfezione e accuratezza, senza un attimo di stanchezza, un successo pieno ed entusiastico cui non è stato per nulla d'ostacolo il fatto che la rappresentazione fosse tenuta, ovviamente, in lingua tedesca.

[...] Abbiamo parlato ieri, a proposito delle concezioni del regista tedesco, di realismo critico: un termine che ovviamente non significa, in un'opera come questa, che si intenda ricondurre alla realtà e alla verosimiglianza una vicenda che si mantiene dal principio alla fine in un'atmosfera tutt'altro che realistica. Ma il realismo critico di Felsenstein sta qui nel ricreare, dall'interno dei singoli caratteri dei personaggi, una plausibilità poetica, un racconto omogeneo e spontaneo che realizza, traduca in realtà interpretativa, la realtà fantastica di questa grande opera romantica.⁹



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach al Teatro La Fenice, 1994. Direttore Frédéric Chaslin, regia di John Schlesinger, ripresa da Richard Gregson (allestimento del Covent Garden di Londra); scene di William Dudley, costumi di Maria Björnson. In scena: Lucia Mazzaria (Antonia), Siegmund Nimsger (Docteur Miracle). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Evidentemente il livello straordinario raggiunto dagli organici della Komische Oper va sottolineato a prescindere delle proprie convinzioni politiche. Vi sono invece aspetti di rara importanza che non possiamo evitare di ricordare. Da una parte la direzione di un regista come Felsenstein – e non va dimenticato che questa struttura era stata proprio una sua creatura – da lui fortemente voluta e condivisa dal regime. Dall'altra parte il lavoro sull'opera di Offenbach era importante per vari motivi: l'interesse nei confronti del titolo era per molti aspetti ovvio, dal momento che Hoffmann incarna per molti artisti l'anima stessa del romanticismo, segnatamente quello musicale, avendo iniziato costui la propria carriera proprio come critico musicale. Il fiabesco, il fantastico e persino, secondo alcuni, particolari tratti di *horror* sono presenti nei suoi lavori. In secondo luogo l'essere i *Racconti* un lavoro per taluni aspetti incompleto, il suo stesso essere stato manipolato – sia pure da un amico – porta al desiderio di giungere a una ferma valutazione e a una ampia revisione filologica, tanto cara alla tradizione tedesca e che, proprio a partire dal secondo dopoguerra, iniziò a essere applicata sistematicamente anche al campo musicale:

L'interesse preminente di questa edizione dei *Racconti di Hoffmann* è determinato, com'era prevedibile, dalla autoritaria presenza di Felsenstein, il maggiore regista lirico vivente, com'ebbe a scrivere non a caso Fedele D'Amico: l'attenzione dell'ascoltatore era attratta infatti dal fascino della scena, di cui si hanno oggi ben rari riscontri di altrettale coerenza e consequenzialità. Tutti gli altri elementi della rappresentazione risultavano infatti prodigiosamente calamitati dal fatto visivo, curato secondo i ben noti criteri della verosimiglianza naturalistica, propri di

questo regista, ma nel contempo con una carica interpretativa illuminante e originale. [...] Le indagini sul libretto e sulla stesura originale dell'opera (con l'adozione, per esempio, del parlato) la ferma volontà di attenersi alle disposizioni dell'autore – sulle quali non è stato possibile, fino ad oggi, fare i necessari lumi, proprio perché lo stesso Offenbach lasciò incompiuto il suo ultimo lavoro, rappresentato postumo – sono le necessarie premesse al suo lavoro, condotto con un metodo paziente e rigoroso, teso a non forzarne il testo musicale. L'interpretazione di Felsenstein dei *Racconti di Hoffmann* rivela sostanziali differenze rispetto alle grandi impostazioni classiche degli anni Trenta: quella di Reinhardt, vistosa e traboccante nei fasti decorativi della *bell'époque* e quella di Moholy Nagy, che realizzò invece il senso magico dell'opera con stilizzate cadenze astratte, senza alcuna concessione alla ricostruzione storica. [...]

L'aspetto sinistro dei *Racconti*, d'altronde, è stato singolarmente illuminato da Felsenstein: non sarà facile dimenticare l'ossessivo crescendo drammatico dell'atto di Antonia, ove il satanismo del malefico personaggio di Miracolo e la condanna della creatura femminile, votata alla morte della sua indelebile volontà di canto, sono ritratti con una potenza rappresentativa, terrificante ed esemplare. È questo il culmine anche della musica di Offenbach, troppo spesso irretita, negli altri episodi, tra la facilità del *vaudeville* e la svenevole cantabilità *larmoyante*.¹⁰

Non stupirà quindi l'esito entusiasta della critica, che possiamo riassumere con il titolo apparso sull'«Avanti»: «Venezia: mai vista ed ascoltata una esecuzione tanto efficace». E che non si tratti di una opinione di parte ma di un vero e proprio trionfo sia della Komische Oper sia della Fenice, che si era spesa per ottenerne la presenza a Venezia, lo conferma questa volta «Il Popolo», quotidiano della Democrazia Cristiana: «Offenbach: un grande spettacolo alla Fenice», anche se, forse con un pizzico di malizia, scompare nel titolo il riferimento al prestigioso organico della Deutsche Demokratische Republik.

¹ Comitato Pro Fenice.

² «La Gazzetta di Venezia», 23 febbraio 1921.

³ *Vita musicale alla Fenice* (firmato da L. L.), «I Resto del Carlino», 8 aprile 1965.

⁴ Nino Nogara, *A Venezia questa primavera musicale affidata all'Opera comica di Berlino*, «Giornale di Brescia», 11 maggio 1965.

⁵ Bruno Tosi, *Alla Fenice tre novità della stagione di primavera*, «Venezia notte», 13 maggio 1965.

⁶ Rino Scolf (Ottorino Scolforo), *Oggi a Venezia. Arriva la troupe della Komische Oper di Berlino Est*, «L'Unità», 18 maggio 1965.

⁷ Vale la pena citare almeno un paio di righe di «Paese Sera» del 24 maggio 1965: «Ostracismi politici, assurde proibizioni e difficoltà di carattere internazionale mantengono gli scambi culturali tra l'Italia e la Repubblica democratica tedesca al livello zero» (*I racconti di Hoffmann in splendida edizione. Grande successo della Komische Oper di Berlino Est. Insolito rigore e straordinaria fantasia nello spettacolo realizzato con la regia di Walter Felsenstein*, «Paese Sera», 24 maggio 1965).

⁸ Giacomo Manzoni, *Finalmente in Italia la Komische Oper*, «L'Unità», 23 maggio 1965.

⁹ Giacomo Manzoni, *Pieno successo del debutto veneziano. Affascinanti Racconti di Hoffmann nell'allestimento della Komische Oper. Alla regia di Felsenstein il merito di avere creato un'atmosfera di profonda suggestione. Numerose chiamate del pubblico*, «L'Unità», 24 maggio 1965.

¹⁰ Mario Messinis, *Spettacolo d'eccezione alla Fenice. I racconti di Hoffmann in un'edizione magistrale. La Komische Oper di Berlino Est ha così inaugurato la stagione lirica di primavera. Un'autentica lezione di stile la regia di Walter Felsenstein*, «Il Gazzettino», 24 maggio 1965.



Locandina dei Contes d'Hoffmann, Venezia Teatro la Fenice, 1994. (Archivio storico del Teatro La Fenice).



Foto di scena dei Contes d'Hoffmann al Teatro La Fenice di Venezia, 1994. Direttore Frédéric Chaslin, regia di John Schlesinger, ripresa da Richard Gregson (allestimento del Covent Garden di Londra); scene di William Dudley, costumi di Maria Björnson. In scena: Kerstin Witt (Nicklausse), Martha Senn (Giulietta), Giuseppe Sabatini (Hoffmann). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Les Contes d'Hoffmann al Teatro Fenice di Venezia, 1994. Direttore Frédéric Chaslin, regia di John Schlesinger, ripresa da Richard Gregson (allestimento del Covent Garden di Londra), scene di William Dudley, costumi di Maria Björnson. In scena: Giuseppe Sabatini (Hoffmann). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

CRONOLOGIA

1921 – Stagione di operette

La belle Hélène, operetta in tre atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di Jacques Offenbach – 22 febbraio 1921 (3 recite).

M° conc.: Ernesto Boheme.

1921-1922 – Stagione di operette

Orfeo all'inferno, opera buffa in quattro atti e otto [dodici] quadri di Ludovic Halévy e Hector Crémieux, musica di Jacques Offenbach - 11 gennaio 1922 (5 recite).

1. Euridice: Giulia Romanville 2. Cupido: Nelly Bazan 3. Opinione pubblica: Nolita Nardini 4. Diana: Irma Paroli 5. Giunone: Anna Vittone 6. Venere: Cesira Tarantino 7. Ebe: Emilia Polizzi 8. Minerva: Ines Brugnetti 9. Apollo: Giulio Meda 10. Talia: Gilda Zanichelli 11. Euterpe: Antonietta De Santo 12. Pandora: Savina Stroppa 13. Urania: Lina Romano 14. Orfeo: Emilio Alvear 15. Plutone: Roberto Nardini 16. Giove: Alberto Tarantino 17. Mercurio: Giovanni Fidone 18. Marte: Manfredo Miselli 19. John Stige: Giuseppe Mattioli 20. Presidente del tribunale: Ernesto Raggi 21. Primo Giudice: Ugo Stefanoni 22. Secondo Giudice: Francesco Gulà 23. Bacco: Ernesto Raggi 24. Vulcano: Augusto Di Cenzo 25. Cerbero: Mario Ortenzi 26. Caco: Silvestro Nettis 27. Usciare: Edoardo Polizzi 28. Caronte: Giuseppe Conti – M° conc.: Domenico Bazan.

1964-1965 – Stagione lirica di primavera

I racconti di Hoffmann, opera fantastica in cinque atti di Paul-Jules Barbier e Michel Carré, revisione di Walter Felsenstein, musica di Jacques Offenbach (in lingua tedesca) - 23 maggio 1965 (3 recite).

1. Olimpia: 2. Giulietta: 3. Antonia: Hanns 4. Stella: Sylvia Geszty 5. Niklaus: Eva-Maria Baum 6. Hoffmann: Hanns Nocker 7. Spallanzani: Vladimir Bauer 8. Nathanael: Uwe Kreyssig 9. Crespel: Erich Blasberg 10. Lutter: Josef Burgwinkel 11. Andrea: N.N. 12. Cocciniglia: N.N. 13. Franz: Werner Enders 14. Pitichinaccio: Werner Enders 15. Lindorf: Rudolf Asmus 16. Coppelio: Rudolf Asmus 17. Dappertutto: Rudolf Asmus 18. Miracolo: Rudolf Asmus 19. Hermann: Helmuth Sommerfeldt 20. Schlemihl: Horst-Dieter Kaschel 21. Wilhelm: Erik Nissen 22. Primo cameriere: Adolf Savelkous 23. Secondo cameriere: Fritz Hübner 24. Amici di Hoffmann: Werner Altener, Heinz Berlin, Friedel-Wilhelm Euler, Siegfried Graefen, Klaus Grebenteuch, Heinz Grube, Franz Hollmann, Paul Klemme, Hans-George Köhler, Hans Pschiholz, Bernd Riedel, Walter Staps, Hans Tismar, Eberhard Valentin – Orchestra e coro della Komische Oper di Berlino; M° conc.: Karl-Fritz Voigtmann; M° coro: Hermann Luddecke Reg.: Walter Felsenstein; Scen. e cost.: Rudolf Heinrich.

1984-1985 – Opere liriche, teatro musicale, balletto

Orfeo all'inferno, opéra féerie in quattro atti e dodici quadri di Henri Crémieux e Ludovic Halévy, musica di Jacques Offenbach, autore della versione ritmica Gino Negri – 1 febbraio 1985 (7 recite).

1. Orfeo: Mario Bolognesi 2. Aristeo-Plutone: Max René Cosotti (William Matteuzzi) 3. Jupiter: Nelson Portella 4. Marte: Andrea Martin 5. Mercurio: Luigi Alva 6. John Styx: Oslavio Di Credico 7. Radamande: Adriano Tomaello 8. Minosse: Mario Guggia 9. Eaque: Walter Brighi 10. Euridice: Daniela Mazzuccato (Martina Musacchio) 11. Morfeo: Antonio Balbo 12. L'opinione pubblica: Michael Aspinall 13. Cupido: Nicoletta Curiel 14. Diana: Gladys Mayo 15. Venere: Adele Cossi 16. Giunone: Giovanna Santelli (Cinzia De Mola) 17. Un littore: Emilio Curiel 18. Attore: Giancarlo Caponera 19.-20. Carlos Attore/Mimo Francesco Greco 21. Violino solista (Orfeo): Luigi De Filippi 22. La pecora nera (I ball.): Iride Sauri – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Giancarlo Cobelli; Cor.: Giuseppe Carbone; Scen.: Maurizio Balò; Cost.: Carlo Diappi; compl.: Le voci bianche della città di Trieste; M° coro: Edda Calvano; compl.: Corpo di ballo associato Ente Arena di Verona e Teatro La Fenice di Venezia; Nuovo all.: Teatro La Fenice.

1984-1985 – Carnevale di Venezia 1985. Parigi a Venezia.

Il Signor Fagotto, operetta in un atto di Charles-Louis-Étienne Nutter e C. Tréfeu, musica di Jacques Offenbach - 9 febbraio 1985 (2 recite).

Dir. mus.: Louis Dunoyer; Scen. e cost.: Philippe Dumas; compl.: Les Musicomédiens.

1984-1985 – Carnevale di Venezia 1985. Parigi a Venezia.

L'Ile de Tulipatan, operetta in un atto di H. C. Chivot e A. Duru, musica di Jacques Offenbach - 9 febbraio 1985 (2 recite).

Dir. mus.: Louis Dunoyer; Scen. e cost.: José Quiroga; compl.: Les Musicomédiens.

1993-1994 - Stagione di Lirica e Balletto

I racconti di Hoffmann, opera fantastica in un prologo, 3 atti ed epilogo di Paul-Jules Barbier (in lingua francese), musica di Jacques Offenbach – 3 febbraio 1994 (6 recite).

1. Hoffmann: Giuseppe Sabbatini 2. Nicklauss: Kerstin Witt 3. Lindorf: Sigmund Nimsgern 4. Coppélius: Sigmund Nimsgern 5. Le docteur Miracle: Sigmund Nimsgern 6. Dappertutto: Sigmund Nimsgern 7. Andrés: Romano Emili 8. Cochenille: Romano Emili 9. Frantz: Romano Emili 10. Pitichinaccio: Romano Emili 11. Olympia: Valeria Esposito 12. Giulietta: Marta Senn 13. Antonia: Lucia Mazzaria 14. Crespel: Jules Bastin 15. La Musa: Marie-Stéphane Bernard 16. Nathanael: Walter Coppola 17. Spalanzani: Mario Guggia 18. Hermann: Franco Boscolo 19. Schlemil: Paolo Rumetz 21. Voix de la mere d'Antonia: Lidia Tirendi – M° conc. e dir. d'orch: Frédéric Chaslin; M° del coro: Giovanni Andreoli; Reg.: John Schlensinger; Scen.: William Dudley; Cost.: Maria Bjornson.

Padova, Teatro Verdi - XXIII Stagione Lirica di Padova)

La Grande-Duchesse de Gérolstein, opéra-bouffe in 3 atti di Henry Meilhac e Ludovic Halévy (in lingua francese), musica di Jacques Offenbach, cor. di Luca Veggetti – 10 settembre 2004 (3 recite)

1. La Grande-Duchesse: Elena Zilio 2. Wanda: Patrizia Cigna 3. Fritz: Massimiliano Tonsini 4. Il barone Puck: Thomas Morris 5. Il Principe Paul: Enrico Paro 6. Il generale

Boum: Olivier Grand 7. Il barone Grog: Gabriele Viviani 8. Nepomuc: Franck Cassard 9. Olga: Elisabetta Martorana 10. Iza: Sabrina Vianello 11. Amélie: Ornella Silvestri 12. Charlotte: Julie Mellor 13. Ballerini: Vito Alfarano, Silvia Aufiero, Arianna Bolzonella, Vanessa Carlassara, Alessia Cecchi, Simona Fioravanti, Piercarlo Fioravanti, Gianluca Martorella, Alfio Calà Scalcione – M° conc. e dir. d'orch: Cyril Diederich; Dir. coro: Piero Monti; Reg., scen e cost.: Pier Luigi Pizzi; cor.: Luca Veggetti.
1° rappr. italiana dell'edizione critica.

Venezia, Teatro Malibran - Stagione 2004-2005

21 ottobre 2005 (5 recite)

La Grande-Duchesse de Gérolstein opéra-bouffe in 3 atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy (in lingua francese), musica di Jacques Offenbach, coreografia di Luca Veggetti – 21 ottobre 2005 (5 recite)

Stesso cast del precedente.

Il viaggio per mare dei *Contes d'Hoffmann*



L'itinerario delle scenografie dei Contes d'Hoffmann e il loro approdo a Venezia. Si ringraziano la Capitaneria di Porto di Venezia e Psa Venice per le immagini.

È un vero e proprio viaggio quello intrapreso dalle scenografie dei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach, opera inaugurale della stagione lirica 2023-2024 della Fenice. Dal Joan Sutherland Theatre di Sydney, dove lo spettacolo di Damiano Michieletto e Paolo Fantin ha debuttato l'11 luglio scorso, i preziosi materiali hanno infatti solcato i mari resi celebri da Emilio Salgari e Joseph Conrad nei loro romanzi, seguendo una rotta che – attraverso tre diverse navi cargo – li ha condotti da Singapore a Damietta, passando per il canale di Suez, e li ha fatti approdare al porto di Venezia, per essere poi trasportati in teatro. Lo si potrebbe proprio definire un inizio di stagione avventuroso, che ancora una volta ricorda a tutti l'essenza profondamente 'materiale' e concreta dell'arte della scena.

Biografie

FRÉDÉRIC CHASLIN

Direttore d'orchestra, compositore, pianista e scrittore, è nato a Parigi dove ha studiato per poi perfezionarsi al Mozarteum di Salisburgo. Inizia la sua carriera come assistente di Barenboim a Parigi e Bayreuth e di Boulez nell'Ensemble Intercontemporain. Negli anni a seguire è nominato direttore musicale all'Opera di Rouen, Nationaltheater di Mannheim, Opera di Santa Fe e alla Jerusalem Symphony. Attivo sia sul versante operistico che sinfonico, ha diretto nei più prestigiosi teatri del mondo: Metropolitan di New York, Opera di Los Angeles, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, e poi a Lipsia, Dresda, Madrid, Bologna, Roma, Venezia, Torino, Tokyo, Oslo, Copenaghen. Debutta nel 1993 al Bregenzer Festspiele con *Nabucco* e successivamente *Fidelio*, dando così l'avvio a un'interessante collaborazione con i teatri austriaci, in particolare con la Wiener Staatsoper dove dal 1997 ha diretto più di duecento recite. Oltre aver diretto le maggiori orchestre francesi, ha collaborato con la Filarmonica della Scala, Orchestra RAI di Torino, London Symphony e Philharmonic, Vienna Symphony e Philharmonic, Orquesta Nacional de España, Orquesta Gulbenkian, Israel Philharmonic Orchestra. Si è inoltre esibito nella doppia veste di pianista e direttore. Tra i concerti di maggior successo ricordiamo il Concerto per pianoforte e orchestra di Ravel, il Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 di Beethoven con la Vienna Philharmonic alla Wiener Staatsoper. Come compositore ha scritto composizioni sinfoniche (si ricorda *Gipsy Dance* per violino e orchestra), tre opere e oltre cinquanta composizioni per soprano, mezzosoprano e baritono. Estratti delle sue opere sono state cantate e incise da importanti artisti come Netrebko, Dessay, Peretyatko, e Damrau (che ha inciso alcune arie nel suo cd *Damrau Forever*). In veste di scrittore ha pubblicato un saggio, e il romanzo sulla vita di Gustav Mahler, insieme all'orchestrazione della Decima Sinfonia di Mahler. Tra gli impegni direttoriali recenti ricordiamo: *Don Carlo* a Riga; *Don Pasquale*, *Samson et Dalida*, *Manon*, *Werther*, *Andrea Chénier* alla Staatsoper di Vienna; *Tosca* allo Spring Festival di Tokyo; *Samson et Dalida*, *Faust* e *Le nozze di Figaro* a Bucarest; *Lakmé*, *Mignon* e *La bohème* a Liegi; una nuova produzione di *Gioconda* alla Scala; *Pelléas et Mélisande* e una serie di concerti a Budapest; *La Fille du régiment* a Cagliari; *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* oltre a una serie di concerti sinfonici al Comunale di Bologna e a Reggio Emilia; *Les Contes d'Hoffmann* a Vienna, Dresda e alla Scala e *Manon* a Parigi (Champs Elysées). Alla Fenice ha diretto, oltre a vari concerti sinfonici, *Faust* (2022 e 2021), *La Juive* (2005) e i *Contes d'Hoffmann* (1994).

DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Nel giro di poco tempo, è emerso sulla scena internazionale come uno dei rappresentanti più interessanti della giovane generazione di registi italiani ed è oggi tra i più richiesti nel mondo. Ha studiato opera e produzione teatrale presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e si è laureato in Lettere moderne presso l'Università di Venezia, sua città natale. I suoi spettacoli sono stati rappresentati nei più importanti teatri, festival e istituzioni quali il Festival di Salisburgo, il Teatro alla Scala, l'Opéra di Parigi, il Théâtre des Champs-Élysées, la Royal Opera House di Londra, il Festival di Glyndebourne, il Bolšoj di Mosca, il Nuovo Teatro Nazionale di Tokyo, la Sydney Opera in Australia, la Komische Oper e la Staatsoper di Berlino, il Theater an der Wien di Vienna, la Nederlandse Opera di Amsterdam, il Teatro Real di Madrid, la Fenice di Venezia, il Teatro dell'Opera di Roma e il Rossini Opera Festival di Pesaro. Tra i suoi impegni più recenti si ricordano: la *première* italiana di *Béatrice et Bénédicte* per l'apertura della stagione 2022-2023 del Teatro Carlo Felice di Genova, *Orfeo ed Euridice* alla Komische Oper di Berlino, *Giulio Cesare in Egitto* al Théâtre des Champs-Élysées, la *première* italiana di *Mass* di Bernstein a Roma, la *première* mondiale di *Animal Farm* tratta dall'omonimo romanzo di Orwell e composta da Raskatov ad Amsterdam, *Salome* alla Scala, *Les Contes d'Hoffmann* a Sydney, *Aida* alla Bayerische Staatsoper. Le sue produzioni hanno ricevuto molti premi come il Laurence Olivier Award, l'Irish Time Award, il premio russo Casta Diva, il Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana, l'Österreichischer Musiktheaterpreis, il Reumert Prize, il Melbourne Green Room Award. Oltre all'intensa attività nel teatro lirico, è attivissimo anche nel teatro di prosa, altrettanto importante nel suo percorso artistico, collaborando in particolare con il Teatro Stabile del Veneto e il Piccolo Teatro di Milano. Alla Fenice allestisce *Le baruffe* di Giorgio Battistelli (2022), *Rigoletto* (2021), *Don Giovanni* (2019, 2017, 2014, 2013, 2011 e 2010), *Macbeth* e *Die lustige Witwe* (2018), *Aquagranda* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Le nozze di Figaro* (2013 e 2011), *Così fan tutte* (2013) e *Roméo et Juliette* (2009).

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nato a Castelfranco Veneto, si specializza in Scenografia e Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Lavora per la lirica e la prosa. Nel 2004 inizia a collaborare con Damiano Michieletto per *Il piccolo spazzacamino* di Britten. Al ROF di Pesaro è scenografo della *Gazza ladra* (Premio Abbiati 2008 per la regia). Crea le scenografie per *Il cappello di paglia di Firenze*, *Jackie O*, *Das Land des Lächelns*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Luisa Miller*, *Il corsaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly*, *L'elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *The Greek Passion*. Tra le altre produzioni: *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte* alla Fenice, *La bohème* a Salisburgo, *Il Trittico* al Theater an der Wien, *L'elisir d'amore* a Madrid, *Poliuto* a Zurigo. Nel 2011 vince il Premio Abbiati per le scene di *Madama Butterfly* (Torino), *Sigismondo* (ROF) e *Don Giovanni* (Venezia). Successivamente firma le scene per *Un ballo in maschera* e *Salome* alla Scala, *Falstaff* a Salisburgo, *Idomeneo* al Theater an der Wien, *The Rake's Progress* a Lipsia e Venezia, *La Cenerentola* a Salisburgo, *Guillaume Tell* e *Cavalleria rusticana/Pagliacci*

a Londra (Olivier Award), *Il viaggio a Reims* e *Rigoletto* ad Amsterdam, *Die Zauberflöte* a Venezia, *Cendrillon* alla Komische Oper Berlin, *Die lustige Witwe* a Venezia, *Samson et Dalila* a Parigi, *La donna del lago* a Pesaro, *La damnation de Faust* a Roma (Premio Abbiati miglior produzione 2018), *Jenůfa* alla Berlin Staatsoper, *Béatrice et Bénédic* a Lione, *Kat'a Kabanova* a Glyndebourne, le nuove composizioni *Aquagranda* e *Le baruffe* a Venezia e la prima mondiale di *Animal Farm* alla Dutch National Opera di Amsterdam. Vince l'International Opera Award 2017 come miglior scenografo. Sue le scene dei due progetti cinematografici di Damiano Michieletto: *Rigoletto* presentato alla Festa del Cinema di Roma e *Gianni Schicchi* presentato al Torino Film Festival, entrambi trasmessi dalla RAI.

CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti. Costumista di lirica e prosa, nel 2011 vince il Premio Franco Abbiati e l'Opera Award come miglior costumista, nel 2017 l'Oscar della Lirica. Nel 2020, AL XXXVII Annual Green Room Awards, viene premiata per i costumi del *Viaggio a Reims*, spettacolo nato per De Nationale Opera di Amsterdam e ripreso all'Opera Australia, regia di Damiano Michieletto. Lavora nei maggiori teatri italiani e internazionali e collabora con registi di fama mondiale quali Andrei Končalovskij, Daniele Abbado, Barrie Kosky, Andrea Breth, Christoph Waltz e, dal 2004 con Damiano Michieletto. Tra le produzioni di cui firma i costumi ricordiamo: *Die Zauberflöte* diretto da Claudio Abbado, *Don Carlos* (Wiener Staatsoper) per la regia di Daniele Abbado, mentre per la regia di Andrea Breth *Medea* (Staatsoper Berlin) e *The feurige Engel* (Theatre an der Wien) nel 2020, *The Turn of the Screw* (La Monnaie) nel 2021; tra le numerose produzioni con Michieletto, *La gazza ladra* (Rossini Opera Festival, Premio Abbiati 2008), *Aquagranda* (Premio Speciale Abbiati 2017), *La bohème* e *Falstaff* (Salisburgo), *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Royal Opera House, Olivier Award), *Idomeneo*, *Il Trittico* e *Otello* (Theatre an der Wien), per l'Opera di Roma *La damnation de Faust* (Premio Abbiati per la miglior produzione del 2017-2018) e *Luisa Miller* al Costanzi, *Rigoletto* al Circo Massimo e *Mass* a Caracalla, *Die lustige Witwe* (Fenice e Opera di Roma), *Salome* (Scala), *Kat'a Kabanová* (Glyndebourne), *Jenůfa* (Staatsoper Berlin), *Aida* (Bayerische Staatsoper), *Les contes d'Hoffmann* (Sydney Opera House).

ALESSANDRO CARLETTI

Light Designer. Nato a Roma, studia fotografia e pittura scoprendo la passione per il design di illuminazione, influenzato dal padre che ha lavorato in teatro. Alla fine degli anni Novanta inizia a lavorare al Rossini Opera Festival, dove si specializza nell'opera. Ha collaborato con registi come Daniele Abbado, Francesco Micheli, Henning Brockhaus, Pippo Delbono, Franco Ripa di Meana, Yannis Kokkos e Barrie Kosky. Recenti produzioni includono: *Rigoletto* a Palermo (con la regia del filmmaker John Turturro), e, con Barrie Kosky, *Semele*, *Candide* e *La bohème* alla Komische Oper, *Der Rosenkavalier* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e *Rheingold* al Royal Opera House di Londra. Inoltre, *Die Jungfrau von Orleans* (regia di Lotte de Beer) al Theater an der Wien. Collabora in forma continuativa con Da-

miano Michieletto: tra le molte produzioni vale la pena includere *Der ferne Klang* di Franz Schreker a Francoforte, *Alcina* al Whitsun Festival, Salzburger Festspiele, *Orfeo et Euridice* alla Komische Oper di Berlino, *Rigoletto* ad Amsterdam, *Il trovatore* al Wiener Staatsoper, *Damnation de Faust* al Teatro dell'Opera di Roma, *A Midsummer Night's Dream* al Theater an der Wien, *Don Pasquale* all'Opéra National de Paris, *Le Baruffe* (musica di Giorgio Battistelli) al Teatro La Fenice di Venezia, *Giulio Cesare* al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi e *Mass* di Leonard Bernstein a Caracalla, Teatro dell'Opera di Roma. Ha vinto il Knight of Illumination Award 2015 per *Guillaume Tell*, e l'Olivier Awards 2016 per *Cavalleria rusticana/Pagliacci* come parte del team per la «migliore nuova produzione».

CHIARA VECCHI

Coreografa. Dopo la maturità classica, si diploma in Tersicorea Lirica e Musical Performer all'Accademia SPID di Milano. Nel teatro lirico cura per Damiano Michieletto le coreografie di *Tales of Hoffmann* (Opera Sydney, Royal Opera House di Londra, Opéra de Lyon), *Cenerentola* (Semperoper Dresden, Théâtre des Champs-Élysées), il film *Gianni Schicchi* (Genoma Produzioni), *Kat'a Kabanová* (Glyndebourne London), *Béatrice et Bénédic* (Opéra de Lyon, Teatro Carlo Felice), *Die lustige Witwe* (Teatro Colón di Buenos Aires, Fenice e Opera di Roma), *Macbeth*, *Aquagranda* (Fenice), *La damnation de Faust* (Opera di Roma e Palau de Les Arts di Valencia), *L'opera da tre soldi* (Piccolo di Milano), *Rigoletto* (Opera di Roma al Circo Massimo e Caracalla); è sua assistente alla regia in *A Legend of Beauty* (Arena di Verona), è suo direttore casting per i performer di *Mass* (Opera di Roma). Dal 2000 prende parte alle più importanti produzioni musical a livello internazionale come performer e oggi anche come regista associata e coreografa per *Ghost*, *Charlie e La fabbrica di cioccolato*, *West Side Story*, *An American in Paris*, *Mary Poppins*, *Dirty Dancing*, *Disney Newsies*, *A qualcuno piace caldo*, *La febbre del sabato sera*, *Sister Act*, *Flashdance*, *Cats*, *High School Musical*, *Titanic*, *Cabaret*, *Grease*, *Christmas Spectacular Show*, *Tutti insieme appassionatamente*, *Cenerentola*. È assistente di coreografi quali Daniel Ezralow, Anthony Van Laast, Chris Baldock, Gail Davies, Gillian Bruce e di registi come Saverio Marconi e Federico Bellone. È docente di Musical Theatre Performance e vicedirettore presso l'Accademia Teatrale SDM di Milano per la quale cura la messa in scena di *Catch Me If You Can*, *The Addams Family*, *The Wedding Singer*, *Sweet Charity*, *9 to 5*, *Funny Girl*, *The Full Monty*, *The Life*, *Legally Blonde*. È direttore artistico per agenzie, eventi pubblicitari e fashion show.

IVAN AYON RIVAS

Tenore, interprete del ruolo di Hoffmann. Nato in Piura (Perù) nel 1993, ha studiato canto sotto la guida di María Eloisa Aguirre al Conservatorio Nazionale di Musica del Perù. Si è perfezionato con Juan Diego Flórez, Ernesto Palacio, Vincenzo Scalerà, Maurizio Colaccichi e Luigi Alva. Attualmente studia in Italia sotto la guida del baritono Roberto Servile. Tra i suoi principali impegni: *Francesca da Rimini* di Mercadante al Festival della Valle d'Itria diretta da Fabio Luisi, *La bohème* a Torino e Roma, *La traviata* a Reggio Emilia, Modena, Como, Bergamo, Brescia, Pavia, Macerata, Firenze, Novara, Palermo e Tokyo, *Un giorno di regno* a Martina Franca, *Falstaff* a Torino, *I Capuleti e i Montecchi* a

Roma, *Rigoletto* a Firenze diretto ancora da Luisi, a Torino, a Palermo, di nuovo a Roma diretto da Daniele Gatti, a Liegi e a Tokyo, *L'elisir d'amore* a Bari e Las Palmas, *La bohème* e *La rondine* a Torre del Lago e il debutto con *Macbeth* alla Scala e con *Eugene Onegin* alla Wiener Staatsoper. Ha recentemente vinto il primo premio al Don Plácido Domingo Ferrer Prize of Zarzuela e il premio Rolex del pubblico al concorso Operalia 2021. Alla Fenice canta in *Faust* (2022 e 2021), *Rigoletto* (2021), *La traviata* (2019 e 2017), *La bohème* (2018 e 2017) e *La Favorite* (2016).

PAOLA GARDINA

Mezzosoprano, interprete del ruolo della Muse. Si è diplomata al Conservatorio di Rovigo, risultando in seguito vincitrice nel 2003 del Concorso Internazionale Toti dal Monte. Da allora è presente con i principali ruoli di mezzosoprano, nei maggiori teatri internazionali tra cui si citano almeno *Il turco in Italia* al Theater an der Wien e al Teatro Real di Madrid, *I due Figaro* al Festival di Salisburgo, Ascagne da *Les troyens* alla Scala con Antonio Pappano, Dorabella del *Così fan tutte* al Regio di Torino e al San Carlo di Napoli, entrambi con Riccardo Muti. Ha lavorato inoltre, tra gli altri, con direttori come Claudio Abbado, Tate, Inbal, Frizza, Benini, Ferro, Speranza Scappucci. Recentemente ha cantato Nicklausse in *Les contes d'Hoffmann* al Teatro Pérez Galdós di Las Palmas, Adalgisa in *Norma* al Teatro Campoamor di Oviedo, Romeo dai *Capuletti e i Montecchi* al Verdi di Padova, Anna Bolena all'Opera Nazionale Lituana, al Carlo Felice di Genova ed al Lac di Lugano, Cenerentola al Lirico di Cagliari. Alla Fenice canta in *Faust* (2022 e 2021), *Don Giovanni* (2017), in *Juditha triumphans* e nei *Capuletti e i Montecchi* (2015), nella *Scala di seta* (2014), nell'*Occasione fa il ladro* e in *Così fan tutte* (2012), nella *Cenerentola* (2003) e nell'*Incanto di Natale* di Paolo Furlani (2000).

GIUSEPPINA BRIDELLI

Mezzosoprano, interprete di Nicklausse, al suo debutto in questo ruolo. Si è specializzata alla Scuola dell'Opera di Bologna e all'Accademia Rossiniana di Pesaro. Vincitrice di importanti concorsi, ha debuttato a ventun anni nel ruolo di Despina in *Così fan tutte* diretta da Diego Fasolis. Collabora con direttori d'orchestra quali Mehta, Mariotti, Luisi, Zedda, Abbado, Alarcon, Pichon, Fasolis, Biondi, Dantone, Pluhar, Sardelli e registi come Sagi, Stein, Ozpetek, Antoniozzi, Vizioli, Pizzi, Livermore, Chiara Muti, Daniele Abbado, Audi. Particolarmente apprezzata nel repertorio classico e barocco, si esibisce regolarmente con *ensemble* come Cappella Mediterranea, L'arpeggiata, Il Pomo d'Oro, Accademia bizantina, La Venexiana, Ensemble Pygmalion, Le cercle de l'harmonie, La nuova musica, Stile galante. È ospite regolare dei più rinomati festival e teatri europei. Tra i suoi impegni recenti, *L'Ercole amante* di Cavalli all'Opéra Comique di Parigi; *La clemenza di Tito* a Firenze; *Le nozze di Figaro* a Versailles; *Tamerlano/Bajazet* di Vivaldi a Ravenna e Piacenza; *Il ritorno di Ulisse in patria* a Ginevra; *Tolomeo* di Händel con Il Pomo d'Oro in tour europeo; *Le comte Ory* a Bologna. Alla Fenice canta nel *Trionfo del tempo e del disinganno* (2023) e in *Dido and Aeneas* (2020).

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete dei ruoli di Lindorf, Coppélius, Le docteur Miracle, Dapertutto. Nato a Bergamo nel 1975, si è presto affermato come uno degli artisti più interessanti della sua generazione, collaborando con direttori d'orchestra come Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, Chailly, Mariotti e registi come Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Alden, Pelly e Pizzi. Si esibisce regolarmente nelle più prestigiose istituzioni musicali, tra cui Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opéra de Paris, Deutsche Oper di Berlino, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid. Tra gli impegni recenti, *Don Giovanni* all'Opéra de Paris, *L'elisir d'amore*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Il turco in Italia* e *Macbeth* alla Bayerische Staatsoper, *La damnation de Faust* all'Opera di Roma, il debutto con *L'elisir d'amore* al Metropolitan e di nuovo alla Wiener Staatsoper, *Don Carlo*, *Faust*, *Les Contes d'Hoffmann* e *Don Quichotte* alla Deutsche Oper di Berlino, *Il turco in Italia*, *Don Giovanni* e lo *Stabat Mater* di Rossini alla Scala. Ha ricevuto il Premio Franco Abbiati 2007. Alla Fenice canta in *Faust* (2022 e 2021), un *recital* lirico a lui dedicato (2020), *Don Carlo* (2019), *Semiramide* (2018), *Die Zauberflöte* (2015 e 2006), *Don Giovanni* (2014, 2011 e 2010), *The Rake's Progress* (2014), *Le nozze di Figaro* e il Concerto di Capodanno (2011), *La vedova scaltra* (2007), *La finta semplice* (2005), *Il cordovano* e *Morte nell'aria* di Petrassi (2004).

DIDIER PIERI

Tenore, interprete di Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio, al suo debutto in questi ruoli. Nasce a Livorno nel 1989 e si laurea a pieni voti nel 2013 al DAMS di Firenze. Dopo aver iniziato a studiare canto a Firenze, dal 2013 si perfeziona a Parigi col soprano Yva Barthélémy. Il debutto sul palcoscenico avviene nel 2016. Nel 2018 debutta nel ruolo di don Ottavio (*Don Giovanni*) al Teatro Cilea di Reggio Calabria. A questo si aggiungono negli anni a seguire altri ruoli protagonisti come Orphée (*Orphée aux Enfers*, Luglio Musicale Trapanese, 2019) e Gonzalve in *L'heure espagnole* di Ravel a Cremona, Brescia, Como e Pavia (circuito ASLICO) nel 2020. Tra i recenti impegni, don Ottavio in *Don Giovanni* per l'inaugurazione del Luglio Musicale Trapanese 2021 e nel circuito di OperaLombardia nel 2022, Spolella in *Tosca* e Il Tinca nel *Tabarro* all'Opera di Roma, Goro in *Madama Butterfly* al Teatro Regio di Torino, Nick nella *Fanciulla del West* a Brescia, Flavio in *Norma* a Piacenza e Modena, Il maestro di ballo/Lampionaio in *Manon Lescaut* a Genova, Remendado in *Carmen* all'Arena di Verona, Pang in *Turandot* e Prunier nella *Rondine* al Festival Puccini di Torre del Lago.

ROCÍO PÉREZ

Soprano, interprete del ruolo di Olympia. Spagnola, prima di avvicinarsi all'opera ha studiato clarinetto e teatro a Madrid. Nel 2014 è entrata all'Opéra Studio di Colmar e successivamente è stata ammessa al programma dedicato ai giovani cantanti dell'Opéra de Lyon. La sua carriera prende avvio con la lodata interpretazione di Berenice nell'*Occasione fa il ladro* di Rossini alla Fenice e della regina della notte e di Lucia di Lammermoor alla Deutsche Oper di Berlino e, in seguito, del ruolo di Olympia nei *Contes d'Hoffmann* all'Opera House di Helsinki.

Vincitrice di molti concorsi internazionali, gli ultimi impegni la vedono debuttare nei ruoli di Lisa nella *Sonnambula* al Teatro Real di Madrid, Nannetta in *Falstaff* all'Opera Nice Côte d'Azur, Blonde in *Entführung aus dem Serail* in una versione semiscenica dell'Orchestra de Granada e Clorinda nella *Cenerentola* ancora a Madrid. Inoltre ha ripreso la regina della notte, tra i molti teatri d'opera, alla Semperoper Dresden e al prestigioso Menuhin Festival di Gstaad. Alla Fenice ha cantato anche come Tonina e Madame Herz nel dittico *Prima la musica e poi le parole/Der Schauspieldirektor* di Salieri/Mozart (2020).

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete di Antonia, al suo debutto in questo ruolo. Insignita del prestigioso Premio Abbiati, inizia a studiare violino all'età di cinque anni. Alcuni anni dopo intraprende lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi poi con Leone Magiera. Dopo le prime scritture in opere barocche, si dedica a Mozart, cantandone tutti i maggiori ruoli da protagonista. Ha interpretato più di cinquecento recite del *Don Giovanni*, sia nei panni di donna Elvira sia in quelli di donna Anna. Il suo repertorio abbraccia anche opere di Puccini come *La bohème* (Mimi) e *Turandot* (Liù); di Donizetti – di cui ha interpretato per intero il ciclo delle tre regine Tudor nonché *Il castello di Kenilworth*, il *Belisario* e *Lucrezia Borgia* – e di Rossini, come *L'inganno felice*, *Maometto Secondo*, *Il viaggio a Reims*, *Mosè in Egitto*. Ha collaborato con direttori come Claudio Abbado, Pappano, Chung, Tate, Gatti, Luisi, Harding, Dudamel, Chailly, Nosedà, Valčuha, Mariotti, Axelrod, Roberto Abbado, Maazel, Plasson, Inbal, Nagano, Alessandrini; e con registi quali McVicar, Vick, Pizzi, Tiezzi, Armitage, Martone, Ronconi, Michieletto, Wilson e Brook. Ha cantato sia nel repertorio operistico sia in quello da camera per le principali istituzioni internazionali: Scala, Festival di Salisburgo, Royal Opera House, Festival di Aix-en-Provence, La Monnaie, nonché a Losanna, Tokyo, Trieste, Lugano, Firenze, Los Angeles, Parigi. Alla Fenice canta in *Faust* (2022), *Don Giovanni* (2019, 2017, 2013, 2011 e 2010), *Turandot* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Norma* (2018 e 2015), *L'amico Fritz* (2016), *Alceste* (2015), *The Rake's Progress* e *La clemenza di Tito* (2014) e *Le nozze di Figaro* (2011).

VÉRONIQUE GENS

Soprano, interprete del ruolo di Giulietta. Dopo aver primeggiato per oltre un decennio nel canto barocco, si è affermata a livello internazionale come una delle migliori interpreti del repertorio mozartiano e francese. Spazia dai più importanti ruoli mozartiani (contessa, donna Elvira, Vitellia, Fiordiligi) a quelli della grande tragedia lirica (Iphigénie en Tauride, Iphigénie en Aulide, Alceste, Armide) ma interpreta anche ruoli posteriori come Alice (*Falstaff*), Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Madame Lidoine (*Dialogues des Carmélites*), Missia (*Die lustige Witwe*). Si esibisce in concerti e *recital* in tutto il mondo, e in particolare a Parigi, Dresda, Berlino, Vienna, Praga, Londra, Tanglewood, Stoccolma, Mosca, Ginevra ed Edinburgo. Ha cantato nei più grandi teatri d'opera: Opéra National de Paris, Royal Opera House, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, La Monnaie, Liceu di Barcellona, Teatro Real di Madrid, Scala, così come ai festival di Aix-en-Provence, Salisburgo, Glyndebourne tra gli altri. Nel 1999 è stata premiata come Artista lirica

dell'anno alle Victoires de la Musique Classique e molte sue registrazioni (più di 80 CD e DVD) hanno ricevuto ottimi riconoscimenti. È stata insignita dell'onorificenza di Chevalier in the French order of La Légion d'Honneur, di Commandeur des Arts e di Lettres and Officier de l'Ordre national du Mérite.

FEDERICA GIANANTI

Mezzosoprano, interprete del ruolo della Voix de la mère d'Antonia. Consegue nel 2001 il diploma di canto presso il Conservatorio Francesco Morlacchi di Perugia e nel 2012 il diploma accademico di secondo livello, entrambi con il massimo dei voti. È vincitrice di numerosi concorsi internazionali. Si è perfezionata con diversi maestri, tra i quali Raina Kabaivanska, Renato Bruson e Claudio Desderi. Assecondando l'evoluzione naturale della propria voce, negli ultimi anni si è avvicinata a ruoli mezzosopranili: Carmen, Elisabetta (*Maria Stuarda*), Adalgisa (*Norma*), Charlotte (*Werther*), Flora (*La traviata*). Ha cantato nei seguenti teatri e festival: Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Luglio Musicale Trapanese, Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, Teatro Vittorio Emanuele di Messina, Salzburger Festspiele, Teatro Real di Madrid. È stata diretta, tra gli altri, da Desderi, Ono, Muti, Kim, Campanella. Ha inoltre lavorato con registi quali McVicar, Sagi, Vick, Livermore, De Rosa, Pressburger, Pizzech, Scandella, Krief.

CHRISTIAN COLLIA

Tenore, interprete di Nathanaël, al suo debutto in questo ruolo. Nato a Vibo Valentia, nel 2009 frequenta a Busseto l'Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi. Frequenta poi l'Accademia Rossiniana di Pesaro. Partecipa a *masterclass* dirette da Rockwell Blake, Mirella Freni e Juan Diego Flórez. Dal 2014 al 2015 partecipa come effettivo al Centre de Perfectionnement Plácido Domingo a Valencia. Nel 2017 si diploma a pieni voti con lode e menzione speciale al Conservatorio di Santa Cecilia sotto la guida di Claudio Di Segni. Dal 2017 a oggi, canta, tra le varie esibizioni, nel *Viaggio a Reims* a Roma, il conte d'Almaviva alla Cadogan Hall di Londra, Giannetto nella *Gazza ladra* al Petruzzelli di Bari, Elvino nella *Sonnambula* al Bellini di Catania, Danilo in *Die lustige Witwe* a Cagliari. Alla Fenice canta nel *Falstaff* (2022), nei *Lombardi alla prima crociata* (2022), in *Pinocchio* (2019), in *Werther* e nella *Scala di seta* (2019), nel *Signor Bruschino* e nelle *Metamorfosi di Pasquale* (2018), in *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016). Ha da poco pubblicato un libro sulla sua vita da giovane cantante lirico nel mondo, intitolato *Marinaio di terra* (edizioni ADM, Roma).

FRANÇOIS PIOLINO

Tenore, interprete del ruolo di Spalanzani. Dopo aver studiato al Conservatorio di Losanna, alla Guildhall School di Londra e al Conservatoire National Supérieur de Paris, comincia la sua carriera con Les Arts Florissants. Specializzato in ruoli di carattere, è stato invitato nei più grandi palcoscenici internazionali: Royal Opera House (*Werther* e *L'Etoile*), Nationale Opera Amsterdam (*L'Etoile*), Grand Théâtre de Luxembourg (*Madama Butterfly*), La Monnaie (*Capriccio*), Opernhaus di Zurigo (*L'Enfant et les Sortilèges*, *Dialogues des Carmélites*), Glyndebourne Festival (*L'Enfant et les Sortilèges*, *L'Heure espagnole*, *Eugene Onegin*, *Ariadne*

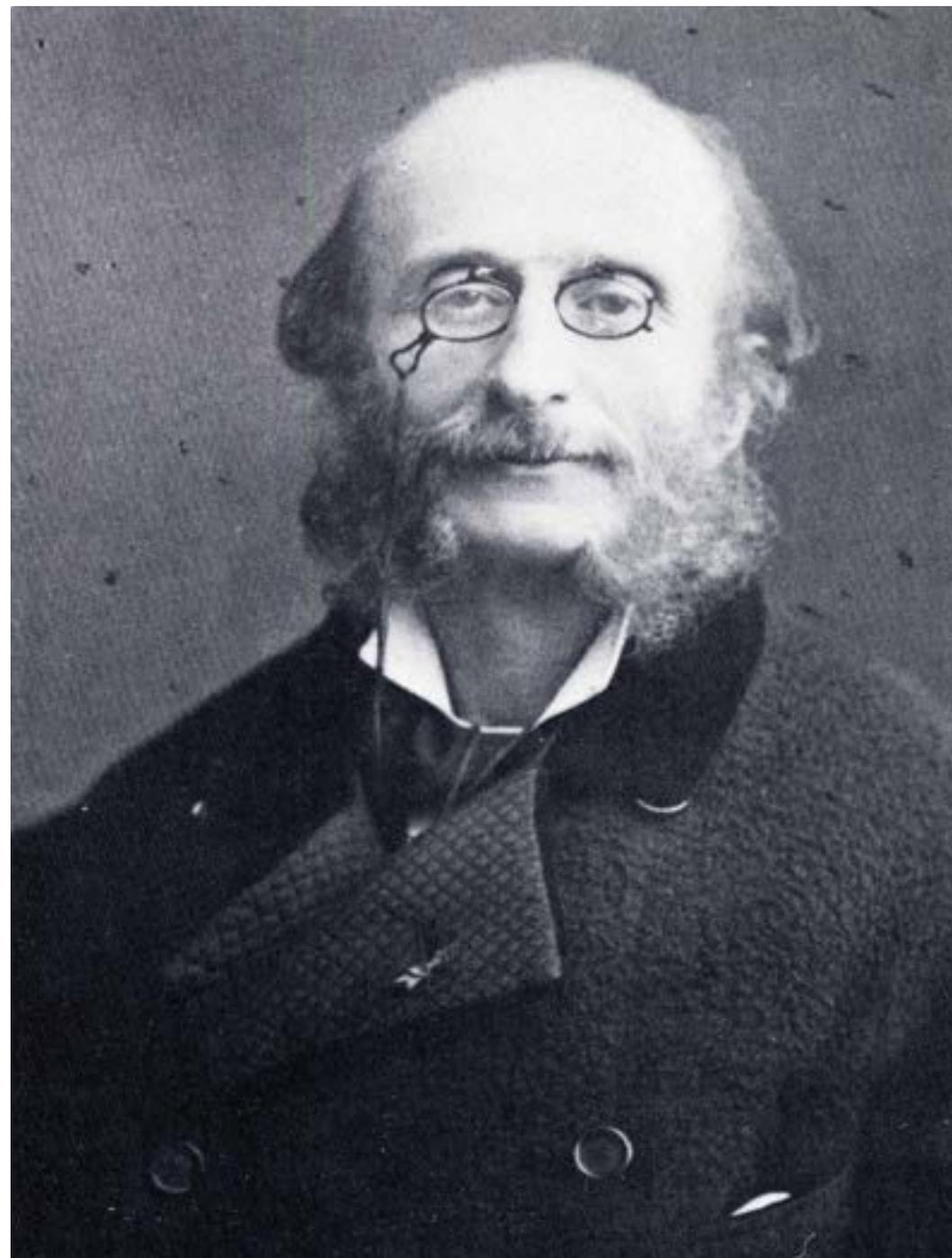
auf Naxos, *Le nozze di Figaro* e *Les Mamelles de Tirésias*), Opéra National de Paris (*Salomé*, *Carmen*, *La Veuve Joyeuse*, *Don Carlos*, *Trompe la Mort*, *Die Zauberflöte*), Théâtre des Champs-Élysées (*Die Entführung aus dem Serail*, *Dialogues des Carmélites*). Recentemente ha cantato, tra le varie produzioni, nei *Contes d'Hoffmann* alla Monnaie, in *Maitre Péronilla* al Théâtre des Champs-Élysées, in *Eugene Onegin* all'Opéra de Rouen, nelle *Nozze di Figaro* a Losanna, nelle *Nozze di Figaro* e in *Les Mamelles de Tirésias* a Glyndebourne. Tra i suoi impegni più recenti, *Les Contes d'Hoffmann* alla Scala e alla Staatsoper di Amburgo, *L'Heure espagnole* con l'Israeli Philharmonic Orchestra e *Les Enfants terribles* con La Coopérative.

YOANN DUBRUQUE

Baritono, interprete dei ruoli di Hermann e Schlémil. Francese, è uno dei più promettenti baritoni della sua generazione. Ha debuttato nel 2017 nel ruolo del titolo in *Don Giovanni* al Mozart Midsummer Festival di Bruxelles. Da qui la sua carriera l'ha visto interpretare molti diversi personaggi, tra cui don Giovanni a Berna, il ruolo del titolo in *Dido and Aeneas* di Purcell e nelle *Nozze di Figaro* ad Avignone, *Les Contes d'Hoffmann* e *Les Huguenots* alla Monnaie di Bruxelles, la prima mondiale di *Orfeo & Majnun* (ancora nel ruolo del titolo) al Festival di Aix-en-Provence, *Les Boréades* di Rameau, con Emmanuelle Haïm, a Digione, *Carmen* a Bordeaux, Rouen e Parigi, Starek in *Jenůfa* all'Opéra de Rouen. Ha inoltre lavorato all'Opéra-Comique di Parigi, dove è stato membro del nuovo *ensemble* Troupe Favart. Tra gli impegni recenti, Nourabad in *Les Pêcheurs de Perles* alla Paris Philharmonie e a Montpellier; Nettuno in *Idomeneo* alla Berliner Staatsoper, il debutto italiano come Claudio in *Béatrice et Bénédict* di Berlioz al Carlo Felice in Genova e *Ariane* di Massenet a Monaco, *La traviata* a Nancy.

FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete di Luther e Crespel, al suo debutto in questi ruoli. Nato a Conegliano nel 1980 inizia la sua formazione professionale presso il Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e la prosegue al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto. Studia in seguito canto sotto la guida di Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli e si perfeziona con Roberto Scandiuzzi e all'Accademia di Modena con Mirella Freni. La sua attività professionale inizia con la produzione Pocket Opera di *Nabucco* al Teatro Sociale di Como. Tra gli impegni recenti: *Macbeth* a Bari, *Madama Butterfly* al Teatro Verdi di Padova, *Un ballo in maschera* nel Circuito Lirico Lombardo, *Le nozze di Figaro* a Parma, *Tosca* all'Opera di Roma, *Il trovatore* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Pisa, *La bohème* e *Aida* nel Circuito Lirico Lombardo, *Otello*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Roméo et Juliette* e *Le nozze di Figaro* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta in *Ernani*, *Satyricon* e *Falstaff* (2022), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015 e 2014), in *Semiramide* (2018), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018 e 2017), in *Madama Butterfly* (2017) e in *Aquagranda* (2016).



Una delle ultime fotografie di Offenbach.

Un trattato sul teatro accompagna la nascita della Fenice

Il Settecento, più di ogni altro, è il secolo della trattatistica. Ogni singolo settore della scienza, della politica e della vita sociale viene indagato e analizzato in modo capillare, e innumerevoli sono i risultati editoriali di queste ricerche per lo più svolte da intellettuali ed eruditi. In questo contesto non poteva mancare l'interesse verso le arti dal vivo, che infatti sono sviscerate da molti studiosi del tempo, basti citare il *Saggio sopra l'opera in musica* del veneziano Francesco Algarotti (1712-1764), il quale, tra la molteplicità di argomenti che prende in esame, dall'arte alla scienza alla letteratura, rivolge il suo sguardo onnivoro anche al teatro musicale. Ma anche un teorico del Neoclassicismo come il brindisino Francesco Milizia (1725-1798) non manca di pubblicare le sue riflessioni sul tema in un volume intitolato *Del teatro*, che viene immediatamente messo all'indice dallo Stato Pontificio in cui lui risiede. E, per fare solo un altro nome, si possono ricordare le *Regole armoniche* del compositore pistoiese Vincenzo Manfredini (1737-1799). Ma l'elenco potrebbe continuare a lungo, pur nell'enorme diversità degli approcci e delle prospettive da cui il teatro e la musica per la scena vengono esaminati.



Questa materia suggestiona anche il coltissimo Andrea Rubbi (1738-1817), gesuita veneziano dagli interessi compositi ed enciclopedici, autore tra l'altro anche di tragedie (la più conosciuta al tempo è *La presa di Rodi*, del 1773, lo stesso anno in cui la Compagnia di Gesù è ufficialmente soppressa): tra le tante cose che di cui si occupa – dalla letteratura alla storia, dalla sociologia alle scienze, dalla teologia all'etica, dall'arte alla numismatica – trova posto infatti anche l'arte scenica, cui dedica il volumetto *Il bello armonico teatrale*, che viene stampato e fatto circolare nel 1792 in occasione dell'inaugurazione del nuovissimo Teatro La Fenice, importante, innovativa sala che si aggiunge alle molte già attive in laguna alla fine del XVIII secolo. Stella polare di Rubbi, in quest'operazione letteraria, è il trattato *Dell'opera in musica* del musicista e musicologo pugliese Antonio Planelli (1737-1803), pubblicato nel 1772, cioè appena vent'anni prima.



Il Teatro La Fenice in un disegno di Francesco Guardi (1792).

Nell'introduzione, il gesuita compone una breve storia dei teatri veneziani, prima di condurre il lettore all'interno della sua trattazione, suddivisa in quattro capitoli: *Situazione*, *Direzione*, *Decorazione dell'opera in musica* e *Del melodramma*. In essa, nel suo complesso, si alternano elementi pratici e descrizioni concrete, che danno conto della prassi teatrale veneziana dell'epoca, e naturalmente spunti teorici e riflessioni più generali, concentrati soprattutto nell'ultima parte.

Il libro viene ora ripubblicato, sotto il patrocinio del Teatro La Fenice e nell'edizione critica di Michele Geremia, per i tipi della casa editrice trevigiana Diastema, specializzata in pubblicazioni dedicate alla musica.

Anche se lontano dalla mordace forza satirica del celebre libello di Benedetto Marcello (1686-1739), *Il teatro alla moda*, uscito nel 1720, *Il bello armonico teatrale* offre comunque uno spaccato lucido e attendibile delle abitudini e delle consuetudini in voga nella Serenissima per quanto riguarda le arti sceniche, sia dal punto di vista di chi le pratica che da quello di chi ne fruisce.

Alla Fenice il modellino di Giannantonio Selva restaurato

di Franco Rossi

Il primo novembre 1789 la Nobile Società proprietaria di quello che sarà poi il nuovissimo Teatro La Fenice bandisce un concorso per la progettazione e la costruzione dell'edificio. I termini sono abbreviati, e in soli quattro mesi è chiesta la presentazione di tutti i progetti completi in ogni loro dettaglio e dei relativi modelli in legno. Nella trentina di progetti presentati, oggi conservati in Archivio di Stato e parzialmente in copia nell'Archivio storico della Fenice, solo una decina di essi era corredata dai relativi modelli, che vennero esposti alla pubblica approvazione in una casa «presso S. Maria Zobenigo», come riportato dalla «Gazzetta Urbana Veneta» del 26 maggio 1790:

Il Modello del Sig. Architetto Selva è di tal grandezza, ch'occupa un'intera stanza. Nulla manca alla integrità della sua composizione, vi si veggono fin i cammini e le tegole, e il pavimento degli atrj. Ben dipinto, ben eseguito, si scopre agevolmente il piano delle sue adiacenze nelle quali è combinato l'interesse della Società per i molti luoghi affittabili. È messo in pratica il cangiamento delle scene, che ad un tempo succede con ordigno di nuova invenzione.

Sia per la bellezza del modellino, sia per oscure manovre di palazzo, Pietro Bianchi, vincitore del concorso secondo il giudizio dell'apposita commissione, si vide scavalcato proprio dal lavoro del Selva, che venne alla fine scelto come progettista e costruttore dell'importante edificio.

Manca qualsiasi notizia circa la sorte degli altri modellini, probabilmente distrutti o riciclati; al contrario è stato possibile ripercorrere la strada seguita dal modello del Selva – realizzato da Isidoro Ridolfi, intagliatore, e Costantino Cedini, dipintore – citato in una lettera a Canova nel 1790, che venne spostato già nel 1794 da San Zulian a San Geremia e da qui alla Fenice. Successivamente, prima dell'incendio del 1836, il modellino era stato depositato per alcuni anni presso l'Accademia di Belle Arti, e là era già stato restaurato in occasione dell'incendio, mentre un paio di anni più tardi era stato leggermente modificato.

Per molto tempo lo si ritenne perduto, come afferma Elena Bassi nel 1936, per poi essere ritrovato ed esposto nella mostra *I teatri pubblici di Venezia* nel 1971; otto anni più tardi fu uno dei pezzi forti della mostra *Venezia e lo spazio scenico* a Palazzo Grassi e nel 1985 nella mostra *Le Venezie possibili*. Bisognoso di ulteriori restauri, nel 1997 il lavoro venne affidato a Maximilian Leuthenmayr e a B. Ghezzi per un intervento conservativo. Grazie alla attività dell'Archivio storico e dopo essere stato esposto nella nuova Fenice, nel corridoio



Il modellino di Giannantonio Selva (1751-1819).

del secondo ordine di palchi, si è rivelato necessario un ulteriore e radicale intervento di restauro, oggi realizzato da Stefania Sartori, seguito dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e finanziato dai Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di Venezia (segnatamente America-Italy Society of Philadelphia, Comitato Austriaco Venedig lebt, la Fondazione V-A-C).

L'unicità del magnifico manufatto, le sue stesse imponenti dimensioni, la possibilità di aprirlo e vederne gli interni (anche se ovviamente nella teca sarà presentato chiuso), la cura minuziosa dei particolari ha permesso agli studiosi di poter conoscere la struttura originale di un teatro che è stato più volte pesantemente modificato anche nella sua struttura e di poter giungere di conseguenza a una ricostruzione più fedele possibile anche dopo l'incendio del 1996. Questo autentico gioiello sarà quindi visitabile all'interno delle visite guidate del teatro, con la possibilità di consultare attraverso un video anche le parti interne dello stesso; e in questo modo la Fondazione Teatro La Fenice aggiunge alla propria attività tradizionali anche questo importante tassello.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Nicholas Myall, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Livio Salvatore Troiano, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Fjorela Asqeri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Davide Toso, Lucia Zazzaro, Fiorenza Barutti ♦

Violoncelli Maia Rulliere • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan, Alfredo Supino ♦

Flauti Gianluca Campo •, Silvia Lupino

Oboi Andrea Centamore • ♦, Carlo Ambrosoli

Clarinetti Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Fagotti Danilo Squillace • ♦, Fabio Grandesso

Corni Vincenzo Musone •, Tea Pagliarini, Dario Venghi ♦, Giulio Montanari ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi • ♦, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Demetrio Bonvecchio ♦

Trombone basso Claudio Magnanini

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Irene Piazzai ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Serena Bozzo, Lucia Braga, Emanuela Conti, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Elena Bazzo ♦, Sara Bino ♦, Valentina Iannotta ♦

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Alessandra Vavasori

Tenori Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Salvatore De Benedetto, Victor Hernan Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Ciro Passilongo, Salvatore Scribano, Alessandro Vannucci

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Tiziana Paggiaro, Andrea Moro ◊

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari,

Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri,

Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Elena Cellini ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi,

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della*

programmazione, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Francesco Bortolozzo *aiuto direttore di scena*,
Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Andrea Muzzati** *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Depplieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegno, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ricardo Ribeiro ◊

AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto*, nnp*, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA **Romeo Gava** *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Simone Faggian ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia**

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Nerina Bado ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023

*opera inaugurale***Les Contes d'Hoffmann***musica di Jacques Offenbach**direttore* Frédéric Chaslin
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Sydney Opera House,
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon**Teatro La Fenice**

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

Les Saisonsliberamente ispirato alle Quattro Stagioni
di Vivaldi*musica di* Antonio Vivaldi
e Giovanni Antonio Guido*coreografia* Thierry Malandain
direttore e violino Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

coproduttore principale Château de Versailles Spectacles
Opéra Royal de Versailles, Orchestra Royale de Versaillescoproduttori
Festival de Danse de Cannes - Côte d'Azur France
Teatro Victoria Eugenia - Ballet T - Ville de Donostia
San Sebastián
Opéra de Saint-Etienne, Theater Bonn - Allemagne,
Teatro La Fenice

prima rappresentazione italiana in esclusiva

Teatro Malibran

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

Pinocchio*musica di* Pierangelo Valtinoni

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio 2024

Il barbiere di Siviglia*musica di* Gioachino Rossini*direttore* Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

La bohème*musica di* Giacomo Puccini*direttore* Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini**Teatro Malibran**

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

Maria Egiziaca*musica di* Ottorino Respighi*direttore* Manlio Benzi
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

Mefistofele*musica di* Arrigo Boito*direttore* Nicola Luisotti
regia Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18, 19, 20, 21 aprile 2024

Marco Polo*musica degli studenti di composizione del*
*Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia**Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Do-*
brucka, Paolo Notargiacomo

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Giovanni Mancuso
regia Emanuele GambaOrchestra e Coro del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezianuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti
di Venezia

prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

Don Giovanni*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart*direttore* Robert Treviño
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

Il Tamerlano*musica di* Antonio Vivaldi*direttore* Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

Ariadne auf Naxos*musica di* Richard Strauss*direttore* Markus Stenz
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro Comunale
di Bologna**Teatro La Fenice**

30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

Turandot*musica di* Giacomo Puccini*direttore* Francesco Ivan Ciampa
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini**Teatro La Fenice**

13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata*musica di* Luigi Nono**Erwartung***musica di* Arnold Schönberg*direttore* Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono**Teatro Malibran**

31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

La vita è sogno*musica di* Gian Francesco Malipiero*direttore* Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore***Robert Treviño**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore

contralto Sara Mingardo
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore***Myung-Whun Chung**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

*direttore***Marco Gemmani**

Claudio Monteverdi
dalla *Selva morale e spirituale*:
Vespro di Natale
San Marco, 25 dicembre 1623

Cappella Marciana

Teatro La Fenice

sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Hartmut Haenchen**

Anton Bruckner
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Alpesh Chauhan**

Anton Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Ivor Bolton**

Luigi Cherubini
Lodoïska: ouverture

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore per soli, coro
e orchestra KV 626

soprano Valentina Farcas
mezzosoprano Cecilia Molinari
tenore Mauro Peter
basso Milan Siljanov
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

*direttore e pianoforte***Rudolf Buchbinder**

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore e pianoforte***Myung-Whun Chung**

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte, violino, violoncello
e orchestra in do maggiore op. 56

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

violino Roberto Baraldi
violoncello Emanuele Silvestri
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

*direttore***Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

soprano Angela Meade
mezzosoprano Annalisa Stroppa
tenore Fabio Sartori
basso Riccardo Zanellato
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Nicola Luisotti**

Fabio Massimo Capogrosso
Oltre i confini
nuova commissione
nel settecentesimo anniversario della morte
di Marco Polo

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Dmitry Kochanovsky**

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

violino Simon Zhu
vincitore Premio Paganini 2023
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

*direttore***Daniele Rustioni**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro
e orchestra op. 125

soprano Ana Maria Labin
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Francesco Demuro
basso Adolfo Corrado
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Diego Fasolis**

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

*direttore***Markus Stenz**

Felix Mendelssohn Bartholdy
Concerto in mi minore per violino
e orchestra op. 64

Anton Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

violino Vikram Francesco Sedona
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio Veneto
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore***Markus Stenz**

Charles Ives
The Unanswered Question
Vincenzo Bellini
Norma: sinfonia
Richard Wagner
Parsifal: Verwandlungsmusik
«Nun achte wohl»
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»
«Enthüllet den Gral!» «Wein und Brot des
letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

Omaggio a Giacomo Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

*direttore***Alfonso Caiani**

Carl Orff
Carmina burana
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

*direttore***Juanjo Mena**

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutoslawski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE

Teatro La Fenice
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

*direttore***Kent Nagano**

Franz Joseph Haydn
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore
per violino, violoncello, oboe, fagotto
e orchestra, Hob.I:105

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n.2 in re maggiore op. 36

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo
o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia Tel: 041 5227737

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Gloria Gallucci, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Orsola Spinola, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

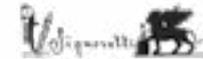
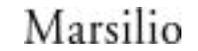
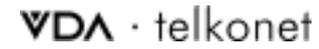
PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*
Annalisa Andreetta, *Sindaco*
Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*
Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 117 - novembre 2023
ISSN 1971-8241

Les Contes d'Hoffmann

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Michele Girardi, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Si ringrazia il Teatro alla Scala per la gentile concessione
della traduzione di Maria Teresa Giaveri,
utilizzata in alcune parti del libretto qui pubblicato

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00