

MARINA MAYRHOFER

UNDINE E BERTHALDA.  
DUE NOMI EMBLEMATICI IN UN'OPERA DELLA ROMANTIK,  
UNDINE DI E.T.A. HOFFMANN

*Abstract:* In the *Zauberoper* of E.T.A. Hoffmann, *Undine* (Berlin, 1816), the protagonist is a nymph who wants an earthly existence and the love of a man who is forever faithful. The antagonist of Undine, Berthalda, has a name that is contrasted with obvious similarities to another popular legend, conversely, the name of the nymph refers to a magical and aristocratic dimension, playing a certain role in the drama of the work. With this contribution, we want to prove how even onomastics affects the structure and dynamics of a specimen opera, representative of the German culture of the *Romantik*.

*Keywords:* Undine, Berthalda, Onomastics, *Romantik*

Si chiamano Undine e Berthalda le due sorellastre che si contendono i favori di Huldbrand, cavaliere di Ringstetten, nella *Zauberoper* di E.T.A. Hoffmann che porta il nome della prima – *Undine*, appunto – andata in scena a Berlino il 3 agosto 1816 con grande successo. La fonte del libretto è una *Erzählung* – apparsa per la prima volta nel fascicolo 1811 del periodico quadriennale «Jahreszeiten» – di Friedrich de La Motte Fouqué, che accettò l'invito di Hoffmann di *versifizieren*, 'mettere in versi', la sua novella, sì da consentirne l'intonazione musicale per il progetto teatrale destinato al Königlich-sches Schauspielhaus berlinese.

Il nome del personaggio del titolo, nella favola e nell'opera, è quello di una ninfa che desidera un'esistenza terrena e l'amore di un uomo che le sia fedele per sempre. Emersa dalle onde di un lago, come per miracolo, la fanciulla si fa adottare da una coppia di pescatori che hanno smarrito la loro bambina, Berthalda, e ottiene l'amore del cavaliere Huldbrand. Congiuntasi a lui, Undine si reca alla corte del Duca che, con sua moglie, ha adottato Berthalda e l'ha promessa in sposa al cavaliere. La fiaba di La Motte Fouqué e il libretto della *Zauberoper* si concludono con il ritorno allo stato di creatura acquatica della protagonista, tradita da Huldbrand. Ma, emergendo da una fontana, l'ondina con un bacio mortale si riprende l'amato, per ricongiungersi a lui in una vita ultraterrena.

La materia del soggetto oscilla, in continue sfumature, tra mito e fiaba, riservando alla sfera del primo l'antefatto e l'esito della vicenda, all'ambito

della seconda, viceversa, lo svolgimento. Nel mito, infatti, s'inquadrano le nature soprannaturali di Undine e Kühleborn, il terribile spirito delle acque, zio dell'ondina. Questo mostro del lago cerca di ricondurre la nipote alla dimensione primitiva «di natura». Con il *Liebestod* di Huldbrand, infine, anche l'amante viene ammesso nel mondo surreale dal quale la protagonista era fuggita in cerca di una felicità terrena che si rivelerà poi, contro ogni sua aspettativa, mera illusione.

Una prima considerazione sui nomi dei personaggi – fatta eccezione per quello della protagonista e della sua rivale di cui si dirà in seguito – attiene al significato che essi detengono a prima vista e che crea subito uno spartiacque d'ordine sociale, coerente tra l'altro con la natura della fiaba, organismo implicante, di per sé, differenze di classe. *Huldbrand*, amato da Undine e Berthalda, è titolato: egli è il «cavaliere di Ringstetten».<sup>1</sup> L'insegna di cui si fregia lo colloca in una dimensione riservata ad una cerchia ristretta, regolata dai principi consoni a tale consorteria. A riprova, Huldbrand è nome composto dai due sostantivi dell'alto tedesco medio *brand*, 'spada' e *hulde* 'fedeltà', che si richiama, con riferimento alla temperie cortese, al 'giurare fedeltà'<sup>2</sup> e ben si addice, per antifrasi, al giovane, che infrangerà la promessa fatta a Undine sposandola.<sup>3</sup> Il carattere del personaggio appare dunque già delineato nella sua qualità onomastica e il ruolo che gli competerà nello sviluppo della vicenda risulta intuibile fin dagli appellativi. Suo antagonista è *Kühleborn*, creatura fantastica, estranea ed ostile al mondo degli umani, che detiene un potere strettamente legato all'elemento acquatico di cui è signore, alla stregua d'un monarca assoluto e feroce. Il suo nome, *Frescofonte* in alcune traduzioni italiane,<sup>4</sup> allude ai flutti nei quali dimora. In alto tedesco medio *born* è, appunto, la sorgente, la fonte, mentre il ted. *Kühle* è la 'frescura' e, in senso lato, anche l'«insensibilità», l'indifferenza che, nella novella di Fouqué, lo spirito terribile manifesta nei confronti dei sentimenti umani, di quell'amore che trasformerà sua nipote da ondina a donna.

Di classe inferiore, il *Fischer* e la *Fischerfrau* ('il pescatore e sua moglie'), genitori adottivi di Undine, non sono indicati con nomi propri, ma con la denominazione della categoria cui appartengono. Figlia naturale di questi

<sup>1</sup> Il titolo nobiliare è stato probabilmente ricalcato sul nome di Tübing von Ringoltingen, autore del libro *Melusine* (1456) (cfr. n. 6).

<sup>2</sup> BRUNO PORCELLI, *Introduzione alla sottosezione 3b: onomastica letteraria – I nomi nei generi letterari*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 141-145, cfr. p. 142.

<sup>3</sup> Un altro nome parlante è quello del sacerdote che per avventura arriva nella capanna dei pescatori, giusto in tempo per officiare il matrimonio: *Heilmann*, 'l'uomo che dà la salvezza'.

<sup>4</sup> FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ, *Ondina*, trad. it. di Diana Dell'Omodarme, in *I Romantici tedeschi*, a c. di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Rizzoli 1995, I, Narrativa, pp. 943-1041, cfr. p. 951.

due sposi è *Berthalda*, il cui nome, come si dirà in seguito, è collegato all'attività modesta delle filatrici. Questo personaggio, rivale in amore di Undine, si contrappone alla protagonista anche per estrazione sociale. Il suo approdo alla cerchia privilegiata degli aristocratici è, per lei, una conquista cui non è disposta a rinunciare e che intende confermare, convolvendo a nozze con il «cavaliere» di Ringstetten. Lo *Herzog* e la *Herzogin*, rispettivamente il «Duca» e la «Duchessa», a loro volta genitori adottivi di Berthalda, come gli altri due omologhi d' estrazione plebea, restano nominati solo con riferimento al rango altolocato che li contraddistingue.<sup>5</sup>

Hoffmann, nel primo atto della sua *Zauberoper*, sembra privilegiare la doppia dimensione di realtà e fantasia e, con essa, le distinte sfere sociali cui afferiscono i personaggi. Al momento di tradurre in numero musicale il criterio già adottato da La Motte Fouqué nel secondo capitolo della novella, egli lascia intravedere il profilo della protagonista, prim' ancora ch' essa entri in azione, attraverso il racconto in cui il pescatore espone a Huldbrand come sono andate le cose, e cioè come avvenne che *Undine* fu accolta nella povera capanna. Nell' opera, l' originale narrazione in prosa diventa la *Romanza del Pescatore* (I, 1, n. 2 *Wir weinten still im kleinen Zimmer* 'Noi piangevamo in silenzio nella piccola stanza'), assolvendo al medesimo scopo.

All' evento straordinario dell' apparizione di una bimba sorridente, sulla porta della piccola casa, descritto nella romanza, corrisponderà, nel numero musicale successivo (I, 1, n. 3, *Quartetto con Coro, Und Wogenlieder – Wellenklänge* – 'E il canto delle onde, il risuonare dei flutti'), l' irruzione di forze soprannaturali (*Chor der Wassergeister* 'Coro degli spiriti acquatici'), che bruscamente interromperanno la parentesi dell' antifatto, rilanciando nuovamente la dinamica del dramma, ora appannaggio esclusivo della musica, senza dialoghi interposti (canonici nel disegno di una *romantische Oper*, ricalcato su quello del *Singspiel*) fino al secondo cambiamento di scena.

*Undine* fa la sua comparsa nel n. 3 (*Duetto con Coro*), dopo la prima mutazione di scena, assisa su di uno scoglio emergente dalle acque, tra la furia degli elementi. La statura mitica del personaggio si consegna solennemente allo spettatore. La creatura, che interloquisce con lo zio Kühleborn ed il suo seguito di spiriti acquatici, appare diversa, tuttavia, dall' altra, di cui il Pescatore, nella Romanza, ha fornito il ritratto in miniatura. Alla piccina dai riccioli d' oro, grondante acqua da tutte le membra, alta quanto un pollice, s' è ora sostituita una seducente fanciulla che domina gli elementi come una divinità pagana, una *Holde* splendente di bellezza: Melusine, la prima, per l' allusione al pollice (*nur klein, klein Püppchen, wie ein Daum*

<sup>5</sup> MONICA MENEGAZZI, *I nomi propri nei «Kinder und Hausmärchen» dei fratelli Grimm*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 531-539.

‘solo piccola, piccola come un pollice’) che sembra denunciarne l’appartenenza alla stirpe dei nani, Loreley, la seconda, per la postura scelta, su di uno scoglio come in vetta alla rupe; due leggende fuse assieme, con corredi di figure secondarie, spiriti d’acqua e di terra, forze oscure del bene o del male, quali si definiranno, via via, nell’alternanza di valori conflittuali sottesi alla fiaba.

La *Melusine* di Thüring von Ringoltingen (1474)<sup>6</sup> costituisce la fonte di uno degli argomenti prediletti della poesia romantica, da Brentano a Grillparzer.<sup>7</sup> Goethe ne trasse *Die neue Melusine*. La fiaba, scritta prima del 1797, fu poi inserita nei *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, la cui versione definitiva fu pubblicata nel 1837 e legata al racconto-cornice assieme ad altre novelle. Melusine confida al giovane viaggiatore, innamorato di lei, ch’ella appartiene alla stirpe del re dei nani e racconta la storia mitica di questi esseri, primi creati fra tutti quelli ragionevoli. «Io la guardai, era più bella che mai e, tra me, pensai: è poi davvero una disgrazia se si ha una donna che di volta in volta diviene piccola come un nano che la si può portare in giro dentro una cassetina? [...] Dopo qualche tempo la bella mi apparve verso sera, vestita di un abito bianco, e poiché nella stanza le luci divennero fioche, ella mi sembrò essere com’ero abituato a vederla, e mi ricordai di averle sentito dire che quelli che appartengono alla stirpe di nani e gnomi, con il sopraggiungere della notte, crescono in altezza a vista d’occhio».<sup>8</sup>

Anche la leggenda di Loreley ebbe grande fortuna presso i romantici tedeschi. Il nome della rupe, nelle varianti, *Lurlei/ Lureley/ Lorelei*, è formato da *lur*, termine appartenente all’antico sostrato celtico il cui significato è appunto legato alla natura della rupe – a lastroni, scistosa –, mentre il secondo termine, *ley*, di largo uso nel medio alto tedesco, indica proprio la rupe.<sup>9</sup>

Scrivono Ignace Feuerlicht: «Nessuna traccia di una bella donna o fata o maga, che si sia inserita nella leggenda col nome di Lorelei, esiste tuttavia prima della celebre ballata di Brentano [...] Inutilmente s’è tentato di comprendere il poema di Heine confrontandolo con altre versioni del soggetto

<sup>6</sup> HANS-JÖRG KÜNAST, URSULA RAUTENBERG, *Die Überlieferung der «Melusine» des Thüring von Ringoltingen. Buch Text und Bild, Kommentierte Quellenbibliographie, buchwissenschaftliche, sprachwissenschaftliche und kunsthistorische Aufsätze*, Berlin, Walter de Gruyter 2013.

<sup>7</sup> CLAUDIA STEINKÄMPER, *Melusine – vom Schlangenweib zur «Beauté mit dem Fischeschwanz». Geschichte einer literarischen Aneignung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2007. ANNA MARIA STUBY, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Leverkusen, Westdeutscher Verlag 1992.

<sup>8</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, herausg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, Fassung 1821, XV Kap., pp. 184-185.

<sup>9</sup> Voce *Lorelei* di ENRICO MAGNI DUFFLOCC, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano 1989, vol. V, p. 88.

apparso all'epoca. Si dà, comunque, per scontato che, tra tutte, quella di Heine sia inarrivabile e definitiva, destinata a mettere in ombra le liriche precedenti di Brentano (1802), Eichendorff (1815) e Loeben (1821). Tuttavia, per invenzione narrativa e tensione drammatica il poema di Brentano è superiore a quello di Heine. Nel suo 'Waldgespräch' Eichendorff riesce a far percepire quella misteriosa sensazione di sentirsi perso nei boschi come solo Eichendorff sa fare.<sup>10</sup>

Anche se i profili di queste due creature leggendarie tendono, di volta in volta, a sovrapporsi a quello della protagonista dell'opera di Hoffmann, il nome che la contraddistingue, *Undine*, scaturisce da una precisa scelta di Friedrich de La Motte Fouqué, che s'ispirò al *Lyber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et caeteris spiritibus* di Teophrastus Bombastus von Hohenheim, detto Paracelso (1493-1541), «[...] sull'onda di un rinnovato interesse per la mistica protestante e per il pensiero di Jacob Böhme in particolare, interesse che aveva trovato un primo esito creativo con il romanzo *Alwin* (1808)».<sup>11</sup>

Alle radici del disegno complessivo della *Zauberoper*, della sua stessa morfologia, articolata in numeri musicali e dialoghi parlati, v'è tuttavia l'opzione precisa per un genere che, prima d'ogni elaborazione letteraria, nella tradizione popolare si configura come fiaba di magia con le sue dinamiche peculiari, riconducibili a schemi finalizzati ad individuare relazioni ed affinità tra i diversi esemplari.

Vladimir Propp, nel suo storico saggio sulla morfologia della fiaba,<sup>12</sup> chiama «funzioni» le «azioni dei personaggi determinate dal punto di vista del loro significato per l'andamento della narrazione».

Se è vero quanto nota Lévi-Strauss, e cioè che

[...] mito e favola sfruttano una sostanza comune, ma ognuno alla sua maniera. La loro relazione non è di anteriore a posteriore, di primitivo a derivato, ma è piuttosto una relazione di complementarità. Le fiabe sono miti in miniatura, in cui le stesse opposizioni sono riportate in scala ridotta, ed è questo in primo luogo che le rende difficili da studiare... La scomparsa dei miti ha rotto l'equilibrio, e come un satellite senza pianeta la favola tende a uscire dall'orbita e a lasciarsi captare da altri poli di attrazione [...],<sup>13</sup>

<sup>10</sup> IGNACE FEUERLICHT, *Heine's «Lorelei»: Legend, Literature, Life*, «The German Quarterly», 53 (Jan. 1980), 1, pp. 82-94, cfr. p. 84.

<sup>11</sup> CLAUDIO BOLZAN, «L'idea fantastica del tutto» per una lettura dell'*Undine* di E.T.A. Hoffmann, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX (1996), 1-2, pp. 56-98, pp. 62-65.

<sup>12</sup> VLADIMIR JAKOVLEVIC PROPP, *Morfologia della fiaba*, a c. di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi 1966.

<sup>13</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, in PROPP, *Morfologia...*, cit., p. 183.

resta allora da chiarire in che misura il mito della creatura acquatica, già illustrato da Paracelso, si sia configurato in varie dimensioni, assumendo nella fantasia popolare, via via, tratti di mito-leggenda e/o fiaba, a seconda del grado di contaminazione acquisito all'interno di un contesto realistico, fatale «polo di attrazione» di un «satellite», ormai, «senza pianeta». La fenomenologia del meraviglioso, che si sviluppa a contatto con una realtà resa credibile dalla nitidezza dei contorni del paesaggio immaginato, implica, nello sviluppo della fiaba di magia, un «sistema intellegibile formato dalle opposizioni: *maschio/femmina* (nel rapporto della *natura*) e *alto/basso* (nel rapporto della *cultura*) e da tutte le permeazioni possibili tra i sei termini». <sup>14</sup>

Nel passaggio obbligato dal racconto al dramma musicale, effettuato da Hoffmann, tale sistema sembra emergere da alcune scelte, prioritarie rispetto ad altre, per le garanzie che offrono allo sviluppo di un'azione, còlta nelle sue «opposizioni» essenziali, grazie ad una regolarità strutturale, a sua volta deducibile dalla successione ordinata di quelle «funzioni», registrate da Propp «per ogni racconto, alcune mancanti e altre ripetute».

La formula del *Singspiel*, già sperimentata su altri soggetti romantici, consente all'autore di articolare, sul doppio versante del dialogo e dei numeri musicali, un materiale la cui disposizione, nel tempo rappresentato, non riesce ad escludere del tutto il ricorso a moduli narrativi, necessari a chiarire, seppur in misura ridotta, una complessa serie di antefatti. Ma, per l'uno e l'altro ambito (dell'azione e del racconto), il luogo specifico del dialogo parlato o del numero musicale non è esclusivo, si da indurre a cercare altrove i parametri distintivi che hanno privilegiato una delle due soluzioni. In perfetta coerenza con le teorie, esposte nel saggio in forma di dialogo, Hoffmann destina a numeri musicali quelle situazioni, descritte o rappresentate, che, più delle altre, esprimono un significato poetico, convertibile, come tale, solo nel linguaggio ineffabile della musica.

In una lettera al suo amico Eduard Hitzig (30 novembre 1812) egli comunica con soddisfazione il progetto di due brani determinanti nell'evoluzione drammatica del soggetto. Per il primo, «il più significativo del racconto, che compare anche nel testo, quasi senza varianti: *Morgen so hell...*», egli è certo «di aver saputo trovare una soluzione musicale molto felice». <sup>15</sup> Hoffmann si riferisce all'undicesimo capitolo della novella in cui ha luogo la festa per l'onomastico di Berthalda, nella città «libera» governata dal Duca e dalla Duchessa, genitori adottivi della fanciulla, scambiata alla nascita con Undine, per consentire a quest'ultima di venir a far parte di una famiglia di comuni

<sup>14</sup> Ivi, *passim*.

<sup>15</sup> E.T.A. HOFFMANN, *Lettere e scritti minori*, a c. di Beatrice Talamo, Pordenone, Edizioni Studio Tesi 1991, p. 157.

mortali (il pescatore e sua moglie) e di poter, quindi, acquisire un'anima. La creatura acquatica, divenuta donna in seguito alle nozze con Huldbrand, ha promesso in dono alla sorellastra di rivelarle un importante segreto che ha appena appreso da suo zio Kühleborn, potente spirito delle acque. Undine è convinta di rendere felice Berthalda, raccontandole la verità sulla sua nascita, avvenuta in una capanna e non in una reggia, diversamente da quanto la ragazza fino ad allora aveva creduto. Sollecitata dagli invitati e accompagnandosi con il liuto, l'ondina inizia così a narrare la vera storia della damigella allevata a corte. Il *Lied*, i cui versi nel libretto restano inalterati rispetto all'originale letterario, è inserito nel n. 11 del secondo atto, *Coro e Scena*, un grande insieme con ben quattordici cambiamenti di tempo, entro il quale è incastonata la canzone che viene interrotta, una prima volta, da uno scambio di battute tra Duca, Duchessa e Undine, con le voci in *recitando*, sull'accompagnamento dell'orchestra. Dopo l'ultima strofe, un breve Largo strumentale (archi soli), fa da commento alla didascalia: «(Alle sehen gerührt vor sich nieder, Berthalda weint, der Fischer und seine Frau verhüllen ihre Häupter 'Tutti restano commossi con gli occhi bassi, Berthalda piange, il pescatore e sua moglie nascondono il viso')». Hoffmann individua, in questa fase del racconto (il *Lied* di Undine), una sequenza drammatica degna di particolare rilievo. Essa infatti comporta, nel successivo sviluppo, l'approdo a due momenti cruciali, nell'articolazione morfologica del soggetto fiabesco, quelle che Propp chiamerebbe, rispettivamente, funzioni di «smascheramento e identificazione del falso eroe», nel caso specifico Berthalda. Anche se le intenzioni e i sentimenti della protagonista sono tutt'altro che ostili nei confronti della sorellastra – ne fa fede il testo del *Lied* – ciò che conta è la dinamica della situazione. Incastonando questo momento scenico entro un più ampio numero musicale, la cui continuità, inalterata anche nelle sezioni discorsive, garantisce la giusta tensione fino all'esito prima enunciato, Hoffmann privilegia il «linguaggio maggiormente potenziato» della musica, atto ad esprimere quell'«azione e situazione» attraverso la quale riesce a manifestarsi «l'influenza visibile di nature superiori», secondo quanto egli stesso scrive nel saggio in forma di dialogo *Der Dichter und der Komponist*.<sup>16</sup> Il canto di Undine, infatti, altera e sconvolge l'ordine precostituito e il suo potere s'irradia attraverso la musica che continua a suonare negli archi,

<sup>16</sup> La prima edizione del dialogo risale al 1819. *Der Dichter und der Komponist* apparve nella raccolta *Die Serapions-Brüder*. Cfr. *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*, herausg. von E.T.A. Hoffmann, nach dem Text der Erstausgabe (1819) unter Hinzuziehung der Ausgaben von C.G. von Massen und G. Ellinger, mit einem Nachwort von W. Müller-Seidel und Anmerkungen von W. Segebrecht, München, Winkler Verlag 1963, I, pp. 76-99; cfr. anche ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a c. di Mariangela Donà, Discanto, Firenze 1985, pp. 19-37.

dopo che il *Lied* è terminato, mettendo a fuoco, nei tempi successivi, le reazioni degli astanti, come prodotte dall'incalzare di un fatale incantesimo.

La sfera del magico, che pertiene già al racconto, si palesa con maggiore chiarezza nel libretto dell'opera in virtù della sintesi in esso operata e, nonostante la suddivisione in tre atti, costituisce la premessa di uno sviluppo della vicenda in due blocchi essenziali – i due «movimenti», come direbbe Propp –, in ciascuno dei quali, in modo del tutto autonomo, l'azione perviene a compimento. Può considerarsi una prima soluzione del soggetto il finale del primo atto, in cui hanno luogo le nozze tra Undine ed Huldbrand, ma l'azione, rilanciata all'inizio del secondo atto, ricomincia, per così dire, da capo, per compiersi definitivamente nell'ultimo numero del terzo. I due «sensi opposti»,<sup>17</sup> definiti dai rispettivi ambiti – la conversione della protagonista dallo stato originario di 'natura' all'altro di 'cultura' e la sua regressione finale all'elemento acquatico – giustificano l'articolazione in due «movimenti» attraverso la variante dell'atteggiamento che, per ciascuno di essi, assume l'«individuo»-Undine, sì da configurarsi, complessivamente, in termini di ambiguità.

Illuminanti, tuttavia, ai fini stessi della drammaturgia, sono le scelte strutturali applicate ai numeri dell'opera. Segnatamente, la disposizione dei dialoghi ottempera a finalità ben precise, inerenti l'evoluzione della materia mitico-legendaria entro il contesto fiabesco. A ciascuna delle tre strofe della *Romanza del Pescatore*, prima citata, corrispondono altrettante sezioni discorsive, di commento, che, tuttavia, offrono ulteriori ragguagli sull'antefatto, utili a chiarire il gioco delle parti attribuito ai personaggi di contorno. Tra questi, la *Fischerfrau* ('la moglie del Pescatore'), che già nel terzetto dell'*Introduzione* (I, 1, n. 1) e nel dialogo immediatamente successivo ha rimarcato con petulantia l'atteggiamento bizzarro della *Pflegetochter* 'figlia adottiva', si propone, in maniera palese, come figura-chiave di un nucleo fiabesco il cui innesto sull'altro, primario, dell'ondina divenuta donna per amore darà luogo al *Secondo movimento* della favola e, con esso, nella drammaturgia della *Zauberoper*, al secondo e terzo atto. Gli interventi della moglie del pescatore – due sole battute, cantate nell'*Introduzione*, e molte altre, riservate ai dialoghi parlati del n. 1 e del n. 2 – servono, per il momento, a fare da sfondo ad una dinamica centrata essenzialmente sulla protagonista e sul nascere del sentimento amoroso tra lei ed il cavaliere Huldbrand. Viceversa, l'altro intreccio, cui vien fatto cenno prevalentemente nei parlati del primo atto – le osservazioni di Huldbrand sull'atteggiamento, ora critico, ora indifferente della donna nei confronti del pericolo che corre Undine, figlia adottiva accettata a malincuore dalla matri-gna – costituirà il fulcro dello sviluppo drammatico degli altri due, implicando

<sup>17</sup> WILLIAM EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi 1965, p. 297.



l'ingresso in scena di un nuovo personaggio, Berthalda, figlia naturale del pescatore e di sua moglie e rivale di Undine nel cuore di Huldbrand.

Undine abbandona così il suo *habitat* naturale, la sua postura mitica, per rientrare nell'altra dimensione, ordinaria e realistica, quel contesto di «cultura» regolato da una normativa cui vanno uniformati gli stessi sentimenti, anche la passione da poco sbocciata per il bel cavaliere. Il suo destino è segnato, in un percorso che all'inizio sembra schiudersi radioso di felicità, ma che non tarderà a rivelarsi infido, irrimediabilmente segnato dall'esperienza del dolore.

Le origini umili della sua antagonista appaiono già prefigurate nel nome attribuito a quest'ultima. Sorta di estensione di *Bertha*, *Berthalda* denuncia subito assonanze popolari. *Berchta*, nelle leggende germaniche, è dea degli animali e della tessitura.<sup>18</sup> Il nome viene presto collegato al lavoro delle filatrici, e riflette l'atmosfera linda e pulita di una *Heimat* piccola piccola.

Nei numeri che competono al personaggio nell'opera di Hoffmann – il *Duettino* con Undine (n. 7) e l'altro con Huldbrand (n. 13) nel secondo atto, infine l'aria che apre il terzo atto, aggiunta da Hoffmann in un secondo momento – Berthalda è puntualmente turbata dall'*Unheimliches* ('soprannaturale'), l'altra dimensione, incorporea e animistica, di una natura i cui riti, primitivi e pagani, le sono irrimediabilmente interdetti. Antagonista speculare, in questo senso, di Undine, il secondo soprano non ne condivide alcun tipo di ambiguità. La sua sfera d'azione resta fermamente ancorata ad un ambito in cui il potere politico e le gerarchie sociali stabiliscono il confine tra bene e male. Tutto quanto sfugge a queste leggi sconvolge l'animo della fanciulla attraverso il segnale inequivocabile della paura che, nell'opera, s'insinua nel portamento vocale, interrompendone la scioltezza, spesso su fondali minacciosi di timbri orchestrali. Ma ogni suo timore si dilegua appena l'azione torna a configurarsi entro il perimetro dell'intelligibile.

Il recitativo ed *Aria*, all'inizio del terzo atto, riproducono, in sequenza, una struttura che, pur riconducibile ad altri esemplari di partiture teatrali coeve – per le modalità di un quadro scenico ideato attorno ad un personaggio colto in una situazione problematica – torna ai conti di una drammaturgia alterata dalla dimensione magica. Inoltre, il ruolo di antagonista (e di doppio) che spetta alla sorellastra di Undine implica, di conseguenza, per il brano in questione un disegno formale che, nell'osservanza di misure canoniche, registra l'opportuno divario rispetto alle soluzioni adottate, negli analoghi pezzi solistici, per il personaggio del titolo. In base a tali premesse, suscettibili dei più disparati sviluppi, nella drammaturgia musicale europea,

<sup>18</sup> ELENA PRIMICERIO, *Leggende germaniche*, Giunti Junior, Firenze 2007; ALFONSO BURGIO, *Dizionario dei nomi propri di persona*, Hermes Edizioni, Roma 1992, p. 90.

ormai allo scadere del primo ventennio dell'Ottocento, lo schema assolve alle finalità specifiche dei generi nei quali è inquadrato. Per il numero musicale, posto all'inizio dell'ultimo atto di *Undine*, non sussistono, oltre la peculiare sequenza morfologica, ulteriori clausole convenzionali, d'ordine scenico, tali da motivare, a priori, la *Stimmung* romantica del brano. L'ambientazione in interni, illustrata dalla didascalia (*Kurzes Gemach auf Burg Ringstetten* 'Piccola stanza nel castello di Ringstetten'), fa da sfondo, in questo caso, ad una figura femminile posta al centro di un quadro che potrebbe appartenere a qualunque tipo di opera. Ogni suggestione scaturisce dal testo, al quale la musica fa da sostegno secondo criteri stilistici disponibili all'epoca che fu di Hoffmann come di Beethoven. Nella seconda sezione del brano, l'*Allegro in maggiore*, attraverso l'isterico vocalizzo su *Schreckgestalten*, 'figure spettrali', la rivale di Undine tenta di esorcizzare gli spettri che la tormentano. E se, nell'imminenza del primo raggio di sole, riuscirà a convincersi che la notte dei fantasmi è trascorsa, la sincope nelle viole toglie ogni certezza.

Prototipo di un genere, la *romantische Oper*, i cui esiti saranno rimodulati da Wagner in un percorso che approderà al *musikalisches Drama*, l'opera di Hoffmann segna l'avvento di una nuova era per il teatro musicale tedesco, denunciando la sua indiscutibile identità germanica nell'elaborazione drammatica di un soggetto emblematico, a cominciare dai nomi dei personaggi.

*Biodata:* Marina Mayrhofer è docente di Musicologia nell'Università degli Studi di Napoli «Federico II». Ha scritto saggi sulla drammaturgia musicale europea con particolare riferimento alla Scuola musicale napoletana (Scarlatti, Jommelli, Cimarosa, Paisiello, Piccinni), alla librettistica settecentesca (Metastasio, Calzabigi, Vezzi, Coltellini) e al teatro musicale (Gluck, Mozart, Salieri, Beethoven, Wagner), pubblicati in monografie e volumi miscelanei, editi da diverse case editrici, tra le quali Aracne, Bärenreiter, EDT, Laaber, LIM, Olschki. Recentemente ha pubblicato *Appunti su Don Carlos* (Aracne, Roma 2009) e, per la stessa casa editrice, *Di specie magica. Drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento* (2012).

mayrhofer@unina.it