

MARIA MURONI

E.T.A. HOFFMANN E JACQUES OFFENBACH:
UN CONFRONTO ONOMASTICO*

Abstract: The only one work written by Jacques Offenbach and performed after his death in 1881, *Les Contes d'Hoffmann*, brings on the stage events and characters of three stories of E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*, *Rat Krespel*, *Der Abenteuer der Sylvesternacht*. The libretto of Barbier, based on the pièce written by Michel Carré, distances itself from the original version of the German author, not only regarding the plot, but also in the choice of the characters and their names. For instance, it happens that some names are changed, or that in one name are mingled different characters together, or that new characters are added – as for Hoffmann itself in the *opéra fantastique*, who from being the writer becomes protagonist and performer of his own stories. My onomastic and comparative study aims to shed a light both on Hoffmann's topics and contents and their transposition in music.

Keywords: *Les Contes d'Hoffmann*, onomastics, comparative study

1. *Premessa*

E.T.A. Hoffmann rappresentò, forse meglio di qualsiasi altro autore del proprio tempo, il carattere poliedrico dell'artista tanto celebrato dalla cultura romantica. Egli infatti, iniziata la carriera letteraria come critico musicale, fu, oltre che scrittore, compositore di opere strumentali e vocali, disegnatore, pittore e giurista. Si deve inoltre aggiungere che, se le sue opere letterarie furono composte in un arco di tempo relativamente breve (1809-1822), ciò dipese in gran parte dal fatto che era la musica la forma di espressione artistica che egli prediligeva. Pochi anni separano la sua vita da quella di Jacques Offenbach – che nascerà a Colonia nel 1819, quando ormai Hoffmann era gravemente ammalato di tabe dorsale –, ma i loro nomi verranno ricordati insieme dai posteri grazie ai *Contes d'Hoffmann*, l'*opéra fantastique* che renderà queste due grandi figure coprotagoniste in una nuova forma artistica, frutto della commistione tra musica e letteratura. Neppure Offenbach potrà assistere alla *première* del suo canto del cigno, in

* Desidero ringraziare Rosa e Volker Kohlheim per l'attenzione riservatami e per i preziosi suggerimenti.

quanto morirà circa sei mesi prima del grande evento, accolto entusiasticamente dal pubblico parigino.

2. *Les Contes d'Hoffmann*

Les Contes d'Hoffmann – con il libretto di Jules Barbier, tratto da una *pièce* scritta nel 1851 da Michel Carré – portano sulla scena vicende e personaggi provenienti principalmente da tre novelle di Hoffmann: *Der Sandmann*, *Rat Krespel* e *Die Abenteuer der Sylvesternacht*. Come spesso avviene nei casi in cui le opere liriche sono la trasposizione di racconti o romanzi autoriali (si pensi alla *Manon Lescaut* nel testo originale di Prévost e nell'opera di Massenet), nei *Contes* si creano tra testi originali e libretto scarti di notevole entità. Ciò si verifica non solo relativamente all'intreccio, ma anche alla scelta dei personaggi e dei loro nomi. Ed è in primo luogo su tale aspetto che ho cercato di concentrare la mia ricerca di tipo onomastico-comparatistico.

Nell'edizione Choudens, oggi considerata la più diffusa,¹ i *Contes* sono costituiti da un prologo, tre atti e un epilogo. Gli atti principali in cui l'opera è suddivisa non riportano i titoli dei racconti dai quali le vicende sono riprese, mentre vengono indicati i nomi propri delle varie protagoniste. Le denominazioni di diversi personaggi inoltre vengono cambiate, e alcuni di questi vengono addirittura fusi in un'unica figura. Nonostante ciò la riconoscibilità della fonte letteraria non viene mai compromessa.

L'opera procede tramite quadri narrativi che si sovrappongono, riproponendo per tutti e tre gli atti degli schemi fissi. In ognuno di essi il personaggio principale, impersonato da *Hoffmann*, *alter ego* dell'autore dei racconti, si innamora: la prima volta l'amata si presenta sotto le forme della primadonna, poi della «bambola», quindi della cantante lirica e infine della cortigiana (*Stella/ Olympia/ Antonia/ Giulietta*). Ognuna delle storie d'amore è infatti destinata a naufragare a causa dell'intervento di inquietanti figure paterne (*Prof. Spalanzani/ Crespel*) o di creature diaboliche e misteriose (*Lindorf/ Coppélius/ Docteur Miracle/ Dapertutto*). Molto spesso, anche per ragioni sceniche e per esigenze di vocalità, i vari personaggi sono interpretati da un unico cantante, quasi a ribadire come, anche nella rappresentazione operistica, la tematica del demonico, benché si presenti sotto diverse spo-

¹ A causa della prematura scomparsa del compositore, la partitura dell'opera è stata infatti più volte ritoccata a seconda dei gusti e delle impostazioni musicologiche dei vari compositori. Cfr. KARIN BOHNERT, *Ein unendliches Puzzle. Das Rätsel um die wahre Gestalt von Les Contes d'Hoffmann*, in AA.Vv., *Les Contes d'Hoffmann*, Vienna, Theater an der Wien 2012, pp. 52-57, p. 55.

glie, ricalchi nella sostanza la figura del *Doppelgänger*, ossia del cosiddetto ‘doppio perturbante’, tanto importante nelle tematiche hoffmanniane. Gli antagonisti sono aiutati a loro volta, direttamente o indirettamente, dai rispettivi servi (*Andrés/ Cochenille/ Frantz/ Pitichinacchio*), anch’essi spesso impersonati da un unico interprete. Al termine della vicenda, il poeta protagonista verrà salvato dal misterioso personaggio che gli sta sempre accanto e che porta lo strano nome di *Nicklausse*: uno studente dai tratti femminili, che nell’epilogo risulterà essere la personificazione della Musa stessa della poesia. Per amor suo Hoffmann rinuncerà definitivamente agli effimeri piaceri della vita borghese e si dedicherà interamente alla propria vocazione artistica.

3. *Il prologo*

La scena si svolge a Norimberga, nella taverna di Mastro Luther (*Maître Luther*),² dalle cui botti sgorgano gli evanescenti spiritelli del vino e della birra e infine la Musa stessa. Al termine del coro degli spiriti si leva quello degli studenti che fanno il loro ingresso nella taverna, insieme a Hoffmann e all’amico Nicklausse. Nel prologo compare il primo antagonista del poeta, nonché suo rivale, in quanto anch’egli ambisce alla mano di *Stella*, un’affascinante cantante lirica. Nell’opera di Offenbach ella rappresenta una delle figure principali dell’intera cornice narrativa; nel corpus hoffmanniano invece il personaggio non compare. Tuttavia il modo in cui la cantante viene tratteggiata non può che ricondurci alla figura di *Donna Anna* del racconto hoffmanniano *Don Juan*, contenuto nella raccolta *Fantasiestücke in Callots Manier*.³ Il suo nome era sicuramente ben noto in ambito letterario, in quanto rimandava al pezzo teatrale *Stella*, un *Trauerspiel* composto nel 1776 da J.W. Goethe. In ogni caso la scelta onomastica di Barbier per questa figura può essere stata influenzata anche dal ruolo svolto dal personaggio stesso: per confermare il detto plautino *nomen (est) omen*, la cantante è la ‘stella’ dello spettacolo, il prototipo della diva teatrale e della donna irraggiungibile.

Sempre all’interno del prologo, l’antagonista di Hoffmann è *Lindorf*, il quale si presenta cantando un’aria che ne descrive appieno il carattere ma-

² Il nome dell’oste si rifà certamente a quello di *Meister Martin* della novella *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*, ‘Mastro Martino il bottaio e i suoi garzoni’. Ma da *Martin* a *Luther* il passo è breve; e «Lutter & Wegner» è il nome dell’osteria berlinese nella quale quasi giornalmente E.T.A. Hoffmann si recava e in cui riceveva ospiti ed ammiratori con i quali brindava.

³ Non a caso, all’interno dei *Contes*, *Stella* è impegnata nell’esecuzione dell’opera *Don Giovanni* di Mozart, in cui interpreta appunto la parte della protagonista, *Donna Anna*.

ligno: [...] *j'ai l'esprit comme un diable, / comme un diable [...] Un aspect satanique!*⁴ Il suo nome presenta la stessa sagoma linguistica di quello dell'hoffmanniano *Archivarius Lindhorst*. Quest'ultimo esiste realmente come cognome e deriva dal toponimo *Lindhorst*, un comune tedesco della Bassa Sassonia.⁵ Per quanto riguarda invece l'etimologia, la prima parte del nome *Lind-* può essere ricondotta alla voce aat. *lint*, che significa 'serpente',⁶ e la seconda a *-horst*, che significa 'nido'. Esso può quindi venire inteso come 'nido del serpente'.⁷ La variazione che il nome Lindorf introduce può forse essere ricondotta alla sensibilità fonica del librettista, che vuole evitare suoni difficili da pronunciare (in particolare la spirante velare sorda *b*) da parte dei cantanti francesi. Egli inoltre non ha sicuramente colto il significato nascosto dell'appellativo del personaggio, che Hoffmann deve aver avuto invece ben presente. Lindorf provoca Hoffmann rivelando ai presenti l'amore che questi nutre, seppure in modo palese, per la cantante Stella. Il poeta allora, per dimostrare di essere ormai immune dai dardi amorosi, racconta ai convenuti dei suoi amori passati: *Trois femmes dans la même femme! / Trois âmes dans une seule âme! / Artiste, jeune fille et courtisane!*⁸

Per tutta la durata dell'opera, come già detto, sulla scena compare costantemente un personaggio che affianca il protagonista in ogni sua avventura e che sostiene Hoffmann come se fosse il suo angelo custode: *Nicklausse*. Come si scoprirà alla fine dell'ultimo atto, il misterioso accompagnatore altri non è che la musa del poeta *en travesti*: non a caso la partitura vocale di questo ruolo è destinata a una voce femminile. L'antroponimo che più si avvicina al nome della musa è il tedesco *Nikolaus* (anche *Nickolaus*).⁹ Esso è molto diffuso in Europa sin dall'epoca medievale in base al culto di san Nicola di Mira, patrono di numerose città e protettore di varie categorie, tra le quali quella degli studenti. E infatti nell'opera *Nicklausse* veste i panni

⁴ *Libretto dell'opera (in francese)*, AA.VV., *Les Contes d'Hoffmann*, a c. di Claudio del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Parma, Grafiche STEP 1988, p. 84.

⁵ Cfr. KONRAD KUNZE, *dtv-Atlas. Namenkunde. Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, s.v.

⁶ Cfr. DIRK BALDES, *Das tolle Durcheinander der Namen*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 53.

⁷ Il personaggio dell'Archivarius Lindhorst è legato principalmente alla fiaba *Der goldne Topf*, dove nel mondo reale egli appare come uno scorbutico signore, mentre nel mondo parallelo e fatato di Atlantide è il principe delle salamandre e le sue figlie sono tre piccole serpi.

⁸ *Libretto dell'opera (in francese)*, in AA.VV., *Les Contes d'Hoffmann...*, cit., p. 91.

⁹ «Nikolaus – Vorname griechischen Ursprungs (griech. *Nikólaos*, zu griech. *níkē* 'Sieg' und *laós* 'Volk, Kriegsvolk'). Nikolaus fand im Mittelalter Verbreitung als Name des heiligen Nikolaus, der im 4. Jh. Bischof von Myra (Lykien) war [...] Er war im Mittelalter in Deutschland Patron der Schüler und zahlreicher Stände». Duden, *Das große Vornamenlexikon*, hrsg. v. Rosa u. Volker Kohlheim, Mannheim u. a., Dudenverlag 2007, p. 315.

di uno studente, allo stesso modo del suo protetto. Per rendere esplicito il carattere ‘doppio’ del personaggio è verosimile supporre che il librettista Barbier abbia creato un femminile ‘alla francese’ della forma maschile tedesca *Nikolaus*, che presenta peraltro, sia come nome che come cognome, un amplissimo numero di varianti.¹⁰

4. Atto I: *Der Sandmann – Olympia*

Rispetto al racconto dal quale è tratto, il librettista Barbier ha effettuato alcune modifiche per il primo atto; e il grande assente è proprio l'uomo della sabbia, la cui figura non ricopre più nella vicenda il ruolo centrale. Nella trasposizione operistica la maggior parte dei restanti nomi rimane immutata rispetto alla fonte letteraria originale; perdono invece la loro importanza il personaggio di *Nathanael*,¹¹ che nell'opera riveste un ruolo secondario, e di Clara, la quale addirittura non compare sulla scena. In questo primo atto è il personaggio di *Olympia* che catalizza l'attenzione dello spettatore, concentrando su di sé le tematiche della vicenda. Sulla scena la giovane donna non parla quasi mai, cammina con movimenti meccanici e si esibisce ai presenti cantando la difficilissima *chanson* «*Les oiseaux dans la charmille*»,¹² che rende magistralmente l'idea di una creatura dotata di un'assoluta perfezione vocale. Nel racconto, l'aggettivo più ricorrente attribuito alla bambola Olympia è *himmlisch*, ‘celestiale’, a sottolineare una qualità di ascendenza quasi divina. Si tratta infatti di un automa realizzato con una tale precisione da apparire formalmente perfetto e del tutto simile a una creatura umana che abbia sembianze divine. Le descrizioni della celeste bellezza di Olympia possono dunque essere colte già attraverso il suo nome, di per sé semanticamente trasparente – in questo senso l'aggettivo *himmlisch*¹³ è collegabile a *olympisch*.¹⁴ La bambola rappresenta inoltre la supremazia della scienza

¹⁰ Cfr. KUNZE, *dtv-Atlas. Namenkunde...*, cit., pp. 80-81.

¹¹ È importante ricordare che tale nome è l'equivalente del greco *Theodor* ('regalo di Dio') e corrisponde al secondo nome di Hoffmann, il che ne fa un *alter ego* dello scrittore.

¹² *Libretto dell'opera (in francese)*, in AA.VV., *Les Contes d'Hoffmann...*, cit., p. 97. Si tratta di una difficilissima partitura riservata a soprani che possiedono un particolare tipo di vocalità, in grado di arrivare a tonalità altissime con molta agilità. Un paragone di difficoltà di esecuzione della canzone di Olympia può essere fatto con la celebre aria della Regina della Notte, «*Der Hölle Rache*», della *Zauberflöte* di Mozart.

¹³ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 155 n.

¹⁴ Si ricordi anche che, quando il neoclassicismo e gli antichi canoni della bellezza si diffusero in Europa, questo si rifletté anche sulla moda e sui costumi di ogni giorno. Non è raro infatti trovare dipinti o statue dell'epoca neoclassica in cui le donne utilizzano delle vesti che richiamano inconfondibilmente l'antica Grecia. Nel caso di Olympia si dice: «*die Sehnsucht nach klassischer*

personificata nel *prof. Spalanzani*, il quale, come un moderno Prometeo, sfidando le leggi umane e divine, organizza una festa per celebrare l'ingresso in società di sua figlia, o meglio della sua creatura, Olympia appunto. Per il nome dello scienziato, Hoffmann ha ripreso e modificato il nome di un personaggio realmente esistito. Probabilmente si tratta di un omaggio al naturalista e fisico italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799), celebre per aver confutato la teoria della generazione spontanea, il quale compare più volte all'interno dei racconti hoffmanniani. Per modificare leggermente il nome dello studioso italiano, l'autore applica il *Detailprinzip*, 'principio del dettaglio', eliminando solo una consonante dal cognome originale.¹⁵ Il personaggio rimane pressoché immutato nell'opera, ma nel racconto originale dalla sua descrizione fisica emerge anche una sua somiglianza con Cagliostro.¹⁶ Il fascino di questo mago, guaritore, alchimista o ciarlatano che fosse, ha infatti certamente contribuito a creare l'ideale settecentesco dell'italiano ingannatore, che ha spinto numerosi scrittori tedeschi a ribattezzare i personaggi più ambigui delle loro creazioni con dei nomi italiani.¹⁷

Sulla scena del primo atto compare anche il servitore balzubiente del *prof. Spalanzani*, *Cochenille*. Egli svolge il ruolo di 'manovratore' di Olympia, in quanto, tramite una chiavetta metallica nascosta dietro la schiena della bambola, provvede a ricaricarla e a controllarne il corretto funzionamento. Questa figura è probabilmente ispirata a *Monsieur Cochenille*, presente nel racconto *Der Zusammenhang der Dinge*, inserito nella raccolta *Die Serapionsbrüder*. La parola *cochenille* deriva etimologicamente dallo spagnolo *cochinilla*, che a sua volta proviene dal latino *coccinus* e indica un oggetto dal colore scarlatto. In biologia le cocciniglie sono insetti «che risultano parecchio dannos[i], e spesso esiziali a molte piante coltivate».¹⁸ Esse inoltre contengono il carminio, una sostanza utilizzata soprattutto per la colora-

Vollkommenheit kompromittiert sich in mechanischer Perfektion» (cfr. RUDOLF DRUX, *Erläuterung und Dokumente zu E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Stuttgart, Reclam 2010, p. 23).

¹⁵ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 54.

¹⁶ «Questo professore è un tipo assai bizzarro. Un ometto tondo, dai forti zigomi, il naso affilato, le labbra increspate, gli occhi piccoli e pungenti. Ma più di qualunque descrizione varrà a raffigurartelo l'immagine di Cagliostro». (E.T.A. HOFFMANN, *Racconti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2001, p. 140). Costui era originario della Sicilia, dalla quale partì per compiere numerosi viaggi in Europa, dove si spacciò per il Conte di Cagliostro, sebbene il suo vero nome fosse Giuseppe Balsamo (1743-95).

¹⁷ Oltre all'esempio di *Coppola*, *Dapertutto* e *Pitichinaccio* in Hoffmann, si possono citare, nel racconto di Thomas Mann *Mario und der Zauberer*, Mario e il mago Cipolla. Cfr. DONATELLA BREMER, *Der Doppelgänger und sein Name*, «Namenkundliche Informationen. Journal of Onomastics», 97 (2010), pp. 41-73, p. 58 n.

¹⁸ Vedi *Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970, s. v.

zione delle stoffe sin dall'antichità. Il riferimento al colore rosso di questi insetti potrebbe ricollegarsi alla connotazione del demonico ben presente nei *Contes d'Hoffmann*.

Nell'opera non emergono invece la doppiezza e l'ambiguità suscitate nel racconto dai due personaggi *Coppelius* e *Coppola*, in quanto essi sono riuniti nell'unico personaggio chiamato *Coppélius*, definito *l'homme aux lunettes*.¹⁹ Quest'ultimo nell'opera vende non solo barometri, igrometri e termometri, ma anche occhi veri: *J'ai des yeux, de vrais yeux, des yeux/ vivents, des yeux de flamme...*²⁰ Il nome che porta è lo stesso del maligno avvocato del racconto *Der Sandmann*, benché sulla scena richiami piuttosto il personaggio di *Giuseppe Coppola*,²¹ l'inquietante venditore ambulante di barometri, nonché socio in affari del prof. Spalanzani. Il nome *Coppélius* si ricollega a più nuclei tematici presenti nel racconto *Der Sandmann*, che in parte vengono ripresi nell'opera. Infatti, come evidenzia l'analisi etimologica di Ulrich Hohoff, il termine *coppelius* rappresenta una variante fittizia e latineggiante di *coppola*, che da una parte rimanda a una delle tematiche principali del racconto, lo *Augenmotiv*, e dall'altra evoca un contesto di tipo alchimistico.²² La parola *coppelius* contiene infatti la radice **cop-*, presente nell'ital. 'coppa' e 'coppo'. Il significato della prima voce può riferirsi semplicemente a un tipo di bicchiere emisferico o comunque a qualsiasi oggetto di tale forma;²³ il significato della seconda parola indica, invece, l'orbita oculare ed è comunque etimologicamente legato alla forma *coppa*.²⁴ Un altro derivato della voce 'coppa' è il diminutivo 'coppella' e si riferisce a uno degli strumenti che il padre di Nathanael e l'avvocato Coppelius utilizzavano per i loro esperimenti chimici o alchimistici (in tedesco *Schmelztiegel*).²⁵ In aggiunta a quanto detto precedentemente, Coppola può evocare un collegamento con i termini tedeschi

¹⁹ *Libretto dell'opera (in francese)*, in AA.Vv., *Les Contes d'Hoffmann...*, cit., p. 100.

²⁰ Ivi, p. 94. La cavatina di Coppélius, che riprende le note sinistre dell'aria del consigliere Lindorf nel prologo, evidenzia ancora una volta la sovrapposibilità, all'interno dell'opera, dei ruoli degli antagonisti, i quali rappresentano le varie sfaccettature del demonico che si insinua nella vita del poeta e lo tormenta fino all'epilogo.

²¹ Il nome di Giuseppe Coppola si ricollega ancora una volta a quello reale del conte di Cagliostro, nella realtà Giuseppe Balsamo.

²² Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 56.

²³ Vedi FRANCESCO SABATINI, VITTORIO COLETTI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Milano, Rizzoli Larousse Editore 2003, s.v.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ulteriori riferimenti al mondo alchemico possono essere evocati tramite i termini 'coppellare' e 'coppellazione'; rispettivamente «sottoporre un metallo, soprattutto l'argento, alla coppellazione» e «fusione di piombo argentifero in ambiente ossidante, con trasformazione del piombo in un composto che si può asportare o può essere assorbito dalla coppella mentre l'argento rimane allo stato puro». Vedi SABATINI, COLETTI, *Dizionario della Lingua Italiana...*, cit., s.v.

koppeln e *kuppeln*,²⁶ i quali significano ‘accoppiare’ e quindi collegare, legare qualcuno o qualcosa, creando fra le due entità un rapporto di dipendenza. Inoltre il verbo *kuppeln* può fare riferimento, nel linguaggio quotidiano, al tentativo di combinare un incontro tra due persone, ed è proprio questo uno dei ruoli di Coppola all’interno del racconto: indirizzare lo sguardo di Nathanael verso la bambola Olympia per provocare l’innamoramento nel ragazzo.²⁷

5. Atto II: *Rat Krespel* – *Antonia*

Le differenze che il libretto presenta rispetto al racconto originale sono in questo secondo atto limitate. Innanzitutto la figura centrale non è più *Rat Krespel* (nell’opera *Créspel*), bensì *Antonie* (nell’opera *Antonia*) con la sua meravigliosa voce. Il personaggio di *Rat Krespel*, così come il suo nome, non è propriamente inventato: è infatti ispirato a quello del consigliere e archivistista Johann Bernhard Crespel (1747-1813), il quale fu un amico d’infanzia di Goethe.²⁸ L’adozione di questo nome è utile a suggerire, come altre volte nelle opere di Hoffmann, il senso della realtà e della verosimiglianza delle vicende raccontate, il cosiddetto *effet de réel*.

Per quel che riguarda *Antonie*, si tratta di un nome che nel *corpus* hoffmanniano viene maggiormente utilizzato nella sua forma maschile: numerosi sono, infatti, i personaggi chiamati *Antonio*, denominazione che già di per sé è una delle più conosciute al di fuori dell’Italia.²⁹ Quest’ultimo è il santo che maggiormente ricorre nell’opera di Hoffmann (compare infatti in non meno di cinque racconti).³⁰ Va detto inoltre che le caratteristiche delle figure che portano tale nome sono riprese, probabilmente, dall’incisione di Jacques Callot *Die Versuchung des heiligen Antonius*, ‘La tentazione di Sant’Antonio’, che sicuramente Hoffmann conosceva, essendo un grande ammiratore dell’artista. La tentazione cui il personaggio di *Antonie* non resisterà, sia in *Rat Krespel* sia nel secondo atto dell’*opéra*, è il canto: il divieto le deriva dalla diagnosi di una malattia congenita, probabilmente di natura cardiaca, che non le consente di affrontare una simile *performance*. Si deve anche sottolineare come la scelta di un nome italiano per un personaggio

²⁶ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 57.

²⁷ Un ulteriore riferimento legato a questo nome potrebbe essere il termine *Kuppler*, ovvero ‘ruffiano’ o ‘mezzano’, e quindi una persona che favorisce relazioni amorose illecite.

²⁸ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 114.

²⁹ Un celebre omonimo, oltre allo scultore Antonio Canova, è il rivale di Mozart, il compositore Antonio Salieri, il quale venne anche accusato di aver avvelenato il grande musicista salisburghese, così caro a Hoffmann.

³⁰ I più importanti tra i quali sono *Die Elixiere des Teufels*, *Der Magnetiseur*, *Der Einsiedler Serapion*.

che incarna l'essenza romantica della musica potrebbe rappresentare un omaggio alle numerosi cantanti liriche del Bel Paese, molto famose all'epoca. La stessa madre di Antonie, che non compare più nell'opera, era infatti una primadonna italiana chiamata *Angela*. Nel racconto il consigliere Krespel fa riferimento al compositore Vincenzo Pucitta o Puccitta (1788-1861),³¹ musicista al quale è associata la figura di Angelica Catalani (1780-1849), celebre soprano italiano conosciuto in tutta Europa.³² Essa può aver influenzato Hoffmann per il personaggio della primadonna.

Nel racconto è inoltre contemplata la presenza di un medico, il cui nome è però asteriscato (*Doktor R^{***}*), in quanto si tratta di una figura assolutamente comune e 'neutrale'; e nella narrazione originale non compaiono diretti responsabili della tragica morte di Antonie. Nel libretto invece questa va ascritta al malefico *Docteur Miracle*,³³ personaggio inserito da Barbier, probabilmente per rispettare la simmetria interna dell'opera, che vuole in ognuno dei tre atti l'intervento di una presenza portatrice di sciagure. Il nome di questo personaggio è probabilmente ispirato al titolo di un'operetta di Georges Bizet, *Le docteur Miracle* (1857), scritta in occasione di una competizione musicale indetta dallo stesso Offenbach. È interessante notare come il nome *Docteur Miracle* corrisponda in tedesco a *Wunderdoktor*, 'guaritore', un termine con cui comunemente si definisce un medico un po' ciarlatano che promette di salvare le persone attraverso cure portentose che solo lui è in grado di praticare. Tale nome assume nell'opera un forte valore antifrastico se lo si rapporta al ruolo che il personaggio svolge all'interno del secondo atto. È proprio il *Docteur Miracle* che somministra alla giovane Antonia degli elisir di sua creazione, che verosimilmente peggiorano le sue condizioni di salute. La fanciulla, ulteriormente indebolita, crollerà psichicamente una volta che il medico avrà evocato l'immagine della madre defunta, che la inviterà a cantare, e morirà.

6. Atto III: *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* – *Giulietta*

Una prima differenza tra il brano letterario e il terzo atto dell'opera consiste nel cambiamento dell'ambientazione: da Firenze la scena si sposta

³¹ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Romanzi e racconti*, a c. di Carlo Pinelli, I, Torino, Giulio Einaudi Editore 1969, p. 37.

³² Quest'ultima nel biennio 1815-16 intraprese una *tournee* che la portò anche in Germania, dove venne accolta con molto favore. Vedi *Enciclopedia Zanichelli...*, cit., s.v.

³³ Nel corpus hoffmanniano non esiste un personaggio omonimo; tuttavia all'interno dei racconti abbondano ciarlatani, medici da strapazzo, guaritori, i quali dispensano elisir dalle meravigliose proprietà o veleni mortali al posto delle terapie mediche tradizionali.

a Venezia. L'intreccio rimane pressoché immutato e fa riferimento a *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild*, una storia contenuta all'interno del racconto *Die Abenteuer der Sylvesternacht*.³⁴ Per esigenze teatrali nel libretto non vengono presentate le vicende che precedono e seguono l'innamoramento del protagonista; per lo stesso motivo sono del tutto trascurate le possibili implicazioni della perdita da parte del protagonista del proprio riflesso nello specchio, cioè di una parte di sé stesso, tragico evento che avrà luogo alla fine dell'atto.

Il protagonista è ancora una volta Hoffmann, che sostituisce *Erasmus Spikher*, figura primaria nel racconto originale. Sebbene il nome di quest'ultimo non compaia all'interno dell'opera, ho ritenuto comunque opportuno analizzarlo. Una prima descrizione di questo personaggio, nella narrazione, viene fatta dal viaggiatore entusiasta, che l'apostrofa con l'epiteto *der Kleine*, 'il piccoletto'. In proposito è importante ricordare che anche E.T.A. Hoffmann veniva chiamato scherzosamente allo stesso modo dai suoi amici.³⁵ Il nome di Erasmus Spikher può a buon diritto essere inserito nella categoria dei *redende Namen*, i cosiddetti 'nomi parlanti', data la sua trasparenza semantica. *Erasmus* risale al verbo greco *éramai* 'amare, desiderare' e all'aggettivo *erásmios* 'amabile' (che corrisponde al latino *amandus*) e «[...] weist ihn als einen im Bann des Eros Gefangenen aus», cioè presenta il protagonista come un individuo stretto nella morsa dell'eros.³⁶ Il cognome invece è connesso con la perduta capacità di riflettersi negli specchi, quasi fosse una sorta di nome-contrappasso. La prima parte della parola *Spik-* può corrispondere all'imperativo del verbo *spicken* ed avere quindi il significato di 'osserva, guarda',³⁷ mentre la seconda parte dell'antroponimo *her* significa 'qui'.³⁸ L'autore, attraverso il rebus di questo nome, sembra sottintendere il triste destino che travolgerà il protagonista, il quale, specchiandosi, non riuscirà più a vedere la propria immagine riflessa. Ancora una volta la causa della sventura di Erasmus Spikher nel racconto prima, e di Hoffmann sulla scena poi, è una donna – e, in quest'ultimo caso, una vera e propria *femme fatale* –, la bellissima cortigiana Giulietta. Tale personaggio non subisce alcuna variazione rispetto alla fonte letteraria: in entrambe le rappresentazioni

³⁴ Per una maggiore chiarezza occorre precisare che «il narratore editore della premessa [Hoffmann] introduce un secondo narratore [Il viaggiatore entusiasta], il quale a sua volta introduce un terzo narratore [Erasmus Spikher]» HOFFMANN, *Racconti...*, cit., p. IX [miei i corsivi].

³⁵ Cfr. RENATE BÖSCHENSTEIN, *Namen als Schlüssel bei Hoffmann und Fontane*, «Colloquium Helveticum», XXIII (1996), pp. 67-91, p. 71.

³⁶ BÖSCHENSTEIN, *Namen als Schlüssel...*, cit., p. 71.

³⁷ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 55.

³⁸ Il significato evocato da tale cognome corrisponde perciò all'espressione comunemente usata *schau her*, 'guarda qui' (cfr. BÖSCHENSTEIN, *Namen als Schlüssel...*, cit., p. 71).

rispecchia l'immagine della donna seducente pronta a tutto pur di raggiungere i propri scopi e quelli del signor Dapertutto, suo complice.

Il nome *Giulietta*, una forma vezzeggiativa di 'Giulia', ricorre in almeno cinque racconti di Hoffmann e viene sempre attribuito alla protagonista, che è per lo più l'amata. Sia nel contesto letterario sia in quello biografico il nome *Julia* occupa un posto centrale in Hoffmann, in quanto altri non è che la «Musikschülerin, der Hoffmanns Leidenschaft galt»,³⁹ ovvero l'amata Julia Marc. In questo senso tale nominazione si carica di un ulteriore significato in quanto è direttamente rapportabile a un evento della vita dell'autore. Lo *Julia-Erlebnis*, come lo definisce Segebrecht, rappresenta infatti una sorta di 'paradigma' con il quale è d'obbligo confrontarsi quando si voglia analizzare la componente autobiografica delle opere di Hoffmann.⁴⁰ Dietro a ogni Giulietta, dunque, si nasconde il ricordo di Julia, che tormenta l'autore, il quale, nel suo diario, utilizza nomi cifrati quali *Julie*, *Julchen*, *Ktch*⁴¹ per indicare sempre e soltanto la sua giovanissima allieva.⁴² In ciascuno dei tre livelli narrativi del racconto *Abenteuer der Sylvesternacht* il nome Julia ricorre peraltro più volte all'interno della vicenda, provocando nel lettore e addirittura negli stessi personaggi-narratori una fatale confusione. In entrambe le opere infine – narrativa e lirica – grazie all'adozione di questo nome è possibile contestualizzare immediatamente l'ambientazione italiana della vicenda.

Anche il compare di Giulietta porta un nome italiano, *Dapertutto*, un nome che già sotto il profilo fonico è disarmonico e minaccioso.⁴³ Costui è considerato un 'Wunderdoktor',⁴⁴ alla pari del Docteur Miracle. Il significato di questo nome non è facilmente riconoscibile per chi non conosca la lingua italiana. La traduzione tedesca di 'dappertutto' è *überall*, un tema che già nelle prime righe del testo originale viene esplicitato a chiare lettere con riferimento all'onnipresenza del diavolo: «Für den Sylvesterabend spart mir der Teufel jedesmal ein ganz besonderes Fest und Dornenstück auf. Er weiß im richtigen Moment recht furchtbar höhrend mit der scharfen

³⁹ Ivi, p. 73.

⁴⁰ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 88.

⁴¹ «Ktch» non è ovviamente un vezzeggiativo di «Julia», bensì si riferisce al dramma di Heinrich von Kleist «Das Käthchen von Heilbronn». Hoffmann identificherebbe dunque la sua Julia anche con questa Käthchen (cfr. RÜDIGER SAFRANSKI, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Hanser 1984, p. 244).

⁴² Si ricordi che Hoffmann nutriva grande interesse per la letteratura elisabettiana e per quella del *Siglo de oro*. Il nome *Giulietta* rimanda ovviamente a quello della figlia dei Capuleti, ma anche alla protagonista del dramma religioso *La devoción de la cruz* di Calderón de la Barca. Cfr. BÖSCHENSTEIN, *Namen als Schlüssel...*, cit., p. 73.

⁴³ Spesso per differenziare i nomi dei personaggi positivi da quelli negativi vengono utilizzati simili espedienti fonici (cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 60).

⁴⁴ Ivi, p. 135.

Kralle in die Brust hineinzufahren, und weidet sich an dem Herzblut, das ihm entquillt. Hülfe findet er, *überall*.»⁴⁵ Nel racconto, prima ancora dell'effettiva presentazione di Dapertutto, il narratore fornisce una descrizione della sua «marsina rosso-fuoco con bottoni metallici sfavillanti»⁴⁶ e indica più volte tale personaggio sospetto con l'espressione «l'individuo vestito di rosso». ⁴⁷ Questi dettagli sono importanti per la simbologia del colore stesso, da sempre ritenuto un chiaro attributo del diavolo.⁴⁸

Nell'opera, prima del corteggiamento di Hoffmann, Giulietta aveva già un amante, Schlemihl, che le aveva donato come pegno d'amore la propria ombra. La parola *Schlemihl* si compone dell'aggettivo yiddisch *schlimazl*, in cui si fondono il tedesco *schlimm*, 'cattivo', e l'ebraico *mazl*, 'fortuna'.⁴⁹ La consultazione di un vocabolario yiddisch rimanda alla voce *schlemil*, il cui significato è in tedesco *Unglücksmensch* o *Pechvogel*, 'sventurato; scalognato'.⁵⁰ Hoffmann riprende qui il nome del personaggio letterario di un altro autore: si tratta del racconto *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adalbert von Chamisso. Quest'ultimo, in una lettera datata 17 marzo 1821, compie una chiara analisi di questo nome:

Schlemihl, o meglio Schlemil, è un nome ebreo, che significa Teofilo, amato da Dio. Nella lingua parlata degli ebrei è il nome che si dà agli infelici e agli sfortunati, coloro ai quali non riesce mai niente. Uno Schlemil si rompe un dito mettendolo in tasca, cade sulla schiena e si rompe il naso. Non arriva mai a tempo. Schlemil è un nome che è diventato proverbiale ed è la persona della quale il Talmud racconta la storia che segue: «Aveva una relazione con la moglie di un rabbino. Scoperto, viene ucciso». La spiegazione di questa storia sta nella fortuna di questo Schlemil che deve pagare tanto caro quello che altri hanno per niente.⁵¹

Nell'opera quest'ultimo viene ucciso per mano di Hoffmann, così come nel racconto Spikher uccide un anonimo rivale amoroso. In entrambe le versioni il crimine viene favorito dall'intervento del diabolico Dapertutto,

⁴⁵ HOFFMANN, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt/M., Bibliothek deutscher Klassiker 1985, II, p. 23; HOFFMANN, *Romanzi e racconti...*, cit., II, p. 239: «Per la sera di San Silvestro il diavolo mi organizza ogni volta una festa tutta speciale. Al momento giusto sa conficcarmi nel petto gli artigli acuminati e poi, terrificante e beffardo, si pasce del sangue che mi sgorga nel cuore. E trova aiuto *ovunque*» [miei i corsivi].

⁴⁶ HOFFMANN, *Racconti...*, cit., p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. BALDES, *Das tolle Durcheinander...*, cit., p. 137.

⁴⁹ Cfr. LUIGI SASSO, *Nomi di cenere*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 113.

⁵⁰ Vedi SIEGMUND A. WOLF, *Jiddisches Wörterbuch*, Mannheim, Bibliographisches Institut 1962, s.v.

⁵¹ OTTO RANK, *Der Doppelgänger*, Milano, SugarCo Edizioni 1996, p. 67. L'aggettivo *schemil*, nel gergo ebraico della malavita, significa anche uomo sciocco, goffo e impacciato (cfr. SASSO, *Nomi di cenere*, cit., p. 114).

il quale al momento giusto porge una spada al protagonista. Un'altra coincidenza fra i due capolavori sta nel fatto che Giulietta su istigazione del suo mezzano riesce a sottrarre l'anima al nuovo amante, per scappare poi, nell'opera, coi due complici, Dapertutto e *Pitichinacchio*.

Quest'ultimo personaggio, secondario nell'opera, compare all'interno del corpus hoffmanniano nel racconto *Signor Formica*, dove viene descritto come un «povero nano, un castrato gobbo».⁵² Nei dialetti regionali italiani l'espressione *pitichinaccio* può forse essere ricondotta alle voci *pitichia* e *petecchia*. Entrambe si riferiscono alla parola *petecchia*, che può avere molteplici significati. Il primo riferimento è alle emorragie cutanee puntiformi che colpiscono le persone affette da un particolare tipo di tifo, il tifo esantematico o, appunto, petecchiale. Un secondo significato è legato alla patologia vegetale che colpisce la buccia dei limoni e si presenta sotto forma di macchie brune più o meno infossate. Infine, in senso figurato, può indicare una persona avara, turchia e taccagna.⁵³ Nell'opera il nome di questo personaggio rimane pressoché immutato (viene solo aggiunto il grafema <h>).

7. Epilogo

Nell'atto finale Hoffmann termina il racconto delle proprie esperienze amorose. Il ricordo dei tre amori passati si concretizza nell'unica figura di Stella. Commenta infatti Nicklausse: *Trois drames dans un drame: / Olympia, / Antonia, / Giulietta, / Ne sont qu'une même femme: / La Stella!*⁵⁴ Un attimo dopo, quando Hoffmann torna finalmente alle trascurate carte, la Musa, nelle vesti di *Nicklausse*, gli si manifesta e lo invita a consolarsi presso di lei. In tal modo il poeta si abbandona definitivamente all'unica eterea figura femminile in grado di placare il suo animo e appagare il suo spirito artistico: *Muse aimée, je suis a toi!*⁵⁵ Un degno finale per un'opera che ha fatto dell'autore dei racconti il protagonista assoluto della vicenda. La scelta artistica di Offenbach e Barbier potrebbe essere stata motivata anche dal fatto che, all'interno del corpus hoffmanniano, è impossibile non scorgere rimandi alle esperienze personali dello scrittore. Lo stesso Hoffmann fra l'altro più volte si inserisce quasi di prepotenza nei propri racconti.⁵⁶

⁵² HOFFMANN, *Romanzi e racconti...*, cit., II, p. 806.

⁵³ Vedi *Enciclopedia Zanichelli...*, cit., s.v.

⁵⁴ *Libretto dell'opera (in francese)*, in AA.VV., *Les Contes d'Hoffmann...*, cit., p. 118.

⁵⁵ Ivi, p. 119.

⁵⁶ Si pensi ad es. a *Ritter Gluck*, o all'amore che il cane Berganza nutre per la sua padroncina Cäzilie, alias Julia Marc, nella *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*.

È infine forse opportuno sottolineare l'assonanza tra i cognomi stessi dei due artisti, Hoffmann e Offenbach, i quali spesso vengono confusi o sostituiti l'uno con l'altro.⁵⁷ Tale processo rivela inevitabili connessioni a livello inconscio tra i cognomi delle due figure e viene così spiegato da Freud:

Ora, io presumo che questo spostamento non sia lasciato a un arbitrio psichico, ma segua i tracciati governati da leggi e prevedibili. In altre parole, presumo che il nome o i nomi sostitutivi stiano col nome cercato in una certa connessione.⁵⁸

Si può quindi affermare che, all'interno dei *Contes d'Hoffmann*, la presenza dell'autore dei racconti in veste di protagonista costituisce il filo rosso attorno al quale si dipana l'opera stessa, e che in questo modo la connessione tra realtà, musica e poesia viene suggellata definitivamente.

Biodata: Maria Muroni ha conseguito la laurea triennale in «Letterature europee per l'Editoria e la Produzione culturale» presso l'Università di Pisa. Attualmente studia a Vienna presso il Dipartimento di Letterature Comparete e collabora con il gruppo di traduzione *Versatorium*.

marym90@hotmail.it

⁵⁷ Un po' come avviene nel caso di Coppola e Coppelius.

⁵⁸ SIGMUND FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in: *Opere*, vol. IV, Torino, Boringhieri 1970, pp. 57-58. Cfr. anche LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fittoriali*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91, p. 84.