

GIOVANNA NEIGER

GLI ANTROPONIMI IN DUE RACCONTI DI E.T.A. HOFFMANN:
IGNAZ DENNER E DIE JESUITERKIRCHE

Abstract: E.T.A. Hoffmann's large *corpus*, which consists of narrative fiction as well as theoretical texts, is rich in heterogeneous anthroponyms, many of which are present in the *Nachtstücke*, his famous collection of fantastic tales. *Ignaz Denner* and *Die Jesuitenkirche*, two tales belonging to the first part of the collection, are linked in a way that is not immediately recognizable, and emerges only in the course of an anthroponomastic analysis.

Keywords: anthroponomastics, E.T.A. Hoffmann, fantastic literature

1. Condensare in un breve saggio le osservazioni sulle scelte onomastiche compiute da E.T.A. Hoffmann nei suoi racconti si è rivelata un'impresa difficile. La sua *opera omnia* è costituita infatti da testi di narrativa, ma pure da scritti teorici su argomenti musicali e giuridici. I migliori racconti di Hoffmann, che hanno suscitato giudizi discordi tra i suoi contemporanei,¹ appartengono al repertorio della letteratura fantastica: in essi i personaggi agiscono in un mondo governato da leggi naturali in cui si verifica un evento apparentemente sovranaturale che provoca nel lettore uno stato d'animo di incertezza, o meglio di esitazione, per dirla con Tzvetan Todorov.² Sempre nei racconti affiorano, in maniera anche molto evidente, gli eterogenei talenti e le conoscenze dell'autore in forma di brevi *excursus* all'interno della narrazione: si veda ad esempio la minuziosa descrizione della tecnica di *trompe l'œil* usata dal pittore *Berthold* della *Jesuitenkirche in G.* (*La chiesa*

¹ Celebre è il commento caustico di Goethe, che parlò di «krankhafte[n] Werke des leidenden Mannes» («opere malate di un uomo sofferente»; vd. WULF SEGEBRECHT, *E.T.A. Hoffmann*, in AA.VV., *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, a c. di B. von Wiese, Berlin, E. Schmidt 1993, p. 460). Kremer porta dei chiari esempi di giudizi spesso molto contrastanti su Hoffmann: «Kennzeichnend sind [...] eine auffällige Unsicherheit im literarischen Urteil [...]. So hält [Georg] Ellinger *Des Veters Eckfenster* für eine der „größten Leistungen Hoffmanns“ [...], während ausgerechnet die von Heine und Baudelaire geschätzte *Prinzessin Brambilla* als eine der „geringwertigsten Leistungen des Dichters“ [...] bewertet wird, weil es der Erzählung an einem inneren, kompositionellen Zusammenhalt fehle». DETLEF KREMER, *Grundzüge der Hoffmann-Forschung*, in DETLEF KREMER (a c. di), *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Walter de Gruyter 2009, p. 597 e sgg.

² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 2000.

dei Gesuiti a G.)³ che sembra uscita dalla penna di un esperto di pittura prospettica. Non mancano nel *corpus* delle opere hoffmanniane le testimonianze autobiografiche dei *Tagebücher* e dei *Briefe*; particolarmente interessante il carteggio intercorso tra Hoffmann e personaggi di spicco del panorama letterario e artistico a lui legati da un rapporto di amicizia.

Numerosi dunque sono i testi che l'autore ci ha tramandato ed elevata è anche la quantità di nomi propri in essi contenuti. Troviamo antroponimi talvolta desunti da opere di altri scrittori che rappresentano dei chiari rimandi intertestuali. Sia fatto qui solo l'esempio di uno dei tanti 'prestiti' novalisiani: nel racconto *Kampf der Sängler* (*La gara dei cantori*), compaiono *Heinrich von Ofterdingen* e la protagonista femminile *Mathilde*, e nel *Sanctus* c'è *Zulema*, versione appena modificata di *Zulima* che, come i precedenti, è a sua volta una figura dello stesso *Heinrich von Ofterdingen*, antroponimo che dà il titolo all'opera di Novalis.

Accanto a questo aspetto, noto come 'Novalis-Reflex',⁴ va menzionato il cosiddetto 'Julia-Erlebnis',⁵ quale esempio, invece, di nomi provenienti o ispirati dalla biografia dello scrittore: svariate figure femminili nelle opere hoffmanniane si chiamano *Julia* (vi è anche l'ipocoristico *Giulietta*),⁶ come la giovane studentessa di canto Julia Marc di cui Hoffmann si era infatuato.⁷ La sfera personale si intreccia dunque con quella letteraria, come testimoniano anche i tanti eteronimi dello scrittore: sono forse tasselli di una ambiguità intenzionalmente ricreata che ben si addice allo stile fantastico

³ Titolo così tradotto da MATTEO GALLI, *E.T.A. Hoffmann. Notturmi*, Roma, L'Orma Editore 2013 e che personalmente sottoscrivo. Diversa è la traduzione di Carlo Pinelli e Alberto Spaini: *La chiesa dei gesuiti di G.* (E.T.A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, Introduzione di Carlo Magris, trad. di Carlo Pinelli e Alberto Spaini, Torino, Einaudi 1994.)

⁴ Per approfondire questo argomento, cfr. ad es. MARKUS ROHDE, *Zum kritischen Polenbild in E.T.A. Hoffmanns «Das Gelübde»*, «E.T.A. Hoffmann Jahrbuch», IX (2001), pp. 34-41, in part. p. 45.

⁵ Il termine, come ricorda Rosalba Maletta, è stato coniato dal filologo classico Albin Lesky, cfr. ROSALBA MALETTA, *Der Sandmann di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, Milano, Cuem 2003, p. 23 nota 60.

⁶ È stato da più parti notato come questa variante italiana del nome *Julia* appartenga alla 'versione negativa' della *Julia* in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (cfr. BARBARA NEYMEYR, *Phantastische Literatur – intertextuell*, «E.T.A. Hoffmann Jahrbuch», XV (2007), p. 121: «[sie] fungiert [...] als Doppeltgänger-Gestalt, als phantasmagorische Abspaltung einer Figur namens 'Julie'»).

⁷ Julia Marc sposò il commerciante amburghese Graepel. In una lettera a Franz Holbein, direttore del teatro di Bamberg, Hoffmann deformò il cognome dell'uomo in *Groepel* e lo schermì usando un gioco di parole basato sul suono del cognome che per lui era già di per sé sgradevole. (DIRK BALDES, «Das tolle Durcheinander der Namen». *Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 80.) Un'interessante circostanza è il fatto che Hoffmann, che nei suoi diari usava abbreviazioni talvolta pseudonimiche, citasse l'amata *Julia* usando un nome prefigurato, 'preso in prestito' da Kleist: *Käthchen von Heilbronn*, che diventava *Kitch.*, per evitare, come narrano, di essere scoperto dalla moglie.

hoffmanniano, poiché lasciano insoluta la domanda se siano in qualche modo riconducibili alla persona dello scrittore. Celebre è il personaggio di *Johannes Kreisler*, un maestro di cappella che si ritrova in parecchi testi hoffmanniani,⁸ figura chiave nelle *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (*Il gatto Murr*),⁹ in cui viene peraltro specificato che il suo compleanno cade il 27 gennaio, genetliaco di Mozart (Hoffmann stesso era nato solo tre giorni prima). Il poliedrico autore E.T.A. Hoffmann, che fu anche magistrato, pittore e musicista, era un appassionato ammiratore di Wolfgang Amadeus Mozart. Giunto all'età di 29 anni decise, in omaggio al grande compositore austriaco, di sostituire il suo terzo nome, *Wilhelm*, con *Amadeus*. Secondo Carl Gustav Jung, il nome proprio «riveste importanza enorme ai fini della creazione della personalità, giacché da tempi immemorabili al nome è attribuito un potere magico. [...] Conferire un nome significa quindi conferire potenza».¹⁰ Il nome Amadeus rappresenta pertanto un apporto di linfa vitale per Hoffmann, che tuttavia non rifiuta i suoi due primi nomi, e dall'anno 1805 si fa chiamare *Ernst Theodor Amadeus*.¹¹ Nelle sue opere, i nomi di vari personaggi – *Wolfgang*, ma in particolare le forme tradotte o assonanti come *Erasmus* e *Amandus* – rimandano anche a questa circostanza e alla figura di Mozart. Il 27 gennaio, giorno di san Giovanni Crisostomo, evidenzia quindi ulteriormente la contiguità, attraverso Mozart – il cui nome di battesimo era Johannes Chrysostomus –, tra Hoffmann e *Johannes Kreisler*. Il cognome di quest'ultimo rimanda chiaramente a un cerchio (*Kreis*), figura dal simbolismo polivalente che in questo caso allude anche all'eclittismo di chi, come Hoffmann, ha saputo mettere a profitto, intessendoli, tutti i suoi talenti. Un altro eteronimo, o *alter ego*, è il sintagma *der reisende Enthusiast* (*il viaggiatore entusiasta*), che rappresenta il 'nome' del narratore in vari racconti appartenenti a raccolte diverse. La suggestione evocata dai suoni e dalla

⁸ Con il nome *Johannes Kreisler*, Hoffmann firmò parecchi scritti e recensioni musicali.

⁹ Hoffmann possedeva davvero un gatto maschio di nome *Murr*, di cui comunicò il decesso in un annuncio nel novembre del 1821 (vd. KLAUS KASTNER, *E.T.A. Hoffmann. Jurist, Dichter und Musiker*, in HERMANN WEBER (a c. di), *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*, Berlin, BWV 2007 («Juristische Zeitgeschichte. Abteilung 2: Forum Juristische Zeitgeschichte»), pp. 72-88, p. 86.

¹⁰ CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della Trasformazione*, trad. it. R. Raho, Torino, Bollati Boringhieri 2012, p. 189.

¹¹ Sulla lapide di Hoffmann, nel cimitero di Berlino, sono incise le iniziali E.T.W. La targa commemorativa posta sull'edificio di Schillerplatz 26 a Bamberg, dove Hoffmann visse dal 1809 al 1813, porta la seguente scritta: *Der Dichter Componist und Maler E.T.W. Amadäus Hoffmann wohnte in diesem Haus 1899-1813*. Nella targa sull'edificio di Charlottenstraße, 56 a Berlino si leggono le seguenti parole: *Der Schriftsteller Kammer-Gerichts-Rat Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wohnte hier selbst vom Juli 1815 bis zu seinem am 25. Juni 1822 erfolgten Tode. Seinem Andenken die Stadt Berlin 1890*.

sequenza di lettere in esso contenuti, suggerisce i seguenti rimandi: *-reis-* riconduce a *Kreisler*, mentre le lettere *E-*, *-th-* e infine la *-a-* della sillaba tonica, alle iniziali puntate del nome di Hoffmann, che non di rado, soprattutto in tempi meno recenti, veniva scritto anche nella forma *E.Th.A.*¹²

Le scelte autoriali riguardano il nome del personaggio umano, ma anche quello dell'animale. In *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (*Il gatto Murr*) al gatto è imposto un nome contraddistinto da brevità fonetica, che echeggia le fusa di un micio: *Murr*. Non mancano nomi in cui è evidente la trasparenza semantica. È questo il caso di *Serpentina* in *Der goldne Topf* (*Il vaso d'oro*), figura femminile che inizialmente appare come un serpente agli occhi del protagonista *Anselmus*,¹³ in una storia in cui in un mondo parallelo fatto di magie e incantesimi troneggia un re degli spiriti di nome *Phosphorus*. Non soltanto, il lettore più attento noterà la presenza di nomi ripetuti e ricorrenti: i cacciatori che compaiono come figure secondarie in diversi testi si chiamano sempre Franz, e più personaggi portano uno dei nomi propri di Hoffmann, *Theodor*.¹⁴

La presente indagine non prende in esame tutto il ricco repertorio onomastico hoffmanniano, ma si limita ai nomi che si incontrano in *Ignaz Denner* e *Die Jesuiterkirche in G.*, due racconti dei *Nachtstücke* (*Notturmi*). Questa raccolta gode di un grande successo grazie all'interesse che Freud e gli studiosi al suo seguito mostrarono per alcuni aspetti della narrativa hoffmaniana, partendo dall'ormai noto concetto di atmosfera *unheimlich* 'perturbante', che divenne presto il marchio che fece crescere la popolarità di Hoffmann come autore del fantastico. Le letture psicanalitiche nascono in primo luogo dall'analisi del racconto *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*). Esso apre la raccolta bipartita dei *Nachtstücke* ed è molto probabilmente l'opera di Hoffmann più celebre e popolare, grazie anche alle numerose ed eterogenee versioni e traduzioni intersemiotiche, in molte lingue, da essa tratte. I nomi dei protagonisti Nathanael, Clara, Coppelius/Coppola, sono già stati ampiamente interpretati, e le risultanze delle analisi di cui sono stati oggetto trovano spazio nelle note al testo di ogni moderna edizione del racconto.

¹² Hartmut Steinecke scorge le iniziali dello scrittore romantico nei nomi delle figure di *Anselmus* e di *Heerbrand* (*Der goldne Topf*), di cui si conoscono rispettivamente solo il nome del primo e il cognome del secondo: *A* come quell'*Amadeus* che sostituisce il terzo nome di battesimo di Hoffmann, e *H* come il suo cognome (cfr. BALDES, «Das tolle Durcheinander der Namen»..., cit., p. 92).

¹³ Questo nome rimanda inoltre all'ideale estetico di scrittura quale fu la cosiddetta *figura serpentinata*, descritta anche da Giovanni Paolo Lomazzo (cfr. UWE WIRTH, *Der goldene Topf*, in DETLEF KREMER (a c. di), *E.T.A. Hoffmann...*, cit., pp. 124 sgg.).

¹⁴ Anche in maniera meno evidente, vedi il nome di *Nathanael* dell'*Uomo della sabbia*: si tratta, infatti, della forma ebraica dallo stesso significato del greco *theo-doros*.

2. In *Ignaz Denner* come pure in *Die Jesuitenkirche in G.* è evidente il paradigma todoroviano di letteratura fantastica: in un contesto all'apparenza 'normale' irrompe un elemento perturbante che provoca nel lettore uno smarrimento.

Nel 1814 Hoffman scrive *Der Revierjäger*, che verrà pubblicato due anni dopo con il titolo *Ignaz Denner*. Il racconto narra le vicende di *Andres*, guardiacaccia che vive in Germania, in condizioni di indigenza, con Giorgina, la moglie napoletana, e il figlioletto di poche settimane. Quando la moglie versa in condizione di grave deperimento organico, nella casa del guardiacaccia giunge un uomo che risponde al nome di Ignaz Denner e si spaccia per commerciante. Egli, una figura che suscita subito una sensazione strana («unheimlich») in Andres, si presenta ripetutamente al cospetto del guardiacaccia e della sua famiglia portando sempre in dono gioielli, ma anche ampolle con bevande – o forse pozioni – che riescono in breve tempo a far recuperare la salute a Giorgina. Ma il presentimento del guardiacaccia non è infondato: Ignaz Denner è una figura diabolica che ammazzerà in maniera orribile il secondo figlio della coppia¹⁵ e indurrà Andres a partecipare a un crimine. L'uomo, dopo una durissima detenzione,¹⁶ viene condannato a morte e solo all'ultimo momento per un fortunato e fortuito evento riesce a scampare al patibolo. La storia di questa famiglia umile, distrutta per aver accettato con ingenuità l'aiuto e soprattutto le ricchezze di un personaggio ambiguo che all'improvviso irrompe nella vita dei suoi componenti, offre lo spunto a riflessioni pure in ambito onomastico.¹⁷ Innanzi tutto è interessante notare come il nome del demoniaco protagonista sia anche il titolo del racconto.¹⁸ L'uomo dall'aura misteriosa palesa il suo nome fin dall'inizio, tuttavia il capofamiglia associa troppo tardi il nome del forestiero a quello di un famigerato bandito: «[d]enn nun weiß ich es wohl, daß du selbst der schwarze Ignaz bist, der mit seiner Bande an der Grenze gehauset und ge-

¹⁵ Questa è «[f]orse la scena più splatter dell'intera opera di Hoffmann». GALLI, *Notturmi*, cit., p. 80, nota 1.

¹⁶ Il lungo processo si basa però su un altro misfatto, ossia l'uccisione del conte *Aloys von Vach*, di cui *Andres* viene ingiustamente accusato: il suo alibi non risulta credibile, poiché egli ha scordato il nome del commerciante che aveva incontrato a Francoforte («seine Angabe wegen seiner Erbschaft und seines Aufenthalts in Frankfurt blieb verdächtig, weil er den Namen des Kaufmanns, von dem er das Geld ausgezahlt erhalten haben wollte, durchaus nicht anzugeben wußte»). E.T.A. HOFFMANN, *Nachtstücke. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*, Wiesbaden, Fourier und Fertig 1975, p. 81).

¹⁷ Sono state anche mosse diverse critiche ad alcuni aspetti diegetici non del tutto convincenti, come il fatto che *Andres* si lasci manipolare a tal punto che arriverà perfino egli stesso a salvare la vita all'odiato *Ignaz Denner* («da sprang, wie von unwiderstehlicher Macht getrieben, Andres herbei und rettete Dennern, den er, stark wie er war, auf die Schultern warf und schnell forteilte»). Ivi, p. 67).

¹⁸ 'Satana' è un appellativo che *Andres* rivolge più di una volta a *Denner*.

raubt und gemordet hat».¹⁹ L'arrogante personaggio, in cambio degli aiuti che elargisce ad *Andres*, chiede di essere ospitato due volte l'anno nella casa del suo beneficiato, che inoltre dovrà aggiungere il nome *Ignatius* al proprio figlio in occasione della sua cresima. Denner ha un'ulteriore pretesa: non gli basta soggiornare ogni anno a Pasqua presso Andres, vuole essere ospitato anche in autunno inoltrato, al ritorno dalla Fiera di san Michele,²⁰ e così avviene, come specificato più avanti: «Der Fremde stellte sich zu Michaelis wieder ein und blieb drei Tage».²¹ Michele rappresenta, secondo la tradizione, l'anti-Lucifero, e così la determinazione di Denner di presentarsi nel giorno dei festeggiamenti in onore dell'arcangelo appare come la prefigurazione di una lotta tra il bene e il male.²² I giorni dei santi ricorrono in parecchie opere di Hoffmann: la menzione stessa dell'onomastico rappresenta un elemento tipico della narrativa hoffmanniana, aspetto al quale viene quasi sempre attribuita una funzione agnitiva. In base alle testimonianze biografiche a noi pervenute, persino il titolo di *Serapionsbrüder*, nome della società poetica fondata da Hoffmann assieme ad altri suoi colleghi e di un ciclo omonimo di opere in quattro volumi, sarebbe da attribuirsi al fatto che il gruppo si riunì nel giorno dedicato alla festa di san Serapione.²³

Dobbiamo all'intellettuale nonché amico di Hoffmann, Carl Friedrich Kunz, alcune interessanti riflessioni riguardanti i nomi dei due protagonisti di *Ignaz Denner*. *Andres* sarebbe riconducibile a Endres, una guardia forestale con cui Kunz e Hoffmann andavano a caccia. Tale spiegazione appare plausibile giacché risalire all'etimologia del nome, nel caso di un personaggio così poco impavido, suonerebbe come un messaggio ironico e antifrastrico. Il cognome del protagonista sarebbe, invece, un omaggio al ritrattista *Balthasar Denner*, che godeva di grande stima presso Hoffmann. Anche questa spiegazione pare verosimile, se solo pensiamo al titolo che il nostro

¹⁹ HOFFMANN, *Nachtstücke*, cit., p. 65 («Ora so bene che tu sei Ignaz il Nero che imperversa per le nostre terre rubando e uccidendo», trad. di GALLI, *Notturmi*, cit., p. 68).

²⁰ «Ihr werdet daher mich jährlich zweimal bei Euch eintreffen sehen; nämlich zu Ostern, wenn ich von Frankfurt nach Kassel wandere, und im späten Herbst, wenn ich von der Leipziger Michaelismesse nach Frankfurt und von dort nach der Schweiz und wohl auch nach Welschland gehe». Ivi, p. 54.

²¹ «Lo straniero tornò il giorno di San Michele e si fermò tre giorni».

²² Questo giorno viene menzionato in altri due racconti facenti parte dei *Notturmi*, ovvero *Das Majorat (Il maggiorasco)* e *Das Gelübde (Il voto)*. Esiste una giustapposizione gnostica tra *Michele* e *Samael*, angelo 'del male', figura identificata con Satana a partire da un determinato periodo della tradizione ebraica, di cui ci riporta Ireneo: «serpentem duo habere nomina, Michael et Samael, dicunt» (citazione tratta dal primo libro *Adversus haereses*). Non ci è dato sostenere con certezza se Hoffmann conoscesse a fondo gli scritti di Ireneo sull'argomento, resta però il fatto che egli ha creato la figura di *Fürst Irenäus* nel *Gatto Murr* – presente soprattutto nella scena della grande festa in occasione dell'onomastico della moglie.

²³ Cfr. BALDES, «Das tolle Durcheinander der Namen»..., cit., p. 168.

autore ha dato all'altra sua importante raccolta, i *Fantasiestücke in Callots Manier*, un esplicito tributo all'incisore Jacques Callot. Sul nome dell'essere demoniaco sono state avanzate anche altre ipotesi, che fanno ricorso all'etimologia e all'aspetto fonico. «Die Namen sind sprechend: Ignatius von lat. *ignitus*, feurig, verweist auf die funkelnden Augen und die Leitmotivik des Feuers. Ital. *denaro*, Geld, deutet auf die Habgier in der Familie».²⁴ Mentre i numerosi riferimenti ai «funkelnden Augen» di Denner rendono plausibile l'interpretazione del suo nome personale, meno convincente è l'accostamento del cognome al denaro, circostanza che, soprattutto per il lettore tedesco, potrebbe non risultare immediatamente comprensibile.

Nel corso della narrazione si apprende che *Ignaz* è figlio di un 'miracoloso' medico napoletano che ebbe svariati figli da donne diverse e rispondeva al nome di *Trabacchio*. Lo scellerato dottore si macchiò di numerosi crimini e tra l'altro uccise i suoi figli e le rispettive madri. Solo *Ignaz* riuscì a sfuggire alla furia omicida del genitore. Hoffmann, da un certo punto del racconto, chiama *Trabacchio* non solo il padre, ma anche il figlio. I traduttori Carlo Pinelli e Alberto Spaini scrivono: «Per maggiore chiarezza preferiamo conservare a quest'ultimo [Ignaz] il nome di Denner».²⁵ Certo la loro decisione facilita la lettura, ma non è rispettosa delle intenzioni dell'autore. L'espedito di Hoffmann ha contribuito a ripristinare quell'atmosfera *unheimlich* che, dopo l'arresto di Andres e Denner, era scemata. Volendo associare il cognome *Denner* alla lingua italiana, più che al 'denaro' verrebbe da pensare alla condizione di 'dannato': egli sarebbe malvagio criminale come suo padre, *Denner* ammazza suo nipote perché il sangue della giovane creatura gli permette di produrre l'elisir di lunga vita'. L'aspetto più *unheimlich* di questa storia risiede, infatti, nella rivelazione che *Ignaz Denner* è il padre di *Giorgina*, la moglie di *Andres*.

Riguardo al cognome *Trabacchio*, Matteo Galli ipotizza che Hoffmann si sia ispirato a un compositore napoletano, il *Kapellmeister* Giovanni Maria Trabaci.²⁶ Non è la prima volta che un personaggio negativo di Hoffmann ha un nome italiano: ricordo a questo proposito Spalanzani e Coppelius/Coppola, nel *Sandmann*, ma anche il Dottor Dapertutto in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*.²⁷ L'*Italienbild* di Hoffmann sembra oscillare tra la riverenza

²⁴ FRANZ LOQUAI, *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in Ignaz Denner und anderen Erzählungen*, in AA.VV., *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, a c. di S. M. Moraldo, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter 2002, p. 46, nota 52. Per Loquai si tratta di nomi parlanti: «Ignatius, dal lat. *ignitus*, "infuocato", rimanda agli occhi scintillanti e al fuoco, un leitmotiv del racconto. L'it. *denaro* invece allude all'avidità» di *Denner*.

²⁵ HOFFMANN, *Racconti notturni...*, cit., nota 5.

²⁶ GALLI, *Notturmi*, cit., p. 92, nota 1.

²⁷ «Il fatto poi che i "cattivi" siano, soprattutto negli autori di lingua tedesca di questo periodo,

e una classica forma di stereotipizzazione.²⁸ Secondo Franz Loquai, esso rispecchierebbe in realtà un'«Italia [che] non è Italia» e sarebbe doveroso, più che della sua «immagine dell'Italia», parlare di «una sfera dell'immaginario messa in scena in forma di narrazione», poiché le figure diaboliche italiane avrebbero una funzione imagotipica.²⁹ Innegabile rimane tuttavia il fatto che vi è, in Hoffmann, «il *topos* di un'Italia, covo satanico, sensuale e peccaminoso, associato a una caratterizzazione stereotipica, sebbene libera da un qualsiasi nazionalismo, che ruota intorno a un'imagologia del malvagio fortemente connotata e leitmotivica»,³⁰ in cui le «caratteristiche fisiche e fisiognomiche tipiche del malvagio italiano, sia esso criminale, seduttore o in combutta col diavolo, sono [...] caratteristiche volutamente eccessive, iperboliche, che volgono talvolta verso il grottesco e il teatrale». ³¹ Forse l'aggettivo 'teatrale' ci permette di comprendere alcuni aspetti dell'onomastica hoffmanniana: «il mito ambivalente di un'Italia che, secondo il principio chiaroscurale, non è solo spazio proiettivo delle proprie paure o quinta scenica di malvagi tipizzati, ma anche la patria della commedia dell'arte, ovvero luogo ideale, metamorfico, per offrire libero spazio al riso umoristico». ³²

3. Musica e arte sono argomenti insistentemente presenti in numerosi racconti hoffmanniani. In particolare, l'arte è il *fil rouge* che collega *Ignaz Denner* e *Die Jesuiterkirche* sul piano onomastico.

Hoffmann, come già detto, fu un uomo dai tanti talenti e il 'pezzo notturno' *Die Jesuiterkirche* è tra le più fulgide dimostrazioni delle sue conoscenze in campo artistico. Il racconto viene considerato uno dei testi centrali di Hoffmann, che qui si pone la questione se l'arte possa considerarsi entità dal potere salvifico.

quasi tutti italiani può essere forse spiegato tramite la popolarità che assunsero allora alcune figure, storiche o leggendarie, particolarmente diaboliche: Cagliostro, Borgia, Casanova, lo stesso Salieri. Con Mozart inoltre e col diffondersi del melodramma i nomi italiani diventarono in tutta Europa per così dire di dominio pubblico». DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer, Bruno Porcelli (a c. di), *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide de Camilli*, Pisa/Roma, Serra 2010, pp. 79-97.

²⁸ In una sua lettera del 26 settembre 1805 indirizzata all'amico Theodor Gottlieb von Hippel, Hoffmann parla di come trascorre le sue giornate componendo musica, dipingendo e inoltre studiando, con risultati alquanto buoni, la lingua italiana: «Während des Jahres, daß ich Dir nicht schrieb, habe ich ein angenehmes künstlerisches Leben geführt, ich habe komponirt, gemahlt und nebenher ziemlich gut italienisch gelernt». Lo scrittore però non visitò mai il Bel paese.

²⁹ LOQUAI, *Bösewichte...*, cit., pp. 51 e 52.

³⁰ STEFANIA ACCIAIOLI, *Italia anelata, Italia straniata, Italia ironizzata*. E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Hauff, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», II (2013), p. 407.

³¹ Ivi, p. 408.

³² Ivi, p. 411.

Il protagonista, il pittore *Berthold*, dalla Germania intraprende un viaggio in Italia per studiare con i più importanti pittori del suo tempo, ma presto lo tormenta il dilemma di quale sia, tra la pittura paesaggistica e quella storica, la forma d'arte più alta.³³ La principessa napoletana *Angiola*, dapprima apparsagli in una visione tanto potente da riuscire a 'sbloccare' il talento dell'artista, diventa, invece, una volta sposata, il capro espiatorio, il motivo a cui *Berthold* attribuisce la perdita della propria ispirazione: la donna passa «da italiana musa ispiratrice dell'artista a moglie tedesca che ne profana l'arte».³⁴ Anche in *Ignaz Denner* il trasferimento in Germania nuoce alla coppia formata dal tedesco *Andres* e dalla napoletana *Giorgina*. *Angiola* è, dunque, il nome della figura femminile principale, che alcuni commentatori collegano a *Dora Hatt*, altra 'fiamma' di Hoffmann, il cui nome, però, sembra piuttosto rimandare, nel suono e nella forma, sempre a *Julia*.

Quanto a *Berthold*, dobbiamo farci guidare nuovamente dalle informazioni biografiche su Hoffmann. Un curioso intreccio fonde ancora una volta vita reale e finzionale. Lo scrittore lavorò per un certo periodo di tempo a Glogau (*G.* nel racconto),³⁵ dove conobbe il pittore *Aloys Molinary*, impegnato nel restauro dei dipinti della locale chiesa dell'ordine dei Gesuiti e con il quale collaborò. Il nome *Aloys*, nella sua variante meno comune, *Aloysius*, non è stato dunque assegnato al protagonista del racconto ispirato a *Aloys Molinary*, ossia *Berthold*, bensì a un'altra figura importante: il professore gesuita *Aloysius Walther*, personaggio rigoroso e inflessibile, quasi antitetico a *Berthold*. *Walther* vive nella cittadina di *G.*, dove l'io narrante, il *viaggiatore entusiasta*, personaggio ricorrente nelle opere di Hoffmann e uno dei numerosi *alter ego* dell'autore, è costretto a sostare, perché la sua carrozza è ridotta in pezzi. Avviene così che il *viaggiatore entusiasta* incontra *Aloysius Walther*, grazie a cui conoscerà il pittore, impegnato ad eseguire un

³³ «[I]n *Die Jesuitenkirche in G.* Hoffmann challenges prevailing theories of art of his day and emphasizes the need to preserve a degree of critical distance. *Berthold* is doomed because he is torn between uncritical conformism on the one hand and an illusionary idealism on the other. Neither position grasps the true nature of art. Hoffmann does not deny the existence of an Ideal, but he points out the danger of denying the reality of this world in order to get closer to the Ideal». (BIRGIT RÖDER, *A Study of the Major Novellas of E.T.A. Hoffmann*, Rochester (NY), Camden House 2003, p. 91).

³⁴ *Ivi*, p. 408.

³⁵ I toponimi del racconto hanno tutti questa forma, tranne *Napoli*, una meta ideale dei pittori (romantici), che viene nominata per intero e dove si svolge la maggior parte del racconto di *Berthold*. Con *Angiola*, egli si trasferisce in Germania, nella città di «*M. im südlichen Deutschland*», che il lettore facilmente associa con München/Monaco, sebbene si parli della «*Marienkirche*», e non della «*Frauenkirche*». *D.* è inoltre riconducibile a *Dresden*, la cui celebre *Gemäldegalerie* ha esercitato su Hoffmann un fascino magnetico, decisivo per la sua visione dell'arte e, di conseguenza, della sua produzione letteraria.

trompe l'œil nella chiesa. Per inciso, avevamo già sentito il nome *Aloys(ius)* proprio in *Ignaz Denner: Aloys von Vach* si chiama il conte presso il quale *Andres* prestava servizio e del cui omicidio il guardiacaccia si trova ingiustamente accusato. Sia il professore che il conte assolvono, nel racconto, un'analoga funzione di guida: l'uno accompagna il *viaggiatore entusiasta* nella chiesa dei Gesuiti, dove incontrerà *Berthold*, l'altro conduce con sé *Andres* a Napoli, dove conoscerà *Giorgina*, e da questi episodi avrà inizio la trama vera e propria di entrambi i racconti.

Il contesto gesuitico porta, quantomeno il lettore di Hoffmann, ad associare il nome del professore alla figura di Luigi Gonzaga, *Aloysius* per l'appunto in lingua tedesca. La digressione del narratore, che descrive, entrando in chiesa e vedendo *Berthold* al lavoro, la tecnica prospettica, rimanda ad Andrea Pozzo, grande esecutore della volta della navata di Sant'Ignazio di Loyola a Roma, e autore della cappella con altare di Luigi Gonzaga. E col nome proprio di Ignazio riaffiora senza dubbio un collegamento col racconto che precede la *Jesuitenkirche*, e più precisamente con quella figura diabolica che nelle sue sembianze umane porta un nome tanto diffuso che è appartenuto a un gesuita venerato come santo dalla Chiesa. Sembra invece improbabile che Hoffmann, nella scelta del nome *Andres*, abbia voluto ricordare Andrea Pozzo.

Le ultime considerazioni riguardano nuovamente *Berthold*. Innanzitutto, la similarità del nome ricorda un'altra figura di artista hoffmanniano, ossia il *Reinhold* di *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen (Mastro Martin il bottaio e i suoi garzoni)*, contenuto nella raccolta *Die Serapionsbrüder*: egli, a differenza di *Berthold*, non sarà «destinato a fallire perché si dedica esclusivamente alla propria arte e alla fedele riproduzione del suo modello ideale, mentre l'artigiano Friedrich [...] sposa il suo modello vivente».³⁶ Come Friedrich in quel racconto, anche *Berthold* commette il medesimo 'errore' unendosi in matrimonio con *Angiola*. Interessante è anche l'aspetto fonetico e formale: in *Berthold* ritroviamo quel *-th-* tanto frequente nei nomi hoffmanniani, e al contempo, nella parte iniziale del nome, composta da *B-vocale-liquida-th*,³⁷ si individua un'analogia con quel reale pittore che Hoffmann tanto ammirava: *Balthasar* Denner. Infine, *Berthold*, da un punto di vista etimologico, è ricollegabile al Professor *Walther*: entrambi i nomi si

³⁶ «eine [...] abgeschwächte Variante, die deshalb nicht zum Scheitern führen soll, denn der Künstler widmet sich ausschließlich seiner Kunst und der absoluten Wiedergabe des idealen Modells, während der Handwerker Friedrich [...] das leibliche Modell heiratet». MAGDOLNA OROSZ, «Das verworrenen Gemisch fremdartiger Stoffe». *Intertextualität und Authentizität bei E.T.A. Hoffmann*, «E.T.A. Hoffmann Jahrbuch», IX (2001), p. 103.

³⁷ La consonante /r/ in tedesco è una liquida.

basano sul verbo antico alto tedesco *waltan* ‘dominare, regnare’. La prima parte del nome, *Bert-*, esprime lo splendore (*berhtin*), ed è ciò che si manifesta al *viaggiatore entusiasta* che, di notte, si avvicina alla chiesa in cui lavora il pittore: «Passando dinanzi alla chiesa dei gesuiti, scorsi una luce abbagliante che s’irradiava attraverso una finestra».³⁸ Un nome, quello di *Berthold*, semanticamente simile a *Lucifero*, il ‘portatore di luce’ la cui *hybris* è associata alla sua natura diabolica. Quando il *viaggiatore entusiasta*, conversando con *Aloysius Walthert*, si chiede quale fu la mano diabolica che devastò la vita di *Berthold*, così il professore risponde: «Oh, la mano e anche il braccio non sono altro che carne della sua carne. Eh sì! Era lui il demone di se stesso, il Lucifero che ha squarciato la propria vita con la fiaccola dell’inferno. O almeno è questo ciò che sembra risultare con tutta chiarezza dalla sua storia».³⁹

Biodata: Giovanna Neiger (Università IULM Milano) ha studiato a Vienna, Innsbruck e Amsterdam. È laureata in filologia classica presso la Leopold-Franzens-Universität di Innsbruck. Ha conseguito il Diploma de Estudios Avanzados (DEA) all’Università di Sevilla con una tesi dal titolo *Wanderlust. In Persia con Annemarie Schwarzenbach*. È membro del comitato redazionale della rivista «POLI-FEMO». Le sue principali aree di interesse sono l’onomastica letteraria e la traduzione. Le sue pubblicazioni includono Fanny Lewald, *Ricordi di Heinrich Heine* (traduzione e cura); *Die Onymie in den durrenmattschen Erzählungen* (Convegno ICOS 2011); *Anna Maria Jokl: note autobiografiche. Autobiographische Aufzeichnungen*, in “Hieroglyphe der Epoche?” *Zum Werk der österreichisch-jüdischen Autorin Anna Maria Jokl (1911-2001)*; Franz Janowitz, *Il regolamento del diavolo. Note generali sull’esercito nemico e sul soldato nemico* («Comunicare Letteratura» 7/8); *Lingue a contatto in Sudtirolo. Riflessioni sul code-switching tra tedesco e italiano* («Poli-femo» 7/8).

gneiger@hotmail.com

³⁸ GALLI, *Notturmi*, cit., p. 113. «Als ich bei der Jesuiterkirche vorüberging, fiel mir das blendende Licht auf, das durch ein Fenster strahlte». HOFFMANN, *Nachtstücke*, cit., p. 113.

³⁹ Ivi, p. 122.