

V

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)

ROSA KOHLHEIM – VOLKER KOHLHEIM

NOMI VERACI – NOMI MENZOGNERI.
NOMI DI DONNE ITALIANE IN ALCUNI RACCONTI
DI E.T.A. HOFFMANN*

Abstract: E.T.A. Hoffmann (1776-1822) was proficient in the Italian language and frequently incorporated Italian characters into his works. In this paper, we will examine the names of Italian women in four stories that predominantly take place in Germany. While Hoffmann primarily employs Cratylic (speaking) names that appear to shed light on the characters' traits due to their transparent meanings, these names are not always genuine. Quite often, their meanings are deceptive, rendering them false (lying) names.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Italian heroines, true names, lying names

1. Introduzione

Quando Ernst Theodor Amadeus Hoffmann il 25 giugno del 1822, a soli 46 anni di età, dovette deporre la penna aveva già scritto numerosi racconti nei quali svolgevano un ruolo determinante sia l'Italia che gli Italiani.¹ Tuttavia, nel corso della propria movimentata esistenza, Hoffmann non era mai riuscito a visitare la terra dei suoi desideri, l'Italia appunto, che per lui rappresentava «la patria dell'arte».² Nel corso di questo articolo vorremmo prendere in esame, fra i nomi di alcuni suoi personaggi femminili italiani, quelli che non compaiono nei racconti ambientati totalmente in Italia, quali ad es. *Il Signor Formica* o *La Principessa Brambilla*.³ Ci proponiamo piuttosto

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ In una lettera che Hoffmann scrive nel 1805 da Varsavia al suo amico Theodor Hippel racconta che «nel frattempo ha imparato abbastanza bene l'italiano»; cfr. WULF SEGBRECHT, *Hoffmanns imaginäre Bibliothek italienischer Literatur*, in *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, a c. di S.M. Moraldo, Heidelberg, C. Winter 2002, pp. 9-23, p. 11.

² E.T.A. HOFFMANN, *Der Artushof*, in Id., *Die Serapiens-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Sulla base della prima edizione degli anni 1819-21 con riferimenti alle edizioni di C.G. von Maassen e G. Ellinger. Con una postfazione di G. Neumann e note di W. Segebrecht, riviste e completate da E. Matala de Mazza, 5ª ed., München, Winkler 1995, pp. 145-169, p. 163. – La traduzione di tutte le citazioni (tratte dalle opere di Hoffmann e dalla letteratura secondaria) è di D. Bremer.

³ Un'interpretazione dei nomi dei personaggi del *Signor Formica* si trova in VOLKER KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*, in collaborazione con ROSA KOHLHEIM («Beiträge zur neueren Literaturgeschichte» 393), Heidelberg, Winter 2019, pp. 231-237.

di porre al centro della nostra ricerca donne italiane che sono presenti in storie che si svolgono in Germania o che comunque in quel paese trovano il loro punto di avvio. Ci accorgeremo così che Hoffmann per esse usa nomi più o meno parlanti, senza tuttavia mai cadere negli stereotipi, a differenza di quanto invece viene sostenuto da vari critici.⁴ I significati di tali nomi parlanti corrispondono in molti casi effettivamente al carattere delle figure che denominano, sono cioè ‘nomi veraci’, mentre in altri casi non lo sono affatto. Per questi ultimi si può parlare quindi di ‘nomi menzogneri’.

2. *La cadenza*

Nella prima parte di questo contributo si esaminano i nomi di due personaggi femminili italiani, Lauretta e Teresina, presenti nel racconto *La cadenza* contenuto nella raccolta *I confratelli di Serapione*.⁵ In esso – per riassumere il tutto in poche parole – si descrive un «periodo di tirocinio erotico-musicale». ⁶ Il narratore, il compositore Theodor,⁷ abitava presso lo zio in una piccola cittadina di provincia la cui vita musicale non era molto fiorente. La visita inaspettata di due graziose musiciste, Lauretta e Teresina, colpisce il giovane «come un colpo di bacchetta magica». ⁸ Le sorelle riescono a convincere lo zio a organizzare in quella piccola località un concerto tutto per loro. E subito Theodor, che si è rapidamente innamorato della splendida ma volubile Lauretta, si impegna ad assumere la direzione dell’orchestra. Impara l’italiano, compone per quest’ultima delle canzoni e canta insieme a lei teneri *Duettini* italiani. Quando infine le artiste devono lasciare la piccola cittadina, tornano nel luogo in cui abitualmente risiedono insieme a Theodor. Col tempo egli inizia a interessarsi maggiormente a Teresina e a comporre per lei «vari canti di carattere serio». ⁹ Ma quando Lauretta, nel corso di un concerto, vuole prolungare e variare le note finali di un’aria, la cadenza, facendo sfoggio di virtuosismi, Theodor si accorge «che la vanità è per lei più importante dell’arte» e taglia «quei suoi toni con un brusco

⁴ Cfr. ad es. FRANZ LOQUAI, *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu Hoffmanns Italienbild in Ignaz Denner und anderen Erzählungen*, in *Das Land der Sehnsucht...*, cit., pp. 35-53, *passim*.

⁵ HOFFMANN, *Die Fermate*, in Id., *Die Serapions-Brüder...*, cit., pp. 57-76.

⁶ PATRIZIO COLLINI, *Die Fermate: Zeit der Musik, Zeit der Liebe*, in *Das Land der Sehnsucht...*, cit., pp. 159-165, p. 163.

⁷ Sebbene Hoffmann abbia dato all’Io parlante il suo secondo nome, Theodor, questa figura non viene affatto concepita come una sorta di doppio autobiografico, anche se le considerazioni fatte dal compositore sulla musica coincidono sotto molti punti di vista con quelle dello scrittore.

⁸ HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 61.

⁹ Ivi, p. 67.

accordo». ¹⁰ A causa dei gravi insulti ricevuti in seguito a questo episodio Theodor vuole separarsi dalle sorelle, ma Teresina lo convince a restare con loro. Conviene con lui che le note acute e il canto ricco di svolazzi di Lauretta non sono vera arte: «Non sono gli abbellimenti inutili, ma un tono fermo e sostenuto a esprimere ciò che è in grado di parlare all'anima e suscitare sentimenti». ¹¹ Dopo che ha cantato al cospetto di Theodor, «con la sua voce sonora e piena», uno dei *Lieder* che lui ha composto, ¹² quest'ultimo finisce per innamorarsi perdutamente di lei. Il giovane compositore e le sorelle fanno poi una tournée nella Germania meridionale. In un piccolo centro si imbattono in un tenore italiano e le due donne rimangono affascinate dal loro connazionale. Per caso Theodor ha modo di ascoltare senza essere visto una conversazione che si svolge fra loro e il cantante e viene a conoscenza di ciò che esse realmente pensano di lui. Lauretta racconta al tenore con tono sprezzante di come Theodor abbia troncato un suo splendido trillo durante un concerto. Il tenore definisce allora Theodor «*asino tedesco*» ¹³ e le sorelle non avanzano in merito obiezione alcuna. Inoltre l'atteggiamento assunto da Teresina nei confronti del giovane compositore è poco lusinghiero e rivela il suo atteggiamento egoistico: «Del talento ne ha, ma si deve ancora liberare dalla rigidità e dalla goffaggine che sono proprie dei Tedeschi». ¹⁴ Oltre a ciò Teresina ha in animo di separarsi da Theodor non appena questi abbia ritoccato alcune composizioni degne di nota dopo averle adattate alla sua voce di contralto. In seguito a questa scoperta Theodor fa la valigia, scrive per le signore un biglietto dal tono amareggiato e sale sulla diligenza. Quattordici anni più tardi il compositore incontra nuovamente le cantanti in Italia. Ambedue si rallegrano moltissimo per quell'incontro inaspettato e si offrono di lavorare nuovamente insieme a lui. Le sorelle non hanno fatto progressi e la loro carriera è rimasta al punto in cui si trovava allora. Theodor invece è divenuto più maturo e ha trovato «la propria strada come artista». ¹⁵ Al posto dell'ammirazione che nutriva nei loro confronti è subentrato in lui, ora, il disincanto.

Hoffmann ha scelto per i due personaggi femminili italiani, Lauretta e Teresina, nomi del tutto appropriati. Le terminazioni in *-etta* e *-ina*, oltre a contribuire all'eufonia di entrambe le denominazioni, assolvono due funzioni importanti. Da un lato lo scrittore, attraverso l'uso di forme ipocoristiche, ha

¹⁰ HARTMUT STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Reclam («Universal-Bibliothek 17605, Literaturstudium») 1997, p. 121.

¹¹ HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 68.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 69. In italiano nell'originale.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, cit., p. 121.

identificato e caratterizzato come indubitabilmente italiane coloro che le portano. Dall'altro le terminazioni in *-etta* e in *-ina* sono particolarmente adatte a relativizzare le diverse connotazioni culturali legate ai nomi Laura e Teresa.

Che il nome Laura appartenga ai «tesori fondamentali di una tradizione colta»¹⁶ è incontestabile. Per lo stesso Hoffmann e per il suo pubblico, così come per gli odierni lettori che siano in possesso di un'istruzione, l'associazione con la donna adorata da Petrarca è inevitabile. Nel caso di Hoffmann tuttavia potrebbe essere entrata in gioco un'ulteriore associazione. Nell'anno 1782 Friedrich Schiller aveva pubblicato la *Anthologie auf das Jahr 1782* ('Antologia dell'anno 1782'). La sua parte più significativa era rappresentata dalle *Oden an Laura* ('Odi a Laura'). Sotto questo nome il giovane Schiller aveva celebrato la trentenne Luise Vischer, che altri non era che la sua padrona di casa a Stoccarda. Ora, se in Petrarca Laura resta «impareggiabile per le sue virtù e la sua purezza»,¹⁷ lo stesso non può dirsi per la Laura di Schiller, cui lo scrittore dedica con passione versi «sensuali e al tempo stesso elevati».¹⁸ La Lauretta di Hoffmann, che impersona gli ideali musicali del Barocco, inizialmente è in grado di far innamorare, attraverso la sua grazia e i suoi virtuosismi tecnici, il giovane compositore, ma l'amore di Theodor è di breve durata. Ben presto egli viene a conoscenza delle debolezze caratteriali di lei, ma soprattutto della sua tendenza al malumore e della sua vanità. Infine, mediante il significato etimologico del nome Lauretta ('alloro'; 'corona d'alloro' quale simbolo della vittoria) viene chiaramente sottolineato il fatto che la cantante è continuamente alla ricerca di successo e di riconoscimenti.

Nel caso di Teresina scatta invece, allora come ai giorni nostri, l'associazione con santa Teresa di Ávila (1515-1582), il cui nome, a partire dalla sua canonizzazione avvenuta nel 1622, è diventato un po' ovunque una delle denominazioni più amate. Nei suoi scritti la grande mistica spagnola arriva a raggiungere una profonda conoscenza della propria interiorità e viene definita per questo «l'esploratrice, la 'geografa' dell'anima», colei che è stata capace di penetrare nelle sue «regioni più sconosciute».¹⁹ Anche la Teresina di Hoffmann è in grado di riconoscere la vera essenza della musica, «intesa

¹⁶ ALDA ROSSEBASTIANO, *Il nome letterario nel XX secolo*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 193-209, p. 199.

¹⁷ ANNEMARIE VAN RINSUM, WOLFGANG VAN RINSUM, *Lexikon literarischer Gestalten. Fremdsprachige Literatur*, Stuttgart, Kröner 1990, p. 141.

¹⁸ FRIEDRICH BURSCHELL, *Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* («rowohlts monographien» 14), Hamburg, Rowohlt 1958, p. 26.

¹⁹ ALBERTO GRANESE, *L'onomastica mistica di Matilde Serao*, «il Nome nel testo», V (2003), pp. 133-146, p. 142.

come arte dell'anima, a cui arriva grazie alla propria sensibilità e agli impulsi che le arrivano principalmente da Carl Philipp Emanuel Bach».²⁰

3. *Il consigliere Krespel*

Ma quel che può avvenire quando un amante dell'arte tedesco riesce a conquistare una cantante italiana e a renderla sua moglie viene mostrato nel breve racconto *Il consigliere Krespel*, anch'esso contenuto nella raccolta *I confratelli di Serapione*.²¹ Il consigliere è da un lato «famoso come abile e dotto giurista», dall'altro come «una persona del tutto straordinaria». ²² Suona ad es. il violino e costruisce addirittura, con le proprie mani, fantastici strumenti; inoltre cerca, a qualunque prezzo, di comperare in Italia i violini più belli fabbricati dai vecchi maestri. Quando riesce a procurarsi uno di quei capolavori, «lo usa per suonare una volta soltanto, per poi smontarlo ed esaminarne attentamente la struttura interna». ²³ Nel corso di uno dei suoi viaggi in Italia si innamora di una cantante che non solo possiede «la bellezza di un angelo», ma che addirittura porta il nome di Angela. ²⁴ In brevissimo tempo il consigliere Krespel e la cantante diventano marito e moglie. Angela tuttavia «rifiuta di separarsi dal nome che portava quando era divenuta una famosa cantante, e non vuole neppure affiancare ad esso il cacofonico nome *Krespel*». ²⁵ In tal modo il matrimonio resta segreto, il che consente ad Angela, «che assomma in sé tutta la testardaggine e la frivolezza [...] proprie di una cantante famosa», ²⁶ di martoriare Krespel in mille modi. Ogni volta che lui cerca di imporre il proprio volere, «lei gli scaglia contro un intero esercito di abati, maestri, accademici che» lo rimproverano «dicendo che è il più insopportabile e scortese dei corteggiatori». ²⁷ Non sanno infatti che Krespel è il legittimo marito di Angela. Al termine dell'ennesima scenata il consigliere, che era andato a rifugiarsi nella casa di campagna di Angela, aveva cercato di calmarsi suonando il violino. Ma la moglie, diventata all'improvviso estremamente gentile, lo aveva in fretta seguito:

²⁰ Cfr. HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 1039 (nota).

²¹ HOFFMANN, [Rat Krespel], in ID., *Die Serapions-Brüder...*, cit., pp. 31-51. (Nella raccolta *I confratelli di Serapione* il consigliere Krespel non porta titolo alcuno, ma viene denominato all'interno della cornice del racconto come Theodor).

²² Ivi, p. 31.

²³ Ivi, p. 35.

²⁴ Ivi, p. 44.

²⁵ Ivi, p. 45.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

Abbracciò il consigliere lanciandogli [...] sguardi teneri [...]. Ma il consigliere [...] continuò a suonare [...], e avvenne che con il braccio e il gomito scontrasse la signora in modo un po' brusco. Lei gli si rivoltò contro e, urlandogli *bestia tedesca*,²⁸ gli strappò di mano il violino, che ridusse [...] in mille pezzi. Il consigliere, rimasto dapprima impietrito [...] davanti a lei, poi però, come risvegliatosi da un sogno, afferrò la signora [...], la buttò dalla finestra [...] e fuggì [...] – per tornare in Germania.²⁹

Ci sono antroponomi che sono a tal punto parlanti da destare dubbi con la loro pienezza di significato. A questo tipo appartiene Angela. Quando menziona per la prima volta il suo nome, Hoffmann sottolinea la «bellezza angelica» del personaggio. Tale *figura etymologica* l'aveva già potuta ritrovare nell'Ariosto, che nell'*Orlando furioso* (I, 12) parla dell'«angelico sembiante» della sua eroina Angelica. Ma, come ben presto risulta evidente, il carattere di Angela non trova affatto corrispondenza nella bellezza di quel personaggio. La Angela di Hoffmann contraddice addirittura la fiducia nell'espressività del nome che porta, così come questa era intesa da Goethe, che ancora poteva affermare: «Quando dico il mio nome, esprimo tutto me stesso».³⁰ Un'Angela compare anche nelle opere di Goethe, e precisamente negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*). Proprio come ci si aspetta, il carattere e la condotta di quella figura femminile corrispondono perfettamente al significato etimologico del suo nome.³¹ A differenza di tale concezione classica, secondo la quale il *nomen* è *omen* («il nome è presagio»), l'equivalenza non vale per la Angela di Hoffmann, rispetto alla quale nome e carattere stanno in aperta contraddizione – anche se si deve riconoscere che nell'Ariosto la stessa Angelica viene descritta come «emblema della bellezza e della sensualità dirompente»,³² ma anche come «personaggio sottilmente calcolatore, freddo e razionale».³³ In ogni caso la Angela hoffmanniana costituisce una presenza significativa all'interno della serie di quelle Angele, Angeliche o Angioline, il nome delle quali si rivela

²⁸ In italiano nell'originale.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GOETHE in una lettera del 23 gennaio del 1770 diretta al suo amore giovanile Käthchen Schönkopf, citata da ROLF SELBMANN, *Nomen est Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, p. 92.

³¹ Cfr. MARTINA SCHWANKE, *Name und Namengebung bei Goethe. Computergestützte Studien zu epischen Werken*, Heidelberg, Winter 1992, pp. 443-444.

³² CAROLINA PERNIGO, *Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea*, «Between», III (2013), 5, <http://www.Between-journal.it/>, p. 1.

³³ *Ivi*, p. 4. Sull'*Angelica* di Ariosto cfr. anche RICHARD BRÜTTING, *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne*, Hamburg, baar 2013, p. 142.

menzognero, dal momento che cela in sé un carattere più o meno marcatamente diabolico.³⁴

4. *La storia del riflesso perduto*

Un ulteriore sviluppo del tipo della diabolica *femme fatale* italiana è costituito dal personaggio di Giulietta nel racconto *La storia del riflesso perduto* contenuto nel volume *Racconti fantastici e notturni*³⁵ – racconto che è divenuto famoso grazie all’opera di Offenbach *Les contes d’Hoffmann*, nella quale compare come seducente cortigiana, seppure inserita in un contesto leggermente diverso.³⁶ In Hoffmann così come in Offenbach Giulietta rappresenta l’esatta controparte femminile dei furfanti maschili provenienti dal sud, i cui archetipi lo scrittore trovò già descritti nei *gothic novels* inglesi di Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) e di Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794, *The Italian*, 1797).³⁷ Come avviene per loro, anche dagli occhi di Giulietta escono lampi scintillanti, cui si associano una voce suadente e una bellezza angelica.³⁸ Grazie a questi suoi attributi, la donna riesce a mandare in rovina un tranquillo padre di famiglia tedesco. Quel che tuttavia ci interessa in questa sede è capire per quale motivo Hoffmann abbia dato alla diabolica seduttrice proprio la variante italiana di quella denominazione a lui solitamente così cara: Giulia. Julia Marc era infatti il nome dell’allieva di canto di Hoffmann, della quale

³⁴ PERNIGO, *Angelica*, cit., *passim*, cita dalla letteratura più recente *Angelica o la notte di Maggio* di Alberto Savinio (1927), il romanzo *Angélique* di Anne e Serge Golon (1956-1960), *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), *Small World* di David Lodge (1984), *Angelica’s Grotto* di Russell Hoban (1999), *Revolver* di Isabella Santacroce (2004), *Il sorriso di Angelica* di Andrea Camilleri (2010), *Affari d’amore* di Patrizia Violi (2012). A questo elenco si dovrebbe senza dubbio aggiungere l’Angiolina di *Senilità* di Italo Svevo (1898). Cfr. circa l’Angelica del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa anche BRÜTTING, *Namen...*, cit., pp. 142-144.

³⁵ HOFFMANN, *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*, in ID., *Fantasie- und Nachtstücke*. Sulla base della prima edizione con riferimenti alle edizioni di C. G. von Maassen e G. Ellinger. Con una postfazione di G. Neumann e note di E. Matala de Mazza, 6ª ed., Düsseldorf e Zurigo, Artemis 1996, pp. 268-283.

³⁶ Cfr. MARIA MURONI, *E.T.A. Hoffmann e Jacques Offenbach: un confronto onomastico*, «il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 65-78, pp. 73-77.

³⁷ Cfr. LOQUAI, *Die Bösewichte...*, cit., pp. 35-53, p. 41-44. DONATELLA BREMER, *L’onomastica del doppio*, in M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli (a c. di), *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide de Camilli*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 79-97 mette in luce un ulteriore aspetto della questione: «Il fatto poi che i ‘cattivi’ siano, soprattutto negli autori di lingua tedesca di questo periodo, 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» (p. 89).

³⁸ LOQUAI, *Die Bösewichte...*, cit., p. 47.

si era perduto innamorado durante il suo soggiorno a Bamberg,³⁹ tanto da far comparire per ben quattro volte nelle proprie opere il nome *Julia* a designare persone connotate tutte positivamente.⁴⁰ Giulietta invece viene rappresentata qui come l'epitome delle arti di seduzione diaboliche. Il motivo della scelta dell'antroponimo ha chiaramente origini di carattere biografico e psicologico. Quando Hoffmann aveva usato, senza alterarlo, il nome dell'amata Julia, l'aveva fatto solo per riferirsi a figure angeliche e pure. Ma in seguito Julia Marc lo aveva deluso amaramente fidanzandosi col commerciante Graepel, un tipo rozzo e volgare.⁴¹ Secondo quanto ha evidenziato uno dei pionieri della psicanalisi, Karl Abraham, ogni sentimento amoroso è direttamente minacciato da pulsioni opposte e «qualsiasi [...] delusione causata dall'oggetto d'amore fa sì che prima o poi abbia origine una formidabile ondata di odio».⁴² Hoffmann non voleva forse prendere atto del mutamento dell'amore per Julia in odio. Chiamando la seduttrice diabolica non Julia, bensì Giulietta, era riuscito a esprimere in maniera alquanto velata il cambiamento avvenuto all'interno dei suoi sentimenti.

5. *La corte di Artù*

Un'ulteriore sfaccettatura dei nomi dei personaggi femminili italiani la ritroviamo nella *Corte di Artù*, racconto tratto anch'esso dalla raccolta *I confratelli di Serapione*. I limiti di spazio permettono di riassumere solo in modo succinto il contenuto del racconto. In sostanza si parla del fatto che un giovane di nome Traugott si sente chiamato a darsi all'arte e si innamora di una misteriosa ragazza, la figlia di un pittore pazzo. Crede di avere già visto il suo ritratto fra i quadri appesi alle pareti del Palazzo della Borsa di Danzica, nella Corte di Artù. Ma il pittore tiene segregata la figlia, che porta il nome di Felizitas. Quando al giovane riesce di gettare uno sguardo nella casa del pittore, costui lo minaccia di morte, e il giorno dopo già si è allontanato da Danzica insieme alla ragazza. Traugott, disperato, viene tuttavia a sapere che i due vivono «a Sorrent».⁴³ Senza indugio si mette in

³⁹ Cfr. RÜDIGER SAFRANSKI, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Hanser 1984, pp. 243-253.

⁴⁰ DIRK BALDES, «Das tolle Durcheinander der Namen». *Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann* («Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft» 72), St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 88.

⁴¹ Cfr. STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, cit., p. 40.

⁴² KARL ABRAHAM, *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften*, a c. e con un'introduz. di J. Cremerius, Frankfurt am Main, S. Fischer 1969, p. 134.

⁴³ HOFFMANN, *Der Artusbof*, cit., p. 162.

viaggio per l'Italia, soggiornando per un certo periodo a Roma, dove viene calorosamente accolto dai pittori tedeschi. L'è fa la conoscenza di Dorina, una ragazza romana dai modi semplici, e deve riconoscere che «eccetto Felizitas, nessuna ragazza lo ha attratto così profondamente quanto Dorina».⁴⁴ Ciò nonostante alla fine se ne separa per andare a cercare Felizitas a Sorrento. Ma laggiù nessuno conosce il pittore e la figlia. Tornato per motivi di lavoro a Danzica, viene a sapere che i due non si erano trasferiti nell'italiana Sorrento, bensì in una casa colonica che porta il nome di Sorrent e che si trova nelle vicinanze della città; gli dicono inoltre che nel frattempo il pittore è morto e che Felizitas ha sposato un «consigliere di corte e di polizia» dal quale ha già avuto «dei bambini».⁴⁵ Traugott si sente distrutto, ma poi si accorge del fatto che Felizitas era stata per lui solo la musa che lo aveva risvegliato all'arte. E poiché in quello stesso periodo gli arriva da Roma una lettera in cui Dorina, «più bella e aggraziata che mai»,⁴⁶ lo esorta a tornare, riparte per l'Italia, «dove lo aspetta piena di desiderio la sposa amata».⁴⁷

Se ci fermiamo a considerare i nomi dei personaggi femminili, lo schema secondo cui Hoffmann usa degli stereotipi per le sue donne italiane e tedesche⁴⁸ risulta rovesciato: in questa novella è la tedesca Felizitas a portare un nome menzognero, dal momento che non è in grado di rendere felice Traugott. Felice lo farà invece la ragazza italiana, Dorina, che porta, lei sì, un nome verace: si tratta infatti dell'ipocoristico di Dorotea, antropónimo che ha il significato di 'dono di Dio'.

Biodata: Rosa Kohlheim, nata a Barcellona, ha conseguito il dottorato con una tesi sui cognomi di Regensburg nel Medioevo. Vive a Bayreuth, presso la cui Università ha insegnato lingua spagnola. Ha pubblicato un gran numero di saggi, soprattutto sugli antropónimi, sugli odónimi e sui nomi letterari. Inoltre ha pubblicato insieme al marito Volker Kohlheim il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa editrice Duden, il *Familiennamenlexikon* (*Dizionario dei cognomi tedeschi*), apparso anch'esso presso Duden, e, insieme a Volker Kohlheim, un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (= Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ha inoltre collaborato al volume recentemente apparso di Volker Kohlheim: *Der Name in der Literatur* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393, Heidelberg, C. Winter 2019).

⁴⁴ Ivi, p. 165.

⁴⁵ Ivi, p. 168.

⁴⁶ Ivi, p. 169.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. LOQUAI, *Die Bösewichte ...*, cit., p. 47. A torto Dorina viene qui collocata tra Angela e Giulietta.

Volker Kohlheim ha conseguito il dottorato con una tesi sui nomi di persona a Regensburg. Ha avuto incarichi presso le Università di Madrid e di Bayreuth ed è stato inoltre insegnante presso il Liceo a Bayreuth. Ha pubblicato numerosissimi saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi, sui nomi letterari e su aspetti teorici dell'onomastica. Insieme alla moglie Rosa ha pubblicato il *Großes Vornamenlexikon* (*Dizionario dei nomi tedeschi*), comparso presso la prestigiosa casa editrice Duden, il *Familiennamenlexikon* (*Dizionario dei cognomi tedeschi*), apparso anch'esso presso Duden, e un libro sui cognomi medievali di Regensburg: *Spätmittelalterliche Regensburger Übernamen. Wortschatz und Namengebung* (=Germanistische Bibliothek 53), Heidelberg, C. Winter 2014. Ultimamente, in collaborazione con Rosa Kohlheim, ha pubblicato il libro *Der Name in der Literatur* (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 393) Heidelberg, C. Winter 2019, nel quale antroponimi e toponimi letterari vengono esaminati sotto il profilo pragmatico, cognitivistico, psicoanalitico e traduttivo.

rvkohlheim@t-online.de