

Italia anelata, Italia straniata, Italia ironizzata. E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Hauff

Stefania Acciaioli

Università degli Studi di Firenze (<stefaniaacciaioli@virgilio.it>)

Abstract:

E.T.A. Hoffmann's Italy simultaneously represents the land of freedom and art. Unfortunately, his ardent longing to visit the country was never to be satisfied throughout his lifetime. However, he did succeed in filling this traumatic gap thanks to his deep knowledge of Italian language and art. His "imagined" Italy is a sort of shaded, multi-faceted prism diffusely taking shape in different landscapes, characters and atmospheres, covering a wide range from the beautiful to the uncanny. Compared to his supposed "master", the recurrence of Italian motifs in Hauff's works is much thinner on the ground. However, far from being uninteresting, it is actually this low profile that plays a central role, taking on a higher meaning in his entire production. As a kind of "distorted mirror", Hauff's Italian motifs become a kind of *mise-en-abyme* of his diffuse "masking/unmasking" technique quoting his supposed models in order to question them, and thus paving the way for Heine's modern, more "bitingly ironic" way of portraying Italy.

Keywords: Hauff, Hoffmann, irony, Sehnsucht, uncanny.

A Ingrid Hennemann Barale

"ITALIA" scrive Hoffmann a caratteri cubitali nel *Bamberger Tagebuch* (il 5 gennaio 1812)¹, associando il paese dei suoi sogni al culmine dell'esaltazione erotica per Julia Mark. Sebbene nello specifico rappresenti una via di fuga fantastica da un momento di forte crisi, in generale l'Italia costituisce per Hoffmann ad un tempo il luogo della liberazione sia dalle proprie costrizioni psichiche che dalle provincialistiche convenzioni sociali e la meta della scoperta-realizzazione del proprio io artistico. Ma il sogno del viaggio in Italia, coltivato fin dalla gioventù e costantemente anelato, come testimonia ripetutamente il suo carteggio², e che costituisce per l'autore una sorta di "Südweh" (Schenck 1939, 151), è purtroppo destinato a rimanere irrealizzato e a trasformarsi nel mito di un'Italia solo romanticamente fantasticata, una

sorta di biblioteca immaginaria dai tratti proteiformi emblematicamente simboleggiati dal libro magico del consigliere segreto di cancelleria Tusmann del racconto “Die Brautwahl”. Seppur a livello puramente mentale, dell’Italia Hoffmann non è solo, come l’omonimo protagonista dei suoi racconti, un “viaggiatore entusiasta” ma anche un vero e proprio conoscitore della lingua e dell’arte. Dall’epistolario e dai diari emerge, infatti, chiaramente che Hoffmann, come poi anche il suo *alter-ego* letterario Kreisler, non solo parla l’italiano standard, ma anche diversi dialetti. A Hippel scrive, infatti, da Varsavia (26 sett. 1805):

Während des Jahrs, daß ich Dir nicht schrieb, habe ich ein angenehmes künstlerisches Leben geführt, ich habe komponirt, gemahlt und nebenher ziemlich gut italienisch gelernt, das Romanische [= das Römische, N.d.A.] verstehe ich vollkommen gut und spreche es ziemlich, dieser Winter ist dazu bestimmt es im Sprechen zur Fertigkeit zu bringen und auch die verschiedenen Dialekte (Venetianisch, Neapolit[anisch] u.s.w.) zu erlernen. (von Müller 1912, 208 sgg.)³

Durante l’anno in cui non ti ho scritto ho condotto una piacevole vita artistica, ho composto musica, ho dipinto e ho inoltre studiato piuttosto bene l’italiano; comprendo perfettamente il romanesco e lo parlo anche abbastanza, dedicherò l’inverno ad affinare l’abilità del parlato e ad imparare i diversi dialetti (veneziano, napoletano etc.).⁴

Oltre che a comunicare con i conoscenti delle enoteche italiane che amava frequentare, la conoscenza dell’italiano gli serve a tenere nascoste alla moglie certe annotazioni nei diari e inoltre costituisce per l’autore soprattutto il canale di accesso privilegiato per entrare a far parte della cerchia dei molti artisti italiani a Bamberga, Lipsia e Dresda e per avvicinarsi all’arte italiana, di cui risulta essere un non certo dilettante conoscitore, a giudicare non solo dal carteggio, ma anche dalle opere che ne sono continuamente pervase.

Nella *Gemäldegalerie* di Dresda, nell’estate del 1798, il giovane ventiduenne rimane letteralmente rapito dai dipinti della sala degli italiani e poi altrove consiglia all’amico Hippel anche la musica italiana tanto in voga a Berlino:

Ich kann in Enthusiasmus gerathen, wenn ich mich zurückversetze in den Saal der Italiäner – denke Dir einen Saal, [...] dessen ungeheure Wände von oben bis unten Gemähld von Raphael, Correggio, Titian, Battoni u.s.w. decken [...] Nur noch das einzige sag ich Dir, daß mich die *Nacht* von Correggio in den Himmel gehoben – daß mich die *Magdalena* von Battoni entzückt hat, und daß ich mit tiefer Ehrfurcht vor der *Madonna* von Raffael gestanden habe. (von Müller, Schnapp 1967, 141 e 135)⁵

Riesco ad andare in estasi quando ritorno col pensiero nella Sala degli Italiani: immaginati una sala [...] le cui enormi pareti sono coperte da cima a fondo da dipinti di Raffaello, Correggio, Tiziano, Battoni etc. [...] Aggiungo solo questo: che la *Notte* di Correggio mi ha elevato al cielo, la *Maddalena* di Battoni mi ha entusiasmato e che standomene in piedi davanti alla *Madonna* di Raffaello ho provato un profondo timore reverenziale.

Du kannst Dir z.B. keine Vorstellung von der großen italiänischen Oper machen – Der Zauber der Meisterstücke Verona's – die himmlische Musik – alles vereinigt sich zu einem schönen Ganzen, das auf Dich gewiß seine Wirkung nicht verfehlen würde. (von Müller, Schnapp 1967, 144)

Non puoi riuscire ad immaginarti ad esempio la grande opera italiana, il fascino dei capolavori di Verona, quella musica celestiale, tutto confluisce in un bell'insieme che non mancherebbe certamente di fare il suo effetto su di te.

Forse meno frequentemente citato dalla critica dei passi summenzionati, ma non per questo secondario, è inoltre il fatto che proprio le sue conoscenze sull'Italia gli valsero la collaborazione all'inventario e alla catalogazione della biblioteca dell'amico, primo editore di Bamberga nonché compagno di bevute, Carl Friedrich Kunz nel gennaio del 1813. In particolare gli vengono affidate le sezioni degli spartiti e dell'italiano, dal cui catalogo, redatto appunto da Hoffmann, risultano ben 49 opere italiane tra cui quelle di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Guarini, Tasso, Boiardo, Metastasio, Goldoni, Gozzi e Alfieri che il nostro, quindi, conosce bene, avendole lette per lo più in lingua originale⁶. Di opere d'arte italiane, quindi, Hoffmann s'intende "a tutto tondo", non solo in campo letterario, ma anche pittorico e musicale. Rimane ancora da risolvere la questione se di tali opere possedesse anche esemplari in una biblioteca personale, ma sta di fatto che ne facesse ampio uso in allusioni, citazioni, riferimenti a nomi, personaggi o ambientazioni. Quella di Hoffmann è, pertanto, in primo luogo un'Italia da sempre anelata, ma mai raggiunta per motivi soprattutto lavorativi che lo costringono a viaggiare molto, ma sempre e solo entro i confini della patria, e, di conseguenza, un'Italia per lo più immaginata attraverso la ricezione di fonti artistiche e letterarie "dirette", ovvero i capolavori dei grandi autori italiani in lingua originale o l'ammirazione estatica dei quadri dei grandi maestri, oppure, per così dire, di fonti "indirette" o "mediate". In quest'ultimo caso, si tratta di opere di altri autori ambientate in Italia, come l'*Ardinghello* (1787) di Heinse o *Le diable amoureux* (1772) di Cazotte, di resoconti di viaggio, come quelli di Goethe, Moritz, Seume⁷ e, come modello di letteratura odepórica "romantica" *tout court*, anche il *Sentimental Journey* (1768) di Sterne, oppure di racconti orali di conoscenti e amici (perlopiù tedeschi) che, a differenza di Hoffmann, hanno avuto la fortuna di potersi recare di persona, come il pittore Molinary, che ha trascorso molti anni nel Bel Paese e che Hoffmann aiuta ad affrescare la *Jesüiterkirche* a Glogau, evento trasfigurato nell'omonimo racconto, oppure l'amico di Lipsia Adolph Wagner. Dal dato biografico alla finzione letteraria, spesso difficilmente separabili, in quanto travasano osmoticamente l'uno nell'altra, l'Italia che Hoffmann, certo non a caso, è riuscito a vedere, "serapionicamente", solo con l'occhio interno, è, inoltre, un prisma dai molteplici riflessi e dai bagliori di multiformi immagini rifratte. Alla tanto ambita meta, patria dell'identità di arte e vita, contrapposta alle costrizioni della madrepatria, decide, infatti, di rendere omaggio immortalandola nelle sue opere come am-

bientazione topografica ricorrente oppure facendoci viaggiare i suoi personaggi in un fitto e reiterato scambio italo-tedesco di riferimenti culturali incrociati e in contrasto. In tal senso, infatti, il macrotesto hoffmanniano risulta, in ultima analisi, una fitta rete di figure dalle origini e dai tratti fortemente marcati e di citazioni artistiche mirate.

Da un punto di vista paesaggistico si tratta spesso di un'Italia fantastica e trasognata, più evocata e "sfumata" che descritta nei suoi dettagli topografici. I pochi cenni paesaggistici o di color locale sono, infatti, frutto delle suggestioni derivate dalle letture, ad esempio, dei resoconti di viaggio di Seume, Goethe e soprattutto Moritz. Sia la grotta di Posillipo, in cui Berthold (della "Jesuitenkirche in G.") vede per la prima volta la principessa Angiola che il convento dei Camaldolesi in "Das Gelübde", così come la Brescia menzionata in "Seltsame Leiden eines Theaterdirektors" o la Firenze delle "Abenteuer der Sylvester-Nacht" e della "Brautwahl" sono, infatti, quadri impressionistici dalle pennellate abbozzate e dai contorni indefiniti. E persino le tre grandi città italiane messe più a fuoco dallo zoom hoffmanniano, ovvero la Venezia di "Doge und Dogaresse" soprattutto, la Napoli della "Jesuitenkirche", di "Ignaz Denner" e "Der unhemliche Gast", o la Roma del "Signor Formica" e della *Prinzessin Brambilla*, risultano essere, in ultima analisi, poco più che bozzetti dai dettagli più o meno realistici, ma comunque stilizzati e sfumati nel fiabesco. Ma questo mosaico dai tasselli multicolore che è l'Italia hoffmanniana assume al contempo anche i tratti di un affresco fortemente chiaroscurale in quanto la topografia, sebbene tipizzata, è fortemente connotata, come nel caso di Napoli o del Meridione in generale (ad es. la Sicilia) come patria di Satana o di Venere, almeno secondo il *topos* nordico, mentre Roma diventa luogo fantastico-mitico dell'arte incondizionata, svincolata da compromessi, restrizioni e "carnevalisticamente" libera di assumere i ruoli più diversi. Anche le figure che si stagliano sullo sfondo di tali "quinte sceniche", siano essi personaggi storici o inventati, sono pur sempre caratterizzate da forti luci e ombre, spesso simbolicamente sintetizzate in un unico, rappresentativo personaggio. Tra le figure storiche di scrittori italiani, ad esempio, accanto ai "grandi" già menzionati, come Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Campanella, Metastasio o Tasso (cfr. rispettivamente "Die Bergwerke zu Falun", "Signor Formica", *Meister Floh*, *Serapionsbrüder*, "Der Dichter und der Komponist", *Kater Murr* e "Königsbraut"), ricorrono anche i nomi di "minori" quali Apolloni ("Signor Formica"), Chiari o Trissino (*Prinzessin Brambilla*), anche se l'attenzione si concentra soprattutto sulle fiabe di Gozzi, che permeano quasi interamente il macrotesto hoffmanniano con cadenza quasi ossessiva non certo casuale. Nonostante la grande quantità di scrittori, il maggior numero di figure storiche ricorrenti è quello di musicisti, compositori o teorici della musica più o meno famosi, quali Allegri, Caldara, Barnabei e Pergolesi (*Alte und neue Kirchenmusik*), Anfossi ("Das steinerne Herz", "Die Fermate"), Farinelli e Corelli ("Das steinerne Herz"), Carissimi, Cavalli e Ceccarelli ("Signor Formica"), Cimarosa e Palestrina (*Kater Murr*) o Spontini ("Signor Formica", *Prinzessin Brambilla*).

Ma sebbene Hoffmann, che in quanto artista voleva essere prima musicista che scrittore, veda l'Italia anche come la patria della musica, la sua opinione sulla musica italiana è quantomeno ricca di sfumature cromatiche contrastanti, in quanto, in *Alte und neue Kirchenmusik (Musica sacra antica e moderna*, Berlino 1814) se esalta l'antica musica sacra italiana, ne riconosce anche la successiva decadenza per lasciare il passo ai nuovi maestri (Haydn, Mozart, Beethoven), mentre altrove, continuando con la sua tecnica chiaroscurale, decanta la "geniale leggerezza" italiana di uno Spontini purché non rischi di ribaltarsi nella mera superficialità di un Rossini⁸. Anche nel caso dei pittori o artisti di arti figurative, i personaggi storici ricorrenti sono soprattutto quelli già incontrati nei diari o nel carteggio, le cui opere Hoffmann ha ammirato soprattutto a Dresda o Berlino, ovvero Battoni, la cui Maddalena ispira il ritratto di Clara nel "Sandmann", Correggio e Raffaello ("Jesuitenkirche"), Guido Reni ("Signor Formica"), Leonardo da Vinci e Cellini (*Elixiere* e altri racconti)⁹, mentre Salvator Rosa, in quanto pittore, scrittore anche satirico, compositore e attore "improvvisatore", ovvero artista poliedrico come Hoffmann stesso, con il suo stile manieristico assume un ruolo di spicco insieme a J. Callot. Come già Gozzi in letteratura, quest'ultimo, infatti, sebbene non sia italiano, grazie al suo soggiorno fiorentino e alle sue incisioni che sussumono fantastico e quotidiano, tragico e comico, assumendo un carattere grottesco dai moderni risvolti demoniaci e inquietanti, viene assunto non solo a modello, ma a vero e proprio principio poetologico che permea di sé l'intero macrotesto hoffmanniano dai *Fantasiestücke* a *Des Veters Eckfenster*. Concludendo la carrellata dei personaggi storici italiani, c'è, infine, tutta una serie di scienziati, religiosi e ciarlatani che sono altamente chiaroscurali, sia per i loro misteriosi e immorali costumi oppure per i risvolti inquietanti o ridicoli delle loro arti, come nel caso di Spallanzani ("Sandmann") o Cagliostro ("Magnetiseur", *Kater Murr*, "Brautwahl", *Klein Zaches*).

Per quanto riguarda i personaggi inventati, frutto della fervida fantasia hoffmanniana, il chiaroscuro è particolarmente marcato, soprattutto nelle sue ombre, in quanto all'immagine dell'Italia come patria dell'arte *tout court* non più classica, ma romanticamente manieristica¹⁰, si contrappone e giustappone il *topos* di un'Italia quale covo satanico, sensuale e peccaminoso, associato ad una caratterizzazione stereotipica, sebbene libera da un qualunque nazionalismo¹¹, che ruota intorno ad un'imagologia del malvagio fortemente connotata e leitmotivica, nonché chiaramente influenzata dalla precedente tradizione letteraria, che affonda le radici nel teatro elisabettiano e, passando per *Cazotte* e la letteratura francese del XVIII sec., arriva fino al romanzo gotico della Radcliffe e di Lewis che Hoffmann ben conosceva. Le caratteristiche fisiche e fisiognomiche tipiche del malvagio italiano, sia esso criminale, seduttore o in combutta col diavolo, sono l'altezza e la magrezza, il cappotto grigio o dai colori stridenti, lo spadino, il cappello con piume, il lungo naso aquilino, sopracciglia e barba folte, occhi lampeggianti e sorriso malizioso¹². Si tratta di caratteristiche volutamente eccessive, iperboliche, che volgono talvolta verso il grottesco e il teatrale, le quali, oltre alle

chiare reminiscenze letterarie, risentono delle teorie fisiognomiche di Gall e dei *Balli di Sfessania* (1622) di Callot. Di fatto, nel macrotesto hoffmanniano molti dei personaggi italiani sia maschili che femminili sono misteriosi e demoniaci, molto spesso agiscono persino in coppia o con giochi di reduplicazioni, come vedremo, mentre quelli, almeno apparentemente, più “luminosi” e positivi si concentrano soprattutto nella parte finale della produzione del nostro, ovvero nel “Signor Formica” e nella *Prinzessin Brambilla*. Sono di origine italiana e hanno nomi “parlanti” (italiani) ad esempio il diavolo Dappertutto (“Abenteuer der Sylvester-Nacht”) che agisce in coppia con la bella *femme fatale* Giulietta dall’odore inebriante, la voce seducente e gli occhi non meno incandescenti dei suoi corrispettivi maschili per far stringere il patto satanico all’onesto tedesco Spikher. Più fugacemente ritratta ma non meno seducente è la napoletana Giorgina di cui si innamora Andres (“Ignaz Denner”) in viaggio in Italia con il padrone; la bellezza di Giorgina sembra però poi sfiorire dal momento in cui tocca il suolo tedesco e diventa la moglie del guardiacaccia, almeno finché non entra fatalmente in scena l’altra diabolica coppia, ovvero Denner/Trabacchio. A Posillipo il pittore Berthold vede la bellissima principessa Angiola che subisce il tragico destino di passare da italiana musa ispiratrice dell’artista a moglie tedesca che ne profana l’arte. Sono, infine, altri illustri personaggi diabolici italiani anche Coppelius/Coppola/Spallanzani del “Sandmann” o il venditore di specchietti di “Das öde Haus”, per citarne solo alcuni dei più esemplari. Se da un lato, quindi, le figure maschili “notturne” e perturbanti si moltiplicano reduplicando il modello base del “malvagio” italiano a cui si è fatto riferimento, dall’altro il tipo femminile ricorrente assume tre sembianze fondamentali: la “Venere” fatale, la *femme fragile* e la moglie-massaia tedesca¹³. Un ruolo particolare svolgono, invece, gli *Elixire des Teufels*, dove Italia e Germania si intrecciano non solo nel labirintico albero genealogico peccaminoso di Medardo, ma anche nell’emblematica figura, doppia a più livelli, di Pietro Belcampo/Peter Schönfeld. Nel romanzo l’Italia costituisce una topografia altrettanto immaginaria e dai tratti sfumati quanto nelle altre opere dell’autore, ma che assume anche al contempo una singolare connotazione straniata e spettrale, in quanto Roma, patria del cattolicesimo, per la prima volta, diventa il luogo degli intrighi e delle macchinazioni per eccellenza. Il primo impatto con l’Italia è una bella, seppur vaga e indefinita, descrizione paesaggistica che, però, con scarto straniante, Medardo scopre di stare ammirando dalla finestra di un manicomio; le carceri in cui è rinchiuso, prima in terra tedesca, dove gli appare il *Doppelgänger* (sosa), e poi a Roma, dove si complotta il suo omicidio, non sono meno lugubri e astratte di quelle d’invenzione di Piranesi o delle segrete descritte nei romanzi gotici, mentre il Papa e i religiosi intorno a lui non sono certo dei modelli spirituali. In quanto superficie di proiezione fantastica dei propri desideri e delle proprie paure, l’ambiguità è una costante insita nella rappresentazione letteraria dell’Italia in tutto il macrotesto dell’autore, si pensi, per continuare gli esempi già citati, al gioco di specchi tra le coppie Julia-viaggiatore entusiasta e Giulietta-Spikher,

dove Spikher alla fine non rientra affatto nel ventre familiare come invece ci si aspetterebbe, oppure a Giorgina seduttrice italiana/moglie tedesca di per sé non colpevole ma che però è attratta dalle seduzioni del padre, mentre Andres, che vuol sembrare l'integerrimo tedesco, non cede veramente alle tentazioni di Denner¹⁴, ma non le respinge neanche troppo decisamente. Persino nei racconti dove prevalgono figure italiane "positive", come nel caso del "Signor Formica" o della *Prinzessin Brambilla*, l'ambiguità ironica insita, ad esempio, nei nomi "parlanti" dei protagonisti, come "Giglio Fava", "Celionati" o "Cornelio Chiapperi", con associazioni che sfociano nello scurrile, conferma che niente è nettamente definito o al riparo dall'ironia imagogica hoffmanniana, lasciando aperta la questione se la stereotipata rappresentazione dell'immagine dell'Altro non sia anche, specularmente, una sferzata ironica alle debolezze della propria cultura. In maniera non dissimile, negli *Elixiere*, dietro l'apparente netto contrasto in bianco e nero tra un'Italia patria della lussuria e del peccato e la Germania come terra della devozione e della riflessione, l'ambivalenza di fondo, paradigmatica, risulta essere, in ultima analisi, il filo rosso che lega e ricongiunge le due topografie culminando nella figura di Pietro Belcampo. Infatti, due sono i momenti fondamentali di svolta del romanzo. Il primo è quello in cui Medardus, ancora nelle carceri sul suolo patrio, dopo una serie di incontri-scontri con i suoi *Doppelgänger*, si confronta direttamente con il sosia che gli appare in cella costringendolo a riconoscerci se stesso:

Die Burgglocke hatte zwölfe geschlagen, als sich wieder leise und entfernt das Pochen vernehmen ließ, das mich gestern so verstört hatte. Ich wollte darauf nicht achten, aber immer lauter *pochte* es in abgemessenen Schlägen, und dabei fing es wieder an, dazwischen zu lachen und zu ächzen. [...] da *lachte es gellend und schneidend* durch das Gewölbe und stammelte: »Brü-der-lein, Brü-der-lein... zu dir her-auf... her-auf... ma-mach auf... mach auf!« - Nun begann es dicht neben mir im Fußboden zu *schaben, zu rasseln und zu kratzen, und immer wieder lachte es und ächzte; stärker und immer stärker wurde das Geräusch, das Rasseln, das Kratzen* - dazwischen dumpf dröhnende Schläge wie das Fallen schwerer Massen. [...] Ein düsterer Schein brach durch die Öffnung, ein nackter Arm mit einem blinkenden Messer in der Hand streckte sich mir entgegen. Von tiefen Entsetzen durchschauert, bebte ich zurück. Da stammelte es von unten herauf: »Brü-der-lein! Brü-der-lein, [...] nimm, nimm

L'orologio della torre aveva appena suonato la mezzanotte quando udii di nuovo - somnesso e lontano - quel misterioso bussare che mi aveva tanto turbato, la notte precedente. Cercai di non farci caso, ma i colpi divennero sempre più forti, scanditi a intervalli regolari e di nuovo intercalati da gemiti e risatine. [...] Passò nell'aria una risata squillante, tagliente, e la voce di nuovo balbettò: - *Fra-tel-li-no... Fra-tel-li-no... salgo... salgo da te... A-pri-mi... a-pri-mi!* - Poi, vicinissimo a me, sentii *raschiare, frugare, grattare nel pavimento, poi di nuovo gemiti, risate, e raschiare, grattare sempre più forte*. E di tanto in tanto, un tonfo sordo, come se cadesse un corpo pesante. [...] Dall'apertura filtrò una luce fioca e ne uscì un braccio nudo, teso verso di me con un coltello in pugno. Arretrai ancora, inorridito: - *Fra-tel-li-no... Fra-tel-li-*

... brich, brich... in den Wa-Wald... in den Wald!« [...] *Da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch* bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – *ich erkannte mich selbst* – mir vergingen die Sinne. (Hoffmann 1975, 189-190, corsivi miei)

no... - balbettò la solita voce. – [...] Prendi... prendi... Rompi... rompi... Nel bo-sco... nel bo-sco! [...] vidi *improvvisamente sbucare* fino alle anche *un uomo nudo* che mi guardò ghignando con occhi di spetto e poi scoppiò in una risata raggelante, da folle. La luce della lampada gli cadde in pieno viso: *riconobbi me stesso!*... E persi i sensi. (Pinelli 1989, 183-184)

Nel carcere, sia luogo fisico che metaforico, quello del proprio Io che non vuol riconoscere l'Altro, una notte il *Doppelgänger* irrompe prepotentemente; non è la prima volta che si manifesta a Medardus, ma stavolta egli si trova nella condizione favorevole, in quello spazio liminare tra sogno e visione allucinata, in cui avviene il "salto di soglia" e una prima presa di coscienza. In piena notte, mentre i nervi di Medardus stanno per cedere ai continui interrogatori, alle sue stesse menzogne e alla dura reclusione, e si sente in uno stato delirante tanto che "nei fantasmagorici riflessi della torbida lucerna tremolanti sulle pareti" vede "sogghignare ogni sorta di figure distorte", come nei quadri di Bosch e Bruegel, il sosia, sinesteticamente, à la Burke, prima si annuncia con i *Leitmotive* acustici tipici della sua "lingua" dell'inconscio per poi manifestarsi iconicamente e lasciarsi riconoscere da Medardus, con un'abile *gradatio* fantastica peculiare al procedimento hoffmanniano che tiene il lettore sul filo del rasoio. Se la notte precedente Medardus aveva già riconosciuto, con orrore, in quello del *Doppelgänger* il suo stesso tono di voce, adesso, seppur atterrito e sgomento, è costretto a riconoscere nell'"altro" proprio se stesso. Ora, se nell'incontro onirico-visionario-allucinato col *Doppelgänger* in carcere, Medardus per la prima volta lo riconosce come parte di sé e si avvia quindi sulla strada della *Selbsterkenntnis*, la vera *Wende* verso la *Anerkennung* (autoidentificazione, svolta, riconoscimento) si ha con la pantomima, da commedia dell'arte, che proprio Belcampo inscena a Roma. Non è certo un caso che sia proprio Pietro Belcampo/Peter Schönfeld, personaggio dal doppio nome, che allude alla sua doppia identità italo-tedesca (ovvero tedesco che sente l'Italia come patria d'elezione), riconciliando così tale doppia topografia, ma anche personaggio dal doppio ruolo di *Narr* e *Weiser* (pazzo/buffone, saggio), a mettere in scena la pantomima di Davide e Golia, riuscendo, così, a "guarire" Medardus dallo sdoppiamento della personalità. A mio avviso, quindi, ancor prima che nel "Signor Formica" e nella *Prinzessin Brambilla*, che dalla critica sono stati letti rispettivamente come momento preparatorio e apice dell'evoluzione dell'*Italienbild* hoffmanniano, un'anticipazione della *Urdarquelle* (fonte di Urdar), ovvero della riconciliazione umoristica di realtà e fantasia, nord e sud, comico e tragico nell'apoteosi teatrale del carnevale romano, viene offerta già dalla pantomima di Belcampo/Schönfeld. È proprio grazie alla rappresentazione teatrale di questo grottesco personaggio, che incarna

il principio della *coincidentia oppositorum*, che il riso spettrale e perturbante della follia si trasforma in riso liberatorio che riconcilia Medardus con se stesso e rivela, ancora una volta, 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 umoristico¹⁵.

La "mascherata" continua nell'opera di W. Hauff, ma assumendo tutt'altra connotazione. Il carnevale, infatti, che nel macrotesto hauffiano come motivo fa la sua comparsa, emblematicamente, solo all'inizio della novella *Jud Süß* e, quindi, non è legato all'ambientazione italiana, viene invece assunto a tecnica narrativa bachtinianamente sovversiva. Si tratta di una tecnica simultaneamente realistico-ironica che, riproducendo iperrealisticamente e iperbolicamente i supposti "modelli" letterari o politico-sociali, crea un improvviso e inatteso scarto snaturandoli, svuotandoli dall'interno, rovesciandoli nel loro contrario e rifunzionalizzandoli in un nuovo discorso del tutto personale. Fin dal primo romanzo *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, trascurato dalla critica, ma in realtà testo fondante di tale tecnica ironica pervasiva, e poi attraverso gli altri romanzi, le novelle e persino nei *Märchenalmanachen*, che ne costituiscono al contempo una sorta di *mise-en-abyme* e *summa poetica*, Hauff, con costante scetticismo critico e piena consapevolezza di scrittore moderno, da "novello Satana" demitizzato, guarda la situazione presente attraverso gli "occhiali diabolici" dell'ironia, facendo della sua produzione una sorta di *Befreiungskrieg* letterario, dove rivendica uno spazio "altro" di libera espressione fantastico-umoristica. In questo contesto l'Italia, pur non ricorrendo frequentemente nella produzione del nostro autore, assume un significato particolare, in quanto è spesso associata al supposto "maestro" Hoffmann. Come già Hoffmann, neanche Hauff è mai stato in Italia, pur conoscendone la lingua¹⁶. Prima che la morte prematura glielo impedisca, la meta più a sud in cui ha progettato di recarsi per raccogliere fonti per un nuovo romanzo storico è il Tirolo. E sebbene manchi ancora un'edizione critica completa del carteggio, i biografi curatori di parte di esso, come ad esempio Hans Hofmann, non menzionano molto spesso nomi o luoghi italiani, ma si limitano ad attestare la conoscenza di Gozzi, Tasso, che l'autore sembra aver letto in originale, e Rossini, che Hauff conosce a Parigi e i cui "furiosi crescendo" lo impressionano tanto da assurgerli anche a proprio principio compositivo. Eppure, è proprio la scarsa ricorrenza del tema "Italia" nella produzione dell'autore a renderla particolarmente significativa. Il Bel Paese compare in tutto tre volte: nella novella *Die Sängerin*, nel racconto "Die Geschichte von der abgehauenen Hand" che fa parte del primo almanacco di *Märchen (Die Karawane)* e alla fine del racconto-cornice del terzo almanacco (*Das Wirtshaus im Spessart*). Nel primo caso si tratta di una novella realistica che a tutta prima sembra un giallo intorno alla cantante lirica Giuseppa Fiametti, di origini italiane e dal passato tragico, accoltellata nella sua stanza da uno sconosciuto, non italiano, mascherato che l'avrebbe riaccompagnata a casa dopo un

ballo. Dietro a una trama apparentemente intricata e misteriosa, tuttavia, grazie a giochi di rovesciamento ironico che, in ultima analisi, smorzano la tensione e fanno sì che il caso si risolva quasi da solo, la novella risulta essere piuttosto un “racconto poliziesco dai tratti umoristici” in cui, oltre alle stoccate al sistema sociale e giudiziario e alle altre allusioni letterarie parodiche, viene inscenata la parodia del dilettante *Musiknarren*, che allude ironicamente al *Kapellmeister Kreisler hoffmanniano* o al “Don Juan”. Il caso dei *Märchen*, invece, è un po’ più complesso. A tutta prima essi sembrano, infatti, innocue raccolte di racconti incorniciati visti come luogo escapistico e infantile, ora fiabesco e orientaleggiante, ora di sapore “locale-svevo”, e letti, come vuole una critica ormai desueta, nell’ottica di una lineare e aproblematica evoluzione interna ai tre almanacchi dal Romanticismo al Realismo. Ad una più attenta analisi, tuttavia, si rivelano, in realtà, composizioni cicliche che ruotano intorno ad un asse centrale e si articolano in base ai principi della simmetria, del contrasto e della successione preludiata, e che, sebbene ogni parte possa essere letta anche indipendentemente dal tutto, mostrano una fitta rete di legami interni, contenutistici e formali, non solo tra le singole cornici e i loro racconti incastonati, ma che debordano anche da un almanacco all’altro con ulteriori frequenti *excursi* e rimandi extra-testuali. Fin dalle “dichiarazioni poetiche” contenute nell’allegoria “*Märchen als Almanach*” e, soprattutto nel racconto-cornice al secondo almanacco (*Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*), tali testi risultano, in ultima analisi, essere piuttosto degli abili *trompe-l’œil*, da cui prende le mosse il *Leitmotiv* della *Verkleidung-Demaskierung* (travestimento/smascheramento) e da cui l’autore dipana i fili di un tessuto testuale che si offre ad una doppia lettura, la cui trama sembra rivolta ai ragazzi e reverenziale nei confronti dei valori borghesi e restaurativi, mentre l’ordito, ovvero il subtesto ironico, diventa luogo eteropico della messa in scena di una tecnica carnevalesca che si fa specchio anamorfico, straniato e straniante, del proprio tempo. In tale ottica vanno lette, appunto, anche le “apparizioni” italiane nei *Märchen*. Il caso della “*Geschichte von der abgehauenen Hand*” è emblematico: il mercante greco *Zaleukos*, originario di Costantinopoli, dopo aver studiato medicina a Parigi ed essere diventato un buon chirurgo, rientra in patria, ma scopre che il padre è morto, per cui vende la casa paterna e decide di andare in giro per il mondo mettendo a disposizione la sua professione e vendendo mercanzie esotiche acquistate con i soldi della vendita. Alla fine giunge a Firenze, dove riceve dei biglietti misteriosi che lo portano ad incontrarsi a mezzanotte sul Ponte Vecchio con un inquietante sconosciuto, alto, mascherato e coperto da un mantello rosso che, dietro lauto compenso e inventandosi una storia un po’ inverosimile, lo convince a tagliare la testa al supposto cadavere della “sorella” per imbalsamarla e riportarla in patria dal padre. Abbagliato dall’oro, *Zaleukos* accetta, ma mentre sta eseguendo il taglio alla bella donna in stato di morte solo simulata, questa spalanca gli occhi e muore in una scena agghiacciante, allora egli fugge via in preda al panico e all’orrore, ma poi viene scoperto, imprigionato e, solo grazie all’intervento dell’amico *Valletty*

di Parigi, riesce a farsi mitigare la pena di morte trasformandola in esilio e nel taglio della mano sinistra. I toni lugubri del racconto si attenuano, infine, ma solo in parte, nel parziale lieto fine, in cui Zaleukos viene “ricompensato” dallo sconosciuto francese dal rosso mantello per la sua grave perdita con una casa in patria e una rendita annua, sebbene si avverta chiaramente la sospensione del mistero ancora non risolto. Il racconto assume una quadruplica rilevanza nell’economia dell’intera raccolta, il che conferma la certo non casuale collocazione centrale, insieme a “Die Errettung Fatmes”, nell’economia del ciclo. In primo luogo esso contribuisce ad incupire ulteriormente l’atmosfera rispetto a quello precedente in un gioco di chiaroscuri comune a tutti e tre i cicli, e, facendo un abile uso delle tecniche tipiche della modalità del fantastico-*unheimlich*, lo svuota mettendolo in discussione. Infatti, tutto procede secondo la tecnica della *gradatio*: i biglietti con messaggi misteriosi prima, l’incontro in piena notte con lo sconosciuto mascherato e i cui “dunkle Augen furchtbar anblitzten” (Hauff 1970, 41; occhi scuri che scintillavano in modo terribile), poi, come nel caso dei “malvagi” hoffmanniani, e, infine, seppur preannunciato da oscuri “presagi”¹⁷, la scena dell’inconsapevole delitto:

Ich packte meine Messer, die ich als Arzt immer bei mir führte, aus, und näherte mich dem Bett. Nur der Kopf war von der Leiche sichtbar, aber dieser war so schön, daß mich unwillkürlich das innigste Mitleiden ergriff. In langen Flechten hing das dunkle Haar herab, das Gesicht war bleich, die Augen geschlossen. Ich machte zuerst einen Einschnitt in die Haut, nach der Weise der Ärzte, wenn sie ein Glied abschneiden; sodann nahm ich mein schärfstes Messer, und schnitt, mit *einem* Zug, die Kehle durch. Aber welcher Schrecken! Die Tote schlug die Augen auf, schloß sie aber gleich wieder, und in einem tiefen Seufzer schien sie jetzt erst ihr Leben auszuhauen. Zugleich schoß mir ein Strahl heißen Blutes aus der Wunde entgegen [...] daß sie tot sei, war kein Zweifel [...] Ich stand einige Minuten in banger Beklommenheit über das, was geschehen war. [...] in dem Hause war mir ganz unheimlich geworden. Von Schrecken gespornt, rannte ich in meine Wohnung [...], um das Schreckliche zu vergessen. [...] Meine Mütze und mein Gürtel, wie auch meine Messer fehlten mir, und ich war ungewiß, ob ich sie in dem Zimmer

Tirai fuori i (miei) bisturi, che, come medico, portavo sempre con me, e mi avvicinai al letto. Solo la testa del cadavere era visibile, ma era così bella che fui preso involontariamente dalla più profonda compassione. I capelli cadevano giù in lunghe trecce, il volto era pallido, gli occhi chiusi. Per prima cosa feci un’incisione nella carne, come fanno i medici quando amputano un arto; dopodiché presi il mio bisturi più affilato e tagliai in *un sol* colpo la gola. Ma che spavento! La morta spalancò gli occhi, per richiuderli subito dopo, e in un profondo sospiro sembrò solo ora esalare l’ultimo respiro. Allo stesso tempo uscì uno spruzzo di sangue dalla ferita. [...] Che fosse morta non c’era dubbio. [...] Rimasi alcuni minuti in uno stato di angoscia turbata riguardo all’accaduto. [...] in quella casa tutto era diventato perturbante. Spronato dalla paura corsi nel mio appartamento [...] per dimenticare la scena spaventosa [...] Mi mancavano il mio cappello e la mia cintura, come pure i miei ferri ed ero incerto se li avessi lasciati nella stan-

der Getöteten gelassen oder erst auf meiner Flucht verloren hatte. Leider schien das erste wahrscheinlicher, und man konnte mich also als Mörder entdecken. (Hauff 1970, 42-43)

za dell'uccisa o persi durante la fuga. Purtroppo sembrava più verosimile la prima (possibilità) e così mi si sarebbe potuto scoprire come assassino.¹⁸

Tutto reca traccia degli stilemi tipici del genere: la scena notturna a letto, l'insistita ripetizione di epiteti connotativi quali "unheimlich" (perturbante), "Schrecken" (terrore), "Beklommenheit" (angoscia), "ungewiß" (incerto), e poi il tribunale, il processo, la prigione, che ricordano quelli dei romanzi gotici o degli *Elixiere hoffmanniani*¹⁹. Solo che qui non ci sono apparizioni spettrali né di sosia, e la consueta, irrisolvibile, sospensione tra sogno e realtà che, di solito, nella tecnica del fantastico, non viene risolta, ma piuttosto accentuata dalla presenza dell'oggetto mediatore, che testimonia l'inammissibile, ovvero l'avvenuto salto di soglia, viene qui ribaltata e sostituita dall'evidenza della realtà, sottolineata non solo da uno stile figurativo e preciso, ma anche da una sorta di "oggetto mediatore rovesciato", in quanto la morte è più che evidente e Zaleukos dimentica effettivamente cappello, cintura e bisturi sul luogo del delitto. Invece della consueta incertezza, qui domina, quindi, la certezza che dissolve completamente l'*Unheimliche* privandolo della sua stessa essenza. Altre due funzioni chiave del testo, sono, infine, da un lato, il ruolo della misteriosa figura dal rosso mantello, che lega l'intero ciclo e di cui verrà fuori una terza controparte nel racconto successivo, per poi svelare la propria multipla identità nell'ultima sezione della cornice; dall'altro, l'introduzione di un altro fondamentale *Leitmotiv*, cioè quello dell'abbaglio, che, in questo caso, assume l'aspetto di seduzione dell'oro, ma tornerà più volte in maniera proteiforme. Infine, l'ultimo filo rosso del testo, ovvero il gioco di identità-alterità, prende corpo in questo contesto nella figura del protagonista Zaleukos che è greco, originario di Costantinopoli, di formazione europea, parigina, e approda in Italia prima di far ritorno definitivamente in patria, innescando, così, quella serpentina occidentale-orientale che pervade l'intero macrotesto e che, in un'infinita variazione sul tema, confronta ora singoli testi dell'una o dell'altra "parte", ora fa convergere i due elementi in un unico testo che diventa, quindi, come in questo caso, una sorta di *mise-en-abyme* dell'intero procedimento. Anche l'ultimo riferimento italiano, ossia la pagina conclusiva del racconto-cornice del terzo almanacco, *Das Wirtshaus im Spessart*, si inserisce in quest'ottica confermandola. La storia altro non è che una *Räubergeschichte* (storia di briganti) ambientata in una lugubre locanda dello Spessart, ma che, nonostante i toni cupi dell'assalto e del successivo rapimento, grazie all'espedito del tenersi vigili raccontandosi storie e a un ennesimo, abile gioco di travestimenti, si volge verso un almeno apparente doppio lieto fine, anche se i frequenti riflessi umbratili disseminati nei tre cicli sembrano ancora una volta invitare piuttosto ad una possibile lettura crepuscolare e scettica del presunto *happy ending*. Nell'ultima pagina del racconto, infatti, i protagonisti della lugubre vicenda si ritrovano per constatare che ognuno ha, infine, trovato la

sua idilliaca sistemazione borghese e che proprio il capobanda dei masnadieri che gli aveva causato tanto male, ma si era poi pentito aiutandoli, si è infine recato in Italia, dove è diventato un bravo soldato al servizio del re di Napoli. Ancora una volta, quindi, l'Italia e le citazioni hoffmanniane “alla rovescia” confermano che Hauff, diversamente dall'opinione della *Ältere Quellenforschung*, lungi dall'essere un epigone di Hoffmann, lo rifunzionalizza mostrandosi, in ultima analisi, “ungegöthet, ungetieckt, ungeschlegelt und ungemestert” (Hofmann 1902, 155; libero dai Goethe, dai Tieck, dagli Schlegel e dai maestri)²⁰. In questo abile gioco di travestimento/smascheramento, l'Italia anelata, straniata e “utopizzata” da Hoffmann è, quindi, diventata un'Italia ormai “ironizzata”, una mera quinta scenica impallidita che, nell'economia hauffiana, non ha più valore della Germania o della Francia, che il nostro chiama genericamente “Frankistan”, come mero contraltare occidentale alla cultura orientale anch'essa desacralizzata in un gioco insistito di speculari, reciproci ammiccamenti ironici in un incontro-scontro fra modelli culturali a lungo ritenuti “assoluti” e rimessi in discussione mediante la tecnica illusionistica, da vero *trompe-l'oeil* letterario, della “Umkleidung” (cambiare abito) e “Umkodierung” (cambiare codice/rifunzionalizzare)²¹. È proprio grazie a questa serpentina interculturale occidentale-orientale a dissolvenze incrociate che la fiaba passa da topografia letteraria innocua a zona di contatto, privilegiata e liminale, specchio anamorfico del proprio tempo e luogo eteropico della riflessione umoristica. Con il suo “sorriso ironico”, ammiccante e straniante come quello della Gioconda, Hauff si inserisce, quindi, al contempo nel filone carsico della prosa umoristica che da Sterne arriva a Heine passando per Jean Paul, e avvia quel processo di demitizzazione dell'Italia che prepara la strada agli esiti più graffianti dei *Reisebilder* heiniani²².

Note

¹ La parola “Italia” è preceduta dall'iscrizione latina “*Roma – Roma tu eris mihi (saluta[ri]s)*”. Cfr. von Müller, Schnapp (Hrsgg.) 1971, 131. Per quanto riguarda i titoli delle opere degli autori qui citati, con i riferimenti bibliografici e le relative traduzioni, cfr. la sezione bibliografica.

² La lettera a Hippel del 28/02/1804 illustra chiaramente il progetto hoffmanniano di recarsi, con l'amico Hippel appunto, in Italia passando per la Slesia e Vienna, progetto la cui realizzazione è stata poi impedita dai doveri professionali e dalle guerre napoleoniche. Cfr. von Müller, Schnapp (Hrsgg.) 1967, 183. Di tale progetto rimane poi solo un pallido riflesso letterario nel racconto *Die Räuber* (1821).

³ A Lipsia poi sembra che Hoffmann abbia occasionalmente parlato italiano anche con l'amico Adolph Wagner, futuro traduttore dell'*Undine* (1816) in italiano e revisore di bozze della *Prinzessin Brambilla*.

⁴ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni delle citazioni qui riportate sono dell'autrice.

⁵ Si tratta delle lettere a Hippel da Berlino del 15/10/1798 e da Glogau del 26/08/1798. Cfr. inoltre Günzel 1979, 72 e 78.

⁶ Cfr. Götting 1992, 11 e Segebrecht 2002, in Moraldo (Hrsg.), 9-23.

⁷ Si tratta dello *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* (1803) di Seume, dei *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792-1793) di K. Ph. Moritz e, tra le altre

opere, dell'*Italienische Reise* (1816-1817) e *Das Römische Carneval* (1789-1790) di Goethe. Per quanto riguarda l'influenza di tali resoconti sul *Signor Formica* e la *Prinzessin Brambilla* di Hoffmann ci sono idee discordanti, in quanto mentre Götting è del parere che sia stato piuttosto Moritz a influenzare il "colorito locale" dei due racconti, Kaiser legge in particolare la *Prinzessin Brambilla* come risposta-reazione al *Römisches Carneval* di Goethe. Cfr. Götting 1992, 18-23 e Kaiser (1997), in Manger (Hrsg.), 215-242. Segebrecht menziona, inoltre, le opere di J.G.C. Adler (*Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom*, 1794), G. Forster (*Briefe über Italien*, 1790), Kotzebue (*Reise nach Italien*, 1805), K. L. Fernow (*Römische Studien*, 1806-1808) e von Selbiger (*Reise nach Italien*, 1804-6), letture che Hoffmann avrebbe avuto a disposizione nella ben fornita biblioteca di Kunz, possibile modello di riferimento per la sua trasposizione letteraria, ovvero la biblioteca dell'archivario Lindhorst in *Der goldne Topf*. Cfr. Segebrecht 2002, 21 sgg.

⁸ Sulla *Musik-Auffassung* "italiana" di Hoffmann cfr. Collini 2002 e Cercignani 2002, entrambi in Moraldo (Hrsg.), 159-166 e 191-201.

⁹ Sull'*ekphrasis* in Hoffmann cfr. Cometa 2002, in Moraldo (Hrsg.), 105-126.

¹⁰ Cfr. Kremer 2002, in Moraldo (Hrsg.), 91-104.

¹¹ Su questo punto la critica è concorde, cfr. ad esempio Schumacher (1990), in Cantarutti, Schumacher (Hrsgg.), 169-206; Götting 1992; Galli 1998, in Agazzi, Beller (a cura di), 207-219.

¹² Cfr. Loquai 2002, in Moraldo (Hrsg.), 35-53.

¹³ Cfr. Moraldo 2002, in Id. (Hrsg.), 69-89.

¹⁴ Un esempio di nome "parlante" è proprio quello di Ignaz Denner. Il nome "Ignaz": dal lat. "ignitus" = infuocato, come gli occhi scintillanti associati a tale *Leitmotiv*, mentre il cognome "Denner" ricorda l'italiano "denaro", altro *Leitmotiv* del racconto. Cfr. Franz Loquai 2002, in Moraldo (Hrsg.), 46.

¹⁵ Sulla poetica del manierismo e l'estetica del grottesco cfr. Kremer 2002, in Moraldo (Hrsg.), 91-104; sulla funzione del teatro cfr. Steinecke 2002, e Pikulik 2002, entrambi in Moraldo (Hrsg.), 127-144 e 145-158. Sull'*Italienbild* hoffmanniano cfr. inoltre Beller 1987, 11-31 e Requadt 1962, 125-130, ma soprattutto Werner, e Apel (1992-1993), *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 133-142 e 145-158. Sulla questione dell'*Unheimlichen* nelle opere "notturne" dell'autore cfr. Acciaioli 2012b.

¹⁶ Cfr. ad esempio Hofmann 1902, 62 e Martinez 1966, 36.

¹⁷ "Diese Sitte, die Köpfe geliebter Anverwandten abzuschneiden, kam mir zwar etwas schrecklich vor [...] Doch konnte ich mich nicht enthalten, zu fragen: warum denn dies alles so geheimnisvoll und in der Nacht geschehen müsse?" (Hauff 1970, 41; Questa usanza di tagliare le teste degli amati parenti mi sembrava infatti piuttosto terrificante [...] Tuttavia non potevo esermi dal domandare: ma perché tutto questo debba avvenire tanto misteriosamente di notte?).

¹⁸ Per segnalare e sottolineare il bisogno non solo di rileggere, ma anche di ritradurre questo autore troppo a lungo trascurato e sottovalutato, viene proposta una traduzione propria, in quanto quella della Pezzé Pascolato (1910), che solitamente taglia e riadatta piuttosto liberamente il testo, in questo caso è abbastanza fedele, ma non abbastanza incisiva, mentre un'altra delle traduzioni (2002), per altro non completa, ne dà una versione del tutto amputata e alterata.

¹⁹ Scene simili, quando il protagonista, di notte, è a letto e si verifica una sorta di "apparizione" sono ricorrenti nei *Märchen*, ma anche altrove, come nel *Lichtenstein* (1826).

²⁰ Si tratta della lettera di Hauff a Winkler (Theodor Hell) del 17 aprile 1827 da Stuttgart. Cfr. anche Hauff, *Werke*, Bd. 2, a cura di H. Engelhard, 898.

²¹ A tal proposito cfr. Acciaioli 2012c.

²² Cfr. Acciaioli (2012a), in Kruse, Vivarelli (a cura di), 99-111.

Riferimenti bibliografici

Acciaioli Stefania (2012a), "L'Arcadia decostruita, ovvero l'anti-'viaggio in Italia' di Heinrich Heine", in B.A. Kruse, V. Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, Firenze, Le Lettere, 99-111.

- (2012b), *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'io alla polifonia dell'esistenza*, Napoli, De Frede.
- (2012c), *Il trompe-l'oeil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*, Firenze, FUP.
- Agazzi Elena, Beller Manfred, a cura di (1998), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul VIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni.
- Apel Friedmar (1992-1993), "Italien mit Hoffmanns Augen – Carl Blechen", (L'Italia con gli occhi di Hoffmann – Carl Blechen) *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 145-158.
- Beller Manfred (1987), *Le metamorfosi di Mignon. L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cantarutti Giulia, Schumacher Hans, Hrsgg. (1990), *Germania-Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur* (Germania-Romania. Studi sull'incontro della cultura tedesca e romanza), Frankfurt am Main (*et al.*), Lang.
- Cercignani Fausto (2002), "E.T.A. Hoffmann, Italien und die romantische Auffassung der Musik" (E.T.A. Hoffmann, l'Italia e la concezione romantica della musica) in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 191-201.
- Collini Patrizio (2002), "Die Fermate: Zeit der Musik, Zeit der Liebe" (La corona: tempo della musica, tempo dell'amore), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia) Heidelberg, Winter, 159-166.
- Cometa Michele (2002), "Hoffmann und die italienische Kunst" (Hoffmann e l'arte italiana), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 105-126.
- Galli Matteo (1998), "«Tolle, fratzenhafte Gestalten»: la fisiognomica dell'italiano in Hoffmann", in E. Agazzi, M. Beller (a cura di), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul VIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni, 207-219.
- Götting Ronald (1992), *E.T.A. Hoffmann und Italien*, Frankfurt am Main (*et al.*), Lang.
- Günzel Klaus (1979), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten* (La vita e le opere di E.T.A. Hoffmann attraverso lettere, autotestimonianze e documenti del tempo), Düsseldorf, Claassen.
- Hauff Wilhelm (1910), *Le novelle*, raccontate ai ragazzi italiani da Maria Pezzé Pascolato, Milano, Hoepli.
- (1961-1962), *Sämtliche Werke in zwei Bänden* (Opere complete in due volumi), hrsg. von H. Engelhard, Stuttgart, Cotta.
- (1970 [1825]), "Die Errettung Fatmes" (La liberazione di Fatme), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 50-65.
- (1970 [1825]), "Die Geschichte von der abgehauenen Hand" (La storia della mano mozzata), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 35-47.

- (1970 [1825]), *Die Karawane* (La carovana), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 12-103.
- (1970 [1825-1826]), *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (Memorie di Satana), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 1, 351-604.
- (1970 [1826]), *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* (Lo Sceicco di Alessandria e i suoi schiavi), in *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827* (Almanacco di fiabe per i figli delle classi colte per l'anno 1827), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 104-189.
- (1970 [1826]), *Die Sängerin* (La cantante), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 539-583.
- (1970 [1827]), *Das Wirtshaus im Spessart* (La locanda nello Spessart), in *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828* (Almanacco di fiabe per i figli delle classi colte per l'anno 1828), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 190-328.
- (1970 [1827]), *Jud Süß* (L'Ebreo Süß), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd.2, 474-538.
- (2002), *Gianni Rodari racconta la Carovana di Wilhelm Hauff*, Milano, Mondadori.
- Heine Heinrich (1973-1997 [1830-31]), *Reisebilder. Dritter und Vierter Teil* (darin *Die Reise von München nach Genua; Die Bäder von Lukka; Die Stadt Lukka*) (Impressioni di viaggio; Il viaggio da Monaco a Genova; I bagni di Lucca; La città di Lucca), in M. Windfuhr (Hrsg.), *Düsseldorfer-Heine-Ausgabe (DHA): Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 16 Bände, Hamburg, Hoffmann und Campe, Bd. 7/1, 9-205.
- Hofmann Hans (1902), *Wilhelm Hauff: eine nach neueren Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges; mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters* (Wilhelm Hauff: una descrizione della sua carriera svolta sulla base di fonti recenti; con una raccolta delle sue lettere e una selezione di opere postume dell'autore), Frankfurt am Main, Diesterweg.
- Hoffmann E.T.A. (1975), *Die Elixire des Teufels*, Stuttgart, Reclam. Trad. it di Carlo Pinelli (1989), *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi.
- (1985-2004 [1813]), “Der Dichter und der Komponist” (Il poeta e il compositore), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 94-118.
- (1985-2004 [1813]), “Don Juan” (Don Giovanni), in *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot) (1814-15), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 83-97.

- (1985-2004 [1814]), *Alte und neue Kirchenmusik* (Vecchia e nuova musica di chiesa), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 503-531.
- (1985-2004 [1814-1815]), “Der Magnetiseur” (Il magnetizzatore), in *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 178-225.
- (1985-2004 [1814-1815]), “Die Abenteuer der Sylvester-Nacht” (Le avventure della notte di san Silvestro), in *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 325-359.
- (1985-2004 [1815]), “Die Fermate” (La corona), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 71-92.
- (1985-2004 [1815-1816]), *Die Elixiere des Teufels* (Gli elisir del diavolo), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.2, 9-352.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das Gelübde” (Il voto), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 285-317.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das öde Haus” (La casa disabitata), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 163-198.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das steinerne Herz” (Il cuore di pietra), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 318-345.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Der Sandmann” (L’orco insabbia), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 11-49.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Die Jesuiterkirche in G.” (La chiesa dei gesuiti di G.), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 110-140.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Ignaz Denner” (Ignazio Denner), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 50-109.
- (1985-2004 [1818]), “Doge und Dogaresse” (Doge e dogaresse), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W.

- Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 429-482.
- (1985-2004 [1818]), *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (Le curiose pene di un capocomico), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 399-518.
- (1985-2004 [1819]), “Der unheimliche Gast” (L’ospite sinistro), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 722-769.
- (1985-2004 [1819]), “Die Brautwahl” (Il sorteggio della sposa), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 639-719.
- (1985-2004 [1819]), *Klein Zaches genannt Zinnober* (Il piccolo Zaccheo detto Cinabro), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 531-649.
- (1985-2004 [1819]), “Signor Formica” (Il Signor Formica), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 922-1011.
- (1985-2004 [1820]), *Prinzessin Brambilla* (La principessa Brambilla), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 767-912.
- (1985-2004 [1819-1821]), “Die Bergwerke zu Falun” (Le miniere di Falun), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 208-238.
- (1985-2004 [1819-1821]), “Die Königsbraut” (La sposa del re), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 1138-1199.
- (1985-2004 [1819-1821]), *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 11-1199.
- (1985-2004 [1819-1821]), *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (Punti di vista e considerazioni del gatto Murr), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 5, 9-458.
- (1985-2004 [1822]), *Des Veters Eckfenster* (La finestra del cugino), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 6, 468-497.
- (1985-2004 [1822]), *Meister Floh* (Maestro Pulce), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 6, 303-467.

- Kaiser Gerhard (1997), "E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als Antwort auf Goethes *Römisches Carneval*. Eine Lektüre im Lichte Baudelaire's" (La *Principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann come risposta al *Carnevale romano* di Goethe. Una lettura alla luce di Baudelaire), in K. Manger (Hrsg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Rapporti della Weimar classica con l'Italia) Tübingen, Niemeyer, 215-242.
- Kremer Detlev (2002), "«Das Land der Kunst» – Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann)" (Il paese dell'arte – L'Italia come specchio di un'estetica classicistica e manieristica – Goethe, Arnim, Hoffmann), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 91-104.
- Loquai Franz (2002), "Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in *Ignaz Denner* und andere Erzählungen" (I malvagi del Sud. Riflessioni imagologiche sull'immagine dell'Italia di E.T.A. Hoffmann in *Ignaz Denner* e altri racconti), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 35-53.
- Manger Klaus, Hrsg. (1997), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Rapporti della Weimar classica con l'Italia), Tübingen, Niemeyer.
- Martinez Eugenia (1966), *Guglielmo Hauff*, Firenze, Le Monnier.
- Moraldo Sandro M., Hrsg. (2002), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter.
- (2002), "Zur Semantik der *femme fragile* bei E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio und Tennessee Williams oder Geburt, Blüte und Niedergang einer literarischen Frauengestalt" (Sulla semantica della *femme fragile* in E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio e Tennessee Williams ovvero nascita, fioritura e declino di una figura letteraria), in Id. (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 69-89.
- Müller Hans von, Hrsg. (1912), *Hoffmanns Briefwechsel. E.T.A. Hoffmann im persönlichen und beruflichen Verkehr* (Il carteggio di Hoffmann. E.T.A. Hoffmann nei rapporti personali e professionali), 1. Bd., Berlin, Paetel.
- Müller Hans von, Schnapp Friedrich, Hrsgg. (1967), *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel* (Il carteggio di E.T.A. Hoffmann), Bd. 1, München, Winkler.
- (1971), *E.T.A. Hoffmann. Tagebücher* (I diari di E.T.A. Hoffmann), München, Winkler.
- Pikulik Lothar (2002), "Die Hieroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell'arte" (I geroglifici del gesto, della maschera, del gioco. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot e la commedia dell'arte), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 145-158.
- Requadt Paul (1962), *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn* (Il linguaggio figurato della letteratura tedesca sull'Italia. Da Goethe a Benn), Bern-München, Francke Verlag.
- Schenck Ernst (1939), *E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen* (E.T.A. Hoffmann. Una lotta per l'immagine dell'uomo), Berlin, Verlag Die Runde.
- Schumacher Hans (1990), "Der Italiener als Doppelgänger des Deutschen. Zu E.T.A. Hoffmanns Italien-Mythos" (L'italiano come sosia del tedesco. Sul mito

- dell'Italia di E.T.A. Hoffmann), in G. Cantarutti, H. Schumacher (Hrsgg.), *Germania-Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur* (Germania-Romania. Studi sull'incontro della cultura tedesca e romanza), Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 169-206.
- Segebrecht Wulf (2002), "Hoffmanns imaginäre Bibliothek italienischer Literatur" (La biblioteca immaginaria di letteratura italiana di Hoffmann), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 9-23.
- Steinecke Hartmut (2002), "«Ein Spiel zum Spiel» E.T.A. Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte" (Un gioco per il gioco. Gli avvicinamenti di E.T.A. Hoffmann alla commedia dell'arte), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 127-144.
- Werner Hans-Georg (1992-93), "Hoffmanns Phantasie-Italien" (L'Italia fantastica/immaginaria di Hoffmann), *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 133-142.