

Michele Catapano

Università degli Studi della Basilicata

*I miti diabolici di E.T.A. Hoffmann.
Uno sguardo sul 'cattivo demiurgo' dei Notturni*

Abstract

The Night Pieces (Nachtstücke) by E.T.A. Hoffmann have been read under many, different interpretative lenses. The most relevant is probably the freudian-psychoanalytic interpretation, but other readers, such as Luca Crescenzi, insist on the historical and political undertext of the tales: according to Crescenzi, the Pieces deal with the crisis of the relationship between man and technology in modern age, a man haunted by demiurgical ambitions. Neither of the two interpretations, however, reaches the deep meanings at the roots of the literary text, which are indeed of mythological nature: Crescenzi is right about the crisis of the demiurge, represented by the antagonist characters of the Pieces, but his anti-technicist critic doesn't show the myths that seem to be Hoffmann's obsession in the writing process of the Nachtstücke. The following article therefore means to investigate the myth of the 'bad demiurge' – the devil as a smith, a well known mytheme that often occurs in fairytales and legends – upon which the Night Pieces are apparently based on. More importantly, the devil depicted by Hoffmann doesn't correspond to the 'titanist' (as in Titanism, the aesthetics of the romantic hero) characterization of Satan, but is 'titanic' (as in Titan, like Prometheus, trickster of the Olympian Gods) and therefore faithful to the original mythology.

Keywords: Hoffmann; Nachtstücke; demiurge; devil; smith / Hoffmann; Notturni; demiurgo; diavolo; fabbro.

Dopo *Das Unheimliche, Il perturbante*, di Sigmund Freud, altri si sono approcciati alla ricchezza di significati dell'opera di Hoffmann, specialmente i *Nachtstücke*, i *Notturni*, all'interno del proprio campo di ricerca. Di sicuro successo, sulla scia di Freud, sono le letture psicanalitiche degli scritti di Hoffmann, ma altre prospettive sono possibili. Luca Crescenzi, ad esempio, nella sua introduzione all'edizione italiana dei *Notturni*, sostiene che il focus filosofico della raccolta hoffmanniana sia “la rappresentazione tanto evidente quanto spietata della modernità e, soprattutto, della tecnica quale sua componente essenziale [...] l'aggressione che l'impotente individuo moderno subiva a opera della tecnica”, e che (Crescenzi 1995: 7-14)

L'aspirazione demiurgica della tecnica, la sua volontà di assimilarsi alla potenza divina, venivano qui mostrate nella loro valenza nichilistica e distruttiva. Il mondo costruito dalla scienza racchiudeva in se stesso il germe della notte. Ora, l'unità di fondo dei *Notturni* si afferra veramente solo se si coglie la centralità di questa metafora al loro interno. Anche racconti apparentemente lontani da questa critica possono infatti esservi ricollegati in modo più o meno evidente.

È senz'altro vero che la mentalità positivista o, meglio ancora, la sua esasperazione, la volontà di potenza che Hoffmann legge nella possibilità di manipolazione dell'esistente, incarna la minaccia che popola le pagine dei *Notturni*, ma limitarsi alla sua contestualizzazione storico-politica – quella dell'uomo moderno, frankensteiniano – è, appunto, limitante. Questo ‘cattivo demiurgo’, per ricorrere ad una nota espressione di Cioran, non è solo una figura del mondo moderno e post-illuminista, infatti, ma un attore ben noto al mondo del mito: il diavolo, nello specifico il diavolo come fabbro. Questa figura è non solo presenza costante dei *Notturni*, ma debordante, pervade

anche i racconti in cui sembra non agire. Ed è interessante che il diabolico debordi, sconfini le attestazioni tipiche, fiabesche del suo mitema e conquisti la totalità del libro, nonostante la “morale” delle favole notturne hoffmanniane sia chiaramente anti-diabolica e perciò, nel contesto del romanticismo, anti-titanista. Ma è proprio in questo antititanismo che si può scoprire la natura titanica, prometeica, propria del mito originario.

Nelle raccolte di fiabe di tutto il mondo è facile incontrare storie di diavoli e fabbri, che stipulano un patto, o dove il diavolo insegna l'arte della forgiatura al fabbro (Aarne-Thompson 330, 1163). Particolarmente interessante è la *fabula* “satirica” del sogno del fabbro: un fabbro malato sogna di essere alle porte del Paradiso, ma San Pietro gli impedisce l'ingresso fin quando non avrà incontrato un prete. Il fabbro manda a chiamare un parroco, che all'inizio non vuole raggiungerlo incolpando il maltempo, ma che infine arriverà. Infine si scoprirà che non ci sono parroci in Paradiso, ma ne è pieno l'Inferno. Anche in assenza del diavolo, è evidente che non solo il fabbro ha un collegamento personale con l'ultraterreno, ma porta su di sé un retaggio demoniaco, infernale, che lo tiene distante dal Paradiso, sul piano metafisico, e dai vicari di Dio in terra. Anche Gregorio Magno (VI sec.) riferisce di uno Stefano ‘ferraio’ che il principe dell'Inferno ordinò di condurre a sé (Graf 1980: 203), possibile prototipo di ogni situazione faustiana. San Brandano, nelle sue peregrinazioni, giunge a un'isola “dove demoni in figura di fabbri ferrai martellavano sulle incudini le anime arroventate” (Graf 1980: 196; Villari 1865: 93-95), e nella Visione di Tnugdál¹, forse la più famosa delle *visiones* medievali dopo la successiva visione dantesca, il

¹ Nella traduzione italiana di Villari, diventa ‘Tantolo’.

cavaliere irlandese approda ad una valle in cui diavoli-fabbri lavorano le anime dei dannati come ferro malleabile, traendole da una fucina all'altra, nelle fiamme alimentate dai mantici (Graf 1980: 214; Villari 1865: 37-39).

Dal medioevo, l'immaginario del diavolo come fabbro è sopravvissuto fino a pervenire alla letteratura moderna: Victor Hugo, nella *Leggenda dei secoli*, ripercorre la storia dell'umanità in toni epici, delineando in senso titanista il percorso dell'uomo verso il progresso e la propria liberazione, e scrive (Hugo 1920, I: 57)

Et, grondant et râlant comme un bœuf qu'on égorge,
Le démon se remit à battre dans sa forge;
Il frappait du ciseau, du pilon, du maillet,
Et toute la caverne horrible tressaillait;
Les éclairs des marteaux faisaient une tempête;
Ses yeux ardents semblaient deux braises dans sa tête;
Il rugissait; le feu lui sortait des naseaux,
Avec un bruit pareil au bruit des grandes eaux
Dans la saison livide où la cigogne émigré.

“E ringhiando e ragliando come un bue al macello, il demonio si rimise a battere nella sua forgia; colpiva lo scalpello, il mortaio, il maglio, e tutta la caverna trasaliva orribile; i lampi dei martelli facevano una tempesta; i suoi occhi ardenti sembravano due braci nella sua testa; egli ruggiva; il fuoco gli sortiva dalle narici, con lo stesso rumore delle grandi acque nella stagione livida in cui la cicogna emigra.”²

² Cfr. traduzione simile dello stesso passo in Graf 1980: 91-92.

Le origini del diavolo come fabbro sono, come si vede, lontane, ma volendone isolare il punto, anzi i due punti di partenza dai cui tracciare un'ideale linea del tempo, si possono tentare due strade: l'una olimpica, l'altra biblica. Proprio il punto di partenza biblico permette di evidenziare un interessante parallelo con il diavolo-fabbro medievale.

Caino – il cui crimine (aver ucciso il fratello Abele, ma soprattutto averlo fatto sfidando Dio) ripercorre *latu sensu* quello dell'angelo ribelle, l'aver tradito Dio e il conseguente allontanamento dalla sua grazia – Caino il dannato, ebbe una fortunata discendenza di 'demiurghi' ed eroi culturali: inventori dell'allevamento, dei musicisti, ed egli stesso fu "costruttore di una città" (*Gen 4, 17*). Ma chi della sua progenie fu "il fabbro, padre di quanti lavorano il bronzo e il ferro" porta il suo stesso nome, Tubal-Kain. Il Testo Masoretico pone un accento, definendolo "il forgiatore di tutti gli operai"³, un epiteto, si vedrà, decisamente prometeico. La *Genesi* contiene due racconti dell'esilio conseguente all'insolenza contro Dio, quello dell'uomo, di Adamo ed Eva, e quello del figlio dell'uomo, di Caino. Potrebbe quindi non essere peregrina l'ipotesi della iterazione di un mito originale, vale a dire un racconto della caduta-esilio su cui verrà poi modellata anche l'interpretazione patristica della caduta di Lucifero⁴; ipotesi suffragata non solo

³ Questa, come le altre citazioni bibliche, è da riferirsi all'edizione italiana della *Bibbia di Gerusalemme*.

⁴ Un altro racconto biblico dell'esilio è molto noto, anzi, è quasi certamente l'immagine archetipica dell'esilio per molti lettori di cultura cristiana: la caduta di Lucifero. Va tuttavia sottolineato che il racconto, che nella cronologia della *fabula* si collocherebbe prima della creazione dell'uomo nella *Genesi*, non compare né in questo libro né in qualsiasi altro del *Pentateuco*, ma compare per la prima volta in un libro di redazione

dalla parentela dei personaggi coinvolti (Adamo, Caino, Tubal-Kain) e dei nomi che si ripetono (Cain, Tubal-Kain), ma anche dalla natura composita del testo biblico, che come altre mitologie conosce evidentemente il ricorso reiterato ad uno stesso mitema per la costruzione degli episodi epici (le due più emblematiche epiche europee ci forniscono degli esempi in questo senso: lo scontro e la fuga di Odisseo dal gigante-ciclope Polifemo, poi dai giganti-Lestrigoni; la cattività sull'isola della strega-Circe, poi sull'isola della strega-Calipso; Beowulf affronta il mostro-Grendel, poi il mostro-Madre di Grendel, infine il mostro-Drago della brughiera). Il rigoglioso mosaico di miti che fu l'immaginario medievale aveva già intuito la somiglianza tra Caino e il diavolo, e per questo dovette ricorrere prontamente alla sistematizzazione di una simile parentela. Ecco quindi che, risalendo l'albero genealogico, si scoprono rapporti sessuali di Adamo con 'succubi' e di Eva con 'incubi', dai quali la progenie avrebbe inevitabilmente ereditato il seme del diavolo. Così nel *Lessico* di Suida, sorta di enciclopedia bizantina, Caino è progenie del diavolo – “ὡς ὁ Κάϊν ἐκ τῆς τοῦ Διαβόλου σπορᾶς ἐγένετο”, “dunque Caino nacque della genia del Diavolo” (Suida 1933: 3)⁵. Dall'altra parte d'Europa, in Irlanda, all'incirca negli stessi anni (X-XI sec.), il *Banshenchus*

successiva alla *Genesi* (generalmente datata all'VIII secolo a.C.), vale a dire il *Libro di Isaia* (il *Primo-Isaia* risalirebbe alla metà dell'VIII secolo a.C., il *Secondo*, che tramanda l'oracolo dell'esilio del re di Babilonia, e il *Terzo* al VI secolo a.C.). In realtà, ciò che viene detto in *Isaia* non è esplicitamente riferito ad un angelo, ma a un non meglio identificato re di Babilonia e il testo non fa mai il nome di Lucifero (cioè di 'astro *luci-fer*, portatore di luce, luminoso' che, come è evidente, è un nome latino e risale infatti solo alla *vulgata* di San Girolamo del IV secolo). Vedi *Is* 14, 12-15.

⁵ Cfr. Graf 1980: 146-147.

raccoglie *exempla* di donne notabili della storia umana: della discendenza di Eva, si racconta di Caino (Dobbs 1930: 163):

The reason envy filled Cain more than any son of Adam was that he was Adam's first-born for Eve conceived him when she was eating the apple from the tree in Paradise by the serpent, Lucifer's tempting.

Il nome di Caino, inoltre, significherebbe proprio 'fabbro', ma, ad onor del vero, bisogna pur sempre tener conto che il significato originale del nome resta comunque incerto⁶.

Il confronto con il mondo greco offre un *faber* più noto, anche se meno evidente è la sua connotazione diabolica: Prometeo, il titano traditore del Dio Padre Zeus, *trickster* per eccellenza della mitologia greca. Prometeo padre degli uomini anche più del dio padre Zeus, in quanto soprattutto padre culturale: oltre ad averli materialmente plasmati dalla creta, Prometeo insegna agli uomini come domare il fuoco; istituisce il primo sacrificio cruento e, con la spartizione della carne e delle ossa, sancisce la differenza tra uomini e dèi. Laddove il richiamo a Satana⁷

⁶ Gordon Wenham, nel suo commentario alla *Genesi*, scrive: "The historical etymology of Cain is obscure. It has often been explained as 'smith' or 'metalworker' on the basis of Arabic *qaynun* and Aramaic *קִינָאָה (cf. 'Quenan', Gen 5:12 – 14). In support of this derivation, v 22, which speaks of Tubal-Cain as the father of metalworkers, and 2Sam 21:16, where the Hebrew word *קִיָּי means 'a lance', i.e., 'something worked in metal', are appealed to." Vedi Wenham 1987: 101, 113, 127.

*Qyn'h

**Qyw

⁷ Anche Dante, del resto, nota Graf, colloca i titani nell'Inferno e "fa gigantesco il suo Lucifero" (Graf 1980: 63), presagendo il titansimo satanico dei romantici.

sarebbe stato troppo scontato – cioè avrebbe dovuto scontare il peso del precedente illustrissimo di Milton – è a Prometeo che i romantici si rivolgono, il titano fatto Musa di un secolo di letteratura europea. Prima il *Prometeo* di Goethe, poi quello *liberato* di Shelley, culminante nel *moderno* di Mary – e Frankenstein non a caso viene iniziato allo studio della ‘filosofia naturale’ proprio in Germania. Al di qua del mondo sassone, Prometeo appare in un poema omonimo di Vincenzo Monti e – accompagnandosi a Momo, dio *notturno* per eccellenza - in un’*operetta morale* di Leopardi. Prometeo, traditore di (del) Dio, incorre nella versione greca del ‘peccato originale’, rubando il fuoco: questo gesto innesca una serie di vendette divine contro Prometeo e contro gli uomini, che su insegnamento di Prometeo destinano le ossa agli dèi riservando la carne a sé stessi, ai quali Zeus invierà Pandora. È un personaggio in sé satanico, caro a personaggi satanici della mitologia greca. Angelo Brelich non manca di sottolineare che il tirannico Creonte “ammira Prometheus che nemmeno nelle sue immani sofferenze si piega alla volontà di Zeus” (Brelich 1985: 107). Come in una pagina della *Genesi*, “Prometheus si oppone al più grande degli dèi greci in un momento in cui questi sta per organizzare quell’ordine in cui i Greci si riconoscevano” (Brelich 1985: 108), nemico dell’ordine divino. Non fu difficile per i poeti sopracitati dire ‘Prometeo’ per dire ‘Satana’, considerate le sue gesta luciferine (Brelich 1985: 63):

Non è un caso che a questo fondatore del sacrificio e del distacco tra dèi ed uomini – cioè della reale condizione umana, per i Greci – un altro mito attribuisca, in tutt’altra forma, la perdita dell’immortalità da parte dell’uomo. Nel racconto, rimastoci solo in autori minori, è il serpente (che annualmente si ringiovanisce, cambiando pelle) che

s'impossessa dell'immortalità [...] In altri racconti ancora, Prometheus non provoca solo la caduta dell'uomo dall'originaria condizione divina: crea l'uomo, e precisamente plasmandolo dall'argilla, ciò che ne definisce la natura in partenza.

Già Carlo Ginzburg, in *Storia notturna* aveva indicato in Prometeo un antenato dei diavoli del sabba medievale, e ne aveva ricostruito la parentela con Efesto, dio dai piedi storti⁸, nume del fuoco e fabbro, anch'egli allontanato dagli dèi e destinato ad un soggiorno infero: appare ovvio riferirsi alla visione di Tnugdal, nello specifico all'episodio già menzionato, in cui l'identificazione tra il diabolico e il dio fabbro è pressoché totale (Villari 1865: 38):

Questo tormento ha nome Vulcano, per lo cui ingegno multi sono cascati e cascano e sono tormentati da lui.

L'arte del fabbro, la lavorazione del metallo, la facoltà creativa e demiurgica. È questo che fa del diavolo un *tecnicizzatore* e che lo rende un interlocutore appetibile per la stipula del patto, oltre che un sopraffattore temibile perché detentore di facoltà creative, manipolatorie, appunto demiurgiche, fuori dall'umano. Dopo aver riconosciuto nel cattivo demiurgo un fabbro, facilmente la mitologia vi associa l'origine di alcuni oggetti di metallo, come gli anelli, oggetti emblematici in quanto *foedi*, cioè sigilli di un patto – che è patto faustiano, quando lo si stipula con il diavolo. Quando Prometeo viene liberato dalle catene e graziato da Zeus, gli viene imposto

⁸ Secondo Ginzburg, il difetto deambulatorio sarebbe uno dei tratti caratteristici della possessione demoniaca nelle testimonianze antiche di fatti di stregoneria, ed Efesto non sarebbe l'unica figura cruenta del mito a subire questa menomazione fisica. Cfr. Ginzburg 1989: 232 ss.

di portare un anello, a ricordo delle catene che la punizione divina gli impartì, come monito a non ‘peccare’ di nuovo. Da allora, le vicende di grandi diavoli prometeici della letteratura ruotano attorno ad un anello magico: il subdolo Alberico nibelungico, come del resto suo figlio Sauron nella mitologia di Tolkien.

Due fondamentali opere della letteratura classica enciclopedica ci raccontano dell’anello di Prometeo: la *Biblioteca* di (Pseudo)Apollodoro e la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio. Secondo Apollodoro, Eracle, dopo aver abbattuto l’aquila e liberato Prometeo, gli avrebbe posto sul capo una corona d’ulivo “in memoria delle sue catene” (*Biblioteca* II, 5, vv. 281-282), cioè “quale prezzo delle sue catene”, secondo la ricostruzione del testo di Jean-Claude Carrière e Bertrand Massonie⁹. Plinio invece presenta una storia dell’anello ancora più particolareggiata, e scrive che (Plinio 1988, V: 747)

Le leggende ne [degli anelli, ndr] riconducono l’origine alla rupe del Caucaso, secondo la fatale interpretazione delle catene di Prometeo: per la prima volta un frammento di questa roccia sarebbe stato incastonato nel ferro e infilato a un dito: l’uno sarebbe stato il primo anello, l’altro la prima gemma.

In entrambe le versioni del mito, come si vede, l’anello (in senso lato, anche una corona o un bracciale lo sono) è il simbolo di un legame indissolubile, il legame con un’onta inespiable, con un mito preciso, quello del tradimento verso (il) Dio e della conseguente punizione, sempre riportata alla presenza della memoria (e del corpo) da un oggetto concreto.

⁹ Vedi *Commento* al libro II, 5 in Apollodoro 1996: 149, 520.

In Artemidoro di Daldi, scrittore greco del II secolo e autore di un'*Interpretazione dei sogni (Oneirokritika)*, la connotazione negativa dell'immagine mitica del fabbro e dell'anello è già puro archetipo: sognare di "lavorare da fabbro e stare all'incudine annuncia turbamento e dolore", tranne nel caso in cui a fare il sogno sia un fabbro (Artemidoro 1988: 52). Non è difficile immaginare come un testo simile, un *libro dei sogni*, si inserisca a livello della cultura e del magismo popolari. Artemidoro, vissuto a Daldi, era originario di Efeso, all'epoca avamposto di rilievo del primo cristianesimo (e già centro con una consolidata presenza ebraica, come si evince dall'episodio di Paolo di Tarso in visita alla sinagoga in *At* 18, 18-22): potrebbero forse essere effluvi dell'immaginario biblico e della morale cristiana i significati che Artemidoro attribuisce all'oro, agli anelli e al dio del fuoco (Artemidoro 1988: 51-52, 94, 146):

Lavorare l'oro è indizio di azioni malvage contro chi fa il sogno, a causa della materia del lavoro e dell'intrecciarsi di anelli. Scolpire, dipingere, cesellare e in genere fare delle immagini è propizio per gli adulteri, per gli oratori, per i falsari e per tutti coloro che vivono di inganni, dato che queste arti rappresentano come esistente ciò che non esiste.

Non tutti gli anelli sono negativamente carichi, ma

Migliori in ogni caso sono gli anelli massicci: quelli vuoti, che hanno zolfo all'interno, indicano inganni e tradimenti per il fatto di nascondere qualcosa dentro di sé [...]

Efesto, dio fabbro che si interseca con Prometeo, ideale gemello divino separato alla nascita, assume attributi diabolici, nel momento in cui

ha gli stessi significati del fuoco in genere; solamente scopre i segreti e soprattutto gli adulteri, a causa del mito che si narra di lui¹⁰.

È quindi anche lui un dio dell'inganno, sebbene non lo perpetui ma lo subisca.¹¹

Prometeo cesellatore di immagini umane di creta, ingannatore degli dèi celesti (e soprattutto del Dio Padre Zeus, che gli impartisce il castigo), dio *faber*, dio dell'anello e degli anelli intrecciati (le catene che lo imprigionano sul Caucaso), falsario (l'inganno delle ossa e del grasso nella *Teogonia*¹²), titano, è l'antenato del Maligno a cui gli europei sono risaliti nel loro albero genealogico dei miti.

È pur vero che le arti ingannevoli, che «rappresentano come esistente ciò che non lo è», sono realisticamente un retaggio sicuramente platonico, prima ancora che una novità cristiana, ed è quindi platonica la “teologia” intorno a Prometeo che tradurrà poi, eventualmente, il dio titano negli inferi cristiani. Ma, certo, la somiglianza con due personaggi cristiani, Lucifero e Caino –

¹⁰ Vale a dire il mito dell'adulterio di Afrodite che tradisce Efesto con Ares.

¹¹ Anche il diavolo medievale viene sovente ingannato: “D’ingannatore, egli si tramuta in ingannato, e dove soleva guadagnare, perde. Il primo e maggiore inganno gli è fatto da Dio. Secondo alcuni Padri, l’opera di redenzione non fu se non una divina e solenne frode ordita ai danni del nemico, il quale fu presto come un pesce all’amo, con l’esca della croce.” (Graf 1980: 255).

¹² «[...] allora un grande bue, con animo consapevole/ spartì, dopo averlo diviso, volendo ingannare la mente di Zeus;/ da una parte infatti carni e interiora ricche di grasso/ pose in una pelle, nascostele nel ventre del bue,/ dall’altra ossa bianche di bue, per perfido inganno,/ con arte disposte, nascose nel bianco grasso. [...] è da allora che agli immortali la stirpe degli uomini sulla terra/ brucia ossa bianche sugli altari odorosi». Vedi Esiodo 2016: 97-99, vv. 536-557.

il 'titano' ('titanico' fu il *Cain* di Byron) del 'peccato originale' e il 'primo fabbro' – fusi in uno solo (probabilmente l'uno costruito sul modello dell'altro, se è vero quanto abbiamo già detto dei miti dell'esilio nell'Antico Testamento) è suggestiva. Se non altro perché, nel medioevo, il diavolo tenterà le sue vittime offrendo gioielli e ornamenti, come i preziosi monili che offre a piene mani a Santa Pelagia d'Antiochia (Graf 1980: 98). Il diavolo come lo conosciamo oggi è una creatura composita, sorta per accumulo, a seguito della stratificazione di tempi e luoghi lontani, e non è difficile vedere, insieme all' Ade mortifero che "ai mortali fra tutti gli dèi è il più odioso" (*Odissea*, IX, v.159), al Plutone dio infero della ricchezza, agli zoccoli caprini del satiro, alle fiamme della fucina di Efesto, alle fauci di draghi e mostri che popolano le desolazioni di tutto il mondo, anche i due maggiori traditori divini: l'astuto manipolatore e il fabbro fratricida. Il diavolo come fabbro nasce qui.

Il racconto *notturmo* più noto, che apre e in qualche modo rappresenta l'intera raccolta dei *Notturmi*, è *L'uomo della sabbia*.

La storia è quella di Nathanael che da bambino era terrorizzato dalla presenza sinistra dell'avvocato Coppelius, un uomo sgradevole e trasfigurato nell'uomo della sabbia, ovvero l'orco che nell'immaginario orrorifico infantile tedesco cava gli occhi ai bambini che non vogliono andare a letto, gettandogli della sabbia nelle orbite. Le visite del mostruoso Coppelius al padre di Nathanael sono frequenti, e il bambino scopre che gli appuntamenti notturni tra i due scaturiscono in esperimenti di alchimia. Coppelius scopre Nathanael, che dal suo nascondiglio

osserva la scena, e lo minaccia proprio di cavargli gli occhi, episodio che lo colpirà al punto da ammalarsi e che segnerà traumaticamente Nathanael fino all'età adulta. Una notte, durante uno dei misteriosi esperimenti un incidente provoca un incendio, in cui il padre trova la morte, ma da cui Coppelius pare salvarsi, scappando senza lasciar traccia.

Anni dopo, Nathanael, studente universitario, riceve in visita nel suo appartamento un uomo dalle fattezze inconfondibili, inequivocabilmente somigliante all'odiato Coppelius, ma che giura di non conoscere quel nome, e di chiamarsi Coppola, venditore ambulante di strumenti ottici. La sgradita visita riaccende le angosce di Nathanael, che scrive del suo turbamento alla fidanzata Clara e al fratello di questa Lothar, per poi raggiungerli e soggiornare con loro per un periodo, in cerca di ristoro. Al suo ritorno in città, Nathanael apprende dagli amici che il suo appartamento è stato distrutto da un incendio, e che pertanto gli hanno trovato una nuova sistemazione. Qui Nathanael riceve ancora una visita da Coppola, e per allontanarlo, cede ai suoi modi insistenti e acquista da lui un cannocchiale. Dalla sua finestra, guardando nel cannocchiale, scopre nell'adiacente casa del professor Spalanzani una ragazza dalla bellezza ammaliante. Approfondendo l'amicizia con il professore, viene finalmente introdotto alla ragazza, Olimpia, figlia del professore, della quale si innamora perdutamente, dimenticando Clara. Un giorno, però, scopre Spalanzani e Coppola che litigano animatamente sul corpo inanimato di Olimpia, stratonandola. Coppelius – così lo chiama, ormai, Spalanzani – fugge portandosi via la bambola Olimpia, che Nathanael, confuso, nota essere priva degli occhi, caduti sul pavimento.

L'evento sprofonda nuovamente Nathanael nella follia, ma dopo un periodo di cura guarisce e torna a frequentare la casa di Clara e Lothar. Trovandosi a passeggiare con la ragazza per le strade della città, i due salgono su una torre per ammirare il panorama. Nathanel, istintivamente, usa ancora una volta il cannocchiale di Coppelius, e guardando Clara attraverso la lente dello strumento impazzisce nuovamente: scambia la ragazza per un automa, come Olimpia, e prova ad ucciderla. Lothar corre immediatamente in soccorso e salva la sorella, sotto gli occhi della folla in apprensione. Ad assistere c'è anche Coppelius, che annuncia la prossima discesa di Nathanel, il quale infatti si lancia giù dalla torre, uccidendosi.

La figura di Coppelius/Coppola ha evidenti attributi diabolici. Prima di tutto, è esplicitamente identificato in un personaggio infero del folklore, l'orco che ruba gli occhi ai bambini, oltre ad essere apertamente definito 'demonio' – "Coppelius, infame demonio, hai ucciso mio padre!" – e 'diabolico' è il 'patto' (questo il termine usato) stipulato con Coppelius (Hoffmann 1995: 28). Gli attributi fisici del personaggio sono a loro volta diavoleschi (Hoffmann 1995: 24-26):

Immagina un uomo alto, dalle spalle larghe, con una grande testa informe, viso giallo ocra, fitte sopracciglia grigie al di sotto delle quali lampeggiano un paio di penetranti occhi verdastri da gatto, grosso naso forte, spiovente sul labbro superiore. La bocca storta si deforma spesso in un riso maligno: divengono allora visibili sulle gote due macchie rosse scure e un suono stranamente sibilante attraversa i denti serrati. Coppelius si mostrava sempre vestito di un abito grigio cenere [...] i riccioli stavano ben al di sopra delle grandi orecchie rosse [...] L'intera persona era, nel

complesso, disgustosa e ripugnante: ma a noi bambini risultavano sgradevoli soprattutto le grandi mani ossute e pelose, tanto che tutto quello che egli toccava non ci piaceva più. [...] Nostro padre si comportava nei suoi confronti come se egli fosse un puro essere superiore di cui si dovessero sopportare le cattive maniere e che dovesse essere mantenuto di buon umore in ogni modo. [...] era invece una cavità nera, all'interno della quale stava un piccolo focolaio. Coppelius si avvicinò e una fiamma azzurra si levò crepitando dal camino. All'intorno erano sparsi ogni sorta di strani strumenti. Ah, Dio! Quando il mio vecchio padre si avvicinò al fuoco apparve molto diverso. Un dolore terribile, spasmodico sembrava distorcere i suoi tratti aperti e gentili in un'orribile, ripugnante maschera diabolica. Assomigliava a Coppelius.

Corpo peloso, naso adunco e 'spiovente', orecchie lunghe o particolarmente grandi sono alcuni dei tratti che hanno caratterizzato le rappresentazioni dei diavoli di tutt'Europa, per secoli (Graf 1980: 65).

In secondo luogo, Coppelius è un alchimista, coinvolto nella produzione artificiale di un uomo – o meglio una donna, Olimpia – che delinea ancora più chiaramente i tratti della maschera prometeica. Soprattutto, risalta il carattere *faber* di Coppelius, che pur non essendo un fabbro in senso stretto, vende e – presumibilmente – produce strumenti in metallo, cioè strumenti ottici. È proprio attraverso uno dei suoi oggetti che si perpetua il maleficio: sia all'inizio che alla fine della storia, l'incantamento di Nathanael avviene dopo aver guardato attraverso il cannocchiale. Il cannocchiale, poi, è un oggetto dotato di rivelatrici peculiarità: oltre ad essere il prodotto metallico della *fucina* del diavolo Coppelius, esso racchiude l'immagine su cui è puntato in un anello. La *legatura* o

affatturazione, diremmo ricorrendo al linguaggio del mondo magico demartiniano, si attiva nel momento in cui il volto di Olimpia – prima dai lineamenti poco definiti – appare chiaro nell’anello formato dalla lente e dai bordi circolari del cannocchiale, è in quel momento che lo strumento rivela la sua natura di anello vero e proprio, cioè emblema del legame. Che il cannocchiale sia in realtà un anello è provato dal fatto che, una volta guarito, Nathanael utilizza il cannocchiale per guardare il panorama dalla torre, ma impazzisce di nuovo solo dopo averlo puntato su Clara, fissandone l’immagine entro l’anello della lente¹³ (Hoffmann 1995: 48):

Nathanael infilò meccanicamente la mano nella tasca laterale, trovò il cannocchiale di Coppelius e guardò di sbieco – Clara stava davanti alla lente! – Un sussulto spasmodico attraversò i suoi polsi e le sue vene – fissò Clara pallido come un morto, ma subito dopo torrenti di fuoco gli sprizzarono, ardenti, dagli occhi rovesciati ed egli ruggì orrendamente, come un animale inseguito [...]

¹³ È vero però che già all’inizio del racconto, Hoffmann ne anticipa segretamente il finale, quasi che Nathanael fosse un predestinato. Infastidito dall’attitudine prosaica al trauma che lo tormenta, Nathanael ha una visione di Clara, all’interno di un cerchio di fuoco, che perde gli occhi in presenza di Coppelius, ma la stessa, nel sogno, lo rassicura: “Non riesci a vedermi? Coppelius ti ha ingannato, non erano i miei occhi quelli che bruciavano sul tuo petto, erano gocce ardenti del sangue del tuo cuore – io ho i miei occhi, guardami dunque!” (Hoffmann 1995: 36), quasi che volesse avvertirlo che l’immagine di Clara-automa che *vedrà* nel finale sarà un’immagine falsata dall’infernale lente distorsiva di Coppelius; dopo aver recitato a Clara un suo macabro componimento, la ragazza cerca di consolarlo minimizzando la sua malinconia, e allora Nathanael indignato le grida “Tu, maledetto automa senza vita!” (Hoffmann 1995: 37), facendo intendere, col senno di poi, che il monito di Clara circa la propria umana autenticità è rimasto inascoltato.

Inoltre, in una visione terrificata, Nathanael sogna Coppelius che lo getta in un ‘cerchio di fuoco’ durante la cerimonia nuziale con Clara: il richiamo all’anello, alla fede, all’anello che sancisce un legame, è chiaro. Sulla torre, dopo aver visto Clara attraverso il cannocchiale, è l’immagine dell’anello a eccitare la mente di Nathanael, che prende a urlare istericamente (Hoffmann 1995: 49)

Girati cerchio di fuoco – Girati cerchio di fuoco.

Il corsivo è usato nel testo, è su quell’immagine che si è voluta porre l’attenzione del lettore.

L’immagine mitica, dunque, sopravvive seppur “contraffatta”, mascherata dall’apparato-cannocchiale, ma una volta disvelatone il mascheramento e restituita l’essenzialità della sua forma originaria, la forma che agisce è ancora quella dell’anello, che dai primordi legò per sempre Prometeo al suo tormento.

Altrove, nel libro, il cannocchiale viene smembrato per meglio risaltare l’immagine mitica dell’anello e della lente disgiunti, come nella *Casa desolata*.

La casa desolata, primo racconto della seconda parte dei *Notturni*, riflette in un certo senso *L’uomo della sabbia*, primo *notturmo* in assoluto. Anche qui un giovane uomo viene stregato da una donna che scorge per caso dietro i vetri della finestra di un edificio abbandonato. Theodor, questo il nome del protagonista, entra nel ciclo diabolico puntando il suo binocolo da teatro sulla finestra della casa infestata: una pallida mano femminile, si espone alla vista posando una bottiglia sul davanzale della finestra, per poi scomparire dietro le tende. Theodor fa però in tempo a notare che il mignolo dell’ignota figura è cinto da un anello con diamante, e allora (Hoffmann 1995: 130-131)

un delizioso sentimento di angoscia attraversò il mio intimo come una calda corrente elettrica, continuai a guardare verso le fatali finestre e, forse, sfuggì al mio petto un sospiro pieno di struggimento. [...] Sgattaiolai via e il dèmone mi sussurrò molto distintamente all'orecchio che la moglie del pasticciere, ingioiellata come usa la domenica, aveva appena posato sul davanzale una bottiglia vuota di fine acqua di rose o simili.

L'anello, che questa volta è un anello vero e proprio con tanto di brillante, suscita immediatamente sentimenti negativi, di angoscia, e insinua un 'dèmone' nell'orecchio di Theodor. Da questo momento del testo, questa parola, 'dèmone', appare per la prima volta nel racconto, annunciata dall'anello, e comincia la propria storia di inganno e di nefandezza. Il custode della casa desolata, che nelle prime pagine – per quanto anch'egli carico di una mole di grottesche peculiarità, con tanto di immancabile naso adunco, come Coppelius – era agli occhi del protagonista un debole vecchietto, adesso (Hoffmann 1995: 134)

era divenuto ai miei occhi un fatale stregone, un maledetto incantatore che [...] praticava per suo conto, nella casa disabitata, arti malefiche.

I sogni di Theodor – cioè, l'accesso di Theodor al sogno notturno è concesso dal richiamarsi dell'immagine dell'anello e del braccio ingioiellato, a sua volta cinto da un bracciale (cioè, un anello del braccio), che funge da *overture* alla visione infernale del vecchio (*ibid.*):

Lo so, è la nera arte magica che ti tiene prigioniera, tu sei la schiava sventurata del malvagio dèmone che si aggira per le pasticcerie con il suo codino e i suoi vestiti color caffè, che con salti possenti vorrebbe distruggere ogni cosa e calpesta

cani infernali che nutre con amaretti dopo che essi hanno ululato il loro canto satanico in cinque ottavi. [...] Ma io so bene che il bracciale che cinge il tuo braccio è l'anello di una catena che il demonio color caffè dice essere magnetica.

Tutto è 'dèmone' e 'inferno', e l'anello, questa volta spogliato da ogni sovrastruttura, è l'oggetto emblematico del legame magico. Anzi, addirittura viene ricondotto al suo mito autentico, quello di Prometeo, quando Hoffmann sceglie di ricorrere proprio all'immagine della catena: l'anello, monile, ornamento vezzoso, viene rivelato per ciò che in realtà è: 'l'anello di una catena', come quello che Prometeo indossò, ricavandolo dalla catena propria.

Theodor comprerà poi, da un venditore ambulante italiano (come Coppola), uno specchietto da tasca. Davanti la casa desolata, sulla strada, è predisposta una panchina, che però dà le spalle all'edificio. L'unico modo per sedersi e continuare a guardare la casa è quindi guardarne l'immagine riflessa, cosa che sarà permessa a Theodor dal *provvidenziale* acquisto dello specchio. Anche in questo caso, la lente del diavolo, dello 'pseudo-Coppola' potremmo dire, innesca il vorticoso sprofondare nel delirio del protagonista. Lo specchio riflette, cioè ribalta la realtà: il ritratto di giovane donna, bellissima, visibile attraverso lo specchio – che catturerà l'immagine imprimendola nell'oggetto come in una sorta di dagherrotipia magica – quando Theodor si infiltrerà nella casa abbandonata, si rivelerà quello orribile di una 'vecchia orrenda', "giallo, orribilmente deformato dall'età e dalla pazzia" (Hoffmann 1995: 144), che lo aggredisce. Il vecchio custode accorre in aiuto e caccia Theodor raccomandandosi di ignorare l'accaduto e non tornare mai più alla casa. A questo punto la narrazione si sposta indietro nel tempo e racconta la storia della donna della casa,

naturalmente una storia di stregoneria. Ciò che interessa è che lo specchio, come in una camera oscura, apre a chi vi guarda dentro un nuovo panorama, che è del tutto infernale. Abbondano, a questo punto, le comparse della tregenda hoffmanniana, e tutto scompare dell'eleganza e dell'innocenza apparse dapprima a *occhio nudo* (*ibid.*):

“Uh, uh! – Il diavolo ricomincia a giocare a cavalluccio con vostra grazia, a letto, a letto, graziosissima signora, altrimenti saranno botte, botte da orbi!”. Mi voltai in fretta e scorsi il vecchio amministratore, in camicia, che agitava sopra la testa una gran frusta. Stava per scagliarsi sulla vecchia che si rannicchiò a terra piangendo. Gli caddi fra le braccia ma quello, spingendomi via, esclamò: “Per tutti i fulmini, signore, il vecchio Satana l'avrebbe uccisa se non mi fossi intromesso – via, via, via”. [...] “Per l'amor del cielo”, mi supplicò con le mani levate, “per l'amor del cielo, chiunque voi siate, comunque la vecchia, illustrissima, strega diabolica vi abbia attirato qui, tacete quel che avete visto, altrimenti perderò l'incarico e il pane! [...]”

Il più diabolico e satanico della risma di diavoli hoffmanniani è Ignaz Denner, del racconto omonimo.

Andres, guardaboschi del conte, vive con la moglie Giorgina, malata, nel fitto di una foresta, conducendo una vita di stenti. In una notte di tempesta, bussa alla porta un viandante, in cerca di asilo. La visita dell'uomo costituirà la fortuna ma anche la sfortuna di Andres: il misterioso viandante, prodigo di ricchezze, guarirà Giorgina grazie ad un siero portentoso e offrirà la sua amicizia ad Andres, ma si rivelerà poi essere anche il più temuto e sanguinario brigante della regione, Ignaz Denner, cosa che spiega il grande ammontare di denaro e gioielli di cui dispone con tanta gratuità. Andres viene catturato e condannato

a morte insieme Denner in qualità di complice, senonché un testimone proverà *in extremis* la sua innocenza. A questo punto Denner confessa tutto e il lettore apprende la storia di Denner: egli è in realtà il figlio di Trabacchio, un alchimista e stregone napoletano che uccideva le sue compagne e i figli da queste avuti per ricavarne dal sangue il siero miracoloso. Arrestato per i suoi crimini, la sua casa, apparentemente deserta, viene perquisita e viene scoperto un laboratorio segreto, ma sigillato. Un esplosione apre il laboratorio e incendia la casa, ma per un attimo si scorge tra le fiamme un bambino, il piccolo Ignaz. Condannato al rogo, Trabacchio scompare magicamente una volta acceso il fuoco, per poi riapparire poco lontano con uno scrigno e fuggire un'ultima volta, senza lasciar traccia. Lo scrigno è lo stesso che custodisce il tesoro di Ignaz Denner, e che questi affidò a Andres e Giorgina. Tempo dopo Denner fuggerà dalla prigione e, cercando la redenzione, verrà riaccolto dal pietoso Andres, al quale confessa di essere il padre di Giorgina. Tuttavia, Denner torna presto sui suoi passi e proprio mentre sta per sacrificare, con la compiacenza di un redivivo Trabacchio, il figlio di Andres, questi arriva giusto in tempo per ucciderlo e porre fine alla tragedia: gli spara alla testa e Trabacchio scompare ancora una volta.

In questo racconto, il mito di riferimento è evidentemente quello di Caino, di un omicida figlio del diavolo. Molti sono gli elementi che presentano Denner in questa veste: appare per la prima volta come un errante, tenta Giorgina con uno scrigno di oro e gioielli splendidi, insinuando l'equilibrio della piccola famiglia, fondato su un rigoroso pauperismo cristiano. Avvolto in un abito nero, detentore di tesori e cure formidabili, offre un patto ad Andres, che – pur in totale buona fede – lo accetta. Eppure è lo stesso Andres, uomo di Dio, ad accorgersi, seppur

ignaro della natura di Denner, che qualcosa di sinistro trama sotto quelle vesti (Hoffman 1995: 53):

perdonatemi, ma una voce interiore mi dice che non posso prendere il vostro denaro perché non l'ho guadagnato. Questa voce interiore, cui mi sono sempre affidato come alla superiore ispirazione del mio santo protettore, mi ha finora condotto con sicurezza attraverso la vita e mi ha protetto da tutti i pericoli del corpo e dell'anima.

Andres sa, intuisce forse, che in questo rapporto c'è in gioco l'anima.

Come il diavolo delle fiabe e delle leggende, che chiede in cambio del proprio favore il figlio della vittima, Denner chiede di portare via con sé il bambino di Andres e Giorgina, sostenendo di potergli garantire la vita agiata che il bosco gli preclude, ma naturalmente l'offerta viene severamente respinta.

Durante la prigionia, sfinito dagli interrogatori, Andres vede apparire nella stanza una figura umana simile a Denner ma ancor più terrificata (Hoffmann 1995: 73):

Un bagliore rosso sangue penetrò nell'interno e verso di lui venne una figura che sebbene avesse i tratti di Denner, pure non gli parve essere Denner. I suoi occhi erano più ardenti, i capelli ispidi si ergevano più neri sopra la fronte e le tenebrose sopracciglia scendevano più profondamente sullo spesso muscolo posto al di sopra del naso ricurvo. Il viso era contratto e deformato in modo singolare, i vestiti erano strani e bizzarri come mai ne aveva visti a Denner. Un largo mantello rosso fuoco abbondantemente guarnito d'oro scendeva dalle spalle a coprire la figura con delle pieghe rigonfie, un ampio cappello spagnolo con le falde ripiegate all'ingiù e rosse penne ricadenti gli stava di sbieco sulla testa,

al fianco portava una lunga spada e sotto il braccio sinistro teneva una cassetina. Lo spettrale mostro si avvicinò ad Andres parlando in tono cupo e sommesso [...]

Trabacchio – il cui identikit corrisponde al più tipico dei diavoli: ancora il naso adunco, gli occhi ardenti come già quelli di Coppelius, avvolto dalle fiamme (del mantello ‘rosso fuoco’) – propone ad Andres un ulteriore patto, in cambio della sua salvezza, ma l’uomo pio, prevedendo la dannazione dell’anima propria e del figlio, si mette a pregare sperando di cacciare la visione spettrale (*ibid.*):

Andres non riusciva a parlare per lo spavento, l’angoscia e la debolezza: vide come il sangue di suo figlio guizzasse in rosse fiammelle nella fiala che la figura gli teneva davanti; pregò con fervore Dio e i santi di salvarlo dagli artigli di Satana che lo perseguitavano e di dargli quell’eterna beatitudine che egli sperava di ottenere anche morendo di una morte infamante. Allora la figura rise in modo tale che la cella ne echeggiò, poi scomparve in una fitta nebbia.

Ancor più del padre Trabacchio, però, è Denner a impersonare il ruolo veramente diabolico: figlio del diavolo, viene partorito dal fuoco dell’inferno (in questo senso, la scena dell’esplosione nel laboratorio da cui uscirà il bambino dà indicazioni molto precise), traditore omicida come Caino, tentatore di pie donne cristiane con manciate di ricchezze ingannevoli, come nella leggenda di santa Pelagia già precedentemente citata, *faber* creatore di oggetti magici (il siero). Una leggenda su Paracelso vuole che l’alchimista incontrasse un giorno un diavolo intrappolato nel tronco di un abete e lo liberasse in cambio di “una medicina che sanava tutti i mali e una tintura che mutava ogni cosa in oro” (Graf 1980: 256). Dichiarerà di sua bocca le

sue origini – “Satana, Satana! Mi hai ingannato – Ahimè! Ahimè!”, quasi in una parodia satanica di “Mio Dio, mio Dio! Perché mi hai abbandonato?” – ma nonostante questo invocherà il perdono, ed è anche questa una caratteristica di tanti diavoli medievali (Graf 1980: 270):

Desiderio del cielo perduto e pentimento della stolta ribellione mostrarono in vari tempi più diavoli. Di uno, assai degno di compassione, racconta l'inesauribile Cesario [di Heisterbach, ndr]; in un vecchio poema inglese, *The develis parlament or parlamentum of feendis*, il diavolo si oppone a Cristo venuto a liberare le anime dell'inferno, e non potendogli contrastare, chiede di essere liberato con loro.

E come i diavoli medievali, Denner non riuscirà a percorrere fino in fondo la strada della redenzione, tentato dalla sua stessa natura diabolica (Graf 1980: 271):

Il solito Cesario racconta che un diavolo s'andò un giorno a confessare, sperando perdono. Il confessore, prete caritatevole e discreto, non gl'impose altra penitenza se non d'inginocchiarsi ogni giorno tre volte e dire con animo contrito: - Signore Iddio, mio creatore, ho peccato, perdonami -. Ma il diavolo, ch'era pur sempre un diavolo, la trovò troppo aspra al suo orgoglio, e non se ne fece altro.

Il diavolo di Hoffmann comparirà, variando in intensità della sua performance, in tutti gli altri *Notturmi*, anche in quelli non espressamente satanici come *Ignaz Denner*.

Il maggiorasco, un'altra storia su una casa infestata, qui un castello, racconta una storia più antica a partire dalla storia esperita nel 'presente', se così possiamo dire, dal narratore e da suo zio, l'avvocato V., responsabile dell'amministrazione

dell'eredità, ricorrendo così grossomodo allo stesso espediente della *Casa desolata*. Nel *Maggiorasco*, l'antico padrone del castello, il vecchio barone Roderich coltiva i suoi interessi per il mondo dell'arcano nel castello di famiglia. È una figura stregonesca, agli occhi dei villici, che lo vedono parlare con le onde del mare e tendere l'orecchio come in attesa di risposta da parte di qualche spirito. In cima alla torre di guardia, fa installare un osservatorio astronomico. Accadde che Roderich preannunciò la propria morte – avvenuta per il crollo della sommità della torre sulla sua camera – ai figli, e perciò il primogenito Wolfgang giunse al castello in tempo per le esequie. Si insinua in lui il sospetto che il maggiordomo Daniel abbia un ruolo nella morte del padre. Wolfgang crede infatti che Daniel abbia fin troppo assecondato le manie occultistiche e astrologiche del padre, fino a condurlo alla morte, e perciò lo minaccia violentemente di cacciarlo, ma ritorna presto sui suoi passi e gli permette di restare al castello. Poco dopo arriva anche l'altro figlio di Roderich, Hubert, il quale non coltiva buoni rapporti con il fratello. Soprattutto, Hubert, non potendo godere del diritto di maggiorasco, richiede un fantomatico tesoro di centocinquantamila talleri che Roderich avrebbe custodito nella torre. Il tesoro è uno strumento di Daniel, che intende vendicarsi di Wolfgang. Inizialmente, Hubert e Daniel si accordano per l'assassinio, ma subito dopo Hubert si pente dei propositi omicidi nei confronti del fratello e si chiama fuori dal delitto¹⁴. Daniel, invece, con lo stratagemma del tesoro, riesce ad avvicinare Wolfgang al baratro apertosi nella torre a seguito del crollo e a farcelo cascare. Poco prima di morire, Daniel consegna a V. una confessione scritta del proprio ruolo all'interno della tragedia familiare. Il fantasma che 'oggi'

¹⁴ Ancora un Caino, ma mancato.

infesta le sale del castello e che solo V. sembra essere in grado di esorcizzare è quello di Daniel, che ancora ripercorre gli stessi passi di quella fatidica notte.

Il diabolico si insinua ancora una volta attraverso un cannocchiale (un telescopio, presumibilmente), attraverso il quale possiamo immaginare Roderich abbia consultato continuamente le stelle per vederci chissà quale destino, ossessionandosi per la 'diabolica' Julie, la moglie 'illegittima' di Wolfgang (Hoffmann 1995: 207):

Il vecchio aveva letto questa unione nelle stelle e ogni peccaminosa distruzione della costellazione avrebbe potuto portare l'istituto alla rovina. L'unione di Wolfgang con Julie parve dunque al vecchio, in questo senso, un attentato delittuoso rivolto contro le decisioni della potenza che l'aveva sostenuto nelle sue imprese terrene e, quindi, ritenne che ogni attacco volto a distruggere Julie – la quale gli appariva come un principio demoniaco scagliato contro di lui – fosse giustificato.

La torre dell'osservatorio crollerà, uccidendo Roderich. È Daniel il 'demonio' che instilla in Wolfgang l'idea che un tesoro (ancora l'oro del diavolo) giaccia sul fondo dell'abisso in cui, infatti, si sfracellerà. Satana è più volte nominato nel racconto, riferendosi alla maledizione del castello, da V., che conosce la storia di Daniel perché ne ha ricevuto la confessione (Hoffman 1995: 177):

Satana fa le sue apparizioni qui sotto varie forme, tu gli sei finito allegramente tra gli artigiani e ora lui fa il suo balletto insieme a te.

Qualcosa di Caino emerge nel profilo dello spettro in passi come quello che segue (Hoffmann 1995: 161):

Una voce interiore mi dice che la malefica apparizione cederà dinnanzi alla mia forza spirituale e al mio coraggio fondato su una salda fede, e che il mettere a repentaglio la mia vita e la mia salute nel tentativo di bandire il malvagio spettro che scaccia i figli dalla rocca dei progenitori non è impresa peccaminosa, ma opera pia e valorosa. [...] Altresì, se la volontà di Dio fosse quella di permettere alla potenza malvagia di colpirmi, tu, cugino, dovresti far sapere che io soccombetti in un'onesta lotta cristiana con lo spirito infernale e le sue pratiche turbatrici!

Che Daniel sia il diavolo tentatore che porta alla morte chi, pensando di padroneggiarlo, ha stipulato un patto con lui, è Hubert – che infatti romperà il patto, salvandosi – a definirlo (Hoffmann 1995: 195):

Fratello – o mio povero fratello – No, questo non l'avevo chiesto ai dèmoni che mi dominavano!

Prima ancora, in merito alla richiesta dei talleri di Hubert – quel tesoro di cui era stato avvertito da Daniel – Wolfgang esclama (Hoffmann 1995: 193):

Chissà quale dèmone gli ha rivelato il segreto dei centocinquantamila talleri [...]

Infine, è con il supporto di Daniel che Roderich alimenta le sue ossessioni al laboratorio, e, ancora una volta, attraverso la lente del telescopio – nell'anello, come fu del cannocchiale di Nathanael – vede il 'principio demonico' rappresentato da Julie.

E ancora altri 'dèmoni' aleggiano nella *Chiesa dei gesuiti di G.*, dove un pittore matto conduce le sue giornate in un esilio autoimposto per aver ucciso sua moglie, colto dalla follia che si era impadronito di lui a seguito della mania prometeica di ri-

creare l'esattezza della natura attraverso la pittura (Hoffmann 1995: 95-96):

Conosci la favola di Prometeo, che voleva diventare creatore e rubò il fuoco al cielo per dar vita alle sue morte figure? La cosa gli riuscì, le sue statue presero a camminare, vive, e dai loro occhi lampeggiò il fuoco celeste che bruciava dentro di loro; ma il peccatore che aveva osato afferrare il divino non poté salvarsi e fu condannato a una terribile, eterna tortura. Il petto che aveva intuito il divino e nel quale era sorto il desiderio del sovraterreno venne dilaniato dall'avvoltoio nato dalla vendetta che si nutrì ora delle interiora di quell'uomo audace. Colui che aveva voluto il cielo sentì in eterno il dolore della terra. [...] Il sovrumano deve essere Dio o il diavolo, non possono essere entrambi superati dalla matematica degli uomini?

In nessun altro luogo dei *Notturmi* l'identificazione di Prometeo – e quindi dell'uomo prometeico con il diavolo, da cui l'uomo prometeico è in sé uomo diabolico – è tanto esplicita. Di lui, del pittore Berthold, un personaggio dirà:

Sì, sì! Egli è stato certamente il demone di se stesso, il Lucifero che ha rischiato la sua vita con la fiaccola dell'inferno. Questo almeno si capisce molto chiaramente dalla storia della sua vita.

Il Sanctus si apre con una giovane cantante che perde improvvisamente la voce, 'involontariamente stregata' (Hoffmann 1995: 116-117):

Voi sapete che io presi posto tra i tenori, il *Sanctus* ebbe inizio, io mi sentii scuotere dal brivido della profonda devozione [...] e vidi con mio stupore Bettina che si insinuava tra le file dei suonatori e dei cantori per lasciare il

coro. “Volete andarvene?”, le domandai. “È ora”, rispose lei molto gentilmente, “che io mi rechi a *** in chiesa per esibirmi anche lì, come promesso, in una cantata [...]” Durante questa conversazione risuonarono gli accordi pieni del *Sanctus* e l’incenso sacrificale passò in nuvole azzurrine attraverso l’alta cupola della chiesa. “Non sapete”, dissi, “che uscire dalla chiesa durante il *Sanctus* è un peccato che non resta impunito? Non potrete più cantare in chiesa! Voleva essere uno scherzo, ma non so come, a un tratto le mie parole risuonarono solenni. Bettina impallidì e lasciò la chiesa in silenzio. Da quel momento ella perse la voce.

Eppure si tratta di un racconto, per massima parte, comico. Così come per lo più comico è *Il cuore di pietra*, il racconto che chiude la raccolta, ma anche qui l’anello di un mago non tarda a sopraggiungere (Hoffmann 1995: 243):

[...] vedi come Exter si tolga ora un anellino dal dito e lo mostri a Julie? Non c’è virtù senza premio! Oltre ad aver salvato il figlio della donna turca, Exter fece dono a quest’ultima di alcuni gioielli e pezzi d’oro – naturalmente solo una sciocchezza del valore di venti o trentamila talleri – avendo appreso da lei che il marito era un povero facchino che a stento riusciva a guadagnarsi il pane quotidiano; la donna si tolse allora un piccolo zaffiro dal dito e costrinse Exter ad accettarlo, assicurandogli che esso era una cara eredità di famiglia che solo l’azione dello stesso Exter aveva potuto meritare. Exter prese l’anello, che gli pareva di scarso valore, e rimase non poco stupido quando, successivamente, venne a scoprire, da un’iscrizione quasi invisibile in arabo sul bordo, che egli aveva al dito il sigillo del grande Ali per mezzo del quale, ora, egli chiama a volte le colombe di Maometto e conversa con loro.

Il capolavoro del diavolo hoffmanniano si compie, infine, nel racconto *Il voto*. Nel *Voto*, Hermenegilda viene sedotta con l'inganno da Xaver, cugino del suo fidanzato Stanislaus dato per disperso in guerra, incredibilmente somigliante a lui, e per spiare quello che reputa il proprio grave peccato, rimasta in cinta, cerca di vivere da suora laica.

Pur non essendovi personaggi espressamente prometeici, il demone serpeggia (Hoffmann 1995: 215, 223):

La fervida fantasia delle donne escogitò subito una favola orrificca. Un marchio tremendo (così diceva la favola), la traccia di un artiglio del diavolo, aveva orribilmente sfigurato il viso della forestiera, per questo ella portava quegli spessi veli.

Oh, basta con queste scene sanguinose da recita infernale - dite! Ditemi soltanto che mi ama, che Stanislaus mi ama!

Di nuovo il diavolo agisce per tramite di un anello (Hoffmann 1995: 226-227):

[...] gli occhi mi si chiudevano involontariamente, ma non mi addormentai, no, caddi piuttosto in uno strano stato che non saprei definire altrimenti che come sogno a occhi aperti. [...] Al mio dito risplendeva la fede d'oro.

[...] Quando Nepomuk, di tanto in tanto, faceva cadere il discorso su sogni e visioni, Hermenegilda sorrideva dolorosamente, poi si premeva sulle labbra l'anello d'oro che portava al dito e lo ricopriva di calde lacrime. Il conte Nepomuk notò, sbalordito, che quell'anello gli era del tutto sconosciuto e che non l'aveva mai visto a sua figlia.

Xaver è certo un dèmone, anche i personaggi meno accorti della vicenda, come Nepomuk, si accorgono di avere a che fare con un ‘peccatore mostruoso’, addirittura “il più perfido spirito dell’inferno” che ha fatto violenza a Hermenegilda “con il più mostruoso dei peccati”: “l’empietà del diavolo macchiò la sua anima pura” (Hoffmann 1995: 232-233).

Il rapporto tra Xaver e Hermenegilda è, a ben guardare, il ribaltamento di quello tra Nathanael e Olimpia: nel *Voto*, è lui la marionetta del diavolo seduttrice di lei, accecata dall’arte diabolica; se Nathanael scopre alla fine che Olimpia è una marionetta, Hermenegilda se ne accorge sin dall’inizio, ma l’accecamento amoroso avviene comunque. A Nepomuk parve infatti che la figlia “avesse infine *scambiato la bambola, che nella sua confusa follia aveva rappresentato l’amato, con un giovane in carne e ossa*¹⁵” (Hoffmann 1995: 225). Anche qui il diavolo agisce come ‘sosia di sé stesso’: Coppelius diventa Coppola, Stanislaus diventa Xaver (o meglio, Xaver diventa Stanislaus). Coppola nega di essere Coppelius (nega il vero), Xaver afferma di essere Stanislaus (afferma il falso). La situazione è del tutto specchiata, come vista in uno specchio da taschino, dandole le spalle...

Così avviene l’inganno diabolico. E infatti Nepomuk, il testimone della vicenda di Hermenegilda, non è in grado di capire cosa realmente stia accadendo alla figlia, perché “il suo animo [...] era in grado soltanto di *riflettere come uno specchio*¹⁶, per un momento, le immagini della vita, le quali poi svanivano da esso senza lasciare traccia.” (*ibid.*). Così Hoffmann si diverte a ricorre agli strumenti del diavolo stesso – dei suoi stessi diavoli: in questo caso, il diavolo della *Casa*

¹⁵ Corsivi dell’autore dell’articolo.

¹⁶ Vedi sopra.

desolata e quello dell'*Uomo della sabbia*, che è poi sempre lo stesso.

Ma non dobbiamo per questo ritenere Hoffmann un romantico affetto dallo stesso satanismo di altri esponenti della corrente, come Byron, ad esempio.

I cattivi demiurghi – alchimisti, stregoni, scienziati avventati, pittori visionari – sono tutti personaggi evidentemente prometeici, laddove però Prometeo assume una valenza negativa, quindi luciferina, e non demiurgica in senso positivo: non è più il titano nume tutelare del genere umano. È un'irregolarità del romanticismo, in quanto Hoffmann comunica attraverso questi personaggi un messaggio anti-titanista. Per questo possiamo parlare di mito olimpico in Hoffmann, custode della 'ortodossia' celeste non ancora corrotta dal *demonismo* che, fondando le sue radici nel romanticismo, dilagherà nella cultura tedesca del Novecento (Jesi 2018: 350-351):

Questi mali sono tanto generati – nel senso di Nietzsche – dal dubbio circa il proprio diritto a realizzare se stesso, quanto da un "patto", da un rapporto con realtà extra-umane il cui aiuto risolve radicalmente quel dubbio e sostituisce alle energie sane dissipate dal dubbio energie impure, potenti e colpevoli.

È il sentimento diabolico che il romanticismo inevitabilmente si trascina dietro quando, cercando un immaginario e una mitologia di riferimento, affonda le reti nel medioevo, e come in una pesca a strascico riporta a galla anche le macerie. Ma negando l'eroismo ai suoi uomini prometeici, Hoffmann riconduce Prometeo al suo ruolo di titano, e cioè di avversario dell'ordine divino. Si colloca, quindi, a nostro avviso, nella schiera dei (neo)classici, più che in quella dei romantici. Egli ricerca e promuove l'*aurea mediocritas*, il perfetto equilibrio

winckelmanniano, piuttosto che la *ybris* satanica degli stregoni e alchimisti medievali – e poi romantici, ossessionati dal peccato *circa il proprio diritto a realizzare sé stessi*. Crescenzi specifica che a Berlino, Hoffmann ebbe “i primi contatti – non positivi – con la cultura romantica” (Crescenzi 1995: 15). Il mondo dei suoi racconti è, a dispetto del titolo, ancora un mondo *solare*, il mito è mito genuino¹⁷ (Graf 1980: 55):

Satana è figlio della tristezza. In una religione come la greca, tutta serena, tutta irradiata di luce e di colore, egli non avrebbe potuto metter persona; a farlo crescere e prosperare son necessarie l'ombra, son necessari i misteri di peccato e di dolore che, simili a un velo funereo, avvolgono la religione del Golgota.

E la genuinità del mito hoffmanniano non è comprensibile se l'analisi del lettore attento si limita a indicarne le contingenze di tipo storico-politico, che pure, non ne dubitiamo, hanno giocato un ruolo non di secondo piano nella vita creativa di Hoffmann, avendone determinato prima di tutto la vita personale e civile, come del resto l'esilio polacco testimonia più che eloquentemente. Se non cogliamo il sostrato mitico, puro, dei *Notturmi* si corre il rischio di contravvenire alla missione anti-tecnicista che già Luca Crescenzi ha intelligentemente sottolineato, consegnandolo al campo del mito tecnicizzato (Crescenzi 1995: 13):

Il mondo moderno appariva a Hoffmann percorso in profondità dall'orrore della spersonalizzazione e dell'alienazione del singolo da se stesso. La realtà che esso

¹⁷ Per una definizione di ‘mito genuino’, e del suo opposto ‘mito tecnicizzato’, vedi Kerényi 1966: 105-sgg.

produceva era una realtà oscura, dominata da una titanica volontà distruttiva.

Bibliografia

1. AARNE, Antti Amatus – THOMPSON, Stith (1961), *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
2. APOLLODORO, *I miti greci (Biblioteca)* (1996), a cura di SCARPI, Paolo, traduzione di CIANI, Maria Grazia. Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.
3. ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni* (1988), a cura di DEL CORNO, Dario. Milano: Adelphi.
4. BRELICH, Angelo (1985), *I Greci e gli dèi*. Napoli: Liguori.
5. DOBBS, Margaret Conway (1931), The Ban-Shenchus (II). *Revue celtique* XLVIII: 163-234.
6. ESiodo, *Teogonia* (2016), a cura di ARRIGHETTI, Graziano. Milano: Rizzoli.
7. GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, vol. V (1988), a cura di CORSO, Antonio – MUGELLESi, Rossana – ROSATI, Gianpiero. Torino: Einaudi.
8. GINZBURG, Carlo (1989), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi.
9. GRAF, Arturo – PERRONE, Carlachiara (a cura di) (1980), *Il Diavolo*. Napoli: Salerno Editrice.
10. HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus – CRESCENZI, Luca (a cura di) (1995), *Notturni*. Roma: Newton Compton.
11. HUGO, Victor (1920), *Légende des siècles*, I. Parigi: Hachette.
12. KERÉNYI, Károly (1966), *Il mito della fede*. In *Fede e mito*. Padova: Cedam.
13. SUIDA – ADLER, Ada (a cura di) (1928-38), *Suidae Lexicon*. Lipsia: B. G. Teubner.

14. VILLARI, Pasquale (1865), *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia precedute da alcune osservazioni*. Pisa: Tipografia Nistri.
15. WENHAM, Gordon J. (1987), *Word Biblical Commentary, Volume 1. Genesis 1 – 15*. Waco: Word Books.