

## E. T. A. Hoffmann: gli anni di apprendistato

*Claudio Bolzan*

L'esperienza musicale di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822) è nota alla maggior parte del pubblico italiano più attraverso alcuni scritti letterari che per una diretta fruizione della pur cospicua mole di composizioni, causa principalmente l'esiguità delle edizioni a stampa immesse nel nostro mercato e l'ancor più esiguo numero di esecuzioni pubbliche e registrazioni discografiche. Eppure basterebbe una semplice scorsa ad opere quali *Undine* (ultimata nel 1814) o a composizioni sacre come il grandioso *Miserere in si bemolle minore* (del 1809) per riconoscere subito l'impronta di un talento non comune, superiore senz'altro a quello di tanti autori minori più eseguiti e celebrati. Tuttavia per una approfondita conoscenza della posizione occupata dalla musica nella vita del celebre scrittore non basta l'ascolto o l'esame delle sue partiture migliori, rendendosi bensì indispensabile una preliminare disamina della sua travagliata e complessa formazione giovanile.

1. Come è noto, Hoffmann nacque il 24 gennaio 1776 a Königsberg, la città baltica cresciuta attorno la fortezza dei cavalieri dell'Ordine Teutonico (il piccolo verrà tenuto a battesimo dal padre dello scrittore Zacharis Werner, suo futuro collaboratore teatrale). A quella data, era ancora in vita il geniale pensatore Johann Georg Hamann (1730 - 1778), il celebre "Mago del Nord", così definito per le originali concezioni filosofico-linguistiche secondo le quali la parola giungeva a porsi come simbolo e prodotto di una realtà spirituale raccolta nell'interiorità umana e ad acquisire per questo emblematiche analogie con il gesto creativo di Dio. A Königsberg operava, inoltre, Immanuel Kant (1724 - 1804): giusto sei anni prima della nascita di Hoffmann egli aveva ottenuto l'ordinariato di logica e metafisica nella locale università, l'"Alma mater Albertina", fondata nel 1544 da Alberto di Brandeburgo, ultimo maestro dell'Ordine Teutonico. La città era ormai divenuta un centro moderno, il cui assetto urbanistico lineare e luminoso rappresentava il risultato di tutta un'ampia serie di interventi radicali promossi dai sovrani prussiani, in nome di quel razionalismo che stava lentamente trasformando il volto dell'intera Europa, e sulla base di una precisa volontà tesa ad eliminare qualsiasi forma di legame con un passato autonomistico, guardato con sospetto dai regnanti. Per quanto si trattasse di una propaggine estrema di un regno proteso verso occidente, Königsberg poteva contare su una vitalità culturale di tutto rispetto: a teatro era possibile assistere ai successi del momento (legati ai nomi di Lessing, Schiller, Goethe, Beaumarchais, tra gli altri) e la musica poteva contare su uno spazio del tutto privilegiato. Le abitazioni borghesi risuonavano di Murky, di Anglaises e di Polonaises, mentre il nome di Carl Philipp Emanuel Bach godeva ancora di particolari attenzioni da parte di dilettanti e professionisti (si legga

a questo proposito il significativo racconto *Musikfeind*, contenuto nei *Kreisleriana hoffmanniani*).<sup>1</sup> Un vero e proprio punto di riferimento era costituito dal palazzo del conte Keyserlingk, ove si radunavano esecutori di ogni genere ed estrazione, animati dalla più esaltante passione per la musica, una passione che era, per il padrone di casa, il retaggio di una secolare tradizione familiare: l'insonne padre del conte, Hermann Karl, era stato tra l'altro destinatario delle Variazioni Goldberg di Johann Sebastian Bach. Vecchio e nuovo, contrappunto "galanterie" ed "Empfindsamkeit" convivevano a Königsberg, così come nobiltà e borghesia si trovavano affiancati dall'orgoglioso ricordo di quell'autonomia economico-amministrativa, tanto invisita a Federico II ed ai suoi successori.

Hoffmann viene al mondo in un momento particolarmente infelice: ultimo di tre figli, egli non potrà mai contare sulla sicurezza di una propria famiglia. I genitori, infatti, si separano allo scoccare del suo secondo anno di età ed egli deve andare di conseguenza ad abitare con la madre, l'ipersensibile Louise Albertine Doerffer, nella casa dei nonni, ove rimarrà fino al 1796. La famiglia Doerffer poteva contare ancora su un indiscusso prestigio nella buona società cittadina, prestigio dovuto alla professione giuridica ed amministrativa cui si erano votati da sempre i suoi rappresentanti. Eppure, la presenza di persone per la maggior parte singolarmente fragili di nervi e pervicacemente chiuse in un orgoglioso spirito di classe era sintomo a dir poco allarmante di un inarrestabile declino. All'epoca in cui il piccolo Hoffmann viene avviato alla severa Burgschule (ove stringerà una intensa amicizia con Theodor Gottlieb Hippel, cui dobbiamo le importanti *Erinnerungen*, ricche di dettagli biografici riguardanti l'amico)<sup>2</sup> il salotto dei nonni e degli zii esercita comunque un richiamo preciso per non pochi amatori di musica. All'età di undici anni, Ernst Theodor - già particolarmente permeabile all'arte, cui è legato pure lo struggente ricordo dell'affettuosa "Tante Füsschen" (Charlotte Wilhelmine Doerffer, morta nel 1779 all'età di ventiquattro anni) - viene affidato alle cure musicali di Otto Christian Gladau (violino e basso continuo), quindi, verso i quattordici anni, a quelle dell'organista Christian Wilhelm Podbielski (1740 - 1792), amico dei Doerffer, e di Carl Gottlieb Richter (1728 - 1809), assai noto e stimato a Königsberg.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda Gladau (allora giovanissimo), non si hanno dati certi: fu compositore ed esercitò l'ufficio di Kantor presso la Domkirche cittadina. Dalla data di immatricolazione all'università (22 settembre 1784) è stato possibile risalire ad una probabile data di nascita, verosimilmente ascrivibile all'anno 1765. L'unica fonte certa della presenza di Gladau fra i precettori musicali di Hoffmann è la *Geschichte des Theaters in Preussen*

di Ernst August Hagen (1797-1880).<sup>4</sup> Lo stesso artista infatti non accenna a questo insegnante nell'Autobiographische Skizze, stilato nel 1818 per la voce Hoffmann del Conversations-Lexicon edito da Brockhaus nel 1819:

Fin dalla giovinezza Hoffmann ha avuto una inclinazione predominante per la musica, e ha dedicato le sue ore libere allo studio di quest'arte. Suoi maestri nel basso continuo e nel contrappunto furono l'organista Podbielski a Königsberg e più tardi a Berlino il maestro di cappella Reichardt, che si prese fedelmente cura del suo compatriota. (Dok., p. 505).

Difficile anche stabilire con certezza i ruoli di Richter e Podbielski nell'ambito di questa prima formazione musicale. Tutti i documenti in nostro possesso assegnano a quest'ultimo la funzione di insegnante di basso continuo (Generalbass) e contrappunto, probabilmente dal 1789 alla fine del 1792. Richter è indicato come pianista e organista, sensibile ed entusiasta interprete di Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach. Egli non svolse mansioni di kantor dal 1776, per oltre due decenni, fu direttore d'orchestra nei Liebhaberconcerte cittadini (veri e propri concerti pubblici a pagamento), dovuti, tra l'altro, alla sua instancabile iniziativa ed intraprendenza e dislocati nella capiente sala del Kneiphöfchen Junkerhof. Nel 1780 e nel 1783 vennero pubblicate due raccolte, di sei sonate pianistiche ciascuna, dovute allo stesso Podbielski. Significativamente, una di queste sonate era dedicata proprio a Richter: esse vennero recensite complessivamente in modo negativo dal Forkel, causa la marcata temperie "empfindsamer" di cui erano caratterizzate, un segno sicuro, questo, di una comunanza di metodi e di intenti fra i due insegnanti. Hoffmann comincia dunque ad avvicinarsi alla musica nell'ambito di un acceso clima culturale; ed è sintomatico che, oltre all'amico Hippel, sia proprio e solo il pianoforte ad essere il suo più intimo interlocutore, come egli stesso ammetterà in una lettera del 25 ottobre 1795:<sup>5</sup> "Dovrei disperarmi senza il mio pianoforte - questo mi reca ancora conforto nel mezzo della tempesta dei miei mille sentimenti tormentosi" (I, 64-66).

In linea con la tradizione familiare, il giovane si iscrive nel 1792 alla facoltà di diritto nella locale università: dopo gli anni di isolamento, dovuti tanto alla severità della Burgschule quanto alla asfissiante tutela dello zio Otto Wilhelm, si apre da questo momento un periodo di incessanti tentativi nell'ambito della creazione artistica, tentativi che egli cerca di conciliare, non senza contrasti, con i doveri del proprio indirizzo di studi. Rimane giustamente famosa, ed emblematica, la seguente, più tarda, annotazione:

La domenica fioriscono in me arti e scienze [...]. Durante i giorni della settimana sono un giurista e al massimo un po' musicista, di domenica disegno durante il giorno e di sera sono uno scrittore molto spiritoso fino a tarda notte. (lettera del 23 gennaio 1796: I, 78).

Dando lezioni private incontra colei che sarà destinata a divenire in breve una violenta e travolgente passione, di fatto la prima vera relazione amorosa nella vita di Hoffmann: si tratta di Johanna Dorothea (Dora) Schlunck, sposata dal 1783 con l'imprenditore Johannes

Hatt, più anziano di lei di ben diciotto anni. In questa vicenda, vissuta tanto drammaticamente, non mancheranno i colpi di testa, sfocianti in un duello con un rivale non meglio precisato, una vicenda, questa, indicativa del temperamento focoso del giovane e della sua spiccata impulsività (dell'episodio ci informa ancora una volta l'amico Hippel con una nota in calce ad una lettera di Hoffmann del 29 febbraio 1795). Ciò che più conta per noi è comunque l'atteggiamento, in progressiva maturazione, nei confronti della musica, un atteggiamento di integrale adesione, di palpitante, esclusivo abbandono alla forza rapinosa del suono e del canto, non senza pose e compiacimenti derivanti dalle onnivore letture di questi anni: il Werther goethiano, Der Geisterseher di Schiller, il Don Carlos sempre di Schiller, e poi le Confessioni di Rousseau (lette venti volte), il tenebroso Genius di Grosse e, ancora, tanto Jean Paul. Non è del resto casuale che nel 1795 venga realizzato di getto dal giovane un vero e proprio romanzo, Cornaro, *Memorien des Grafen Julius von s.*, andato perduto (ci sono rimasti solo alcuni frammenti inclusi nella lettera a Hippel del 13 marzo 1796).<sup>6</sup>

A dir poco impetuosa è l'attività musicale, incentrata su quella che è la pratica più consona agli slanci di una visione artistica in piena sintonia con le teorie estetiche del "sublime" e del "patetico", assai in voga in quegli anni (i saggi schilleriani *Von Erhabenen* e *Über das Pathetische* escono nel 1793): vale a dire l'improvvisazione al pianoforte, o al violino, o all'arpa (come viene documentato nella lettera del 25 gennaio 1796), in un abbandono sovente allucinato, onirico, pur nell'ambito di una sensibilità fortemente legata al contrappunto, come del resto denota la stessa impostazione scolastica. Qualcosa di nuovo era comunque successo nell'esperienza intellettuale del giovane: agli inizi di marzo del 1795 egli aveva infatti assistito ad un allestimento del Don Giovanni mozartiano, un'esperienza che lo impressionò al punto da indurlo a dedicarsi accanitamente alla partitura per intere nottate, suonando e cantando (se non urlando) tutte le parti. Ecco quanto scrive a Hippel il 4 marzo 1795:

Il crescendo della dolce melodia fino al morire, fino all'impressione del tuono, i dolci lamenti, lo scoppio della disperazione più rabbiosa, il maestoso, il nobile dell'eroe, la paura del delinquente, l'alternarsi delle passioni nel suo animo, tutto ciò trovi in questa musica unica - essa abbraccia tutto e ti mostra lo spirito del compositore in tutte le modificazioni possibili. (I, 59).

Ciò che è importante osservare in questo breve stralcio è il fremito e l'entusiasmo suscitati da un capolavoro nel quale egli può ravvisare quelle potenzialità espressive e drammatiche che solo la musica concorre a rivelare in tutte le più riposte sfaccettature: "essa abbraccia tutto...". Il musicista austriaco non rappresentava, all'epoca, un esclusivo punto di riferimento per il teatro di Königsberg: nel 1793 il Don Giovanni ebbe sei sole rappresentazioni, laddove i più leggeri *Singspiele* Louise di Friedrich Ludwig Benda e *Fanchon, das Leiermädchen* di Friedrich Heinrich Himmel ne ebbero una trentina. Ad ogni modo, il teatro mozartiano non mancò di conquistare gradualmente il pubblico locale: la rappresentazione della *Zauberflöte* nel 1794 mandò la platea in visibilio. È interessante aggiungere che tra le cantanti che

riscossero maggior successo in città ci fu Minna Brandes, il cui fascino, unito alla bellezza della voce, non mancò di far rapida presa presso gli uditori e di essere argomento di conversazioni salottiere, anche dopo la morte, avvenuta precocemente nel 1788 in seguito ad una malattia che, fin dalla sua fase iniziale, impedì alla giovane cantante di continuare ad esibirsi. Un'eco di questa vicenda giunse anche al piccolo e ricettivo Ernst Theodor: il personaggio di Antonia nel racconto *Rat Krespel* (1819-21) rappresenta senza ombra di dubbio una vera e propria trasfigurazione letteraria di quel ricordo legato all'infanzia.<sup>7</sup>

Non si pensi comunque che fosse solo Mozart ad accendere l'irresistibile vis fantastica hoffmanniana. Un'altra lettera del 4 aprile ci documenta un avvenimento musicale particolarmente suggestivo: l'esecuzione dell'oratorio *Der Tod Jesu* di Carl Heinrich Graun (che terrà cartellone per le manifestazioni musicali del Venerdì Santo nei territori luterani tedeschi fino alla riscoperta della Passione secondo Matteo di Bach). Tuttavia, per quanto singolare possa sembrare, l'opera maggiormente citata nelle lettere di questi anni è *Axur, re d'Ormus* di Antonio Salieri, riguardo la quale Hoffmann può affermare:

La musica dell'opera è eccellente, come tutto di Salieri - Ricchezza di pensieri giusta declamazione la portano allo stesso livello di quelle di Mozart - oh, amico, un'unica opera così composta potrebbe fare la felicità della mia vita. (lettera del 25 novembre 1795: I, 70).

Uno dei più attenti biografi del musicista-scrittore osserva acutamente: "Non è difficile riconoscere ciò che in questa storia affascina Hoffmann e per quale ragione la racconti al suo amico: egli stesso è Tarare. Il suo amore dà alla relazione con Dora la legittimità del matrimonio. Perciò pure il tiranno arrogante è il vero coniuge Hatt".<sup>8</sup> Ancora una volta, dunque, la musica diventa uno specchio nel quale è possibile ritrovare se stessi in un piano di sublime trasfigurazione.

A questo periodo risalgono, consequenzialmente, le prime vere e proprie composizioni: "piccoli rondò" per pianoforte, semplici *Lieder* e, in particolare, un *Mottetto* su testo tratto dal *Faust* di Goethe (scena del duomo, versi 38 e segg.): *Judex ille* [sic], per soli, coro, orchestra e organo.<sup>9</sup> Tutti lavori che con ogni probabilità lo stesso compositore provvide a distruggere e dei quali ci rimane qualche testimonianza indiretta attraverso alcune lettere inviate a Hippel:

Non puoi credere come adesso mi prenda la furia della composizione musicale - e dello scrivere romanzi. La cosa più importante è - che butto quello che mi pare ben riuscito nel fuoco. (lettera del 26 ottobre 1795: I, 68).

Questo slancio creativo, seguito da un'opposta tendenza distruttiva (caratteristiche che verranno trasposte nel futuro personaggio letterario di Johannes Kreisler, vero e proprio ritratto dell'autore) rappresenta uno dei poli di una personalità scissa tra vocazione creativa, intesa come intima confessione, e anelito ad una dimensione superiore, "sublime", che probabilmente la sua "arte" non era ancora in grado di raggiungere. Le composizioni di questo periodo devono a questa profonda tensione la causa principale della loro scomparsa. La musica, in questi anni di apprendistato, rappresenta dunque un

momento di totale sublimazione di impulsi, esperienze, inquietudini; è muto colloquio ed esaltazione sfrenata, è il luogo insomma dell'elevazione spirituale e della più assoluta autenticità per chi, come Hoffmann, viveva circondato da soffocanti convenzioni sociali, incapace di reagire ad esse apertamente, data la condizione di totale dipendenza (anche economica, oltre che psicologica) dai parenti che lo ospitavano, realtà, questa, resa più grave dall'improvvisa morte della madre, il 22 febbraio 1786.

Come abbiamo accennato, delle prime creazioni musicali e pittoriche abbiamo solamente alcune fugaci descrizioni, tra le quali merita di essere riportata quella dell'amico e primo biografo Julius Eduard Hitzig (1780 - 1848) conosciuto a Varsavia nel 1804: "I suoi tentativi nelle composizioni musicali di quest'epoca furono geniali, audaci, ma spesso bizzarri; i suoi disegni precisi, e a ciò che eseguiva con i colori, grandi e oscure ombre conferivano una inconfondibile peculiarità".<sup>10</sup>

Resta da chiedersi, dunque, per quali motivi il giovane non abbia abbracciato la professione artistica, preferendo una condizione da dilettante che sarà causa di non poche dubbi e ripensamenti. Non crediamo sia valida la soluzione prospettata da Leon Plantinga, secondo la quale tale scelta dipese da una mancanza di solida preparazione professionale. Siamo convinti invece che questa preparazione ci fosse o che, almeno, ci fossero basi teoriche tali da rendere concretamente fattibile una eventuale carriera musicale. Del resto lo stesso Hoffmann, per bocca di Johannes Kreisler, confida:

Non fu certo costrizione da parte dei miei educatori, né un destino particolarmente avverso, ma un normalissimo andar di cose a condurmi proprio là dove non avrei voluto arrivare [...]: Già per il solo fatto di essere stato abituato fin dall'infanzia a considerare lo zio nella capitale come un uomo che aveva raggiunto il vertice delle umane aspirazioni, dovevo trovar naturale di non poter far nulla di meglio che seguire le sue orme [...]. L'infatuazione infantile si approfondì col passar degli anni. Per invogliarmi agli aridi studi scientifici bastava dirmi che essi erano necessari per diventare consigliere segreto di legazione come lo zio. Non mi passava neppure per la mente che l'arte, di cui avevo l'animo pieno, potesse un giorno diventare il vero, l'unico scopo della mia vita, abituato com'ero a sentir parlare di musica, pittura, poesia, come di cose piacevoli buone, tutt'al più a distrarre, a divertire.<sup>11</sup>

Quando egli mise piede per la prima volta nelle aule dell' "Albertina" non era dunque pienamente maturata nell'intimo quella frattura insanabile fra sensibilità artistica e necessità di una solida e prestigiosa posizione sociale. In un momento storico in cui la borghesia si stava avviando inesorabilmente verso una gestione delle strutture economiche in termini capitalistici, anche per l'arte stavano profilandosi momenti di profonde trasformazioni nell'ambito della propria posizione e del proprio ruolo nella società. Il sublime-patetico della rappresentazione artistica diventava esso stesso oggetto di consumo in una realtà sociale che si apprestava a massificarsi, come avevano capito Schiller (i cui *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* sono ultimati nel 1794) e Friedrich Schlegel (il suo *Über das Studium der Griechischen Poesie* viene portato termine nel 1795).

L'artista borghese, sempre più teso tra i propri ideali e le esigenze di una classe sociale totalmente subordinata al profitto, non poteva allora che dibattersi all'interno di una contraddizione che lo costringeva a scendere sempre più a patti con la classe sociale di appartenenza per poter esercitare poi la propria funzione nei limiti di una mentalità per la quale "il denaro è l'alfa e l'omega di tutte le opere" (Heine). Il tentativo schilleriano di una mediazione nei termini di quella "rivoluzione estetica" per la quale l'arte giungeva a proporsi quale veicolo di una ideale ed integrale rigenerazione interiore dell'uomo, era votato al fallimento. Nel 1796, quando Hoffmann usciva dall'università, Hölderlin lo stava già intuendo. Per il giovane, cresciuto in una famiglia borghese in decadenza, entro le mura di una città sostanzialmente chiusa e provinciale, il dilemma di una scelta fra arte e professione giuridica, per il momento non si pose nemmeno. In ogni caso, lo spazio riservato alla musica non fu mai marginale. Fu semmai motivo per una sorta di singolare sdoppiamento, tale da condurre ad una vera e propria doppia esistenza, come si può arguire dalla lettera a Hippel del 21 - 22 febbraio 1796:

[...] tutto, quasi tutto, nella mia attuale condizione mi si presenta sommamente ridicolo [...]. Io studio il mio Jus per convinzione della necessità, e la musica riempie per inclinazione (appassionatamente) le ore di rilassamento. Il mio peregrinare conduce ad un paese musicale [...]. (I, 85).

Va rilevato che questa sorta di potere incantatorio, rilassante e benefico, non corrisponde ad un "uso" dell'arte nei limiti angusti di un banale passatempo da destinare ai momenti di ozio dopo le fatiche dello studio o del lavoro. Al contrario, la musica può assolvere ad una funzione benefica nei confronti dell'animo umano nel contesto di una totale adesione spirituale, un'adesione tale da confinare in taluni casi con una sintomatica accensione onirica, allucinatória. Nella sua essenza inafferrabile e rivelatrice di arcane risonanze, la musica rappresenta quell'esperienza "sublime", nella quale trovano risoluzione le dissonanze stesse della vita e si ricompongono le fratture fra interiorità ed exteriorità, fra libertà spirituale e costrizione borghese.<sup>12</sup>

Lo scandalo suscitato dalla sua relazione con Dora Hatt aveva nel frattempo assunto proporzioni tali da costringere l'autore ad una sorta di esilio volontario: destinazione, la cittadina di Glogau nella Slesia, ancora una volta presso parenti materni. Nel suo baule avevano trovato posto, accanto allo spartito del Don Giovanni, quello dell'Axur, copiato di fresco in poco tempo, al punto di sacrificare per esso anche l'incontro con Hippel, che era andato a trovarlo per un affettuoso saluto dalla città di Marienwerder. Per ironia della sorte il biennio trascorso a Glogau si rivela pressoché privo di importanti esperienze musicali, fatta eccezione per alcune lezioni di canto ricevute dalla zia Johanna Henriette Doerffer e l'amicizia con il compositore Johannes Hampe; bisognerà attendere il successivo trasferimento a Berlino (1798 - 1800) per trovarci di fronte alla prima opera musicale hoffmanniana salvata dalle rovine del tempo, il Singpiel Die Maske, completato nel 1799 e mai eseguito: un lavoro non esente, come vedremo, da significative allusioni al Don Giovanni.

2. Se il soggiorno a Glogau fu caratterizzato dal risveglio

di nuovi fermenti artistici, incentrati per la maggior parte sulla pittura (in virtù anche della frequentazione di un personaggio singolare come Aloys Molinary, autentico modello per quella figura di artista demoniaco e bizzarro che sarà protagonista di non pochi romanzi e racconti del futuro scrittore), quello berlinese (1798 - 1800) risulterà per il giovane Ernst Theodor non poco dominato dalla musica e da un ulteriore approfondimento dei suoi interessi sempre vari ed onnivori. Del resto, proprio tra il 1798 e i primi anni del 1800, si ritrova nella capitale prussiana il gruppo di intellettuali che aveva aperto entusiasticamente a Dresda la nuova stagione romantica: Fichte, Novalis, Schleiermacher, Tieck, i fratelli Schlegel. esce in questo stesso periodo la rivista "Athenäum", strumento determinante per la diffusione delle nuove idee, nei limiti concessi da uno spazio culturale cittadino fortemente ipotecato dall'attività di autori come Iffland, Kotzebue, Nicolai, Merkel, più strettamente legati a concezioni allineate con gli interessi e con gli ideali delle classi dominanti (come è dimostrato, tra l'altro, dalle polemiche scatenate dalla pubblicazione della Lucinde di Friedrich Schlegel, nella primavera del 1799). Sul versante estetico-filosofico, va segnalata l'originale concezione di Johann Gottlieb Fichte, che in una serie di Lettere, pubblicate agli inizi del 1800, definisce l'opera d'arte come uno strumento capace di elevare l'uomo in una sfera superiore, distogliendolo dalla sua individualità e svolgendo in tal senso una funzione morale, quella dello Spirito in cammino verso l'identità assoluta con se stesso.<sup>13</sup> Nel frattempo, Ludwig Tieck e Wilhelm Wackenroder avevano delineato, rispettivamente, nelle Symphonien e nelle Phantasien über die Kunst (1799) i tratti fondamentali di quella "Metafisica della musica strumentale" che non mancherà di esercitare un profondo influsso sullo stesso Hoffmann.<sup>14</sup>

Per quanto riguarda quest'ultimo, oltre all'amicizia con il tanto ammirato Jean Paul, si sviluppa in questo periodo quella con il cantante Franz von Holbein, conosciuto nel corso di una serata liederistica. Lo stesso Holbein riferirà al riguardo nella propria Lebengeschichte: "In breve tempo fummo inseparabili; facevamo musica, dipingevamo, facevamo esperimenti fisici e ideavamo piani per il futuro" (Dok., pp. 626 - 627).

Fin dagli inizi di questo soggiorno berlinese, Hoffmann aveva conosciuto e frequentato anche Friedrich Reichardt (1752 - 1814), ottenendo regolari lezioni di composizione e di strumentazione; la presenza di Holbein è un ulteriore stimolo per la creazione di una serie di Lieder "durchaus-komponirt" per voce e chitarra (strumento prediletto dal cantante), concepiti secondo liberi schemi formali, non senza il diretto influsso del maestro (come lascia intendere l'aggettivo durchkomponirt, esplicitamente impiegato dall'autore). Questi li proporrà all'editore di Lipsia Gottfried Härtel, senza comunque ottenere alcun risultato: anch'essi finiranno per essere accantonati ed, infine, perduti, come i lavori che li hanno preceduti. Ad ogni buon conto, l'autore tiene in serbo una ben più ambiziosa creazione, pure ultimata nel 1799: si tratta dell'opera teatrale Die Maske, un Singspiel in tre atti su testo proprio, iniziato nell'autunno del 1798, terminato nel marzo successivo ed inviato direttamente alla regina Luisa di Prussia, agli inizi di novembre.<sup>15</sup> Dallo stesso gabinetto reale ottiene un biglietto di ringraziamento datato gennaio 1800, con l'invito a rivolgersi ad Iffland per una eventuale rappresentazione. Senza indugio egli scrive al direttore del

Nationaltheater il 4 gennaio, allegando alla lettera il libretto dell'opera: nel caldeggiare questa sua prima fatica teatrale (che vuole, per il momento, tenere anonima), il musicista può affermare, non senza una punta di orgoglio, di aver scelto arditamente la via più diretta, nella consapevolezza che

nonostante tutte le preghiere, soltanto un serio e critico confronto della mia composizione con le opere dei grandi maestri poteva indurmi al tentativo di farmi conoscere come compositore. (I, 150 - 151)

Compare in quest'ultima affermazione un aspetto rilevante della poetica hoffmanniana, e cioè quel confronto incessante con la produzione musicale dei "grandi maestri" che contraddistinguerà l'intera sua attività compositiva nei termini di una costante mediazione nei confronti delle acquisizioni stilistiche più avanzate, alla ricerca di una legittimità resa intimamente problematica dalla sua condizione di dilettante.

August Wilhelm Iffland (1759 - 1814) svolse a Berlino un ruolo di primo piano nella diffusione dell'opera tedesca, il cui prodotto più rappresentativo era allora il Singspiel (una "pura forma d'opera", come venne definito da Goethe), caldeggiato dallo stesso re Federico Guglielmo II, a sua volta buon dilettante di musica e committente dei celebri Quartetti prussiani di Mozart. Uno dei più energici promotori del genere fu inoltre il Hofkapellmeister Friedrich Reichardt, originario di Königsberg, sostanzialmente autodidatta come musicista, fecondo scrittore, più volte collaboratore di Goethe, di cui aveva musicato, oltre a numerosi Lieder, i Singspiele, Claudine von Villa Bella (1789) ed Erwin und Elmire (1790). Dopo la chiusura dei teatri per la morte del re, avvenuta nel 1797, l'Opernhaus venne riaperto il 6 luglio 1798 proprio per l'esecuzione dell'opera di Reichardt, Die Geisterinsel (dalla Tempesta di Shakespeare) in occasione dell'incoronazione del nuovo re Federico Guglielmo III.<sup>16</sup> Non stupisce, dunque, che la via percorsa dall'allievo Ernst Theodor in questa sua nuova fase creativa fosse indirizzata completamente su un duplice versante vocalistico, quello liederistico e quello operistico in lingua tedesca: resta, dunque, da vedere come egli si pose nei confronti di una realtà così complessa e, per certi versi, rischiosa, tenuto conto dell'effervescenza e del livello artistico degli ambienti musicali berlinesi. Va subito detto che il tentativo di mettersi in linea con i "grandi maestri" (in questo caso Gluck, Salieri, Mozart, oltre allo stesso Reichardt) rappresenta senza dubbio uno dei limiti più vistosi del suo indirizzo di lavoro: inutile quindi attendersi, per una composizione come Die Maske, rivelazioni eclatanti, almeno per quanto riguarda il carattere complessivo della musica, un carattere tale da farne un prodotto tipicamente settecentesco. Anche sul versante librettistico non mancano gli agganci col mozartiano Don Giovanni: le malefatte del protagonista narrate dal suo servitore ad inizio d'opera (Atto I, scena IV) e la presenza di un essere misterioso che intende fare giustizia proprio di queste malefatte, sono spunti di inequivocabile matrice. E tuttavia, proprio in ambito librettistico si riscontrano non pochi elementi significativi, estranei al teatro musicale del tempo. Se il lieto fine era d'obbligo, e ad esso l'autore non poteva assolutamente rinunciare, date le convenzioni cui era votato il teatro borghese, pur sempre legato a motivi ed impostazioni di derivazione illu-

ministica,<sup>17</sup> per contro gli aspetti più oscuri e inquietanti collegati alla psicologia del protagonista sono già anticipatori di future creazioni e vicende hoffmanniane, come quelle vissute dai personaggi letterari Medardo (Elixir des Teufels, 1815 - 16) e Nataniele (Der Sandmann, 1817): Ranuccio, una sorta di Don Giovanni siciliano, accompagnato dal solito servo scaltro e balordo (che definisce esplicitamente il suo padrone: "ein arger Wildfang"), ha lasciato brutalmente la sua innamorata (Biondetta) per una ballerina veneziana ed è per questo inseguito da un'inquietante "Maschera" vendicatrice. Egli si innamora in seguito di Manandane, figlia di un commerciante greco (l'azione si svolge ad Atene, verso la fine del XVII secolo), ma non è ricambiato e si abbandona ad una vera e propria esplosione di rabbia, nel corso della quale egli accusa una autentica crisi di identità, riconoscendosi un folle che si scaglia inutilmente contro il destino e contro la natura (Atto I, scena VIII). Tuttavia questa mancata corrispondenza si dimostra alla fine provvidenziale poiché Manandane altri non è che una sorella di Ranuccio: la ritrosia e la fermezza della ragazza lo hanno dunque preservato dal pericolo dell'incesto (Atto III, scena IX e Sestetto). Anche la "Maschera" si rivela infine come la stessa Biondetta, che perdona Ranuccio ora che questi si scopre realmente innamorato di lei.

Se, come abbiamo accennato, per quanto riguarda l'aspetto strettamente musicale, non si potevano qui attendere risultati di particolare rilievo, tuttavia devono essere almeno sottolineati alcuni aspetti e alcune scelte non poco rimarchevoli. A differenza dei Singspiele del tempo (più inclini, in genere, ad accogliere suggestioni liederistiche o, comunque, solistiche), quello di Hoffmann predilige vistosamente i pezzi d'insieme e i cori (nonostante la pur cospicua presenza di Arie, Ariette e Cavatine) conferendo a tutta l'opera una più drammatica articolazione e offrendo, in tal senso, una chiara indicazione delle potenzialità insite nel genere stesso. Le scelte linguistiche, pur mantenendosi entro limiti sovente scolastici (il fronte delle modulazioni risulta spesso prevedibile, così come le funzioni armoniche non si spingono mai oltre i limiti segnati dalla tradizione, in specie quella legata all'opera buffa italiana) offrono alcuni momenti di notevole suggestione timbrica e di grande effetto drammatico. Valga per tutte la scena III dall'atto III, ambientata in un significativo paesaggio di rovine classiche: Ranuccio è solo; mentre si abbandona a dolorose considerazioni sull'amore e sulle donne, sulla propria condizione di amante respinto, una figura mascherata, avvolta in un rosso mantello, appare dietro una colonna. Egli reagisce dapprima con sgomento, poi decide di affrontare con determinazione, e definitivamente, quest'essere misterioso che lo perseguita. La musica, nella sua semplicità (tonalità di do minore che modula, con una settima di dominante, a fa minore) assurge ad esiti di notevole, accattivante potenza espressiva, non senza il concorso di un'accorta distribuzione strumentale (recit. accompagnato di Ranuccio: "Du unbegreiflich Wesen"). Al termine del recitativo segue un "Allegro assai" puramente strumentale (Ranuccio si slancia contro la "Maschera" che, però, scompare tra vapori e colonne che si frantumano) ove compaiono elementi o, meglio, figure che ritroveremo, nelle opere successive e in situazioni di analogia drammaticità, quali "topoi" del linguaggio musicale hoffmanniano, come ad esempio le successioni, ad imitazione, di scale ascen-

denti, e l'accompagnamento per note o per accordi ribattuti in sincope. L'effetto musicale d'insieme non eguaglia, ovviamente, la carica demoniaca caratterizzante la scena, per quanto certe intuizioni strumentali (i rauchi richiami dei corni all'inizio dell'episodio o le scale ascendenti dei fagotti) concorrono alla creazione di un'atmosfera di fondo dai contorni cupi e dai toni lividi. Tutto ciò non può essere considerato poca cosa per un debuttante, dimostrando per contro capacità ed intuizione tali addirittura da porre questa sua prima fatica teatrale in una posizione di tutto rispetto nei confronti di quanto veniva realizzato in terra prussiana (Hiller e Reichardt compresi).

Possiamo a questo punto concludere con le parole di Gerhard Allroggen, il quale, accanto ai pregi evidenziati, rileva infine lucidamente: "D'altra parte, però, contro le regole di condotta vocale si trovano numerose infrazio-

ni, che in una partitura scritta con mano elegante risultano doppiamente appariscenti. Chiaramente, il naturale talento compositivo di Hoffmann spingeva in modo più rapido di quanto potesse seguire la formazione artigianale. Nelle partiture più tarde non si troveranno più tali imperfezioni".<sup>18</sup>

Con *Die Maske* può ritenersi effettivamente concluso il periodo di apprendistato del musicista. Inviato il manoscritto ad Iffland non fece seguito alcuna risposta: solamente quattro anni più tardi l'autore richiederà, e riuscirà ad avere, sia il testo che la musica. Nel frattempo molte cose erano cambiate: superato il terzo esame di stato nel marzo 1800, il giovane venne nominato Assessore al tribunale di Posen, una cittadina polacca passata nel 1793 alla Prussia. Iniziava così, di fatto, quella "doppia esistenza", già chiaramente prefigurata nelle scelte dello studente Hoffmann. ■

NOTE

<sup>1</sup> Almeno due le traduzioni italiane significative: quella contenuta in E. T. A. HOFFMANN, *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi, 1969, vol. I, pp. 284 e segg.; e quella, più recente, inclusa in E. T. A. HOFFMANN, *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 95-104. Un'altra traduzione è inclusa nella silloge *E. T. A. Hoffmann, Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Fiesole, Discanto Edizioni, 1985, pp. 151-158.

<sup>2</sup> Parte dello scritto è incluso in FRIEDRICH SCHNAPP, *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim, Gesternberg, 1981 (l'ampio volume verrà citato con la sigla *Dok.*). Cfr. inoltre FRIEDRICH SCHNAPP, *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*, München, Winkler Verlag, 1974.

<sup>3</sup> Per tutti i dati relativi ai personaggi citati cfr. soprattutto FRIEDRICH SCHNAPP, *Der Musiker E. T. A. Hoffmann*, Sonderdruck aus Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann - Gesellschaft e.V. Bamberg, 25. Heft, 1979, pp. 4-6.

<sup>4</sup> Il testo relativo a Gladau è riportato in *Dok.* p. 629.

<sup>5</sup> Tutte le lettere citate e da noi tradotte fanno parte della fondamentale edizione critica E. T. A. HOFFMANN, *Briefwechsel*, Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Bände I - III, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 - 1969 [nelle citazioni il numero romano indica il volume, quello arabo la pagina].

<sup>6</sup> Cfr. *Briefwechsel*, I, 60. Nello stesso anno viene abbozzato un secondo romanzo, *Der Geheimnisvolle*, ripreso nel 1798 e lasciato poi incompiuto. L'autore aveva oltretutto consigliato all'amico Hippel: "Se sei di cattivo umore comincia a scrivere un romanzo, è una buona medicina" (cfr. *Ibidem*).

<sup>7</sup> Per tutti questi dati si veda il documentatissimo RÜDIGER SAFRANSKI, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987, pp. 43-46.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>9</sup> Cfr. al riguardo il seguente fondamentale catalogo delle opere musicali: GERHARD ALLROGGEN, *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis*

*seiner musikalischen Werke mit einer Einführung*, Regensburg, Gustav - Bosse - Verlag, 1970. Un altro catalogo, curato da Friedrich Schnapp, è allegato al volume dei *Dok.*, cit.

<sup>10</sup> JULIUS EDUARD HITZIG, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlass*, mit dem Nachwort von Wolfgang Held, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1986, p. 20.

<sup>11</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Punti di vista e considerazioni del gatto Murr*, ed. it. in *Romanzi e racconti*, cit. vol. III, pp. 164 - 165.

<sup>12</sup> Si legga al riguardo un altro passo autobiografico del romanzo *Punti di vista e considerazioni del gatto Murr*, cit., alle pp. 142 - 143.

<sup>13</sup> Cfr. JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Sullo spirito e la lettera*, ed. it. a cura di Ugo M. Agazio, Torino, Rosenberg e Sellier, 1989.

<sup>14</sup> L'argomento è ampiamente sviluppato in CARL DAHLHAUS, *L'idea di musica assoluta*, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Fiesole, Discanto, 1988.

<sup>15</sup> Cfr. al riguardo *Briefwechsel*, I, 149. Per il testo dell'opera cfr. E. T. A. HOFFMANN, *Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin - Weimar, Aufbau - Verlag, 1988, pp. 415 e segg. La partitura manoscritta (inedita) è conservata nella Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz.

<sup>16</sup> Il libretto dell'opera era dovuto a Johann Friedrich Wilhelm Gotter (1746 - 1797). Una seconda edizione del lavoro venne dedicata al re: l'opera rimarrà in repertorio nei teatri berlinesi per un trentennio circa. Per un approfondimento cfr. soprattutto il recente DIETRICH FISCHER-DIESKAU, *"Weil nicht alle Blüenträume reifen": Johann Friedrich Reichardt Hofkapellmeister dreier Preussenkönige; Porträt und Selbstporträt*, Stuttgart, Deutsche Verlags - Anstalt, 1992.

<sup>17</sup> Cfr. NICOLAO MERKER, *L'illuminismo in Germania. L'età di Lessing*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 64 e segg.

<sup>18</sup> GERHARD ALLROGGEN, Op. cit., p. 40. Per un ulteriore approfondimento dell'attività compositiva hoffmanniana è lettura indispensabile WERNER KEIL, *E. T. A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1986.

