

Don Juan: eine Tragödie. Intertestualità faustiana e riscrittura tragica nel racconto di E. T. A. Hoffmann

Francesco Marola

Con *El burlador de Sevilla* [*L'ingannatore di Siviglia*, 1625] attribuito a Tirso de Molina, il mito letterario¹ di don Giovanni nasce nel teatro della Controriforma spagnola come punizione esemplare di un aristocratico degenerato, colpevole prima di tutto di fronte alla Grazia divina, di cui si illude di poter abusare rimandando il momento del pentimento (Rico 1994). Della sua figura incosciente, dedita unicamente al godimento dell'attimo, Giovanni Macchia (1978: 22) ha potuto scrivere che «il segno caratteristico [...] è la gioia». Col *Dom Juan* (1665) di Molière, l'ingannatore si trasforma in consapevole filosofo libertino che afferma il diritto dell'edonismo di fronte all'ipocrisia morale della società, ma il suo profilo gioioso resta immutato. Solo alle soglie dell'Ottocento avviene una profonda metamorfosi. Uno struggimento interiore si insinua nel protagonista, e l'esito punitivo per mano del Convitato di pietra inizia ad essere interpretato tragicamente: così, ad esempio, nel *Kamennyj gost'* [*Convitato di Pietra*, 1830] di Aleksandr Puškin. Questa metamorfosi del mito, solo la prima delle innumerevoli che poi lo investiranno, ha inizio con la versione operistica di Mozart-Da Ponte (1787) e culmina nel racconto di Hoffmann (1813). Come cercherò di dimostrare, il fattore decisivo che porta a compimento tale trasformazione in direzione del tragico è l'interferenza di un altro dei massimi miti della modernità letteraria: quello di Faust, nella versione di Goethe (1808).

Partiamo da *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, 'dramma giocoso' in due atti su libretto di Lorenzo Da Ponte. Nella lettura di Massimo Mila «la grandezza del *Don Giovanni* sta proprio nella miracolosa coesistenza di comico e tragico»

¹ Sulla ricezione della tradizione di don Giovanni come mito, cfr. Rousset 1980: 5-14. Su Faust, cfr. Zenobi 2013: 9-20.

(Mila 1998: 34). Da questo dualismo annunciato fin dal contrasto dei movimenti Andante e Molto allegro nell'“ouverture”, ancor più che dalla nota questione del duplice finale ‘praghese’ e ‘viennese’, scaturisce quell'ambivalenza dell'opera che nella ricezione ha prodotto differenti interpretazioni critiche e orchestrali. La frenesia erotica del protagonista trova con Mozart la massima espressione nell'ossessività ritmica e melodica dell'*Aria dello Champagne*, mentre una nuova tragicità emerge al momento dell'epilogo punitivo. Nell'intensità del tragico musicale, i ripetuti «no» di don Giovanni nel negare il pentimento gli conferiscono una statura titanica che, assieme all'empatia latente nei confronti della sua euforia libertina (Fusillo 2017), favorisce l'immedesimazione nel suo ‘pathos’. Nell'originaria versione ‘praghese’ (che qui ci interessa in relazione al racconto di Hoffmann) l'opera chiude tuttavia sul tono gioioso e trionfale del coro che condanna ‘il dissoluto’ con la tradizionale chiosa moralizzante: «questo è il fine di chi fa mal: / e de' perfidi la morte / alla vita è sempre ugual» (Da Ponte 1995: 81, vv. 1429-31).

Il racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann proietta la nuova tragicità del finale mozartiano su tutto il mito, riscrivendolo profondamente. Nella sua versione per la prima volta una donna sola, donna Anna, emerge dal numero sterminato del catalogo – quello che Kierkegaard, in *Enten-eller* (1843), indicava come il simbolo della «leggenda», nel «numero 1003» (Kierkegaard 2015: 61)² – e «viene contrapposta a don Giovanni» (Hoffmann 1995: 69) in un rapporto di amore-odio conflittuale e tragico. Anche questa concentrazione del mito nella relazione fra i due personaggi ha dato luogo a letture contrastanti, favorite dalle intenzionali ambiguità prospettiche del racconto (Steinecke 2004: 111-4). Essa tuttavia non è stata ancora messa in relazione alla presenza di precisi richiami intertestuali al *Faust*, che permettono di leggere la riscrittura tragica di Hoffmann come una dichiarata sintesi dei due miti.

È stato riscontrato (Hartmann 1998; Osterkamp 2006) che un'interferenza fra i miti, già accomunati da origini storico-culturali e parallelismi tematici e diegetici³, avviene per la prima volta nel *Faust*.

² Proprio su questo punto il filosofo coglieva una differenza significativa con il *Faust*: «vi è qualcosa di molto profondo nel fatto, forse sfuggito all'attenzione dei più, che Faust seduce una sola ragazza, mentre Don Giovanni a centinaia, ma quell'unica fanciulla è ben diversamente e maggiormente sedotta e annientata da Faust di tutte quelle che Don Giovanni ha ingannato, e questo proprio perché Faust ha in sé il momento dello spirito» (Kierkegaard 2015: 70).

³ Nelle loro prime versioni, entrambi sono caratterizzati dai nuclei di colpa, possibilità di pentimento, punizione ad opera di un «agente del sacro»

Ein Fragment del 1790 (senza considerare la versione dell'*Urfaust*, rimasta a lungo inedita), in cui il tradizionale tema faustiano della lussuria viene declinato in quello dongiovannesco della seduzione. In seguito, l'associazione di Faust e don Giovanni diviene un vero e proprio 'topos', la cui attestazione più macroscopica è data dal *Don Juan und Faust* (1828) di Christian Dietrich Grabbe, dramma in cui i due si contrappongono per la contesa della stessa donna: Anna. La funzione di medio fra i due miti assunta in quest'opera da donna Anna fornisce due indicazioni: da una parte, l'influsso primario del *Don Juan* per la loro definitiva associazione, dall'altra, la centralità del personaggio femminile nella sintesi hoffmanniana.

Nel *Faust. Eine Tragödie* del 1808, versione di riferimento per Hoffmann, l'interferenza del mito di don Giovanni si concentra in due momenti. Al principio, Faust sprofonda nella malinconia, fino al tentativo di suicidio, per l'impossibilità di cogliere con la scienza o la magia il vivente della natura. Stimolato da Mefistofele, decide quindi di volgere il suo 'Streben' verso il piacere. Quando il vecchio 'doktor', dopo aver bevuto un filtro magico, esce dalla *Hexenküche* [*Cucina della strega*] come giovane cavaliere invasato dalla mania erotica, alla sua figura si sovrappone quella di don Giovanni, nel momento in cui incontra Gretchen:

FAUST

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

MARGARETE

Bin weder Fräulein weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn. (vv. 2605-8)⁴

Col titolo di 'Fräulein', Faust-cavaliere lusinga la ragazza borghese facendo leva sulla differenza di classe, come avrebbe fatto un

(Rousset 1980) e dai temi del desiderio e dell'attimo contrapposto alla durata (Zenobi 2013); in entrambi è centrale la questione del libero arbitrio e della Grazia, da prospettive opposte nello scontro teologico fra cristianesimo cattolico e riformato; entrambi subiscono una rivoluzione alle soglie della modernità illuminista e romantica, in cui emerge un senso di immedesimazione nelle loro figure, prima antieristiche (Watt 1997). Differenze antitetiche risiedono invece nella loro tipicità culturale, meridionale e nordica (Müller-Kampel 1993), nonché nella loro condizione sociale e ideologica, aristocratica e borghese (Mayer 1978).

⁴ «FAUST / Signorina bella, mi permette / di offrirle il braccio e accompagnarla? / MARGHERITA / Non sono né signorina né bella. / A casa so andarci da sola.» (Goethe 2011: 219).

don Giovanni nel motivo della seduzione della popolana. Per questo atteggiamento sfrontato e per l'abbigliamento, Gretchen crede infatti che si tratti di un nobile (vv. 2681-3). Quando Faust si vanta delle sue doti di seduttore con Mefistofele, dopo aver preteso da lui l'oggetto del desiderio («Hätt' ich nur sieben Stunden Ruh, / Brauchte den Teufel nicht dazu, / So ein Geschöpfchen zu verführen», v. 2642-4), quest'ultimo ironizza: «Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!» (v. 2645)⁵. Nel contesto culturale coevo alla prima concezione della scena (che risale all'*Urfaust* del 1772-1775, tempo in cui la versione canonica della commedia era ancora quella di Molière), l'espressione equivaleva a dire 'parli come un libertino', ovvero 'come un don Juan' (Osterkamp 2006: 20). A ciò va aggiunto l'episodio di Valentin, il fratello di Gretchen ucciso da Faust (dopo la serenata dongiovannesca di Mefistofele), in cui diviene ancor più evidente la metamorfosi nel seduttore che vince in duello il difensore dell'onore familiare (vv. 3650-715).

Fin qui dunque l'interferenza di don Giovanni nella 'Tragödie' di Goethe. Hoffmann risponde con la piena sintesi dei miti. Il suo *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* [*Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Entusiasta viaggiatore*] è una fantasia sul capolavoro mozartiano, celebrato come ideale dell'opera romantica. Al livello della trama, il racconto consiste nell'esperienza di un compositore, appunto l'Entusiasta viaggiatore che è il narratore omo- e poi intradiegetico, il quale in circostanze favolose si trova ad assistere a un allestimento del *Don Giovanni*, in un teatro connesso da una porta nascosta alla sua camera d'albergo. Esperienza resa ancor più perturbante dall'apparizione di donna Anna nel suo palco («una piccola loggia per stranieri ["Fremdenloge"] da due, tre persone al massimo – solo per signori distinti»)⁶, durante la pausa fra i due atti. Secondo l'onirica ambiguità hoffmanniana, resta per ora indefinito se quest'ultima sia la cantante italiana, il personaggio dell'opera o la personificazione della musica romantica. Ispirato dal colloquio avuto con lei, l'Entusiasta darà un'interpretazione narrativa al significato esoterico dell'opera che riconosce nella «sola musica e senza tenere in alcun conto il testo letterario» (Hoffmann 1995: 69). In tal modo, nel racconto dapprima viene descritto il *Don Giovanni*, quindi viene fortemente riformulato il mito stesso nell'esegesi successiva. I

⁵ «FAUST / Avessi sette ore a mio comando / e per sedurre una cosina come quella / farei a meno del diavolo. / MEFISTOFELE / Lei già discorre quasi come un francese» (*ibid.*: 221-3).

⁶ «Eine kleine Fremdenloge zu zwei, höchsten drei Personen – nur so für vornehme Herren» (Hoffmann 2006: 83).

'due' *Don Giovanni* sono i nuclei centrali di una bipartizione simmetrica del racconto (Wellbery 1980: 458-61) che tematizza lo sdoppiamento e il dualismo nella stessa struttura narrativa, in una 'mise en abyme' tipicamente hoffmanniana (Fusillo 2012: 110-2). La riscrittura tragica del mito avviene nella seconda parte.

Sebbene il primo *Don Giovanni* sia ancora una descrizione dello spettacolo, esso risulta già profondamente trasfigurato dalla lente dell'Entusiasta, che focalizza quel 'guardare' ironicamente detto 'vero' ["wirklich schauen"] da Hoffmann, dato dall'entusiasmo poetico (Cometa, in Cometa-Montandon 2009: 16-8). Un riferimento al *Faust* è infatti subito introdotto all'apertura del primo atto, nello scontro fra donna Anna e don Giovanni dopo l'inganno notturno: dapprima solo inconsciamente, per un'omofonia («Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück, und entflieht?», Hoffmann 2006: 85)⁷, poi con la visione di tratti mefistofelici nel volto del seduttore: «Das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie» (*ibid.*)⁸. Questa prima interferenza dichiara la lettura del punto di contatto fra i due miti nell'elemento demoniaco, presente nel *Don Giovanni* per la condanna infernale. Ma se il demoniaco goethiano è una forza in cui si manifesta la voce della natura, e non quella ironica e nichilistica di Mefistofele (Baioni 1996: 315-23), Hoffmann pensa piuttosto al diabolico del romanzo gotico⁹. Tale elemento fantastico era apparso all'Entusiasta fin dall'"ouverture", anticipatrice dei toni tragici del finale:

In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des

⁷ «Perché allora non si libera della donna con un energico pugno e non fugge?» (Hoffmann 1995: 61, trad. modificata. L'immagine del pugno ["Faust"], che acquisisce senso in relazione al personaggio, è mitigata dal traduttore in un meno violento "strattone").

⁸ «Un curioso gioco di muscoli sulla fronte, intorno al sopracciglio, gli dà per un istante la fisionomia di Mefistofele» (Hoffmann 1995: 61).

⁹ L'associazione del *Don Giovanni* alla sfera (ironizzata) del gotico era del resto già presente in uno dei romanzi satirici più radicali dell'epoca, le *Nachtwachen* [Veglie, 1804] dell'anonimo Bonaventura: specialmente nella terza veglia, in cui il protagonista Kreuzgang, nelle vesti del Convitato, si burla di un don Giovanni improvvisato e di un giudice, il marito tradito (Bonaventura 1990: 69-85).

bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen. (Hoffmann 2006: 84)¹⁰

Il riferimento agli «occhi dello spirito» allude alla lettura secondo lo spirito, contro la lettera, di una simbolica antitesi fra vita terrena e ultraterrena che verrà interpretata nella riscrittura del mito. Tale «conflitto» trova corrispondenza nel segreto «conflitto fra odio e amore» (Hoffmann 1995: 61) che il narratore vede in don Giovanni e donna Anna. Si tratta di un'innovazione radicale: in particolare quest'ultima nel libretto di Da Ponte è, a ben vedere, ancora la tipica eroina ferma nel desiderio di vendetta (Rousset 1980: 46); l'interpretazione del suo odio come tensione erotica latente risale inequivocabilmente a Hoffmann (Steinecke 2004: 110-1), e solo in seguito condizionerà la ricezione dell'opera mozartiana. La descrizione del primo atto prosegue con la divertita caratterizzazione degli altri personaggi, fra cui spicca negativamente il tenore don Ottavio, satireggiato come pavido. Quindi, durante la pausa fra i due atti, si giunge al dialogo fra donna Anna e l'Entusiasta sul *Don Giovanni* e sullo spirito della musica romantica, da cui quest'ultimo comprenderà «le profondità del capolavoro»:

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt fantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, [...] »Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! – Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind.« (Hoffmann 2006: 88)¹¹

¹⁰ «L'Andante – La discesa nel sotterraneo, spaventoso “regno del pianto” – Presagi d'orrore m'invadono e mi fanno rabbrivire. Poi alla settima battuta dell'Allegro, la gioiosa fanfara – inno esultante, spavaldo del peccato: vedo uscire dalle tenebre gli artigli infocati dei demoni, protesi a ghermire l'umanità spensierata che danza allegramente sulla sottile copertura della voragine senza fondo. Mi si presenta chiaro agli occhi dello spirito il conflitto della natura umana contro le tremende forze sconosciute che la circondano e la spiano, ordendone la rovina» (Hoffmann 1995: 61).

¹¹ «Mentre parlava del *Don Giovanni* e della propria parte, mi pareva che mi si rivelassero per la prima volta le profondità del capolavoro – mi pareva di scorgere chiaramente un mondo sconosciuto, pieno di apparizioni fantastiche. – Tutta la sua vita, – mi disse, – era musica. [...] “Io ti ho

La successiva descrizione del secondo atto si sofferma (come vedremo, significativamente) solo sull'aria *Non mi dir*, durante la quale il narratore si sente scottato da «un ardentissimo bacio» (Hoffmann 1995: 65), per andare direttamente all'epilogo tragico, ambientato in un 'gotisch Zimmer' che ricorda fortemente quello di Faust nella scena *Nacht*:

«Es war ein kurtzes Zimmer mit einem großen gotischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. [...] Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen sein fürchterliches: "No!"» (Hoffmann 2006: 89-90)¹²

Viene quindi descritta la *Scena ultima*, in cui donna Anna appare in un mortale pallore, prima del coro fugato che «splendidamente chiude il cerchio dell'opera in un tutto»¹³. L'Entusiasta, «esaltato come non mai» (Hofmann 1995: 65), torna nell'albergo dove ascolta i commenti del pubblico che ha assistito all'opera, composto da filistei incapaci di comprendere «il profondo significato» (*ibid.*: 66) dell'opera: ovvero, il suo valore tragico.

Nell'incipit, l'Entusiasta aveva citato il demoniaco «no!» di don Giovanni alla statua del Commendatore, associandolo inconsciamente alla figura di Satana («Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! [...] ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche –? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hôtels», Hoffmann 2006: 83)¹⁴, ed aveva attribuito agli effetti dello champagne, con chiaro riferimento all'aria mozartiana, l'irreale vicinanza del teatro alla sua camera («Ich hatte Mittags an der Table d'Hôte Champagner getrunken!», *ibid.*)¹⁵. Ora è invece un

compreso, il tuo animo mi si è rivelato nel canto – Sì, (e qui mi chiamò per nome) io ho cantato *te*, così come le tue melodie sono *io stessa*» (*ibid.*: 64, trad. modificata).

¹² «Era una piccola camera con una grande finestra gotica aperta nel fondale attraverso si vede la notte. [...] Nel fragore della tempesta, dei tuoni, delle urla demoniache, don Giovanni lancia il suo terribile: "No!..."» (*ibid.*: 65, trad. modificata).

¹³ «Der fugierte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet» (Hoffmann 2006: 90).

¹⁴ «Una sonora scampanellata – una voce penetrante – il richiamo: – Lo spettacolo incomincia! [...] Mi frego gli occhi: 'Diavolo! Una sbornia?... Che Satana insidioso, instancabile, mi abbia giocato un brutto tiro?...' – No! Mi trovo nella camera dell'albergo» (Hoffmann 1995: 60).

¹⁵ «...a mezzogiorno avevo bevuto champagne...» (*ibid.*).

richiamo intertestuale al *Faust* ad aprire la seconda metà del racconto. Le prime parole dell'Entusiasta, tornato nella sua stanza d'albergo: «Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach!» (*ibid.*: 91)¹⁶, citano il verso di Gretchen che avverte la presenza di Mefistofele nella sua camera per via dell'afa opprimente: «Es ist so schwül, so dumpfig hie» (v. 2753)¹⁷. Si tratta di una simmetria fondamentale, il cui valore non è stato pienamente rilevato dalla critica¹⁸. Questo segnale inaugura infatti lo sdoppiamento faustiano dei personaggi, narratore compreso, che si configura innanzitutto come ripetizione. A mezzanotte l'Entusiasta torna nella 'Fremdenloge' illuminata dalla «magica luce delle due candele» (Hoffmann 1995: 66) che allude al principio dello sdoppiamento, e aiutato dal medium dongiovannesco dell'alcol (ora il punch) con carta e penna riscrive il mito rivolgendosi a Theodor, emerso come destinatario del racconto e personificazione del lettore¹⁹:

Ich werde meiner Stimmung Herr und fühle mich aufgelegt,
Dir, mein Theodor! wenigstens anzudeuten, wie ich jetzt erst das
herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefsten
Charakteristik richtig aufzufassen glaube. – Nur der Dichter
versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen
in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten
im Tempel die Weihe empfangt, das verstehen, was der Geweihte
in der Begeisterung ausspricht. – Betrachtet man das Gedicht (den
Don Juan), ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so daß man
nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu
begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten
konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen
liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als

¹⁶ «Ma in camera mia che afa, che tanfo, che senso di oppressione!...» (*ibid.*: 66).

¹⁷ «Che afa, che aria di chiuso, qui» (Goethe 2011: 233).

¹⁸ I principali interpreti della tradizione di don Giovanni si sono limitati a cogliere un generico carattere faustiano del protagonista (Macchia 1978: 45-49; Rousset 1980: 46-50). Osterkamp (2006) non prende in considerazione il racconto, mentre Hartmann (1998) non lo reputa di particolare rilievo per il 'processo di fusione' dei due miti. Wellbery (1980: 466-7) indica la citazione di Gretchen e la simmetria strutturale nella «'satanic' connotation» dei due incipit, ma non coglie i successivi riferimenti intertestuali al *Faust*. A questa preziosa indicazione sono debitore.

¹⁹ In un altro degli sdoppiamenti hoffmanniani, nelle *Abenteuer der Sylvester-Nacht* [*Avventure della notte di San Silvestro*], l'Entusiasta rivelerà che Theodor non è altri che «Theodor Amadeus Hoffmann» (Hoffmann 1995: 263). Questo e tutti gli ulteriori racconti citati in nota fanno parte dei *Fantasiestücke in Callot's Manier* [*Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*].

Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet – wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wohl nicht wert, daß die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Kabinettsstück der Hölle auszeichnen; (Hoffmann 2006: 92)²⁰

La prima parte della citazione rende esplicita la tematizzazione nel racconto della congenialità, che unisce le individualità nel riconoscimento di una comune fonte spirituale, l'universale *Poesie*. Grazie ad essa l'arte viene comunicata e compresa in un colloquio: fra Mozart e l'Entusiasta, qui con il lettore-Theodor, prima con donna Anna (Wellbery 1980). Diversi studi si sono occupati del valore ermeneutico di questa sentenza, che richiama il concetto di entusiasmo dell'estetica tardo-settecentesca mentre indica una sua ironizzazione per la connotazione di tratti psicopatologici nell'Entusiasta (Steinecke 2004: 162-4). La sentenza troverà conferma al termine della riscrittura del mito. Quest'ultima è motivata dalla percezione dello scarto fra musica e libretto del *Don Giovanni*. La musica di Mozart esige «un significato più profondo», che vada oltre «l'aspetto storico» della trama tradizionale, poiché il tragico e il demoniaco da essa introdotti al momento dell'apertura al fantastico (la condanna infernale) mandano in crisi il carattere comico-realistico della vicenda del libertino. Il tono ironico sottolinea il paradosso dell'affermazione dell'Entusiasta, che nega la componente dominante del 'dramma giocoso' *Don Giovanni*, pur apprezzata nella descrizione precedente; al contempo, giustifica la libertà della fantasia hoffmanniana. Per compensare questo scarto, l'Entusiasta riscrive il mito potenziandolo con la sua interpretazione,

²⁰ «Riprendo la padronanza di me, e mi sento disposto, Teodoro mio, ad almeno accennarti in qual modo io creda di aver giustamente compreso la stupenda opera del divino maestro, nelle sue più profonde caratteristiche. – Soltanto il poeta comprende il poeta – soltanto un animo romantico può penetrare nel mondo romantico – soltanto un fervido spirito poetico, iniziato ai misteri nel sacrario del tempio, può comprendere ciò che un altro iniziato ha espresso nell'entusiasmo. Ora, se si considera il testo del *Don Giovanni* dal solo punto di vista della vicenda, senza dargli un significato più profondo, ben difficilmente si comprenderà come Mozart abbia potuto, per esso, pensare e comporre una simile musica. – Un 'bonvivant', grande amatore del vino e delle donne, il quale, per suprema bravata, invita a un festino in casa propria l'Uomo di Pietra, in rappresentanza di un vecchio padre da lui ucciso per difendersi... Davvero non mi pare ci sia molto di poetico in tutto questo; anzi, per dirla francamente, un simile individuo non meriterebbe di venir considerato dalle potenze inferie uno speciale pezzo da collezione» (*ibid.*: 67, trad. modificata).

secondo il significato simbolico espresso dalla musica da lui intuito sotto forma di «apparizioni fantastiche»²¹. Hoffmann attinge questa dimensione fantastica dal massimo mito tragico della modernità letteraria, già segnato dall'interferenza dongiovannesca nella seduzione di cui narra. Sul modello del *Faust*, corrispettivo poetico dell'«Opera fra le opere»²² nell'arte romantica, il nuovo mito viene concentrato nella relazione fra don Giovanni e donna Anna come simbolo di un «conflitto fra forze divine e forze demoniache» (*ibid.*: 67): le stesse forze che nell'ironico *Prolog im Himmel* [*Prologo in cielo*] si contendevano lo spirito di Faust, e nel finale tragico quello di Gretchen. Tale conflitto, visibile sulla scena del *Don Giovanni* solo nell'epilogo punitivo, era apparso agli «occhi dello spirito» dell'Entusiasta fin dal primo commento all'«ouverture» come correlativo sinestetico dei contrasti musicali dell'opera, riassunti dal dualismo fra l'Andante e il Molto Allegro. Analogamente, il mito viene riscritto creando innanzitutto un antefatto: la perdizione di don Giovanni, da «uomo meraviglioso» (*ibid.*: 69) a seduttore diabolico.

Quest'ultimo appare totalmente trasformato: viene dotato di un 'tiefes Gemüt' e di una altissima 'Bildung', tratti antitetici alla sua figura tradizionale priva di interiorità e riflessione; soprattutto, al suo mito viene associato il 'topos' faustiano per eccellenza, la tentazione del sapiente ad opera del diavolo:

²¹ Nella lettura di Crescenzi (1992: 22-8), già nel *Ritter Gluck* [*Il cavaliere Gluck*] il distanziamento della tradizione è risolto attraverso una sua reinterpretazione creativa. Questo il senso delle variazioni apportate dal cavaliere alla propria opera: «E cantò la scena finale dell'Armida con un'espressione che mi scese fino in fondo all'anima. Anche qui si discostò notevolmente dall'originale; ma quella musica così modificata era la scena di Gluck alla massima potenza» (*ibid.*: 18). Il potenziamento fantastico e simbolico operato dall'Entusiasta è l'opposto del riduzionismo razionalistico irriso (con richiamo prolettico al *Don Juan*) in *Höchst zerstreute Gedanken* [*Pensieri alla rinfusa*]: «ricordo che durante un'esecuzione del *Don Giovanni* udii un tale lamentarsi amareggiato: – Ah, quella statua, quei diavoli!... Che storia orribilmente inverosimile... – Gli domandai sorridendo se non si fosse accorto che sotto il manto dell'uomo bianco si celava un commissario di polizia maledettamente astuto. I diavoli?... Agenti, agenti travestiti! [...] Tutto allegorico, insomma. – Allora quello fece schioccare le dita ridendo tutto felice, e compassionando i disgraziati che si lasciavano così grossolanamente corbellare. Poi, quando si udirono salire dall'Orco le voci delle potenze sotterranee evocate da Mozart, quel tale mi lanciò un malizioso sorriso d'intesa» (*ibid.*: 45).

²² «Der Oper aller Opern» (Hoffmann 2006: 90).

Du kannst es mir glauben, Theodor: den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoßkinder liebstes [...] Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. – Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. [...] In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. (Hoffmann 2006: 92-3)²³

A fondamento del suo erotismo viene così posta, con una trasformazione radicale, una romantica ‘unendliche Sehnsucht’, e la sua frenesia diviene una deviazione diabolica dello ‘Streben’ verso l’assoluto. Già Faust, dopo la sfida allo Spirito della Terra, era stato deviato da Mefistofele dall’anelito all’assoluto verso il desiderio sessuale («Der große Geist hat mich verschmäht, / Vor mir verschließt sich die Natur / Des Denkens Faden ist zerrissen / Mir ekelt lange vor allem Wissen. / Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Uns glühende Leidenschaften stillen!» vv. 1746-51)²⁴, per poi giungere nella scena

²³ «Credimi, Teodoro: la natura ha trattato don Giovanni come il più caro fra i propri beniamini [...] Un corpo vigoroso, stupendo, una cultura da cui irraggia la scintilla che cadde nel petto accendendo i sentimenti di quanto v’è di più alto, un animo profondo, un’intelligenza prontissima. Ma la spaventosa conseguenza del peccato originale e della caduta consiste in questo: che al Nemico sia stata concessa la potestà di tentare l’uomo, di tendergli le peggiori insidie perfino là, ove la sua natura divina si manifesta nell’anelito all’assoluto. Da questo conflitto fra forze divine e forze demoniache nasce il concetto di vita terrena, così come dalla vittoria riportata sulle forze malefiche nasce il concetto di vita ultraterrena [...] La malizia del Nemico gli suggerisce l’idea di poter appagare mediante il godimento della donna, qui, su questa terra, l’anelito che è invece una promessa celeste – e cioè appunto quella nostalgia infinita che ci pone in immediato rapporto con l’ultraterreno» (Hoffman 1995: 67, trad. modificata).

²⁴ «Quello Spirito sublime mi ha sprezzato, / davanti a me la Natura si chiude. / Il filo del pensiero è rotto. / Qualunque sapere, e da quanto, mi nausea. / Desideri che bruciano, calmarli / in fondo alle libidini» (Goethe 2011: 135).

Wald und Hohle [Bosco e caverna] all'angoscia della ripetizione nel desiderio («So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde», vv. 3249-50)²⁵. Allo stesso modo il don Giovanni hoffmanniano viene deviato dal 'Feind', il Nemico-Satana che riporta ai 'Volksbücher' luterani di Faust, per poi essere colto da un senso di nausea impensabile per l'erotomane del catalogo:

Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden [...]. (*ibid.*: 93)²⁶

Il suo erotismo nauseato diventa una rivolta contro il Creatore, simile al volgersi di Faust verso la lussuria una volta umiliato dallo 'Erdgeist':

Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. (*ibid.*)²⁷

Allo sdoppiamento faustiano di don Giovanni corrisponde quello di donna Anna. Il narratore la descrive come «ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte» (*ibid.*: 94)²⁸. Mefistofele aveva affermato lo stesso a proposito di Gretchen: «Über die hab' ich keine Gewalt!» (v. 2626)²⁹. Il «conflitto fra forze divine e forze demoniache» a cui aveva fatto riferimento l'Entusiasta per la

²⁵ «Si che dal desiderio muovo incerto al piacere / e nel piacere anelo al desiderio» (*ibid.*: 291).

²⁶ «Correndo senza posa da una bella donna ad un'altra ancora più bella, godendone i fascini con travolgente passione, fino all'ebbrezza, fino alla nausea, credendo sempre di essersi ingannato nella scelta e sempre sperando d'incontrare l'ideale, di ottenere l'appagamento definitivo – don Giovanni dovrà pur finire per trovare la vita terribilmente piatta ed opaca» (Hoffmann 1995: 68).

²⁷ «Ora il godimento della donna non appaga più neppure la sua sensualità – ma diventa un puro atto di spregio verso la natura e il Creatore» (*ibid.*).

²⁸ «Una donna divina, sul cui animo puro nulla può la malizia del diavolo» (*ibid.*: 69, trad. modificata).

²⁹ «Non ho il minimo potere su di lei» (Goethe 2011: 221).

perdizione di don Giovanni, si configura ora come chiave della relazione con la «divina» donna Anna, che a lui «viene contrapposta»:

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegengestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. – So wie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben. (*Ibid.*)³⁰

Come nella versione di Mozart-Da Ponte è il loro incontro a scatenare la tragedia, ma con la differenza che qui il seduttore viene lasciato sullo sfondo, poiché la sciagura finale investe soprattutto lei:

Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. – *Nicht* gerettet wurde sie! Als er hinaus floh, war die Tat geschehen. (*Ibid.*: 95)³¹

Nell'esclamazione del narratore «*Nicht* gerettet wurde sie!», e nella negazione enfaticizzata dal corsivo, si può riconoscere un forte richiamo intertestuale all'ultimo verso del primo *Faust*, la condanna di Gretchen pronunciata da Mefistofele «Sie ist gerichtet!» contraddetta dalla Voce dall'alto «Ist gerettet!» (v. 4611)³², e ancora una volta ai «no!» di don Giovanni di fronte al Convitato di Pietra. Entrambe le citazioni hanno dunque un valore prolettico che rimanda all'esito tragico. Il narratore prosegue infatti annunciando che donna Anna non

³⁰ «Donna Anna viene contrapposta a don Giovanni, in quanto anche essa è eccezionalmente dotata dalla natura. Se egli era originariamente un uomo meraviglioso, di straordinario vigore, così Anna è una donna divina, di una purezza contro cui nulla può la malizia del diavolo. Le arti infernali potranno provocarne soltanto la rovina temporale; ma, conseguito questo scopo, l'inferno non avrà il potere di ritardare più oltre il compimento della vendetta, secondo il volere celeste» (Hoffmann 1995: 69, trad. modificata).

³¹ «Troppo tardi egli la conosce: la vede commettendo il peggiore dei misfatti, quando non può più provare altro desiderio se non quello – diabolico – di rovinarla. – Lei *non* fu salvata! Quando egli fugge, il misfatto era compiuto» (*ibid.*, trad. modificata).

³² «MEFISTOFELE / È condannata. / VOCE / *dall'alto* / È salva.» (Goethe 2011: 425).

sopravviverà alla morte di don Giovanni. È condannata poiché ha ceduto all'ingannatore nel faustiano «attimo del godimento supremo»:

Selbst die im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte, und nun, gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: aber dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tdlichen Martern bengsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigener irdischer Untergang. (*Ibid.*)³³

Il desiderio di vendetta si fa cos anche autodistruzione, non pi solo dell'assassino del proprio padre, come nel mito prima di Hoffmann. Se, con le parole di Peter Szondi (1999: 74-5), il modo dialettico del tragico si manifesta nell'«autoscissione», ovvero nel «soccombere che deriva dall'unit degli opposti», il soccombere di donna Anna per odio e amore  sommamente tragico. Al momento della scommessa, Faust aveva promesso l'anima a Mefistofele se avesse ceduto al godimento, o desiderato fermare l'attimo: «Kannst du mich mit Genu betriegen: / Das sei für mich der letzte Tag! / [...] Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen» (vv. 1696-7, 1699-71)³⁴. La trasposizione su Anna del motivo dell'attimo indica che è lei la vera eroina tragica del mito, su di lei e non su don Giovanni si chiude infatti la riscrittura hoffmanniana, secondo un'ultima identit con il *Faust*:

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den, die Brust zerreienden Akkorden des ersten Rezitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall! – Selbst die Szene der Donna Anna im zweiten Akt: Crudele, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus.

³³ «Perfino la fiamma di quell'amore selvaggio divampata nell'animo suo nell'attimo del godimento supremo, per subito trasformarsi in un fuoco di odio divorante, tutto questo la strazia e la distrugge. Essa sente che soltanto la morte di don Giovanni potr restituirle la pace, porre fine ai suoi angosciosi tormenti. Ma questa pace sar la sua fine terrena» (Hoffmann 1995: 69-70).

³⁴ «Se mi potrai, nel piacere, ingannare / sia quello il mio ultimo giorno! / [...] Dovessi dire all'attimo: / "Ma rimani! Tu sei cos bello!" / allora gettami in catene» (Goethe 2011: 131).

Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter
vielleicht unbewußt hingeworfene Zusatz:

*forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me!* – (Hoffmann 2006: 96)³⁵

Nei versi dell'aria *Non mi dir* durante la quale, nella prima parte del racconto, si era sentito toccato da un «ardentissimo bacio», l'Entusiasta riconosce un significato espresso «si direbbe inconsapevolmente dal poeta» (Hoffmann 1995: 70). In essi evidentemente sente risuonare la voce di Gretchen che nella scena finale *Kerker* [*Carcere*] invoca l'aiuto del Cielo: «Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen, / Lagert euch umher, mich zu bewahren!» (vv. 4608-9)³⁶. Ma nel caleidoscopio hoffmanniano le sovrapposizioni vanno sempre crescendo. È in lei, Anna-Gretchen, che l'Entusiasta si identifica al termine della sua riformulazione del mito, con le ultime parole scritte al rintocco delle due di notte. In quest'ora simbolica egli ne presente la salvezza:

Es schlägt zwei Uhr! [...] glaube ich Anna's Stimme zu hören:
Non mi dir bell' idol mio! – Schließe dich auf, du fernes,
unbekanntes Geisterreich – du Dschinnistan voller Herrlichkeit,
wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die
unsäglichste Freude der entzückten Seele alles auf Erden
Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den
Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum [...]
meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden
festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! – (Hoffmann 2006:
96)³⁷

³⁵ «Ah, come ho intimamente sentito tutto questo negli accordi strazianti del primo recitativo – e nel racconto dell'aggressione notturna! ... La scena del secondo atto – («Crudele!») – ove, a un osservatore superficiale, donna Anna pare riferirsi al solo don Ottavio, esprime nelle sue arcane risonanze, in certe mirabili correlazioni di affinità, lo struggente stato d'animo di chi è ormai morto ad ogni felicità. E che altro starebbe a significare questo strano verso, aggiunto, si direbbe inconsapevolmente dal poeta: / *Forse un giorno il cielo ancora / sentirà pietà di me!*» (Hoffmann 1995: 70).

³⁶ «Angeli, voi, legioni sante, / Schieratevi, scampatemi!» (Goethe 2011: 425).

³⁷ «Suonano le due! [...] Mi sembra di udir la voce di donna Anna "Non mi dir, bell'idol mio!" – O Lontano, sconosciuto regno degli spiriti, dischiuditi!... Dischiuditi, o Dschinnistan pieno di splendore, dove un ineffabile, celestiale tormento – dove la più inesprimibile delle delizie – colma l'anima rapita in estasi di tutte le felicità intraviste quaggiù, come promesse!... Lasciami entrare nel cerchio delle tue apparizioni piene di

La metafora dei «ceppi di piombo» allude alle catene di Gretchen nel carcere. Le ultime parole in prima persona dell'Entusiasta, generate dal ricordo dell'aria *Non mi dir*, esprimono il suo desiderio di entrare in sogno nello «sconosciuto regno degli spiriti», l'ineffabile dimensione della fantasia romantica dove si dissolvono le antitesi («wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude der entzückten Seele [...] erfüllt») resa percepibile dalla musica di Mozart³⁸, e rispecchiano al contempo la preghiera di donna Anna, amplificata dal nuovo destino di morte. Ma queste parole, poste a chiusura della sintesi fra il *Don Giovanni* e il *Faust*, sono anche il corrispettivo della 'Stimme von oben' su cui termina la tragedia goethiana («Ist gerettet!»), che indica la salvezza di donna Anna nella vita ultraterrena, e dell'Entusiasta nel «favoloso mondo romantico, ove risiede la divina magia dei suoni» (Hoffmann 1995: 64). Un precedente frammento del testo aveva infatti rivelato che Anna è salvata da 'ein frommes Gemüt' [un animo pio] («Don Ottavio wird niemals die unmarten, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben», *Ibid.*)³⁹, dove l'indeterminativo 'ein' rende ambigua la referenza fra il suo 'Gemüt' o un altro esterno: quello dell'interprete che riscrive il suo mito, a sua volta salvato dalla percezione della 'Anna's Stimme' («glaube ich Anna's Stimme zu hören»), dunque insieme dall'opera di Mozart e dalla propria fantasia. L'identità dell'Entusiasta e Anna come rispecchiamento dell'interprete nell'opera e di questa in lui era stata anticipata dal loro precedente dialogo: «Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! [...] ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind». Essa riconduce i dualismi all'unità: unifica i due *Don Giovanni* del racconto (la descrizione e l'interpretazione dell'opera), riconcilia la musica e il mito, e «chiude il cerchio dell'opera in un tutto» come il coro fugato mozartiano.

Come Goethe dunque anche Hoffmann, pur nella riscrittura tragica del mito, nega l'esito tragico, che per definizione deve essere privo di conciliazione. Il tragico viene poi ulteriormente negato dal

grazia! Possa il sogno [...] guidare il mio spirito nei campi eterei allorché il sonno terrà imprigionato questo corpo in ceppi di piombo» (Hoffmann 1995: 70, trad. modificata).

³⁸ Così definita in *Beethovens Instrumental-Musik* [La musica strumentale di Beethoven]: «Mozart ci conduce nelle profondità del regno degli spiriti. La paura che quivi ci assale non è ancora dolore, ma piuttosto un presagio d'infinito» (*ibid.*: 37).

³⁹ «Don Ottavio non abbraccerà mai colei che soltanto un animo pio ha salvato dal diventare la sposa consacrata a Satana» (*ibid.*: 70, trad. modificata).

grottesco *Gespräch des Mittags an der Table d'Hôte, als Nachtrag* [Conversazione di mezzodì alla tavola d'albergo, come poscritto] fra l'Entusiasta e parte del pubblico dell'opera, posto a chiusura del racconto. Anche se il pubblico dà la perturbante notizia della morte della cantante italiana, dovuta agli eccessi passionali della sua interpretazione (alle due in punto, l'ora simbolica in cui l'Entusiasta aveva intuito la salvezza di donna Anna), lo 'shock di realtà' (Meier 1992) apportato dalla conversazione di mezzodì ha soprattutto un effetto di stridente ironia, per il contrasto che viene a creare con il colloquio di mezzanotte fra gli iniziati ai misteri della poesia romantica. La condanna della passione artistica della cantante italiana da parte del pubblico può pertanto essere letta (in un'ultima scissione fra musica e libretto, stavolta antimusicale) come corrispettivo ironico della sentenza morale del coro dapontiano. Quest'ironia, secondo la dualità che le è propria (Behler 1997: 234-41), è dunque anche il suo rovescio: la malinconia per l'alterità del mondo romantico, confinato nel sogno e destinato a morire nella prosaica quotidianità borghese in cui permane l'Entusiasta. Il poscritto riporta così il racconto all'inconciliato dualismo di arte e vita.

In questo sovrapporsi di ironia e malinconia emerge tutta l'ambivalenza tragicomica delle lacerazioni di Johannes [Giovanni] Kreisler, il romantico 'kapellmeister' dei *Fantasiestücke in Callot's Manier* [Pezzi di fantasia alla maniera di Callot, 1814] in cui è raccolto in *Don Juan*. Uno dei racconti successivi, *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* [Il Club poetico-musicale di Kreisler], lascia intendere che l'Entusiasta viaggiatore (ancora una volta associato a motivi faustiani)⁴⁰ è uno dei suoi innumerevoli doppi. Scisso fra estasi fantastica, disillusione grottesca e incubo gotico, Kreisler è privo di unità e cosciente della propria disarmonia. Non a caso la figura tragica a cui è dedicata l'ultima ironica citazione posta a chiusura dei *Fantasiestücke*, nel *Johannes Kreislers Lehrbrief* [Certificato di apprendistato di Johannes Kreisler]⁴¹, è quella disarmonica di Amleto, già interpretato dal giovane

⁴⁰ «Rimase soltanto l'Entusiasta viaggiatore – ovverosia l'Amico Fedele (i due soprannomi, si noti bene, stanno qui ad indicare un'unica persona) [...] "Ah, se la mia vestaglia cinese fosse il manto di Mefistofele e io potessi sedermi sopra e volar via per quella finestra!..."» (*ibid.*: 276, trad. modificata). Lo stesso motivo appariva già nel racconto iniziale della *Kreisleriana*, *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* [Le pene musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler]: «colpa del mio vecchio, meraviglioso amico qui sul leggio [Bach], che mi ha di nuovo portato in giro per l'aria – come Faust sul mantello di Mefistofele» (*ibid.*: 21).

⁴¹ «Stammi sano, caro Johannes Kreisler!... Ho la sensazione che non ci rivedremo mai più. Se tu non dovessi più ritrovarmi, dopo avermi

Friedrich Schlegel come carattere della «smisurata disproporzione fra le energie dell'azione e l'energia del pensiero», «dissonanza che apre un abisso infinito fra l'umanità e il destino» (Schlegel 1988: 86-7). Anche in Kreisler l'autocoscienza della dissonanza si traduce in follia e paralisi: nell'incapacità di concludere le proprie composizioni, nelle infinite scissioni nei propri doppi.

debitamente compianto – come Amleto il povero Yorik – poni sul mio sacello un pacifico “Hic jacet” [...] Con ciò mi sottoscrivo, / – Io, come te / Johannes Kreisler» (*ibid.*: 305).

Bibliografia

- Baioni, Giuliano, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996.
- Behler, Ernst, *Frühromantik* (1992), trad. it. *Romanticismo*, Ed. I. Perini Bianchi, Scandicci, La Nuova Italia, 1997.
- Bonaventura, *Nachtwachen* (1804), trad. it. *Veglie*, Ed. P. Collini, Venezia, Marsilio, 1990.
- Cometa, Michele – Montandon, Alain, *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti, 2009.
- Crescenzi, Luca, *Il vortice furioso del tempo. E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Anzio, De Rubeis, 1992.
- Da Ponte, Lorenzo, *Il Don Giovanni* (1787), Ed. G. Gronda, Torino, Einaudi, 1995.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Modena, Mucchi, 2012.
- Id., "Seduction as passion. Myth, Novel and the Movies", *Narrating the passions*, Eds. S. Corso – B. Guilding, Oxford (etc.), Peter Lang, 2017: 115-127.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (1832), Ed. A. Schöne, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2005; trad. it. *Faust*, Ed. F. Fortini, Milano, Mondadori, 2011.
- Grabbe, Christian Dietrich, *Don Juan und Faust* (1828), trad. it. "Don Giovanni e Faust", *Teatro*, Ed. E. Groppali, Genova, Costa & Nolan, 1986: 21-90.
- Hartmann, Petra, *Faust und Don Juan. Ein Verschmelzungsprozeß*, Stuttgart, Ibidem-Verlag, 1998.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814), Eds. H. Steinecke – G. Allroggen – W. Segebrecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2006, trad. it. *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, Ed. C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1995.
- Kierkegaard, Søren, "Die unmittelbare erotische Stadier, eller det Musikalsk-Erotiske", *Enten-Eller* (1843), trad. it. *Don Giovanni. Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, Eds. R. Cantoni e K. M. Guldbrandsen, Milano, SE, 2015.
- Macchia, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978².
- Mayer, Hans, *Doktor Faust und Don Juan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

- Meier, Albert, "Fremdenloge und Wirtstafel. Zur poetischen Funktion des Realitätsschocks in E.T.A. Hoffmanns Fantasiestück *Don Juan*", *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 111 (1992): 516-531.
- Mila, Massimo, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988.
- Molière, *Dom Juan* (1665), trad. it. *Don Giovanni*, Ed. D. Gambelli, Venezia, Marsilio, 2003.
- Müller-Kampel, Beatrix, "Faust und Don Juan. Thematische Überblendungen in der deutschen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", *Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, Ed. P. Csobadi [et al.], Salzburg, Müller-Speiser, 1993: 137-52.
- Osterkamp, Ernst, "Don Juan and Faust: On the Interaction Between Two Literary Myths", *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*, Eds. L. Goehr – D. Herwitz, New York, Columbia University, 2006: 19-31.
- Puškin, Aleksandr, *Kamennyj gost'* (1830), trad. it. "Il convitato di Pietra", *Teatro e Favole*, Ed. T. Landolfi, Milano, Adelphi, 2005: 171-211.
- Rico, Francisco, "La salvazione di don Giovanni", *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, trad. di S. Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1994: 237-65.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan* (1978), trad. it. *Il mito di Don Giovanni*, Ed. E. Marchi, Parma, Pratiche, 1980.
- Schlegel, Friedrich, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), trad. it. *Sullo studio della poesia greca*, Ed. A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Napoli, Guida, 1988.
- Steinecke, Hartmut, *Die Kunst der Fantasie: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt am Main – Leipzig, Insel, 2004.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. it. *Saggio sul tragico*, Ed. F. Vercellone, intr. di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996.
- Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1625), trad. it. *L'ingannatore di Siviglia*, Ed. L. Dolfi, Torino, Einaudi, 1998.
- Watt, Ian, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1997), trad. it. *Miti dell'individualismo moderno. Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe*, Eds. M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelli, 1998.
- Wellbery, David E., "E. T. A. Hoffmann and Romantic Hermeneutics: An Interpretation of Hoffmann's *Don Juan*", *Studies in Romanticism*, 19.4 (1980): 455-73.
- Zenobi, Luca, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.

L'autore

Francesco Marola

Laureato con tesi in Letterature comparate nell'Università dell'Aquila, è dottorando nell'Università di Roma 'Tor Vergata'. Porta avanti una ricerca in Teoria della letteratura sulle interferenze fra miti letterari moderni nel romanticismo.

Email: francescomarola@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Marola, Francesco, "Don Juan: eine Tragödie. Intertestualità faustiana e riscrittura tragica nel racconto di E. T. A. Hoffmann", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>