

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

E.T.A. Hoffmann e W.A. Mozart:

confronto tra la composizione letteraria di *Don Juan* e la composizione musicale
di *Don Giovanni*

CANDIDATA

Chiara Pennacchietti

RELATORE

Sandro M. Moraldo

Anno Accademico 2021-2022

Secondo Appello

Indice

Introduzione	2
Capitolo 1.....	3
1.1 La vita di E.T.A. Hoffmann tra musica e letteratura.....	3
1.2 Le opere “musicali” di E.T.A. Hoffmann: <i>Kreisleriana</i> e altri racconti.....	5
1.3 L’influenza di Hoffmann nella produzione teatrale europea postuma.....	8
Capitolo 2.....	10
2.1 La figura del Don Giovanni.....	10
2.2 <i>Don Juan</i> di E.T.A. Hoffmann	11
2.3 <i>Don Giovanni</i> di W.A. Mozart	12
Capitolo 3.....	15
3.1 Hoffmann e il <i>Don Giovanni</i> di Mozart	15
3.2 L’opera nel racconto.....	16
3.3 I personaggi	25
3.4 I temi	27
3.5 L’interpretazione	29
Conclusione.....	31
Bibliografia primaria	32
Bibliografia secondaria.....	32

Introduzione

Fin da piccola ho sempre avuto una grande passione per la musica classica. I ricordi della me bambina sono ancora vividi nella mia mente: dedicavo il sabato alle lezioni di flauto traverso, mentre ogni domenica correvo in edicola per una nuova uscita di *Il meglio dei grandi compositori*, una collana di circa centocinquanta CD edita da De Agostini. Ascoltavo maggiormente quelli di Rossini, Chopin, Verdi e Beethoven, ma il mio preferito era senza dubbio quello di Mozart. Trascorrevo le giornate con il sottofondo delle arie di *Le nozze di Figaro*, di sonate, e di sinfonie. A 10 anni, dopo qualche anno di studio, ho finalmente suonato per la prima volta Mozart davanti a un pubblico. Dalla *Marcia dei sacerdoti* estratta da *Il flauto magico*, a *Fin ch'han dal vino* da *Don Giovanni*, passando per *Piccola serenata notturna*, non sono mancate le occasioni per eseguire tutti quei brani che avevano fatto parte della mia infanzia. Oggi la musica classica continua ad essere un punto fermo della mia vita, in quanto mi diletto spesso tra gli spartiti con il flauto, l'ottavino, e talvolta anche il pianoforte. Alla mia passione per la musica si affianca senza dubbio quella per la lettura e il tedesco. A questo proposito trovo doveroso sottolineare l'importanza del mio Erasmus a Winterthur, in Svizzera, che mi ha permesso di migliorare le mie conoscenze della lingua e competenze nella comprensione del testo. Durante il secondo semestre ho invece seguito il corso Letteratura tedesca II del professor Sandro M. Moraldo, vertente su diversi testi dello scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann. Durante una delle lezioni è stato analizzato il racconto *Don Juan*, ispirato all'opera mozartiana *Don Giovanni*: è su questi due capolavori che si basa il mio elaborato. Da un lato troviamo colui che è stato definito dal *Grove Dictionary* come "il compositore più universale nella storia della musica occidentale", l'unione di genio e sregolatezza, e per molti il più grande musicista di tutti i tempi. Dall'altro uno scrittore romantico forse troppo poco conosciuto, un vero genio che ha saputo conciliare diverse arti riuscendo a portare a termine in modo eccellente ogni suo obiettivo. *Don Juan* è la massima espressione del talento di entrambi, senza dimenticare l'inestimabile contributo di Lorenzo Da Ponte. L'obiettivo di questo lavoro è in primo luogo ricordare la genialità di due dei maggiori artisti del panorama mondiale, e in secondo luogo dimostrare lo studio e la cura che si celano dietro a *Don Juan*. La tesi si articolerà in tre capitoli. Nel primo verranno illustrate la vita di E.T.A. Hoffmann e la sua produzione letteraria e musicale. Il tema del secondo capitolo è la figura del Don Giovanni e la sua interpretazione nella storia, in Hoffmann, e in Mozart. Il terzo e ultimo capitolo costituisce la parte più importante dell'elaborato: un confronto approfondito tra l'opera musicale e l'opera letteraria, concentrato sui personaggi, i temi, e l'interpretazione.

Capitolo 1

1.1 La vita di E.T.A. Hoffmann tra musica e letteratura

E.T.W. Hoffmann	E.T.W. Hoffmann
geb. Königsberg in Preußen	nato a Königsberg in Prussia
den 24. Januar 1776	il 24 gennaio 1776
gest. Berlin den 25. Juni 1822.	morto a Berlino il 25 giugno 1822.
Kammer Gerichts Rath	Consigliere della Corte di Giustizia
ausgezeichnet	eccellente
im Amte	nel suo ufficio
als Dichter	come poeta
als Tonkünstler	come compositore
als Maler	come pittore

Le parole scolpite sulla lapide di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann indicano la vasta sfera degli interessi che hanno caratterizzato la sua breve vita. Dalla letteratura alla pittura, sono tanti i suoi capolavori che oggi rappresentano un patrimonio inestimabile della cultura europea e mondiale. È importante sottolineare, però, che il primo grande amore di Hoffmann fu la musica: una passione lampante che lo scrittore non ha mai nascosto, tanto che nel 1805 scelse di cambiare il suo terzo nome Wilhelm con Amadeus, in onore del grande compositore Mozart, suo grande esempio e fonte d'ispirazione.

Possiamo dire che la vita del genio nato a Königsberg nel 1776 si fondò su due pilastri: scrittura e musica, non necessariamente come due entità separate. L'ambiente familiare giocò un ruolo fondamentale nella nascita di questo interesse: crescerà prima prendendo lezioni di piano dallo zio e di contrappunto dall'organista Podbielski, e poi insegnando musica e componendo. Sono tante le sue figure di riferimento, tra le più celebri troviamo il direttore d'orchestra Carl Maria von Weber, il musicista Johann Friedrich Reichardt dal quale prenderà lezioni di composizione, il regista teatrale August Wilhelm Iffland e il cantante Franz von Holbein (Moraldo 2015).

Era il 1804 quando Hoffmann giunse a Varsavia, dove avverrà poi la sua consacrazione dal punto di vista musicale. Non è infatti un caso che nel 1805, quando nacque sua figlia, Hoffmann scelse per lei il nome Cäcilie, in onore della santa protettrice della musica. La città polacca in quegli anni rappresentava un centro musicale di grande importanza. A conferma di questo è doveroso sottolineare che cinque anni dopo, a pochi chilometri di distanza, nacque Friedrich Chopin. Il suo maestro Joseph Elsner, insieme al violinista Franz Anton Morgenroth, furono due dei personaggi che introdussero Hoffmann in questo mondo. Anche

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, e Ludwig van Beethoven si collocano tra i principali modelli di Hoffmann, che proprio in questo periodo dimostrò una ricca produzione in questo campo. Trasformò in musica la prima parte di *Kreuz an der Ostsee* di Werner, *Brautnacht*, compose *Die lustige Musikanten* secondo il libretto di Brentano; l'opera *Der Kanonicus von Mailand*, sul testo di Duval von Rohrmann, e una sinfonia in mi bemolle maggiore. Contribuì al panorama musicale dell'epoca non solo con le sue composizioni, ma ebbe un ruolo attivo anche nella società. Lavorò come direttore d'orchestra per la *Musikalische Gesellschaft*, una fondazione da lui creata per la formazione di cantanti, e si occupò in prima persona dell'allestimento interno delle sale di Palazzo Ogiński, affittato per la rappresentazione di concerti (Moraldo 2015).

Hoffmann trascorse gli anni successivi al soggiorno in Polonia a Berlino, dove egli iniziò a maturare l'idea di un impiego come direttore d'orchestra, come manifestò anche agli amici Hitzig e Von Hippel:

Ciò che desidererei sarebbe trovare un impiego in qualità di direttore d'orchestra presso qualsiasi teatro e a tale scopo sarebbe anche utile propormi sul *Reichsanzeiger*. (22 agosto 1807)

La mia unica speranza è quella di essere assunto in qualche cappella come direttore, al proposito ho fatto tutti i necessari preparativi, ma finora invano! (20 ottobre 1807)

Nel 1808 il conte Julius von Soden, direttore del teatro municipale, lo convinse a partire per Bamberga dove potrà poi esaudire il suo desiderio. La sua carriera da direttore d'orchestra sarà però deludente, tanto che Hoffmann lasciò l'incarico e iniziò a impartire lezioni di musica e a comporre libretti per il teatro della città. Tra questi troviamo composizioni di balletti, un miserere, canzonette e altre opere vocali; melodrammi, come *Dirna*, *Saul*; opere come *Aurora*, cori e musica da camera (Moraldo 2015). Si dedicò inoltre alla critica musicale, principalmente *sull'Allgemeine musikalische Zeitung* di Johann Friedrich Rochlitz, alla quale diede una forma originale, inglobando i suoi commenti in una trama romanzesca. Da qui nacque la sua tendenza verso la letteratura, che diventerà presto la sua occupazione principale. È datato 1808, infatti, il suo primo racconto *Ritter Gluck*, che verrà pubblicato sullo stesso giornale, così come le *Kreisleriane*.

Lascerà Bamberga per Lipsia nel 1813, spinto dalla richiesta di Joseph Seconda di assumere la direzione musicale del teatro locale. Le sue aspettative non verranno però soddisfatte, e questo lo spinse a dedicarsi alla letteratura, principalmente ai *Racconti fantastici alla maniera di Callot*. Il 1814 sancì infatti l'inizio del periodo più fecondo della sua produzione letteraria. È però nel 1816 che avvenne finalmente la svolta della sua carriera musicale. Il 3 agosto dello

stesso anno la sua opera *Undine*, tratta dall'omonimo racconto di Friedrich de La Motte Fouqué, venne rappresentata per la prima volta alla Schauspielhaus di Berlino. La prima ebbe grande successo, e Hoffmann si guadagnò la nomina a *Kammergerichtsrat* così come una posizione di spicco nel panorama musicale e letterario dell'epoca.

Nel 1820 iniziarono i gravi problemi di salute che lo condurranno verso la fine della sua vita, non prima però di terminare alcuni dei suoi lavori, come la traduzione in tedesco del libretto dell'opera *Olympia*, commissionatagli dal compositore Gaspare Spontini. Hoffmann morì il 25 giugno 1822, a 46 anni, per tabe dorsale. Nonostante la sua breve vita lasciò un'eredità inestimabile di capolavori letterari e musicali.

1.2 Le opere “musicali” di E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana* e altri racconti

E.T.A. Hoffmann, come detto sopra, ha saputo conciliare perfettamente le sue più grandi passioni: la musica e la letteratura, non solo scrivendo sull'*Allgemeine musikalische Zeitung*, ma anche pubblicando diversi racconti con la musica come tema centrale. Proprio tra le pagine di quel giornale sono nate diverse storie, come *Don Juan*, di cui parlerò in modo approfondito più avanti.

La raccolta “musicale” per eccellenza è però *Kreisleriana*, comparsa per la prima volta sulla stessa rivista tra il 1810 e il 1814 e poi pubblicata nella seconda edizione di *Fantasiestücke in Callots Manier*. Si tratta di una serie di dodici testi con protagonista il musicista Johannes Kreisler, ovvero il “doppio” di Hoffmann. Tutte le storie facenti parte del ciclo, pubblicato in due edizioni, vedono la musica come protagonista.

Nella prima edizione troviamo:

Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters musikalische Leiden (Le sofferenze musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler)

Ombra adorata! (Ombra adorata!)

Gedanken über den hohen Wert der Musik (Pensieri sull'alta dignità della musica)

Beethovens Instrumental-Musik (La musica strumentale di Beethoven)

Höchst zerstreute Gedanken (Pensieri estremamente sparsi)

Der vollkommene Maschinist (Il perfetto macchinista)

Nella seconda, invece:

Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler (Lettera del barone Wallborn al maestro di cappella Kreisler)

Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn (Lettera del maestro di cappella Kreisler al barone Wallborn)

Kreislers musikalisch-poetischer Klub (Circolo poetico-musicale di Kreisler)

Nachricht von einem gebildeten jungen Mann (Novelle di un giovane colto)

Der Musikfeind (Il nemico della musica)

Über einen Ausspruch Sacchinis (Su un'osservazione di Sacchini)

Johannes Kreislers Lehrbrief (L'attestato artistico di Johannes Kreisler)

Scritti sotto forma di recensione e dal punto di vista del maestro di cappella Kreisler, forniscono al lettore un'utile testimonianza per comprendere appieno cosa la musica significasse per Hoffmann. Già dal primo racconto conosciamo il protagonista, il maestro di cappella Johannes Kreisler, genio tormentato e abile musicista, alter ego di Hoffmann.

Nel terzo racconto, *Pensieri sull'alta dignità della musica*, si nota l'ironia dello scrittore nel descrivere la percezione della musica nella società filisteica, secondo la quale l'unico scopo di essa, definita "la più romantica delle arti", non è altro che "offrire all'uomo un gradevole passatempo, distrarlo piacevolmente dalle occupazioni serie". Le sue riflessioni terminano con parole sarcastiche, che reputano la musica "una meravigliosa e utilissima invenzione", poiché essa "allegra e distrae gli uomini".

Segue *La musica strumentale di Beethoven*, in cui Hoffmann descrive l'effetto sull'ascoltatore della musica beethoveniana, che "muove le leve del brivido, del terrore, del raccapriccio, del dolore". Si tratta della rielaborazione della recensione della quinta sinfonia di Beethoven uscita nel 1810 sull'*Allgemeine musikalische Zeitung* (Italiano 2020). Mozart, infatti, non era l'unico musicista stimato dallo scrittore, che vedeva in Beethoven "genio e sregolatezza":

generalmente si considera il suo lavoro solo come il prodotto del genio che, incurante della forma e della scelta delle idee, si affida al fuoco creativo e ai fulminei suggerimenti della sua immaginazione. Nondimeno, riguardo all'avvedutezza egli è da mettere sullo stesso piano di Haydn e Mozart. Egli separa il suo io dal regno interiore dei suoni e domina su di essi al pari di un signore assoluto. (Hoffmann 1810)

Il quinto testo, *Pensieri estremamente sparsi*, ci riporta all'idolo insuperabile di Hoffmann. Tra le pagine di un vecchio diario di Kreisler vengono infatti ripercorsi degli aneddoti sui maggiori modelli del maestro di cappella, e uno di questi è, appunto, Mozart. Si parla in particolare del Don Giovanni, da cui Hoffmann si ispirerà poi per il suo *Don Juan*.

Nella seconda edizione di *Kreisleriana* è senza dubbio degno di nota il racconto *Novelle di un giovane colto*, in cui la scimmia Milo è stata istruita a parlare, scrivere, leggere e specialmente a suonare. Il protagonista spiega il ruolo che ha la musica nella sua vita, raccontando della sua abilità a suonare il fortepiano e a cantare, e di come questa sia da lui considerata come l'arte più attraente:

solo la musica mi attraeva più di ogni altra cosa, perché dà l'opportunità di stupire e ammirare un'intera folla di persone in un batter d'occhio, e grazie alla mia organizzazione naturale il fortepiano è diventato presto il mio strumento preferito. (Hoffmann 1814)

Gli ultimi due racconti, *Su un'osservazione di Sanchini*, e *L'attestato artistico di Johannes Kreisler* possono essere letti come trattati teorici, in cui si parla di strumentazione, modulazione, composizione e musica tonale.

La produzione letterario-musicale di Hoffmann, però, non si limita a *Kreisleriana*. Sono numerosi, infatti, i racconti in cui le due maggiori passioni di Hoffmann si intrecciano. Nei *Racconti notturni* troviamo *Il Sanctus*, il cui tema principale riguarda la musica e il canto, immersi nella cornice notturna e misteriosa tipica dei *Nachtstücke*. *Il maggiorasco* è il sesto racconto della raccolta, in cui il protagonista introduce il tema dell'arte musicale e delle emozioni che essa sa suscitare. Uno dei personaggi della storia è Wolfgang, che richiama anche il grande compositore.

Per quanto riguarda *I confratelli di San Serapione*, troviamo una lunga serie di storie che trattano vari aspetti della musica, dal canto al suono degli strumenti, passando per la composizione. In alcuni di essi, Hoffmann si serve dei suoi personaggi per esprimere il suo pensiero riguardo quella che per lui è la vera musica. Il secondo racconto della raccolta s'intitola *Il consigliere Krespel*. Il protagonista è un collezionista di violini, solito a smontare gli strumenti che acquista al fine di studiarne la struttura interna, per poi appenderli al muro per sempre una volta suonati. Le altre due figure principali della storia sono la moglie, Angela, e la figlia, Antonia, entrambe abili cantanti liriche. La terza novella, *La corona*, suggerisce già dal titolo che al centro della storia si trova proprio questo segno musicale. A partire da esso, e da un quadro del pittore Hummel, Hoffmann scrive la storia delle due sorelle musiciste Lauretta e Teresina, e di come un punto coronato abbia aperto e chiuso il cerchio

della loro conoscenza con il narratore Teodoro. Diversi sono i riferimenti all'ambito musicale, dai vari strumenti come la chitarra e il pianoforte a coda, alla menzione dei compositori italiani Steffani e Anfossi. Nel quarto pezzo, *Il poeta e il compositore*, Hoffmann delinea come la poesia debba essere tradotta in musica:

Si prepari, il poeta, all'ardito volo nel lontano regno del romanticismo: là egli troverà i soggetti meravigliosi che dovrà trasferire nella vita, a colori smaglianti, e renderli credibili, e far sì che ci strappino alla meschina realtà quotidiana come sogni beneficanti, e ci diano l'illusione di aleggiare fra i viali fioriti della vita romantica, di comprendere soltanto il linguaggio di quel mondo: la parola tradotta in musica. (Hoffmann 1813)

Il nono racconto, *La guerra dei cantori*, si ispira al poema medievale tedesco *Sängerkrieg auf der Wartburg* e narra, come si può evincere dal titolo, di una gara canora alla corte di Ermanno di Turingia. La decima storia è *L'automa*. Il tema della storia sono gli automi musicali, che vantano grande rilievo grazie alla loro capacità di portare a termine perfettamente degli esercizi complessi, in modo migliore rispetto agli umani. Allo stesso tempo, però, essendo esseri non animati, eseguono i brani in modo sterile e privo di passione. Emerge così la critica di Hoffmann verso questa mancanza di comprensione della vera arte, e attraverso il musicista Luigi egli commenta:

Il più grande rimprovero che si possa fare a un musicista è quello di suonare senza espressione, vale a dire di offendere la vera essenza della musica, di uccidere la musica, eseguendola. (Hoffmann 1814)

La vera musica non può quindi essere rappresentata dall'esecuzione perfetta dei mezzi meccanici, quanto dallo spirito e dalla passione di un vero musicista.

1.3 L'influenza di Hoffmann nella produzione teatrale europea postuma

Come la musica influenzò Hoffmann, così anch'egli ebbe un ruolo fondamentale nelle produzioni musicali e teatrali degli anni successivi alla sua scomparsa.

In Francia, trent'anni dopo la sua morte, diventò il protagonista della pièce teatrale *Les Contes d'Hoffmann* degli autori francesi Michel Carré e Jules Paul Barbier. Questa ispirò poi Jacques Offenbach per l'omonima opera fantastica in cinque atti, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1881. Il secondo, il terzo, e il quarto atto sono dedicati a tre personaggi femminili dei racconti di Hoffmann, rispettivamente a Olympia, Antonia e Giulietta. È chiaro quindi che tre dei racconti su cui si basa l'opera sono *L'uomo della sabbia*, *Il consigliere Krespel* e *La storia del riflesso perduto*. Tuttavia, troviamo anche riferimenti ad altre storie come *Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*, *Signor Formica*, e *Don Juan*.

La popolarità di Hoffmann in Russia è sicuramente degna di nota. Negli anni Trenta dell'Ottocento fu infatti uno degli scrittori più letti del Paese. Il celebre balletto *Lo Schiaccianoci*, musicato dal compositore russo Pjotr Iljitsch Tschaikowski, deriva proprio dal racconto *Schiaccianoci e il re dei topi*, nella versione edulcorata di Alexandre Dumas padre intitolata *Histoire d'un casse-noisette*.

Anche in Italia possiamo individuare una diffusa conoscenza degli scritti di Hoffmann. Il romanzo breve *Il sorteggio della sposa*, inserito nella raccolta *I confratelli di San Serapione*, è stato d'ispirazione per uno dei più grandi pianisti italiani, Ferruccio Busoni, nella realizzazione della sua opera *La sposa sorteggiata*.

Il successo di Hoffmann nei Paesi non germanofoni fu sempre maggiore che in patria. Nonostante questo, sono comunque presenti dei compositori che hanno tratto ispirazione dalle sue opere. Richard Wagner ne è un esempio. La novella *Mastro Martin il bottaio e i suoi garzoni* ispirò l'opera *I maestri cantori di Norimberga*, mentre il racconto *La guerra dei cantori*, tratta anch'essa dalla raccolta *I confratelli di San Serapione*, fu un documento fondamentale per la realizzazione dell'opera *Tannhäuser e la gara dei cantori della Wartburg*. La celebre opera romantica *L'olandese Volante*, invece, deve i suoi tratti mistici e notturni alla letteratura hoffmaniana. Robert Schumann, d'altra parte, nel 1838 compose un ciclo di otto pezzi per pianoforte intitolandolo *Kreisleriana*, un chiaro riferimento al gruppo di novelle di Hoffmann con protagonista il maestro di cappella Johannes Kreisler.

Capitolo 2

2.1 La figura del Don Giovanni

Quella del Don Giovanni è una delle figure più celebri nella letteratura mondiale. Nel 1954 lo studioso americano A.E. Singer raccolse le indicazioni riguardanti tutti gli scritti che, a partire dal 1630, erano stati dedicati a questo personaggio: si potevano contare ben 4303 voci bibliografiche. Sono infatti numerosi gli autori che si sono cimentati con questo mito, come Molière, Mozart-Da Ponte, Hoffmann, Kierkegaard, Byron, Puškin, Shaw, Stravinskij, Juan Zorrilla e Gregorio Marañón, Max Frisch e Bertolt Brecht, Ingmar Bergman e André Delvaux, Prosper Mérimée e André Gide. Ad essi si affiancano anche autori italiani, come Vitaliano Brancati, Carmelo Bene, Carlo Goldoni e Dacia Maraini (Curi 2002).

La nascita del personaggio, però, è da ricondurre al dramma *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) del frate spagnolo Tirso de Molina. *Burlador* significa infatti seduttore, ingannatore: mai aggettivi furono più giusti per descrivere Don Giovanni. Egli è ossessionato dal desiderio delle donne, che attira a sé e conquista con ingannevoli promesse (Mila 2011).

Intorno al 1650 la leggenda era arrivata in Italia con la tragicommedia in prosa *Convitato di pietra* di Giliberto, oggi perduta, e con il *Convitato di pietra* del Cicognini. Ma, svanito lo spirito religioso da cui era nata, il mito si ridusse poi a una serie di vicende fantastiche per il divertimento del popolo. Passò agli scenari della Commedia dell'arte, e divenne poi uno dei canovacci prediletti.

La rappresentazione di Don Giovanni trovò presto innumerevoli svolgimenti: opere comiche, operette di tipo popolare, *vaudevilles*, balletti e pantomime. I più lasciarono il peccatore alle fiamme dell'inferno, alcuni scelsero di destinargli le porte del paradiso, Heyse lo fece morire suicida nel cratere del Vesuvio, mentre qualcun altro lo fece frate. Dal Medioevo con il suo presunto legame con la cultura giudaico-cristiana alla modernità che lo lega all'opposizione alle leggi sociali e morali della società occidentale, la figura del Don Giovanni è stata spesso oggetto di analisi e discussioni da parte di molti studiosi, uno su tutti Søren Kierkegaard, che lo contrappose a Faust.

A metà dell'Ottocento si coniò l'aggettivo "dongiovanni", in francese *donjuanisme* e *donjuanesque*, che suggerisce una denotazione ironica, caricaturale, totalmente esclusa dall'ambito letterario, una figura in mano all'immaginario collettivo che la deforma come uomo dal costume sessuale frivolo e spensierato, vittima dei propri eccessi (Bertoldo 2018).

Oggi, nel linguaggio comune, Don Giovanni rappresenta l'immagine simbolica della naturale attrazione dell'uomo verso la donna e le voluttà della vita.

2.2 *Don Juan* di E.T.A. Hoffmann

Don Juan è una novella prestampata nell'*Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia il 31 marzo 1813 e pubblicata poi nel primo volume dei *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann, nel sottotitolo, designa l'opera come *una favolosa avventura di un viaggiatore entusiasta*. Il narratore in prima persona, infatti, è proprio il viaggiatore entusiasta, su cui vengono proiettati i pensieri culturali, in particolare musicali e filosofici, dell'autore stesso. D'altra parte, l'intera narrazione è rivolta a Theodor, che presumibilmente rappresenta Theodor Gottlieb von Hippel, forse l'unico a cui Hoffmann ha rivelato senza riserve i suoi pensieri e aperto il suo cuore (Wittkop-Ménardeau 1989: 14).

La storia può essere scissa in due parti principali, a loro volta divise in altre sezioni sulla base di cambi di prospettiva e di ambientazione.

La prima sezione corrisponde all'introduzione, ambientata nella camera dell'hotel in cui soggiorna il protagonista. Lì il viaggiatore entusiasta viene svegliato dalle note di un'orchestra e scopre che, proprio lì accanto, sta per andare in scena il Don Giovanni del famoso signor Mozart di Vienna (Hoffmann 1813). L'hotel, infatti, è collegato con un teatro, e dalla stanza si può accedere direttamente al palco numero 23.

L'entrata del viaggiatore entusiasta nel teatro sancisce l'inizio della seconda sezione. Il narratore descrive in termini musicali l'*ouverture* dell'opera, dall'*andante* all'*allegro*, fino all'apertura del sipario. Alle prime parole cantate da Leporello, "Notte e giorno faticar", il viaggiatore entusiasta scopre con molto piacere che l'opera sarà rappresentata in italiano. Entrano in scena gli altri due personaggi principali: Don Juan, e soprattutto Donna Anna.

Nella terza sezione, il cui inizio coincide con la Scena V dell'opera di Mozart, vengono introdotti nuovi personaggi: prima Donna Elvira, poi Zerlina e Masetto.

Durante la rappresentazione il viaggiatore entusiasta sostiene di percepire una presenza nel palco:

Già da tempo mi pareva di aver sentito dietro di me un tenue alito caldo, e di aver udito frusciare una serica veste: questo mi faceva ben sospettare la presenza di una donna . (Hoffmann 1813)

Tuttavia, però, essendo talmente immerso nel mondo poetico che l'opera gli dischiudeva e nelle note cantate dalla meravigliosa Donna Anna, la presenza non lo aveva distratto dall'ascolto.

Con la fine del I atto di Mozart inizia la quarta sezione della storia. Il sipario cala e il viaggiatore entusiasta può ora voltarsi e scoprire che la presenza femminile che aveva avvertito dietro di lui era proprio Donna Anna. I due intrattengono una conversazione, da lei

sostenuta in toscano, in cui la donna racconta dell'importanza della musica nella sua vita, del Don Juan e della sua parte. La donna lascerà poi il palco con il viso pallido accennando l'arrivo dei suoi "momenti più tormentosi" (Hoffmann 1813).

Il sipario si alza nuovamente e inizia la sesta sezione. Hoffmann tralascia buona parte dell'atto II e riprende la narrazione direttamente dal *finale* dell'opera di Mozart.

Donna Anna appare completamente diversa, il suo viso è invaso da un pallore mortale, i suoi occhi sono spenti e la sua voce tremante e ineguale. Durante il coro *fugato* il viaggiatore entusiasta viene chiamato dal cameriere per il pranzo e lascia il teatro.

La settima sezione si svolge nella mensa, dove le tante persone tirate a lucido si intrattengono commentando la rappresentazione. Tra gli elogi alla recitazione degli italiani, però, si avvertono anche critiche che danno a intendere che nessuno abbia nemmeno lontanamente avvertito il profondo significato di questa opera tra le opere (Hoffmann 1813). Saturo di ciò che aveva ascoltato, il protagonista si ritira nella sua camera.

Nell'ottava sezione, svoltasi in piena notte, il viaggiatore entusiasta si reca nuovamente nel palco e chiama a gran voce Donna Anna. Ripercorre l'opera attraverso i versi cantati dai personaggi come *Lascia o caro un anno ancor allo sfogo del mio cuor, o Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me*. Suonano le due. Il narratore avverte il tenue olezzo di un delicato profumo italiano che per prima cosa il giorno prima gli fece sopporre la presenza di una vicina. Viene così avvolto da un senso di beatitudine che credeva di poter esprimere soltanto in suoni. Sulle note di un *crescendo* crede così di udire la voce di Donna Anna: *Non mi dir bell'idol mio*.

È qui che inizia la seconda parte dell'opera, che possiamo intendere come un'appendice. Essa viene presentata come una *Conversazione di mezzogiorno al ristorante dell'Hotel*. Lì il viaggiatore entusiasta apprende che Donna Anna è deceduta durante la notte alle due in punto, esattamente quando egli sosteneva di aver udito la sua voce.

2.3 Don Giovanni di W.A. Mozart

Don Giovanni, il cui titolo originale è *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, è un'opera lirica in due atti di Wolfgang Amadeus Mozart. Insieme a *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte* si colloca tra i tre drammi giocosi che il compositore austriaco scrisse su libretti di Lorenzo Da Ponte. La prima rappresentazione è datata 29 ottobre 1787, ed ebbe luogo nel Teatro degli Stati Generali di Praga.

Don Giovanni, un nobile cavaliere con la passione per le donne, è il personaggio principale. Egli coinvolge spesso il servitore Leporello nei suoi ingannevoli stratagemmi, come possiamo

vedere già all'inizio del I atto. Il primo personaggio ad entrare in scena, infatti, è proprio Leporello. Attraverso l'aria *Notte e giorno faticar*, egli si lamenta della sua condizione di servo mentre si ritrova a fare da sentinella al suo servitore, introdottosi mascherato da Don Ottavio nella casa di Donna Anna con l'obiettivo di sedurla. La donna, avendo scoperto che l'uomo a farle visita non era l'amato Don Ottavio, reagisce alla violenza e riesce ad allontanare il nobiluomo dalla stanza. Le sue urla, però, avevano attirato suo padre, il Commendatore, che morirà per mano di Don Giovanni dopo averlo sfidato a duello. Don Ottavio promette a Donna Anna che vendicherà il sangue di suo padre a qualsiasi costo. Nel frattempo, Leporello e il suo padrone, ormai lontani dal luogo dell'assassinio, si imbattono in Donna Elvira, una vecchia conquista di Don Giovanni ormai rimasta sola e addolorata a seguito dell'abbandono da parte del suo seduttore. Il nobiluomo, imbarazzato, si defila, e toccherà a Leporello consolare la donna elencandole la lista delle infinite conquiste di Don Giovanni. Nonostante ciò, Donna Elvira non intende arrendersi, e corre in cerca di Don Giovanni affinché si penta delle sue malefatte. Il cavaliere è però già in cerca di una nuova donzella da conquistare, che egli troverà nella contadina Zerlina, già promessa sposa a Masetto. Leporello viene incaricato di far allontanare lo sposino affinché il padrone possa corteggiare Zerlina con le sue mille lusinghe nell'aria *Là ci darem la mano*. Ma è proprio quando la giovane sta per cedere che Donna Elvira, intonando *Ah, fuggi il traditor*, la mette in guardia dalle sue cattive intenzioni. Proprio allora si presentano Donna Anna e Don Ottavio, che chiedono aiuto a Don Giovanni nel rintracciare l'ignoto assassino del Commendatore. Allo stesso tempo, però, ascoltando la sua voce, Donna Anna riconosce in Don Giovanni l'uccisore del padre. Don Ottavio promette nuovamente che farà di tutto per scoprire la verità. Intanto, durante l'aria *Fin ch'han dal vino*, Don Giovanni organizza un ballo per festeggiare Masetto e Zerlina al quale parteciperanno anche Donna Anna, Don Ottavio, e Donna Elvira, tutti mascherati in modo da non farsi riconoscere. Il donnaioolo prova nuovamente a sedurre Zerlina, che però grida e attira la folla in suo soccorso. Don Giovanni accusa Leporello, ma i tre in incognito tolgono le maschere e incolpano il nobiluomo, che però riesce a scappare. Si conclude così il I atto.

L'opera ricomincia con Leporello visibilmente arrabbiato con il padrone a causa della falsa accusa mossa nei suoi confronti. Nonostante ciò, però, il servo viene convinto da Don Giovanni ad aiutarlo nell'ennesima impresa amorosa. Don Giovanni gli propone infatti uno scambio di abiti che causerà diverse incomprensioni: da una parte Donna Elvira, vedendo Leporello in abiti nobili, crederà nel pentimento di Don Giovanni; dall'altra parte Masetto cadrà nell'inganno e verrà picchiato da Don Giovanni. Visti gli umili abiti del colpevole, egli

confesserà a Zerlina che a picchiarlo è stato Leporello. Il povero servo, però, è impegnato a liberarsi da Donna Elvira quando i tre alleati lo notano e, credendo di trovarsi davanti all'assassino del Commendatore, tentano di ucciderlo. Leporello confessa la sua identità, ma nonostante questo viene accusato prima di aver ingannato Donna Elvira e di essere un alleato di Don Giovanni, poi di aver picchiato Masetto. È notte fonda, intorno alle 2, e Don Giovanni, rifugiatosi al cimitero, attende Leporello. Mentre si scambiano nuovamente i vestiti, il padrone racconta divertito di aver incontrato una donna che, scambiandolo per Leporello, l'ha baciato e abbracciato. All'improvviso, però, si sente una voce terribile: *Di rider finirai pria dell'aurora*. Si tratta della statua funebre del Commendatore, e un intimorito Leporello viene costretto dal padrone a invitarla a cena. Don Ottavio, nel frattempo, chiede a Donna Anna di sposarlo, ma la donna confessa di essere troppo addolorata, e che lo sposerà solo una volta vendicata la morte del padre. Nel palazzo di Don Giovanni tutto è pronto per la cena. La statua, volendo ricambiare l'invito, stringe la mano all'assassino, che però, dimostrandosi spavaldo e per nulla spaventato, rifiuta continuamente di pentirsi dei suoi delitti. Il Commendatore, furioso, si dilegua tra nubi di foschia, mentre demoni e diavoli appaiono a Don Giovanni, trascinandolo tra le fiamme in una voragine che lo condurrà all'inferno. Giungono alla residenza Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto e Zerlina per arrestare Don Giovanni, quando vengono fermati da Leporello che racconta loro la scena a cui aveva appena assistito. Don Ottavio propone nuovamente a Donna Anna di sposarlo, ma la donna chiede un altro anno affinché il suo cuore possa ritrovare la pace, Donna Elvira si ritira in convento, Masetto e Zerlina vanno a cenare, e a Leporello non resta che andare verso l'osteria in cerca di un nuovo padrone.

Capitolo 3

Con una maggiore conoscenza di *Don Juan* e di *Don Giovanni*, è ora necessario confrontare le due opere nelle loro caratteristiche principali. La prima parte dell'analisi consisterà nella descrizione della stesura del racconto scritto da Hoffmann su modello dell'opera musicale. Seguirà poi un focus più specifico sui personaggi, i temi, e l'interpretazione.

3.1 Hoffmann e il *Don Giovanni* di Mozart

Dalle parole del racconto di Hoffmann escono le note del *Don Giovanni* di Mozart. Lo scrittore ripercorre infatti quasi ogni scena dell'opera, menzionando le arie cantate e le scene narrate da Da Ponte. Questo particolare suggerisce una conoscenza e studio approfonditi del libretto da parte di Hoffmann. Agli inizi del 1795 egli aveva assistito a un allestimento del *Don Giovanni* mozartiano, un'esperienza che lo impressionò a tal punto da indurlo a dedicarsi accanitamente alla partitura per intere notti, suonando e cantando tutte le parti (Bolzan 1993). Testimoni ne sono le parole scritte ad Hippel in una lettera:

Il crescendo della dolce melodia fino al mormorare, 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. (Hoffmann 4 marzo 1795)

Quando Mozart compose *Don Giovanni* Hoffmann aveva solo 11 anni, ma negli anni successivi non mancarono di certo le occasioni per assistere alle rappresentazioni.

Nel 1793, ad esempio, andò in scena per sei volte al teatro di Königsberg, città natale dello scrittore. Egli scrisse inoltre una recensione di una ripresa del *Don Giovanni* alla Königliche Oper di Berlino del 20 settembre 1815. Non entrò in contatto con la musica di Mozart solo come ascoltatore, bensì anche come direttore d'orchestra. Svolse l'incarico per Seconda durante il soggiorno a Lipsia e a Dresda, ma dopo un inizio positivo si manifestò presto il malcontento di Hoffmann, come testimoniato nel suo diario (Warnecke 1992):

Un'intonazione abominevole - una pessima orchestra – una sgradevole scenata con Seconda, che mi ha rimproverato di non aver fatto nulla di buono - è un asino rozzo – sparisse dal mondo – un'ignobile esecuzione del *Don Giovanni*. (Diario, 27.6.1813)

Tuttavia, i problemi vennero presto risolti e arrivarono i primi successi. Oltre al *Don Giovanni* di Mozart, Hoffmann diresse anche *Il portatore d'acqua* di Cherubini e *Ifigenia in Trauride* di Gluck (Lindner 2014).

Il rapporto con la musica del compositore austriaco ebbe un notevole impatto non solo sulla

carriera letteraria di Hoffmann, ma anche su quella musicale, come si può notare nel Singspiel *Die Maske*, completato nel 1799 e mai eseguito. Sul versante librettistico, in particolare, troviamo agganci con il *Don Giovanni* mozartiano: nella scena IV dell'atto I vengono narrate le malefatte del protagonista dal suo servitore (Bolzan 1993), proprio come accade con Leporello e il padrone; inoltre è da sottolineare anche la presenza di un essere misterioso che intende fare giustizia proprio di queste malefatte, particolare che richiama i personaggi di Don Ottavio e del Commendatore.

È ormai chiaro quanto Hoffmann avesse studiato a fondo non solo lo spartito, ma anche il libretto di *Don Giovanni*. Un'attenta analisi del racconto ci permette di individuare l'esistenza evidente di un intertesto, il libretto di Lorenzo Da Ponte. Dal momento che il libretto dell'opera presenta caratteristiche lirico-drammatiche che sono stemperate da un lato dallo stile di Hoffmann, e dall'altro dal fatto che si tratta di un testo narrativo, assistiamo a un cambiamento del genere letterario. Questo, secondo Lenz, “dipende da criteri qualitativi e quantitativi, da una corrispondenza deliberata in termini di contenuti ma allo stesso tempo un'elaborazione diversa e specifica del genere” (Lenz 1985: 162).

Credo, inoltre, che sia presente un altro cambiamento, che potremmo definire “di mezzo”. Hoffmann traspone la musica in parole, un'impresa difficile considerando la semantica aspecifica delle note. Spesso si serve delle citazioni, che permettono sia di mantenere un legame con il testo di partenza, sia di riempire in termini narrativi quelle parti mancanti dell'opera che Hoffmann decise di non includere nel suo racconto. È importante sottolineare che l'autore utilizza spesso anche dei termini usati da Da Ponte per descrivere i suoi personaggi.

Nonostante Hoffmann abbia deciso di non riportare ogni scena nel suo *Don Juan*, non è affatto difficile rintracciare le varie arie dell'opera nella storia, che risulta facilmente seguibile. Possiamo infatti definire il racconto come una vera e propria cronaca dell'opera, che rimane quasi immutata nella struttura ma diversa nell'interpretazione.

3.2 L'opera nel racconto

Le opere liriche sono solitamente di difficile interpretazione e comprensione per gli inesperti del campo. Hoffmann, però, non rientra in questa categoria. Il suo *Don Juan*, tra rielaborazione e fedeltà ai versi originali (spesso ripresi nella storia), è sicuramente uno strumento in più per capire al meglio le vicende raccontate da Da Ponte. Nonostante non tutte le scene siano state riprese dallo scrittore, ascoltare l'opera musicale seguendo la versione di Hoffmann non è certamente difficile. Proviamo ora a pensare come Hoffmann abbia scritto il

suo racconto, ripercorrendo opera e racconto scena per scena, battuta per battuta, riga per riga. Dopo una breve introduzione, veniamo subito catapultati nell'opera:

I primi accordi dell'*ouverture* mi convinsero che una prestigiosa orchestra [...] stava per procurarmi il più stupendo godimento del capolavoro. (Hoffmann 1813)

In questa parte, l'unica totalmente suonata e senza voci, capiamo appieno come Hoffmann abbia scritto il racconto non solo seguendo il libretto di Da Ponte, ma anche lo spartito di Mozart. L'*Ouverture* di *Don Giovanni* è composta infatti da due parti, prima un *Andante*, poi un *Molto Allegro*. Lo scrittore stesso, in *Pensieri estremamente sparsi* tratto da *Kreisleriana*, l'aveva definita come "l'ouverture di tutte le ouvertures". Leggere l'opera è sicuramente diverso rispetto ad ascoltarla, e Hoffmann ebbe proprio il compito di ricostruire con le parole ciò che Mozart aveva precedentemente espresso con le note.

Nell'*andante* mi afferrarono i brividi dell'orrendo sotterraneo *regno del pianto*, il raccapricciante presagio dell'orrido riempiva il mio animo. (Hoffmann 1813)

L'*Andante* inizia infatti con due accordi, il primo sulla tonica, il secondo sulla dominante, entrambi sottolineati da un rullo di timpani e interrotti da una pausa, che indicano la solennità iniziale dell'opera. Dopo i due accordi, un motivo di archi e legni anticipa l'incedere ostinato e implacabile della statua del Commendatore nell'atto secondo (Gurrieri 2010). Anche questo aspetto era stato menzionato da Hoffmann in *Kreisleriana*, dove aveva anticipato che tutti i motivi dell'opera sarebbero già stati così meravigliosamente e vividamente indicati (Hoffmann 1814) nell'ouverture.

Al motivo d'ottave (il passo della statua) segue un disegno sincopato affidato ai violini, atto a rendere il senso dell'affanno.

Nelle battute finali dell'*Andante* troviamo tre principali motivi: lo spavento di *Don Giovanni* (terzine di biscrome ai primi violini), il tragicomico sbigottimento di Leporello (quartine acefale di semicrome), e l'incombere della fatidica punizione finale (scale ascendenti-discendenti scandite da violoncelli e contrabbassi).



Come un gongolante misfatto tisonò alle mie orecchie la giubilante fanfara alla settima battuta dell'*allegro*; vidi demoni di fuoco protendere dalla profonda notte i loro artigli roventi verso la vita di uomini gioiosi che danzavano allegramente sul sottile tappeto di un abisso senza fondo. Il conflitto dell'umana natura con le ignote, mostruose potenze che serrano l'uomo da ogni lato, protese in agguato per provocare la sua rovina, si fece chiaro dinanzi agli occhi del mio spirito. (Hoffmann 1813)

Il *Molto Allegro* si propone di rappresentare il personaggio di Don Giovanni nelle sue diverse manifestazioni: la sensualità demoniaca, l'energia nell'agire, l'ironica leggerezza, e la nobile natura cavalleresca. Lo svolgersi melodico rivela infatti il rincorrere di Don Giovanni verso i piaceri della vita. Dopo un primo tema dei violini, troviamo la fanfara dei fiati menzionata da Hoffmann, che scandisce ulteriormente il già vitale paesaggio timbrico e melodico (Della Chiara 2014).



Infine si placò la tempesta e si levò il sipario. Freddoloso e di malumore, avvolto nel suo mantello, Leporello si avvanza nella cupa notte davanti al padiglione. *Notte e giorno faticar...* In italiano, dunque? [...] Potrò udire tutti i recitativi, tutto così come il grande maestro lo ha concepito e pensato nell'animo suo! (Hoffmann 1813)

La seconda sezione dell'*Ouverture* crea quindi un ponte con la prima scena dell'opera, portando l'ascoltatore in *medias res* all'incontro con Leporello. Si alza il sipario ed entra in scena il primo personaggio intonando l'aria in fa maggiore *Notte e giorno faticar*, in cui si lamenta della sua condizione di servo.

Ora si precipita fuori Don Juan: dietro di lui accorre donna Anna tenendo lo **scellerato** per il mantello. (Hoffmann 1813)

Qui osserviamo come Hoffmann abbia utilizzato il libretto di Da Ponte come ispirazione per le sue descrizioni. L'aggettivo "scellerato" non è infatti una scelta casuale. Ascoltando l'opera si può notare come Donna Anna, alle parole di Don Giovanni "Taci, e trema al mio furore", risponda proprio esclamando "Scellerato!".

E ora, quella voce! *Non sperar se non m'uccidi*. Nel tumulto degli strumenti i suoni versati da un metallo eterico, balenano come lampi infocati. Invano Don Juan tenta di divincolarsi. (Hoffmann 1813)

"Non sperar se non m'uccidi" sono effettivamente le prime parole cantate dalla protagonista femminile dell'opera che, come ben raccontato da Hoffmann, sta scambiando invettive con Don Giovanni. Anche in queste righe troviamo riferimenti alle parole di Da Ponte. Hoffmann parla infatti di "tumulto degli strumenti", espressione in parte utilizzata anche da Leporello, la cui voce spicca tra quella dei due litiganti descrivendo la scena: "Che tumulto!... Oh, ciel, che gridi!/ Il padron in nuovi guai."

Il vecchio padre ha pagato con la vita la follia di affrontare nelle tenebre il poderoso avversario: Don Juan e Leporello si fanno vieppiù innanzi sul proscenio in un dialogo recitante. (Hoffmann 1813)

Hoffmann sintetizza così la morte del padre di Donna Anna per mano di Don Giovanni, che lo aveva affrontato in un breve duello. Finisce qui la prima scena, e veniamo introdotti nella seconda in cui, come spiegato dallo scrittore, troviamo un recitativo secco, accompagnato dal solo clavicembalo, tra il servo e l'omicida.

Fiaccole: compagno Donna Anna e Don Ottavio [...]. Come fidanzato di Anna, abita là dove lo si può chiamar subito: evidentemente in casa. Al primo rumore, da lui certamente udito, avrebbe potuto accorrere e forse salvare il padre: ma doveva prima azzimarsi e non gradiva tanto avventurarsi fuori, specialmente di notte. *Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei! C'è qualcosa di più della disperazione per l'efferato delitto, nei suoni strazianti e tremendi di questo recitativo e duetto. La violenta aggressione di Don Juan, [...] che al padre ha procurato la morte, non è questo*

soltanto a strappare tali accenti al petto affannato: solo un rovinoso, morale, intimo conflitto può essere stata l'origine. (Hoffmann 1813)

Con l'ingresso di Donna Anna e Don Ottavio inizia la terza scena. Le fiaccole di cui parla Hoffmann coincidono con le indicazioni scenografiche scritte dal librettista: "Don Ottavio, Donn'Anna e Servi che portano diversi lumi". Nel recitativo drammatico di Donna Anna, che esordisce proprio con i versi riportati fedelmente nel racconto, troviamo tutto il dolore della donna alla scoperta della morte del padre. I suoni strazianti e tremendi del successivo duetto con Don Ottavio sono dati sia dai legni, i corni e gli archi, sia dai ribattuti delle viole che sottolineano lo sgomento della donna alla scoperta del cadavere del padre.

[...] la lunga, scarna donna Elvira, di una sfiorita ma ancora evidente bellezza, inveiva contro il traditore Don Juan: *Tu nido d'inganni*, e il compassionevole Leporello osservava del tutto saggiamente: *Parla come un libro stampato*. (Hoffmann 1813)

Ci troviamo qui nella quinta scena, con l'aria di sortita di Donna Elvira che è alla ricerca di Don Giovanni. Questa introduce poi il recitativo secco di cui Hoffmann cita due versi, uno della donna, e l'altro di Leporello.

Dopo una pausa dal racconto dell'opera in cui il narratore crede di percepire una presenza sul suo palco, egli ricomincia a descrivere ciò che succede in scena.

La piccola, lascivetta, innamorata Zerlina consolava con accenti e movenze leggiadre l'onesto babbeo Masetto. (Hoffmann 1813)

È nella scena ottava che Leporello e Don Giovanni incontrano Zerlina e Masetto durante i festeggiamenti per il loro matrimonio. Hoffmann si riferisce al momento in cui il nobile propone a Masetto di seguire Leporello nel suo palazzo. Il giovane, rifiutandosi di lasciare sola Zerlina, viene rassicurato proprio dalla sposina: "Va', non temere:/ nelle mani son io d'un cavaliere. [...] E per questo/ non c'è da dubitar."

Nella selvaggia «aria» *Fin ch'han del vino* Don Juan manifestava con assoluta schiettezza la sua intima, lacerata natura, il suo sarcasmo per quegli omini intorno a lui, messi su apposta per il suo piacere, perché egli si potesse rovinosamente insinuare nel loro sciatto fuggire e frenetico affaccendarsi. (Hoffmann 1813)

Avviene qui un salto alla scena quindicesima, quella dell'aria *Fin ch'han dal vino*. Nota anche come "aria dello champagne" è un inno alle donne, alla gioia, e al buon bere. Don Giovanni si

rivolge a Leporello a cui dà istruzioni su come preparare la festa, per poi dileguarsi per andare ad amareggiare.

Appaiono le maschere. Il loro terzetto è una **preghiera** che in un puro splendore di raggi sale al **cielo**. (Hoffmann 1813)

Ci troviamo nella scena diciannovesima, che inizia con l'immagine del terzetto in maschera di cui parla Hoffmann. I tre personaggi sono Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira. Il primo a notarli è Leporello: "Signor, guardate un poco che maschere galanti!", che poi li inviterà alla festa: "Al ballo, se vi piace,/ v'invita il mio signor". Ai tre non resta quindi che accettare e rivolgere una preghiera al "giusto cielo": "Protegga il giusto cielo/ il zelo del mio cor." "Vendichi il giusto cielo/ il mio tradito amor."

Ora si leva il siparietto. Qui c'è grande allegria: tintinnano calici, i contadini e le maschere d'ogni sorta, che la festa di Don Juan ha attirato in questo luogo, ruotano tutt'intorno in un tripudiante tumulto. (Hoffmann 1813)

Avviene qui un cambio di scena, indicato da Da Ponte come "Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo". Davanti agli occhi dello spettatore accade esattamente ciò che viene descritto da Hoffmann: ci troviamo nel palazzo di Don Giovanni, dove sono in corso i festeggiamenti.

Adesso sopraggiungono i tre congiurati alla vendetta. L'atmosfera si fa più solenne, fintanto che comincia il ballo. Zerlina è salvata [...]. (Hoffmann 1813)

Ci troviamo nel finale del primo atto, nella scena ventesima. Leporello accoglie le maschere: "Venite pur avanti,/ vezzose mascherette!". Don Giovanni chiede ai suonatori di ricominciare a suonare, e gli ospiti iniziano nuovamente a danzare. Nella distrazione generale, il cavaliere riesce a far entrare con forza Zerlina in una porta, quando la contadina urla: "Gente! Aiuto!... Aiuto, gente!". Questa parte è caratterizzata da repentine modulazioni che seguono lo scompiglio creato da Don Giovanni: le urla di Zerlina si sentono provenire prima da una parte poi da quella opposta, ma alla fine riesce a fuggire da un'altra porta.

[...] e nei violenti tuoni del *finale* si avanza arditamente Don Juan con la spada sguainata verso i suoi nemici. Con un colpo fa saltar via dalla mano al fidanzato lo spadino d'acciaio e si apre un varco all'aperto attraverso la volgare plebaglia in cui [...] getta lo scompiglio, così da far capitolare gli uni su gli altri in modo veramente buffo. (Hoffmann 1813)

Don Giovanni rientra in scena trascinando per il braccio Leporello, accusato di aver maltrattato Zerlina. Il cavaliere cerca di trafiggerlo con la spada quando i tre si smascherano e rivelano la loro identità. “Odi il tuon della vendetta” intonano i cinque alleati durante un *tutti* orchestrale che sottolinea la crescita della tensione drammatica. La scena e il primo atto si concludono con la fuga di Don Giovanni dal palazzo.

Il *finale* aveva preso inizio in un buonumore pieno d'intenzioni scellerate. *Già la mensa è preparata* – Don Juan sedeva tra due ragazze scambiando tenerezze e sturando una bottiglia dopo l'altra per consentire libera signoria su di sé agli spumeggianti spiriti del vino che ermeticamente vi erano chiusi. Era una piccola camera con una grande finestra gotica sullo sfondo, attraverso la quale si poteva scrutare fuori nella notte. (Hoffmann 1813)

È chiaro che Hoffmann non riprende il racconto dall'inizio del secondo atto, bensì molto più avanti, precisamente alla tredicesima scena, che coincide con l'inizio del finale ultimo. L'orchestra suona un *Allegro vivace*, e sul palco è allestita una sala con una tavola imbandita. Don Giovanni canta *Già la mensa è preparata*, e si siede a mangiare e bere servito da Leporello.

Già mentre Elvira andava rammentando all'infedele tutti i suoi giuramenti, si vedevano frequenti lampi balenare oltre la finestra e si udiva il cupo brontolio della bufera che si approssimava. Infine, un battere furioso alla porta. (Hoffmann 1813)

Alla scena quattordicesima entra disperatamente Donna Elvira. Le semiminime scandiscono le sue accuse “Più non rammento/ gl'inganni tuoi,/ pietade io sento”, “Rèstati barbaro/ nel lezzo immondo/ esempio orribile/ d'iniquità!”

Infine, un battere furioso alla porta. Elvira, le ragazze, fuggono, e tra gli spaventosi accordi del sotterraneo mondo degli spiriti, fa il suo ingresso il possente colosso di marmo di fronte al quale Don Juan appare come un pigmeo. (Hoffmann 1813)

Elvira emette un grido orribile e fugge. Leporello cerca di capire cosa sia successo e urla ancora più forte, dicendo al padrone: “Ah signor... per carità!.../ Non andate fuor di qua!.../L'uom di sasso... L'uomo bianco...”. Si riferisce chiaramente alla statua del Commendatore, descritto da Hoffmann come “il possente colosso di marmo”, che nelle scene omesse nel racconto è stato invitato a cena da Don Giovanni. Si ode bussare alla porta, e al rifiuto del servo di aprire, il cavaliere stesso recita: “Per togliermi d'intrico/ ad aprir io stesso andrò!” Entra in scena la statua, accompagnata dai fiati e dall'ingresso dei tromboni. Viene ripreso il motivo dell'*Andante* dell'*Ouverture*, che piomba come un macigno sull'ascoltatore

(Gurrieri 2010). Troviamo nuovamente gli ampi salti d'ottava del "motivo dei grandi passi" e le scale ascendenti-discendenti degli archi. I violoncelli e i contrabassi intervengono a ogni battuta del Commendatore per evidenziare la tragicità della scena e la fine imminente per Don Giovanni.

Il pavimento trema sotto il peso del fragoroso gigante, Don Juan grida nella tempesta, nel tuono, nell'ululato dei demoni il suo terrorizzato: No!! Ma è venuta l'ora della fine. La statua scompare: una spessa caligine riempie la stanza da cui si sprigionano orribili larve. Nei tormenti infernali si contorce Don Juan che si intravede di tanto in tanto fra i demoni. Un boato, come se si abbattessero mille fulmini – Don Juan, i demoni, non si sa come, sono scomparsi. (Hoffmann 1813)

Ci troviamo nella scena quindicesima, di cui Hoffmann omette però dei particolari. Il "No!!" terrorizzato di Don Giovanni è la risposta alla richiesta di pentimento da parte del Commendatore. Al grido del secondo "No!", il Commendatore avverte: "Ah tempo più non v'è." Il librettista indica "foco da diverse parti, tremuoto". La statua sparisce. Con l'*Allegro* l'orchestra si divide in due grandi blocchi che rendono bene il sopraggiungere del terremoto, il conseguente l'aprirsi della voragine, e accompagnano le parole di Don Giovanni: "Da qual tremore insolito/ sento assalir gli spiriti?!/ donde escono quei vortici/ di foco pien d'orror!" Da sottoterra si sente un coro di voci tenebrose (solo bassi) pronunciare la condanna del cavaliere: "Tutto a tue colpe è poco / vieni, c'è un mal peggior". Chi l'anima mi lacera?!/ Chi m'agita le viscere?!/ Che strazio ohimè che smania!/ Che inferno! Che terror!" urla Don Giovanni mentre sprofonda.

Leporello giace svenuto in un angolo della stanza. Che benefico sollievo dà ora la vista delle altre persone che cercano invano Don Juan rapito da sotterranee potenze di terrena vendetta. È come se soltanto ora si fosse trovato scampo dalla terribile ridda degli spiriti infernali. (Hoffmann 1813)

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto aprono l'ultima scena intonando "Ah dove è il perfido,/dov'è l'indegno,/tutto il mio sdegno/sfogar io vo'." I cinque personaggi sono infatti alla ricerca di Don Giovanni, ormai negli inferi. Leporello avverte: "Più non sperate/di ritrovarlo,/più nol cercate,/lontano andò." e tenta di spiegare l'accaduto: "Venne un colosso.../[...] Tra fumo e foco.../Badate un poco.../L'uomo di sasso.../Fermate il passo.../Giusto là sotto.../Diede il gran botto.../Giusto là il diavolo/Sel trangugiò."

Donna Anna appare del tutto mutata: un pallore mortale invade il suo viso, l'occhio è spento, la voce tremante e ineguale: ma proprio per questo è di una straziante efficacia nel duetto con il dolce

fidanzato, desideroso, ora, poiché il cielo lo ha fortunatamente dispensato dal rischioso ufficio di vendicatore, di convolare subito a nozze. (Hoffmann 1813)

L'ultimo duetto dell'opera è infatti quello di Donna Anna e Don Ottavio che, ora che la vendetta è finalmente compiuta, chiede alla donna di sposarlo: “Or che tutti, o mio tesoro,/vendicati siam dal cielo,/porgi, porgi a me un ristoro:/non mi far languire ancor.”

In maniera splendida, il *coro fugato* aveva fatto assumere all'opera la rotondità di un tutto. (Hoffmann 1813)

L'opera si conclude effettivamente con un *coro fugato* cantato dalle voci di Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto e Leporello: “Questo è il fin di chi fa mal;/e de' perfidi la morte/alla vita è sempre ugual.”

Termina qui la sezione del racconto di Hoffmann dedicata interamente all'opera. Tuttavia, lo scrittore riprende diverse scene nella parte di storia ambientata sul palco dei forestieri n. 23. Una di queste è tratta dal duetto sul matrimonio tra Don Ottavio e Donna Anna, lasciato in sospeso nella sezione precedente:

Eppure non può assecondare il fidanzato voglioso di nozze: *Lascia o caro un anno ancor allo sfogo del mio cuor.* (Hoffmann 1813)

Un'altra scena ripresa in seguito è la terza, in cui troviamo il primo recitativo di Donna Anna, in lacrime davanti al corpo esanime del padre:

Con quanta intensità sentivo tutto questo nell'intimo del mio cuore, agli accordi strazianti del primo *recitativo* e del racconto dell'interruzione notturna! (Hoffmann 1813)

Infine, gli ultimi versi cantati da Donna Anna che Hoffmann crede di ascoltare alle due sono tratti dalla scena dodicesima del secondo atto, nel recitativo tra la protagonista e Don Ottavio.

Anche la scena di Donna Anna nel secondo atto: *Crudele*, che, superficialmente considerata, si ricollega solo a Don Ottavio, esprime in segrete risonanze, nelle più mirabili corrispondenze, quell'intimore tonò dell'anima che corrode tutta la felicità terrena. Che cos'altro, anche nelle parole, dovrebbe significare quella strana aggiunta buttata là dal poeta forse inconsapevolmente: *Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!* (Hoffmann 1813)

È importante notare, però, che le 2 non sono un orario casuale. Troviamo la stessa indicazione temporale anche nell'undicesima scena del secondo atto, in cui Leporello e Don Giovanni si trovano al cimitero (che indica un possibile collegamento con la morte di Donna Anna alla

stessa ora nel racconto). Il cavaliere recita infatti: “che bella notte!/ È più chiara del giorno; sembra fatta/ per gir a zonzo a caccia di ragazze./ È tardi?/ (Guarda sull’orologio)/ Oh ancor non sono/ due della notte.”

3.3 I personaggi

I personaggi principali dell’opera sono tutti presentati da Hoffmann in modo fedele rispetto al loro ordine di comparsa sul palcoscenico. Prima Leporello, poi Don Giovanni, in seguito Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, e per finire Masetto e Zerlina. Al contrario di Da Ponte, però, lo scrittore di Königsberg non mette tanto in risalto la figura di Don Giovanni, quanto quella di Donna Anna. Egli viene presentata con una lunga descrizione fisica:

Quale portamento! Potrebbe essere più alta, più slanciata, più maestosa nel suo incedere. Ma quale volto è il suo! Occhi dai quali dardeggiavano amore, odio, disperazione come da un unico punto focale una sfolgorante piramide di scintille lampeggianti; occhi che, simili a fuoco greco, instinguibilmente infiammavano i precordi! Le trecce disciolte della cupa chioma ondeggiavano in anella ondose giù dalla nuca. La bianca vestaglia da notte discopriva insidiosamente bellezze che non senza pericolo potevano essere spiate. (Hoffmann 1813)

I due artisti lasciano il suo personaggio a due destini diversi: in Hoffmann morirà, mentre non si trovano riferimenti al suo decesso nel libretto di Da Ponte, che lascia in sospeso la sua promessa di matrimonio a Don Ottavio. Le circostanze del suo decesso accomunano il suo personaggio a quello di Antonia in *Il consigliere Krespel*. Durante tutto il racconto l’occhio del lettore si focalizza su di essa, che diventa la protagonista non solo dell’opera rappresentata sul palcoscenico ma anche dei dialoghi esterni con il narratore sul palco dei forestieri n. 23. Al contrario, Mozart aveva dato decisamente più risalto a Don Giovanni, definito nella didascalia del libretto come *giovine cavaliere, estremamente licenzioso*, e che dà il titolo all’opera stessa. Per questa figura Hoffmann fa una scelta particolare: non sceglie di chiamarlo *Don Giovanni* come nell’originale, bensì *Don Juan*. La scelta è probabilmente legata alle origini spagnole del personaggio, sebbene non ci siano certezze e testimonianze a riguardo. Inoltre, manoscritti in tedesco degli spartiti dell’epoca presentano *Don Juan*, e non *Don Giovanni*, come titolo; di conseguenza si può presupporre che l’opera fosse diffusa nei Paesi germanofoni con la denominazione spagnola. Egli viene descritto da Hoffmann come:

Una figura possente, magnifica: il volto è virilmente bello: un nobile naso, occhi penetranti e labbra dalla morbida forma; il giuoco bizzarro di un muscolo frontale in cima ai sopraccigli conferisce per un istante alla sua fisionomia qualcosa di mefistofelico. (Hoffmann 1813)

Sulle sue doti seduttive Hoffmann racconta:

È come se egli potesse mettere in atto l'arte magica del crotalo: è come se le donne, sotto il suo sguardo, non potessero più disgiungersi da lui e, ghermire da una sinistra violenza, dovessero portare esse stesse a compimento la loro perdizione. (Hoffmann 1813)

Si può affermare che la principale differenza tra opera e racconto sia il rilievo che il personaggio assume, decisamente maggiore in Mozart. La sua natura di seduttore resta invariata e viene più volte sottolineata anche da Hoffmann.

Un altro personaggio importante, nonché il primo a entrare in scena, è Leporello. Il servo di Don Giovanni sottolinea già con le sue prime parole, riportate fedelmente nel racconto, come sia stanco della sua vita faticosa e al servizio del suo padrone. Il suo aspetto fisico, opposto a quello già descritto di Don Juan, rivela infatti la diversa posizione nella scala sociale:

I tratti del suo volto si combinano stranamente con un'espressione di naturale bonomia, birbonaggine, lascivia e insolenza ironica: al grigiore dei capelli e della barba fanno uno strano contrasto le folte sopracciglia. Si capisce subito che il vecchio giovanotto merita d'essere il servizievole aiutante di Don Juan. (Hoffmann 1813)

Si tratta quindi di un personaggio buffo, con un suo spirito da spalla comica. È una creatura fragile, che cerca di affermare la sua identità e viene continuamente frustrato da Don Giovanni, ma allo stesso tempo è incapace di piantarlo e andarsene. Lo stesso cavaliere non può fare a meno di Leporello, che all'inizio del secondo atto viene pagato affinché resti fedele al suo padrone. La sua aria più celebre è *Madamina il catalogo è questo*, in cui espone a Donna Elvira tutte le conquiste di Don Giovanni: seicentoquaranta in Italia, duecentotrentuno in Germania, cento in Francia, novantuno in Turchia, e milletré in Spagna.

Proprio Donna Elvira è sicuramente un personaggio degno di nota. Descritta da Hoffmann come "lunga, scarna, e di una sfiorita ma ancora evidente bellezza" (Hoffmann 1813), è una vecchia conquista di Don Juan. Rispetto all'opera ha sicuramente un ruolo minore nel racconto di Hoffmann, in cui viene presentata con il suo celebre recitativo *Tu nido d'inganni*. Lo scrittore non si sofferma sul suo ruolo nell'alleanza con Anna e Ottavio, ma si limita ad accennare la scena delle maschere.

Don Ottavio è il promesso sposo di Donna Anna. Hoffmann nella sua presentazione lo definisce un "gracilino e azzimato giovincello di vent'anni al massimo" (Hoffmann 1813). La sua figura acquisisce però un'immagine diversa durante racconto, in particolare quando il narratore si trova sul palco dei forestieri n.23 durante la notte. In quel momento, infatti, si

parla della “relazione con il freddo, codardo, meschino Don Ottavio che lei un tempo credeva di amare” (Hoffmann 1813): il personaggio non era apparentemente visto di buon occhio da Hoffmann.

Masetto e Zerlina sono un’ulteriore coppia di personaggi sui cui però, Hoffmann, non si focalizza in modo particolare. Rappresentando due figure importanti nell’opera, essi vengono chiaramente riportati all’interno del racconto; tuttavia, l’autore sceglie di non aggiungere descrizioni dettagliate, ma di raccontare solo brevemente il loro ruolo all’interno della trama.

L’ultimo personaggio presente sia in Mozart che in Hoffmann è il Commendatore. La differenza tra le due opere, però, è chiara. In *Don Giovanni* egli compare fin dall’inizio, dove prende parola nel duello contro il cavaliere. In *Don Juan*, invece, si hanno solo poche informazioni accennate dall’autore all’inizio dell’opera:

il vecchio padre ha pagato con la vita la follia di affrontare nelle tenebre il poderoso avversario. (Hoffmann 1813)

e alla fine:

fa il suo ingresso il possente colosso di marmo di fronte al quale Don Juan appare come un pigmeo. Il pavimento trema sotto il peso del fragoroso gigante. (Hoffmann 1813)

Egli non viene mai nominato con il nome di “Commendatore”, bensì solo come “il vecchio padre” all’inizio, e “il colosso di marmo” alla fine. I dettagli della sua storia nell’esordio del primo atto e nella conclusione del secondo vengono quindi omessi da Hoffmann, e il suo personaggio perde così l’importanza riservatagli da Mozart e Da Ponte.

3.4 I temi

I temi di *Don Giovanni* sono gli stessi di *Don Juan*, ma non viceversa. Le tematiche dell’opera di Mozart, infatti, sono per la maggior parte accennate nel racconto di Hoffmann, che presenta a sua volta dei temi propri. Partendo dall’opera, il primo tema importante è la distinzione di classe. Le parole di Leporello nella prima aria, “Voglio far il gentiluomo,/ e non voglio più servir”, descrivono la sua condizione di inferiorità rispetto al padrone che non fa altro che dargli ordini e metterlo in situazioni scomode. Un altro tema è sicuramente la seduzione, ovvero la più grande abilità di Don Giovanni. Nell’“aria del catalogo” Leporello elenca tutte le sue conquiste in giro per l’Europa, totalmente più di duemila. Tra di esse troviamo quella di Donna Elvira, la dama di Burgos che perseguita Don Giovanni durante tutta l’opera perché ancora invaghita di lui e desiderosa di redimerlo. Da qui nasce anche il tema della vendetta, che trova la sua massima espressione non solamente in Donna Elvira.

Questo tema è in un costante crescendo ad ogni apparizione di un nuovo personaggio: si inizia con l'irruzione di Don Giovanni in casa di Donna Anna e la reazione scatenata nel Commendatore. A seguito dell'assassinio di quest'ultimo nasce in Donna Anna e Don Ottavio il desiderio di vendicare il "vecchio padre". Successivamente entra in scena Don Elvira che, come già detto, prova lo stesso astio verso Don Giovanni. Nell'ottava scena il tentativo del cavaliere di sedurre Zerlina provoca lo sbocciare dello stesso sentimento in Masetto. Un cerchio che si chiuderà proprio da dove era iniziato: dal Commendatore. Grazie al rifiuto di Don Giovanni di pentirsi davanti alla statua, il nobile verrà inghiottito dagli inferi portando così al trionfo del bene.

Un aspetto fondamentale nell'opera è, ovviamente, l'amore. Nel caso di Masetto e Zerlina i personaggi appaiono in coppia come un'entità unica. A loro si uniscono anche Donna Anna e Don Ottavio, duo in cui però la figura femminile spicca su quella maschile. Collegato a questo tema c'è quello della fedeltà, rinvenibile non solo nelle due coppie di fatto, bensì anche in Leporello e Don Giovanni. Sono diverse le occasioni in cui i due potrebbero separarsi, ma nessuno può fare a meno dell'altro. Ne è un esempio l'inizio del secondo atto, in cui Don Giovanni paga Leporello affinché resti con lui. Su questo rapporto si leggono alcune interpretazioni in chiave omofila (Girardi 2010).

Prendendo in considerazione anche il racconto di Hoffmann, possiamo aggiungere tre temi principali. Uno di questi è sicuramente la duplicità. Il protagonista viaggia infatti tra la realtà e la fantasia. Le leggi della logica vengono annullate in quanto Donna Anna si trova sia sul palcoscenico che sul palco dei forestieri n.23. La forza dell'immaginazione del narratore raggiunge il picco durante l'intervallo tra il primo e il secondo atto. Questa tematica, tuttavia, non è estranea all'opera, dove troviamo un altro tipo di duplicità: *Don Giovanni* di Mozart appartiene al genere del dramma giocoso, definizione che suggerisce la compresenza di ironia e senso del grottesco. Il secondo tema mantiene un collegamento con il primo: la fuga dalla realtà. Il narratore ha bisogno di fuggire dalla quotidianità e rifugiarsi nel mondo della fantasia, che coincide con il punto in cui egli assiste alla rappresentazione e intrattiene una conversazione con Donna Anna. Una fuga dalla realtà che avviene anche quando, alla fine dello spettacolo, il viaggiatore entusiasta ascolta i commenti all'interno del ristorante. Le critiche all'opera e alla cantante sono certamente frutto di una mentalità filisteica, in cui il narratore non si ritrova. Da qui nasce il tema del contrasto tra filista e artista, che è l'unico a poter comprendere appieno il significato dell'arte, rappresentata in questo caso dalla musica di Mozart e le parole di Da Ponte.

3.5 L'interpretazione

Nel suo racconto e nella sua recensione, Hoffmann propone un'interpretazione inedita del *Don Giovanni*. La sua visione del personaggio di Donna Anna è certamente particolare, ed è stata più volte definita come fuorviante.

Nel diciannovesimo secolo, nessun personaggio operistico venne tanto erroneamente interpretato quanto Donna Anna. Alcuni la giudicarono fredda e allontanante, mentre altri, come il poeta romantico tedesco E.T.A. Hoffmann, crederono di aver scoperto il suo segreto, facendola innamorata di Don Giovanni. Naturalmente, queste non sono che sciocchezze (Einstein 1951: 442).

In questa citazione Alfred Einstein spiega come non solo Hoffmann, ma anche altre figure, abbiano dato delle interpretazioni fantasiose e sbagliate della protagonista femminile dell'opera. Lo scrittore romantico dice di lei: "È una donna divina, sulla cui anima nulla il demonio ha potuto" (Hoffmann 1813). Tra le righe si può ben comprendere come Hoffmann abbia pensato che Donna Anna fosse innamorata di Don Giovanni, che lui stesso innalza a un supereroe demoniaco. Analizziamo ora le ultime righe del racconto di Hoffmann, ovvero una chiave fondamentale per comprendere il pensiero dello scrittore.

Ella non fu salvata. Quand'egli fuggì l'azione era già compiuta. Il fuoco di una sensualità sovrumana, l'ardore stesso dell'inferno aveva penetrato tutto l'essere di Donna Anna, rendendo vana ogni resistenza. Lui solo, Don Giovanni solo, era tale da accendere in lei il delirio di voluttà col quale ella lo avvinse, e che devastò l'essere suo col furore distruttivo e onnipotente degli spiriti infernali. (Hoffmann 1813)

Hoffmann lascia intendere che Donna Anna provi dei sentimenti per il cavaliere e che sia sempre preda del delirio di voluttà per Don Giovanni: un'interpretazione chiaramente discutibile e in contrasto con la trama dell'opera originale.

Allorché, compiuto l'atto, egli ha voluto fuggire, Donna Anna è stata presa, come da un orrido mostro vomitante il veleno della morte, dal pensiero della propria perdizione, che atrocemente la tormenta. La morte del padre per mano di Don Giovanni, il legame di lei col freddo, pusillanime e mediocre Don Ottavio, che ella una volta credeva di amare, e anche l'ardore della passione che la divora nel più profondo dell'anima – quell'amore che l'accese nell'attimo del supremo godimento ed ora arde come l'ardore di un odio che non pensa se non a distruggere, tutto ciò lacera il suo petto. (Hoffmann 1813)

Dagli aggettivi negativi utilizzati si può notare il disprezzo di Hoffmann nei confronti di Don Ottavio. Egli sembra essere meritevole dell'odio di Donna Anna a causa del suo mancato

aiuto all'inizio del primo atto. Anche in quell'occasione lo scrittore non aveva esitato a esprimere un giudizio negativo:

Al primo rumore, da lui certamente udito, avrebbe potuto accorrere e forse salvare il padre: ma doveva prima azzimarsi e non gradiva tanto avventurarsi fuori, specialmente di notte. (Hoffmann 1813)

Le tante parole amare lasciano presupporre anche una gelosia del narratore nei confronti di Don Ottavio che, in quanto promesso sposo di Donna Anna, è visto come un nemico.

Ella sente che solo l'annientamento di Don Giovanni può dar pace all'anima sua angosciata da un martirio morale; ma quella pace è al tempo stesso il suo proprio annientamento terreno. Perciò, preme instancabilmente il suo glaciale fidanzato a vendicarla, insegue ella stessa il traditore, e soltanto allorché le potenze sotterranee lo hanno precipitato nell'inferno, si fa più calma; ma non può più cedere al fidanzato che aspira ad un rapido matrimonio: «Lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio cor!». Ella non vivrà un anno. Don Ottavio non serrerà mai al suo seno colei che fu salvata dalla propria anima pia dall'essere e dal restare per sempre la fidanzata consacrata a Satana. (Hoffmann 1813)

Hoffmann la riduce qui a un'altra Donna Elvira, ovvero una sedotta che persegue il suo seduttore, come sostiene Susan McClary:

Le letture critiche di Donna Anna – risalendo almeno fino a E.T.A. Hoffmann – hanno trasformato questo personaggio in un'altra Elvira. Le è stato attribuito il desiderio di essere stuprata (nonostante affermi il contrario, e la sua lotta chiami in causa noi stessi quali testimoni), come se lei amasse il suo rapitore. (McClary 1986)

Sul Finale ultimo troviamo un'altra interpretazione di Hoffmann in contrasto con la storia di Da Ponte. Ci troviamo nel punto in cui Donna Anna chiede “un anno ancora / allo sfogo del [suo] cor” prima di sposare Ottavio. Hoffmann aggiunge “Ella non vivrà un anno”, anticipando la morte della cantante alle 2 di notte. Questo evento non trova ovviamente riscontro nel libretto, ma resta una prospettiva prevista da Hoffmann.

Conclusion

Giunta al termine di questo elaborato non posso che riflettere su ciò che ho imparato e sperimentato durante la stesura.

In primo luogo spero di aver conseguito l'obiettivo di rendere onore al più grande compositore e a uno degli scrittori più geniali. Quello della musica classica è un mondo purtroppo poco esplorato e sconosciuto ai più, specialmente ai ragazzi della mia età. Ho quindi ritenuto la scoperta di E.T.A. Hoffmann e del suo legame con Mozart un'occasione irrinunciabile per portare avanti uno studio parallelo tra musica e letteratura. Il lavoro dietro l'elaborato è stato tanto lungo e impegnativo quanto stimolante e interessante. Leggere diverse volte *Don Juan* mi ha permesso di approfondire diversi lati della scrittura di Hoffmann, di capire quanta attenzione avesse dedicato a un racconto di poche pagine, e di comprendere quanto Mozart fosse per lui un idolo e fonte d'ispirazione. Posso affermare con una discreta certezza che il mio impegno per questo elaborato possa essere paragonato a quello di Hoffmann per la stesura di *Don Juan*. Mi sono servita del libretto di Da Ponte, della partitura integrale di Mozart, del racconto di Hoffmann, e della registrazione della prima della Scala 1987 con la direzione di Riccardo Muti e la regia di Giorgio Strehler. Ho seguito passo per passo l'opera e il racconto scritto per poter delineare un paragone dettagliato e ben fatto. Tutto il lavoro è frutto sia di una ricerca bibliografica, sia dei miei precedenti studi di storia della musica. Le conoscenze critiche acquisite durante il triennio abbinate alle mie competenze pregresse di teoria musicale sono state infatti fondamentali per effettuare un'analisi completa di opera e racconto. Spero di aver dato il giusto valore ai due artisti, e di essere riuscita a esprimere al meglio i significati nascosti dietro le loro opere. Posso ritenermi soddisfatta del mio lavoro di ricerca e lettura portato a termine combinando due delle mie più grandi passioni: la musica classica e la lingua tedesca. Durante la stesura dell'elaborato mi sono chiesta spesso perché Hoffmann avesse scelto proprio il *Don Giovanni* tra tutti i capolavori di Mozart. Un'ottima risposta l'ho avuta dal compositore russo Tchaikovsky, che affermò: "La musica di Don Giovanni è stata la prima musica ad avere su di me un effetto realmente sconvolgente. Mi ha condotto in un mondo di bellezza artistica dove dimorano solo i geni più grandi." Un mondo a cui lo scrittore del meraviglioso e il genio della fantasia del Romanticismo, come il filosofo Ernst Bloch definì Hoffmann, poteva sicuramente accedere. Con questa tesi mi auguro di aver contribuito all'immortalità di questi due artisti, tra i maggiori rappresentanti della bellezza della musica e della letteratura.

Bibliografia primaria

- Da Ponte, L. (1787) *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. 1^a edizione, libretto dell'opera.
- Hoffmann, E.T.A. (1984) *Don Giovanni [Don Juan, 1813]*. In ID., *L'allievo di Tartini e altri racconti musicali*. Firenze, Passigli.
- Hoffmann, E.T.A. (2014) *Fantasiestücke in Callots Manier*. Werke 2014, edito da H. Steinecke.
- Hoffmann, E.T.A. (1991) *Lettere*. Edizioni Studio Tesi.
- Hoffmann, E.T.A. (1969) *Romanzi e Racconti*. A cura di C. Pinelli. Torino, Einaudi. Volume 1, pp. 25-36.
- Mozart, W.A. (1787) *Don Giovanni*, spartito integrale.

Bibliografia secondaria

- Arnold, H.L. (1992) *E.T.A. Hoffmann*. Contiene: *Vita E.T.A. Hoffmann* a cura di Rolf Warnecke. Monaco, Text+Kritik.
- Bertoldo, J. (2018) *'Chi è oggi Don Giovanni?'*. Culturificio.
- Bolzan, C. (1993) *'E.T.A. Hoffmann: gli anni di apprendistato'*. Diastema.
- Curi, U. (2002) *Filosofia del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno*. Pearson Italia Spa.
- Della Chiara, E. (2014) *Mozart - Stagione Sinfonica - Programma n.28*. Guida all'ascolto.
- Einstein, A. (1951) *Mozart: il carattere e l'opera [Mozart: His Character, His Work, 1945]*. Milano, Ricordi.
- Gurrieri, M. (2010) *La Fenice prima dell'Opera 2010*. Contiene: *«Don Giovanni»: libretto e guida all'opera* a cura di Marco Gurrieri.
- Italiano, R. (2020) *«Lo spirito parla allo spirito», quando E. T. A. Hoffmann recensiva Beethoven*. La Stampa.
- Lenz, B. (1985) *Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Edito da U. Broich and M. Pfister. Berlin, Boston, De Gruyter.
- Lindner, J. (2014) *Die Frucht der bitteren Jahre: Erzählung über den Kammergerichtsrat und Dichter E.T.A. Hoffmann*. Edizione digitale.

McClary, S. (1986) *'Mozart's Women'*. Border/Lines.

Mila, M. (2011) *Lettura del don Giovanni di Mozart*. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli.

Moraldo, S.M. (2015) *E.T.A. Hoffmann. Vita e Opera (vol. I Vita, Romanzi, Fiabe)*. Milano, Vita e Pensiero.

Moraldo, S.M. (2017) *E.T.A. Hoffmann. Vita e Opera (vol. II Racconti)*. Milano, Vita e Pensiero.

Wittkop-Ménardeau, G. (1989) *E. T. A. Hoffmann*. Rowohlt.