

MITO EUROPEO E INTERTESTUALITÀ FAUSTIANA NEL DON GIOVANNI DI A. K. TOLSTOJ

DONATELLA DI LEO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “GABRIELE D’ANNUNZIO” DI CHIETI-PESCARA

Abstract - This article investigates the intersections between the Don Juan myth and the Faustian motifs drawn from Goethe’s *Faust* within A. K. Tolstoy’s dramatic poem *Don Juan* (1862). Critics have long acknowledged the presence of Goethe’s influence in this work, particularly at a structural level, although Tolstoy himself rejected any accusation of imitation. However, an intertextual comparison reveals analogies, parallels, and even direct echoes of Goethe’s poem, which Tolstoy also attempted to translate. While taking into account the author’s own defence, this study adopts a comparative and intertextual approach to trace the Goethean elements discernible in the drama — elements that reflect Tolstoy’s multifaceted contact with the Weimar poet and profoundly shaped his original reinterpretation of the Don Juan mythologeme, redefining the balance of characters, themes, and structure. The result is a Faust-inspired work that aligns with the nineteenth-century European tradition (Vogt, Grabbe, Lenau) of merging the two great myths of modernity into a single, innovative poetic experiment, whose originality was not fully appreciated in its time.

Keywords: Aleksei Tolstoy; Don Juan; Goethe’s *Faust*; intertextuality; mythologemes.

1. Introduzione

Nati rispettivamente in Germania e in Spagna, i miti di Faust e Don Giovanni incarnano due volti complementari dell’epoca moderna. Il primo rappresenta l’uomo irrequieto, insoddisfatto, bramoso di una conoscenza senza limiti; il secondo, invece, il seduttore e burlatore che spinge la libertà sensuale fino al disprezzo del genere umano. I due “miti dell’individualismo moderno”¹ sono accomunati dall’inquietudine e dall’immoralità e, come osserva de Bévote (1906, p. 7), “entrambi sono, per ragioni simili, frutto del cristianesimo” che aveva introdotto una separazione tra corpo e mente ignota al mondo antico.² Così, mentre Faust si ribella ai vincoli imposti all’intelletto, Don Giovanni si oppone a quelli imposti al corpo: archetipi della ribellione moderna, essi inaugurano un libertinismo intellettuale e morale prima inconcepibile.

Le leggende sorte intorno a questi due personaggi affondano le radici nella storia di persone reali, rese note rispettivamente dal *Faustbuch*, pubblicato dallo stampatore J. Spies a Francoforte sul Meno nel 1587, e dalla commedia *El burlador de Sevilla y*

¹ Sulla genesi, lo sviluppo, gli intrecci e il significato dei miti della modernità, in particolare di Faust e Don Giovanni, si vedano Watt (2007, pp. 3-42; 79-120), il più recente studio di Marola (2023, pp. 228-310) e, per l’unione dei due miti in un unico personaggio, Denslow (1942, pp. 215-222).

² “Les caractères de Faust et de Don Juan ont aussi de nombreux points communs: ils pèchent l’un et l’autre par esprit de révolte et d’orgueil; ils pretendent s’élever au-dessus des lois, et se soustraire aux règles communes; ils veulent atteindre l’absolu, l’un dans la science, l’autre dans la volupté. Tous deux ont une imagination ardente, des passions tumultueuses, de vastes désirs. Faust est tourmenté comme Don Juan par l’attrait des satisfactions charnelles et le besoin d’aimer. Don Juan, comme Faust, méprise les croyances de la foule, et aboutit à l’athéisme” (de Bévote 1906, pp. 412-413).

convivado de piedra di Tirso de Molina, uscita tra il 1627 e il 1629 a Siviglia per i tipi del mercante di libri Manuel de Sande.³

Nella prima metà dell'Ottocento i due miti sono ormai pienamente radicati nell'immaginario russo, diffusi attraverso spettacoli di marionette, adattamenti di temi, personaggi e motivi, oltre che tramite traduzioni di opere che ne avevano sancito il prestigio in Europa e favorito una più ampia circolazione, soprattutto negli ambienti letterari.⁴ Il *Faust* (1808-1831) di Goethe è l'opera che più di ogni altra stimola una vasta produzione di traduzioni, imitazioni e riscritture del mito in chiave romantica e filosofico-idealistica. Goethe diviene presto un riferimento imprescindibile per Žukovskij, Griboedov, Tjutčev, Venevitinov e per lo stesso Aleksej Tolstoj, esponenti di una generazione che prosegue la tradizione delle visite alla corte di Weimar, elemento che rivela il grado di reattività dell'ambiente intellettuale russo rispetto alle sollecitazioni provenienti dal contesto europeo.⁵ A celebrare il *Faust* goethiano sono, in particolare, i 'poeti dell'arte pura' A. A. Fet (1820-1892) e A. K. Tolstoj, tra i pochi a riconoscere il valore estetico anche del discusso *Faust II*, spesso giudicato eccessivamente allegorico e poco aderente alle istanze sociali dagli autori di orientamento realista. Tra il 1882 e il 1883 Fet ne realizza una traduzione integrale, apprezzata dalla moglie di Tolstoj, Sof'ja Andreevna Tolstaja, la cui testimonianza rivela che anche il marito aveva tentato una traduzione del capolavoro goethiano.⁶

Il mito di Don Giovanni segue diretrici proprie e diventa parte integrante del patrimonio letterario russo con la riscrittura di Aleksandr Puškin (1799-1837) nella piccola tragedia *Kamennyj gost'* (*Il convitato di pietra*, 1830), introdotta da un'epigrafe tratta dal libretto di Lorenzo Da Ponte. Pur attingendo alla tradizione dongiovannesca, Puškin ne trasforma il materiale mitico in una tragedia, conferendo alla vicenda del conquistatore incallito un tono grave e solenne. Nella sua rielaborazione del Don Guan – così Puškin traslittera il nome spagnolo – si insinua l'ombra del diavolo, evocato dai vari personaggi ora come aiutante del protagonista, ora come incarnazione dello stesso Don Giovanni. Particolarmente significativa risulta la figura di Donna Anna, che Puškin rielabora rifacendosi a Da Ponte, ma che alla fine ricorda più la Margherita goethiana che non la fanciulla mozartiana.⁷

È sintomatico che già Hoffmann avesse contaminato il tema dongiovannesco con quello faustiano: da questo punto di vista, infatti, la rielaborazione tolstoiana non rappresenta una novità assoluta. Come ha osservato Weinstein,

Don Juan had been pushed into the direction of Faust by Hoffmann and his successors, as they endowed their hero with an ideal which tended to become ever more inclusive. A man who

³ Sulle origini, gli aspetti teologici e le valenze storico-letterarie della commedia di Tirso de Molina si veda Dolfi (1998).

⁴ Una ricostruzione efficace del primo incontro tra il pubblico russo e il tema dongiovannesco mediato dal teatro è offerta da Göbler (2020, pp. 7-19). Sull'approdo della leggenda faustiana in Russia tramite gli spettacoli di marionette e le prime traduzioni del poema goethiano si vedano Mahal (1983), Žirmunskij (1981, pp. 392-410) e Di Leo (2015, pp. 21-62).

⁵ Si veda in proposito Durylin (1932, pp. 54-81). Žirmunskij (1981, pp. 155 sgg.) documenta i "pellegrinaggi" russi a Weimar, mentre Vejnberg (1933, pp. 67-71) ricostruisce l'episodio del dono di una penna recapitata da Goethe a Puškin tramite Žukovskij, custodita dal poeta russo sulla sua scrivania. Nonostante la stima reciproca, i due poeti non si incontrarono mai.

⁶ Dopo quella di Fet, una traduzione integrale fu realizzata da Boris Pasternak (1953), che rimane ancora oggi una versione di riferimento.

⁷ Una presentazione sintetica della fortuna della figura di Don Giovanni in Russia è offerta da Parin (2000) nell'*Introduzione* all'antologia dedicata alle opere più rappresentative del dongiovannismo russo. Per quanto riguarda il Novecento, e con un'analisi che si estende anche all'Ottocento, si veda Ferretti (2011).

consciously seeks the ideal woman must necessarily have intellectual qualities, and his quest for an absolute suggests certain similarities with Faust's. Conversely, Faust had created his deepest impression on the romantics in the Gretchen episode, which, whatever the attending circumstances, involves a seduction and thereby recalls Don Juan (Weinstein 1959, p. 95).

La critica, come vedremo, si è a lungo concentrata sul confronto con il motivo faustiano, quasi unanimemente riconosciuto come presente nel poema drammatico, ma non determinante per la sostanza dell'opera, come afferma lo stesso autore in una lettera a Katkov, editore del "Moskovskij vestnik" (Tolstoj 1862). Restano, tuttavia, sul piano tematico, dell'ambientazione scenica e della definizione dei personaggi, evidenti corrispondenze con il *Faust* goethiano.

Il presente studio, avvalendosi di un approccio comparatistico e intertestuale, si propone di ricostruire i meccanismi di assimilazione e trasformazione dei modelli europei nel poema, mostrando come Tolstoj rielabori il paradigma faustiano non per imitazione, ma per dare forma a un autentico dramma della libertà.

2. Il paradigma goethiano in Aleksej Tolstoj

Nato a San Pietroburgo nel 1817, Aleksej Konstantinovič Tolstoj appartiene alla casata nobiliare dalla quale discendono il più famoso Lev Nikolaevič Tolstoj (1828-1910) e Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1883-1945), noto, tra le altre opere, per *Graf Kaliostro (Il conte di Cagliostro)*, 1921).⁸ Trascorre l'infanzia nella tenuta di Krasnyj Rog, attuale Ucraina, nel palazzo di campagna progettato da Bartolomeo Rastrelli, la cui atmosfera ovattata, quasi fiabesca, segna i suoi primi vagheggiamenti poetici (Kruglov 1914, p. 11): "La mia infanzia trascorse molto felicemente e ne conservo solo splendidi ricordi" – scrive Tolstoj ad Angelo De Gubernatis nell'autobiografia destinata ai lettori italiani (Tolstoj 1969).⁹

Lo zio Aleksej Alekseevič Perovskij (1787-1836), che pubblicava sotto lo pseudonimo di Antonij Pogorel'skij, introduce Tolstoj alla letteratura. Nel 1829 scrive una fiaba, *Černaja kurica, ili Podzemnye žiteli* (*La gallina nera, ovvero Gli abitanti sotterranei*), il cui protagonista, Alěša, porta il nome del nipote. Questa "novella magica per bambini"¹⁰ avvia il fanciullo al genere fantastico di matrice hoffmanniana che resterà una componente costante della sua immaginazione creativa.

Nella autobiografia inviata in una lettera a De Gubernatis Tolstoj racconta che, durante un viaggio in Germania nel 1827, lo zio lo aveva portato da Goethe a Weimar:

[Per Goethe] istintivamente provai una profonda venerazione, poiché sentivo come se ne parlava nell'ambiente. Di questa visita mi sono rimasti impressi i tratti maestosi del volto di Goethe e il fatto che gli sedetti sulle gambe (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 510).¹¹

André Lirondelle ricorda che Goethe donò ad Aleksej, allora un bambino di appena dieci anni, un oggetto in zanna di mammut e aggiunge che, quarant'anni più tardi, lo scrittore

⁸ Esiste una traduzione italiana dell'opera a cura di R. Oliva (Tolstoj 1987).

⁹ De Gubernatis gli aveva chiesto aiuto per una lezione al Circolo Filologico di Firenze (De Gubernatis 1874). A Milano era già stato pubblicato "in ottimo italiano" dal "signor G. L. Patuzzi, col concorso del signor Sadler russo" – come scrive lo stesso Tolstoj (De Gubernatis 1874, p. 402) – il romanzo storico *Il principe Serebrjanyj* sulla rivista "Perseveranza" (1871).

¹⁰ La versione italiana è stata pubblicata da Raffetto (Pogorel'skij 1983).

¹¹ Qui e oltre, ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie (D. D. L.).

avrebbe rievocato la passeggiata nel parco di Weimar con il governatore Nauwerck. Questi, tuttavia, gli impediva di giocare con il cane per evitare che si distraesse dal racconto della leggenda di Faust. Lirondelle osserva con fine ironia che proprio “l'épisode des ébats et des grognements du barbet diabolique était le plus goûte” (Lirondelle 1912, p. 16).

Il diavolo sotto forma di cane barbone, dal quale si plasma Mefistofele, è assente nel *Faustbuch*. Si può dunque supporre che Nauwerck avesse narrato al bambino la storia di Faust nella versione rielaborata da Goethe e uscita nel 1808 (*Faust I*). Questo incontro precoce con il mito di Faust nella versione goethiana segna l'inizio di un dialogo ideale che accompagnerà Tolstoj per tutta la vita, trovando una delle sue prime espressioni nelle letture hoffmanniane dell'adolescenza.

Nel 1831, a quattordici anni, Tolstoj compie il suo primo viaggio in Italia, fissando nel *Diaro* le stesse impressioni che riporterà nella lettera a De Gubernatis:

Da Venezia andammo a Milano, Firenze, Roma e Napoli e in ognuna di queste città aumentavano in me l'entusiasmo e l'amore per l'arte, tanto che al ritorno in Russia piombai in una vera e propria nostalgia della patria, l'Italia, in una disperazione tale da rifiutare il cibo e singhiozzare di notte quando il sonno mi trasportava nel mio paradieso perduto (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 511).

Lirondelle racconta inoltre che Tolstoj rimase affascinato dalle storie di vampirismo rese popolari da Hoffmann nei racconti dei *Fratelli di Serapione* (1819-1821) e dallo stesso Goethe, autore di *La sposa di Corinto*, forse una delle prime storie di vampirismo femminile, opera che Tolstoj traduce in russo. Nasce così il racconto *Upyr'* (*Il vampiro*, 1841), pubblicato a ventiquattro anni con lo pseudonimo di Krasnorogskij (“abitante di Krasnyj Rog”, lett. Corno Rosso), nel quale il già influente critico Vissarion Belinskij intravede la futura maestria di Tolstoj. In questo testo il piano del reale e quello del fantastico si fondono, una sovrapposizione che ricompare anche nel *Don Giovanni*, dove gli spiriti dialogano con Satana e la statua del Convitato prende vita.

La carriera letteraria di Aleksej Konstantinovič decolla solo dopo la morte della madre, avvenuta nel 1857, un evento spartiacque nella vita dello scrittore che, da quel momento in poi, sceglierà di dedicarsi esclusivamente alla letteratura.¹² Nel 1851, durante un ballo in maschera, conosce Sof'ja Andreevna Miller, che sposa nel 1863.¹³ Negli anni Sessanta intraprende una serie di viaggi in Europa: nell'estate del 1860 si reca in Inghilterra, dove incontra Aleksandr Herzen, Nikolaj Ogarëv e Ivan Turgenev; nel 1865 conosce Charles Dickens; a Dresda stringe amicizia con Karolina Pavlova, scrittrice e traduttrice, che avrà un ruolo importante nella fortuna del suo *Don Giovanni* in Germania.¹⁴

Tra le opere più note di Tolstoj vanno ricordate *Knjaz' Serebrjanyj* (*Il principe Serebrjanyj*, 1863), *Ioann Damaskin* (*Giovanni Damasceno*, 1858) e la trilogia

¹² Tolstoj mal sopportava il servizio di stato, ma lo svolgeva per compiacere sua madre. Nella lettera allo zar Alessandro II dell'agosto-settembre 1861 Tolstoj scrive: “Sarò sempre un cattivo militare e un pessimo funzionario, ma senza alcun dubbio posso dire di essere un buon scrittore” (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 139).

¹³ È interessante notare che nella scena finale del *Don Giovanni* di Tolstoj, durante il festino di addio dato dal protagonista, sopraggiunge Donna Anna mascherata. Potrebbe trattarsi di un richiamo a questo avvenimento biografico che porterebbe a proiettare su Donna Anna un riflesso di Sof'ja Andreevna Miller (Tolstaja).

¹⁴ Già nel 1860 Pavlova aveva approntato una traduzione tedesca del *Prologo* e di alcune scene del dramma, per pubblicare la versione completa nel 1863 a Dresda (Pavlova 1863). La sua versione valse all'autore grande successo (Cadot 1998; Göbler 1992).

drammatica composta da *Smert' Ivana Groznogo* (*La morte di Ivan il Terribile*, 1866), *Car' Fëdor Ioannovič* (*Lo zar Fëdor Ioannovič*, 1868) e *Car' Boris* (*Lo zar Boris*, 1870).

Con il tempo la salute di Tolstoj peggiora e l'amministrazione delle sue tenute attraversa una fase difficile, ma ciò non gli impedisce di accogliere a Krasnyj Rog, nell'estate del 1869, il poeta e amico Fet (Koržavin 1967, p. 136).¹⁵ Morirà qui nel 1875, dopo aver assunto una dose eccessiva di morfina per alleviare i dolori insopportabili.

Tolstoj conosce perfettamente la lingua tedesca, poiché vive a lungo in Germania dove entra in contatto con i rappresentanti più illustri della cultura intellettuale europea. Durante il soggiorno a Karlsbad e Weimar traduce alcune poesie di Goethe e Heine. In una lettera alla moglie, inviata all'inizio di settembre 1867, Tolstoj descrive con chiarezza il proprio metodo traduttivo:

Ho già tradotto sedici strofe dalla *Sposa di Corinto* e mi sembra che tra esse ce ne siano alcune ottime [...]. Mi impegno, per quanto possibile, ad essere fedele all'originale, ma solo *laddove la fedeltà e la precisione non nuociono all'impressione artistica* e, senza esitare un attimo, mi allontano dalla traduzione letterale se questa rischia di produrre in russo un effetto diverso da quello del tedesco. Io credo che non convenga tradurre *le parole* e persino talvolta *il senso*, l'importante è restituire *l'effetto complessivo* (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 241. *Corsivo nel testo*).

Nelle dichiarazioni che seguono, contenute nella stessa lettera, Tolstoj abbozza una vera e propria teoria della traduzione poetica, fondata sul primato dell'effetto complessivo rispetto alla resa letterale.

Il contatto con Goethe si fa più intenso negli anni e questo è testimoniato anche dalla traduzione, nel 1867, di due ballate goethiane: *Der Gott und die Baiadere* (*Bog i bajadera*, Il Dio e la baiadera), pubblicata sul “Russkij vestnik” e *Die Braut von Corinth* (*Korinskaja nevesta*, La sposa di Corinto), apparsa sul “Vestnik Evropy”.¹⁶ Traduce inoltre due brevi componimenti, *Freudvoll und leidvoll* (*Radost' i gore*, Gioiosa e dolente) e *Die Trommel gerühret* (*Treščat barabany*, Rullate i tamburi), tratti rispettivamente dal terzo e dal primo atto dell'*Egmont* (1788) e divenuti celebri come *Canzoni di Klärchen*. Entrambi risalgono all'agosto del 1870 e sono pubblicati postumi nel numero speciale di “Literaturnoe nasledstvo”, interamente dedicato a Goethe in occasione del primo centenario della sua morte (Tolstoj 1932).¹⁷ Le traduzioni, oltre a testimoniare la profonda familiarità con il linguaggio poetico di Goethe, prefigurano un dialogo intertestuale che si estende anche alla produzione lirica di Tolstoj. Chiare riprese goethiane, infatti, si riscontrano in una delle prime e in una delle ultime prove poetiche di Tolstoj, segno del costante dialogo con l'opera del poeta tedesco: *Ty znaeš' kraj, gde vse obil'em dyšit* (*Conosci il paese, dove tutto copiosamente respira*, anni 1840) e *To bylo ranneju vesnoj...* (*Era l'inizio della primavera...*, maggio 1871). La prima poesia è una palese parafrasi – non solo compositiva, come osservano Žirmunskij e Jampol'skij, ma anche tematica – della *Canzone di Mignon* (1795), incluso in *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*: si tratta di un componimento poetico dedicato all'Ucraina, verso la quale il poeta nutre un

¹⁵ Secondo la ricostruzione di Lirondelle, Tolstoj soffriva di forti nevralgie e talvolta scriveva in uno stato di incoscienza, un fenomeno comune anche a Goethe, come si legge nelle *Conversazioni con Goethe* (1836) di J. P. Eckermann, opera ben nota a Tolstoj, tanto da fare pensare a un'emulazione del poeta di Weimar (Lirondelle 1912, p. 317, nota 1).

¹⁶ Le due ballate di Goethe risalgono al 1797.

¹⁷ Le due *Canzoni di Klärchen* tradotte da Tolstoj chiudono la sezione dedicata alle *Traduzioni inedite da Goethe* e sono precedute da *Il Dio e la Baiadera* nella versione di N. G. Černyševskij risalente al 1852 (Černyševskij 1932).

sentimento di nostalgia, visto che, a partire dal 1834, egli è costretto a frequenti soggiorni all'estero, in particolare in Germania, in qualità di funzionario imperiale. A livello compositivo lo schema della canzone è ampliato con cinque strofe aggiuntive rispetto alle tre di Goethe, ma lo spirito rimane invariato, come si evince dalle stanze qui riportate:

<i>Ty znaeš' kraj, gde vse obil'em dyšit</i>	<i>Conosci il paese, dove tutto copiosamente respira</i>
<p>Ты знаешь край, где все обильем дышит, Где реки льются чище серебра, Где ветерок степной ковыль колышет, В вишневых рощах тонут хутора, Среди садов деревья гнутся долу И до земли висит их плод тяжелый?</p> <p>[...]</p> <p>Туда, туда всем сердцем я стремлюся, Туда, где сердцу было так легко, Где из цветов венок плетет Маруся, О старине поет слепой Грицко, И парубки, кружась на пожне гладкой, Взрывают пыль веселою присядкой! (Tolstoj 2017-2018, vol. 1, p. 223).¹⁸</p>	<p>Conosci il paese, dove tutto copiosamente respira Dove i fiumi scorrono più puri dell'argento Dove la brezza della steppa muove il manto erboso Nei ciliegeti affondano le cascine, Fra i frutteti gli alberi si piegano alla valle E fino a terra pende il loro frutto pesante?</p> <p>[...]</p> <p>Là, là anelo con tutto il cuore Là, dove al cuore era leggiadro Dove una corona di fiori intreccia Marusja I vecchi tempi canta il cieco Gricko E i giovani, vagando sul campo spianato, Soffiano la polvere con gesto allegro!</p>

Il secondo componimento si configura come una “piccola pastorale”, definizione che lo stesso Tolstoj usa nella lettera a Boleslav M. Markevič del 20 maggio 1871, dove accenna a una possibile traduzione di *Mayfest* (Festa di maggio, 1771; Jampol'skij 1969, p. 624). Si tratta, in realtà, di una rielaborazione: il testo poetico di Tolstoj consta di sole sei strofe, a fronte delle nove di Goethe, ma il risultato è comunque di notevole efficacia, come si può notare dai versi di seguito riportati anche in italiano per facilitare un immediato raffronto:

<i>Goethe, Mayfest</i>	
<p>Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!</p> <p>[...]</p> <p>Und Freud' und Wonne Aus jeder Brust. O Erd, o Sonne! O Glück, o Lust! (Goethe 1775)</p>	<p>Come risplende A me la natura! Come brilla il sole, Come ride il campo!</p> <p>[...]</p> <p>E letizia e godimento da ogni petto. O terra, o sole! O felicità, o voluttà!</p>

<i>Tolstoj, To bylo ranneju vesnoj...</i>	<i>Era l'inizio della primavera</i>
<p>То было раннею весной, Трава едва всходила, Ручьи текли, не парил зной, И зелень рощ сквозила;</p>	<p>Era l'inizio della primavera L'erba spuntava appena I ruscelli scorrevano, senza soffio d'arsura, e il verde dei boschetti riluceva;</p>

¹⁸ Pubblicata per la prima volta su “Sovremennik” (1854), 4, pp. 134-136.

<p>[...]</p> <p>То на любовь мою в ответ Ты опустила вежды – О жизни! о лес! о солнца свет! О юность! о надежды! (Tolstoj 2017-2018, vol. 1, p. 109).</p>	<p>[...]</p> <p>Al mio amore in risposta Tu abbassasti le ciglia. O vita! O selva! O luce del sole! O giovinezza! O speranze!</p>
---	---

Nel 1869, in occasione della rappresentazione del dramma *Lo zar Fëdor Ioannovič*, Tolstoj torna a Weimar, dove è accolto con favore dal Granduca, dalla famiglia del ministro russo Mejendorf, nonché da attori e artisti che lo paragonano a Goethe e Shakespeare (Lirondelle 1912, p. 255).

Probabilmente il soggiorno a Weimar e il rinnovato contatto con i luoghi goethiani riaccendono in lui l'interesse per il Faust e per il progetto di traduzione dell'opera al quale pare avesse meditato a lungo. Una lettera di Sof'ja Andreevna a Fet (che nel frattempo aveva concluso la sua traduzione del *Faust*), datata 6 febbraio 1881, conferma infatti che lo scrittore aveva più volte pensato di tradurre integralmente il capolavoro goethiano: “Questo lavoro mi è molto caro. Diverse volte Tolstoj vi ha pensato e l'ha persino incominciato. Ne abbiamo parlato a lungo. Sono felice che Voi, proprio Voi, ci siate riuscito”.¹⁹ Che il progetto risalisse a molti anni prima si trova conferma nella lettera di Tolstoj a Markevič del 15 dicembre 1869, contenente due frammenti, il primo tratto dalla *Notte di Valpurga* (*Faust I*), il secondo dall'*Atto terzo* (*Faust II*):

<p>Как месяц неполный, алый круг, Всходя так поздно, дурно освещает Наш трудный путь... (Tolstoj 2018, vol. 5, p. 386).</p>	<p>Come si leva triste il disco della luna Mancante, rosso di fuoco tardivo, e male fa lume (vv. 3851-3853).</p>
<p>То древний лес. Дуб мощный своеенравно Над суком сук кривит в кудрях ветвей; Клен, сока полн, восходит к небу плавно Иб чисто играет ношью своей (Tolstoj 2018, vol. 5, p. 387).</p>	<p>Sono foreste antiche! La quercia s'indura potente, ramo con ramo s'intrica tenace. Ricco di dolci linfe il tenero acero Si leva in pure linee, scherza col proprio peso (vv. 9542-9545).</p>

Purtroppo la traduzione non si è conservata, ma le testimonianze confermano che Tolstoj conosceva l'opera molto bene. Dalla costante attenzione che egli riserva alla scrittura goethiana si deduce che, più che un'influenza episodica, Goethe e il suo *Faust* diventano un vero e proprio paradigma creativo destinato a riflettersi nel *Don Giovanni*.

3. Il *Don Giovanni* tolstoiano

Don Giovanni è la prima importante opera di Aleksej Tolstoj. Composto tra il 1859 e il 1860, il “poema drammatico” – così definito dallo stesso autore – fu pubblicato per la prima volta nell’aprile 1862 sul “Moskovskij vestnik” (Tolstoj 1862, pp. 581-692).²⁰ L’opera si articola in un Prologo, una Prima e una Seconda parte, con un Epilogo successivamente espunto nell’edizione definitiva del 1867. Per agevolare la lettura conviene ricordarne in sintesi la trama.

¹⁹ S. A. Tolstaja, *Pis'mo A. A. Fetu* (5 febbraio 1881; cit. da Jampol'skij 1969b, p. 661).

²⁰ Nel presente saggio si farà riferimento all’edizione contenuta in Tolstoj (2017-2018, vol. 3, pp. 5-116).

Nel Prologo sette spiriti celesti scendono sulla terra e inneggiano al Creatore insieme agli elementi della natura. Satana rivendica l'anima del quindicenne Don Giovanni, promettendogli la donna perfetta, mentre gli spiriti celesti cercano di sottrarlo alla dannazione.

Nella Prima parte l'azione si svolge dieci anni dopo rispetto al Prologo: Don Giovanni è ricercato dalla Santa Inquisizione nella Siviglia del Cinquecento con l'accusa di eresia per aver liberato un morisco destinato al rogo.²¹ Leporello, minacciato di tortura, pur di non tradire il suo padrone, lo avverte del pericolo, esortandolo a lasciare la Spagna. Ma Don Giovanni, innamorato di Donna Anna, rifiuta di esiliarsi. Il padre della giovane, Don Alvaro, temendo per la figlia, promessa sposa al libertino, affida a Don Ottavio il compito di proteggerla. Prima di recarsi all'appuntamento presso la fontana, dove deve giurare fedeltà nuziale, Don Giovanni canta una serenata a Niseta, una donna di facili costumi, oltraggiando l'onore di Donna Anna. Nel duello che segue il Commendatore (Don Alvaro) resta ucciso davanti alla figlia.

Nella Seconda parte Don Giovanni e Leporello, fuggiti da Siviglia, vengono raggiunti dal morisco Boabdil, inviato dall'Inquisizione per uccidere Don Giovanni. Questi, tuttavia, lo accoglie nel suo palazzo in nome di una comune aspirazione alla libertà. Intanto Donna Anna maledice Don Ottavio per non aver vendicato il padre. Tornato a Siviglia per sedurre l'amata, Don Giovanni nel cimitero assiste all'apparizione di Satana che reclama la sua anima e invita beffardamente la statua del Commendatore al banchetto d'addio che organizzerà a Cadice alla vigilia della partenza. Durante la serata sopraggiunge Donna Anna mascherata, che lo implora di ravvedersi e gli annuncia il proprio suicidio. Quando egli riconosce l'amore salvifico della donna, appare la statua del Commendatore che lo invita al pentimento, rivelando l'avvelenamento di Donna Anna. Disperato, Don Giovanni sfida la morte e gli inferi e soccombe.

Nel finale della prima versione gli spiriti difendono l'anima di Don Giovanni, mentre Satana ordina alla statua del Commendatore di afferrare il seduttore per trascinarlo verso la dannazione. L'eroe, ormai convertito, è salvato. Nell'Epilogo Don Giovanni appare nelle vesti di un frate penitente che muore accompagnato dal coro dei monaci, i quali intercedono per la sua anima:

la carne a lungo indocile alla vita
si farà presto polvere;
la lotta dell'antico irriverente
avrà ben presto fine;
grazia dunque colui che è afflitto,
ed ora sottomesso alla fede,
il servo Tuo che il mondo perituro
lascia per quello imperituro! (p. 291)²²

A tre mesi dalla pubblicazione, Tolstoj invia alla redazione del "Moskovskij vestnik" *La scena rifatta tratta dal Don Giovanni* nel corpo della *Lettera all'editore* in cui interpreta polemicamente il proprio dramma come espressione di "arte pura" in contrapposizione "all'indirizzo pratico di una letteratura" socialmente impegnata, pur riconoscendo la congruenza del contenuto con alcuni problemi contemporanei (Tolstoj 1862, p. 216). Nella *Lettera*, che contiene anche un rifacimento della scena nel cimitero, egli coglie l'occasione per difendersi dalle accuse che gli erano state mosse:

Mi si accusa di imitazione del *Faust*. Con il cuore in mano dico che questa insinuazione, che si riferisce invece solo al Prologo, non mi sembra importante. [...] Nel *Don Giovanni*, come nel *Faust*, sono portati sulla scena lo spirito malvagio e gli spiriti buoni, ma essi parlano in

²¹ I *moriscos* erano i musulmani di Spagna che, fra il 1492 – anno della fine della Reconquista – e il 1526, abbracciarono forzatamente la religione cristiana. La denominazione ebbe una connotazione dispregiativa fino alla loro definitiva espulsione (1609-1614).

²² Qui e oltre le citazioni sono tratte dall'edizione italiana (Tolstoj 2003), indicando tra parentesi nel testo il numero delle pagine.

maniera del tutto diversa. Il significato del Prologo nel *Faust* è la lotta nell'uomo tra luce e tenebre, tra bene e male. Il significato del Prologo del *Don Giovanni* sta nella necessità del male che sgorga organicamente dall'esistenza del bene. La forma stessa del Prologo del *Faust* non appartiene esclusivamente a Goethe, ma ricalca i misteri medievali e per questo è patrimonio di tutti gli scrittori (Tolstoj 1862, p. 217; corsivo nel testo).

Tolstoj prosegue la propria difesa suggerendo un'analogia parziale tra i suoi personaggi e quelli goethiani, limitata però alla figura di Satana, accostata a Mefistofele per il registro linguistico basso e sboccato:

Credo che, poiché il male è contrapposizione al bene, sia meglio attribuirgli una lingua che contrasti il bene. Questo mi ha spinto a scegliere per Satana non la lingua elevata, bensì l'ironia e la trivialità; in questa prospettiva presenta un'affinità con Mefistofele. [...] Persino la loro natura è diversa: Mefistofele è più umano, più simile a una persona, secondo l'idea chiaramente espressa da Goethe, egli è un diavolo puramente terrestre: Von Sonn' und Welten weiss ich nichts zu sagen, / Ich sehe nur wie sich die Menschen plagen.²³ Satana, nel *Don Giovanni*, rappresenta un concetto distorto di male. La loro visione del mondo diverge completamente. Mi sembra che, al di là della semplice forma esteriore del discorso, non abbiano nient'altro in comune (Tolstoj 1862, p. 218).

Se da un lato Tolstoj attribuisce al personaggio di Satana una coloritura linguistica affine a quella di Mefistofele, dall'altro nega recisamente qualsiasi ascendenza faustiana del suo *Don Giovanni*, che egli dichiara essere

molto più simile all'eroe di Tirso de Molina, Molière, Byron, Puškin e soprattutto al personaggio modellato dall'abate Da Ponte per l'opera mozartiana. [...] Per quanto riguarda il contenuto del dramma, non vi è alcuna imitazione. L'anelito di Faust consiste nella sete di infinito e si manifesta specialmente nell'insaziabilità della conoscenza. Don Giovanni anela al bello, che rappresenta solo una delle possibili modalità dell'infinito, e riversa tale tensione nell'amore per la donna. Il fine ultimo di entrambi è la compiutezza, ma i loro percorsi sono diversi, così come differenti sono le loro disposizioni psichiche, sicché qualunque accostamento risulta impossibile. La scena [del cimitero], proposta come continuazione dell'idea del Prologo, potrà forse giustificarmi e sollevarmi dal sospetto di aver compiuto un assalto sacrilego alla grande opera di Goethe (Tolstoj 1862, pp. 217-218).

Nonostante Tolstoj si sia premurato di respingere l'accusa di aver imitato il *Faust*, il suo *Don Giovanni* non è esente da elementi riconducibili al poema goethiano. Come osserva Paola Ferretti, “nella ricezione del poema drammatico di Tolstoj la matrice faustiana è sempre stata evidentissima già ai contemporanei del conte” (Ferretti 2003, p. 44).

I pareri dei critici in tal senso, però, sono stati discordanti. Per esempio, in Italia Arturo Farinelli, nel 1896, deplora la “faustianità” del *Don Giovanni*, affermando che Tolstoj “ha incappucciato il suo eroe alla Fausto [...]. È un idealista illuso che, come il fratello Fausto, si dà a Satana, ed è lanciato nel vortice della vita, d'amore in amore”.²⁴ Un secolo più tardi, Eridano Bazzarelli, con tono meno polemico, riconosce invece nel *Faust* un modello non soltanto compositivo:

²³ “Non so dir nulla di soli e di mondi: / vedo soltanto come gli uomini si affannano” (Goethe, *Faust*, vv. 279-280: *Prologo in cielo*). In tedesco nel testo. Qui e oltre, per un rimando più immediato al *Faust*, sarà indicato il numero dei versi tra parentesi subito dopo la citazione. L'edizione italiana dalla quale si cita è Goethe (1970).

²⁴ Farinelli (1946, pp. 215-216) vede un'analogia tra la prima parte del *Faust* e le prime scene del *Don Giovanni* tolstoiano (*Prologo*, seduzione di Donna Anna, uccisione del Commendatore).

Difatti il Don Giovanni di Tolstoj è un “cercatore della verità” (qui sotto l’aspetto del “vero amore”). Il Don Giovanni di Tolstoj è pure, come il Faust goethiano, tutto teso nell’ansia romantica di raggiungere l’Oscuro e l’Inattingibile. L’influenza diretta del *Faust* la si ha in alcune scene (per esempio nel Prologo o nella figura stessa di Satana) (Bazzarelli 1980, pp. 150-151).²⁵

Dello stesso avviso è Giacoma Strano: “L’interpretazione del personaggio è tratta dal *Don Juan* di Hoffmann, il finale dalla cosiddetta ‘leggenda di Siviglia’; tuttavia il vero modello è il *Faust* di Goethe” (Strano 1989, pp. 13-14).

Il *Don Giovanni* tolstoiano recepisce, come dichiara lo stesso autore, l’intera tradizione europea e russa attraverso il rimaneggiamento di alcuni testi fondativi, da Tirso de Molina a Hoffmann e Puškin.²⁶ Va ricordato che il racconto di Hoffmann (*Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, 1813) era stato pubblicato in traduzione russa nel 1838,²⁷ mentre *Il convitato di pietra* di Puškin era apparso già nel 1833. Come osserva Karpiak, “la continuità cronologica naturalmente aveva incitato taluni critici a cercare un collegamento diretto tra le due opere” (Karpiak 1983, p. 128).

Il poema è dedicato alla memoria di Mozart e Hoffmann, suoi riconosciuti predecessori, ai quali Tolstoj rende omaggio anche attraverso l’epigrafe tratta dal racconto *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta* di Hoffmann.²⁸ Paola Ferretti definisce questa operazione una “rilettura della rilettura hoffmanniana” (Ferretti 2003, p. 25): Tolstoj, infatti, rilegge il *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte attraverso il prisma del racconto fantastico, innestando sul canovaccio hoffmanniano un eroe romantico, un cercatore dell’ideale e dell’assoluto, che si scontra continuamente con la volgarità del reale.

Secondo Ferretti, Hoffmann è il primo a mettere in relazione le cadute di Don Giovanni con le tentazioni del demonio, poiché è il diavolo stesso a indurlo a confondere la tensione verso l’assoluto con il piacere sensuale, fino a fargli percepire la vita come piatta e priva di significato (Ferretti 2003, p. 27). Tuttavia, come osserva Marola, nella scrittura tragica di Hoffmann si riconoscono intersezioni intertestuali faustiane che ne permettono la lettura come una sintesi dei due miti (Marola 2017, p. 2).

La coincidenza di situazioni, ambientazioni e battute, nonché alcune caratteristiche dei personaggi, rivelano l’aderenza del racconto hoffmanniano al *Faust I* (1808). Don Giovanni, alla fine del primo atto, assume “per un istante la fisionomia di Mefistofele” (Hoffmann 1969, p. 61); l’epilogo tragico del secondo atto si svolge in una stanza gotica che richiama la camera gotica di Faust nella scena *Notte*; e ancora, nella seconda parte del racconto, le parole dell’Entusiasta appena rientrato nella sua stanza d’albergo (“Ma in camera mia che afa, che tanfo, che senso di oppressione!”; Hoffmann 1969, p. 66)

²⁵ Questa osservazione ricalca il giudizio di Jampol’skij: “Tolstoj ha avvicinato Don Giovanni a Faust, avendolo trasformato in un singolare cercatore della verità e dotato allo stesso tempo di quel tormento romantico per qualcosa di oscuro e irraggiungibile. In alcune scene e in alcuni personaggi del *Don Giovanni* (specialmente nel *Prologo* e nel personaggio di Satana) l’influenza del *Faust* di Goethe è indubbia” (Jampol’skij 1969a, p. 41).

²⁶ Sulla ricostruzione delle possibili fonti del *Don Giovanni* di Tolstoj si veda Ferretti (2003) e Göbler (1992, pp. 317-342; 2020, pp. 47-56).

²⁷ Come scrive Belinskij (1955, vol. 8, p. 292), il racconto fantastico di Hoffmann “è stato tradotto nel numero 4/1838 dell’Osservatore moscovita con il medesimo titolo apposto dall’autore: *Don Giovanni, avventura accaduta a un viaggiatore entusiasta*. Tradurre Hoffman è un grande compito, specialmente tradurre il suo *Don Giovanni*, che a livello di contenuto è una critica al *Don Giovanni* di Mozart, a livello formale è invece una grande opera d’arte”.

²⁸ Si riporta il titolo della traduzione di Pinelli (Hoffmann 1969, pp. 60-76).

riprendono quasi letteralmente la battuta di Gretchen, allorquando percepisce la presenza del diavolo (“Che afa, che aria di chiuso, qui”, v. 2753).²⁹

Il rapporto di stretta contiguità con il *Don Giovanni* di Hoffmann, che a sua volta si alimenta a Mozart e Goethe, costituisce il punto decisivo sul quale si misura la sovrapposizione dei modelli di Faust e Don Giovanni, che prende forma concreta nel dramma di Tolstoj.

Come sottolinea Ferretti, la commistione tra il mito faustiano e quello dongiovannesco non è un tratto originale: vi si erano già cimentati Nikolaus Vogt (*Der Färberhof oder Die Buchdruckerei in Mainz*, 1809),³⁰ Christian D. Grabbe (*Don Juan und Faust*, 1829) e Nikolaus Lenau, autore di due opere distinte, *Faust* (1834) e *Don Juan* (1851). Michele Cometa (2007, p. 965) sostiene che il Don Giovanni della tragedia in quattro atti di Grabbe è di fatto Faust stesso, per la comune tensione verso l’ideale. Grabbe riunisce in una sola opera “i due grandi mitologemi del desiderio moderno, quello del ‘sapere’ e quello della ‘sensibilità’ (leggi: sessualità)”, determinandone una declinazione nichilistica. Se in Grabbe i due mitologemi sono incarnati da due personaggi distinti, in Tolstoj confluiscono in un’unica figura, Don Giovanni.

Tolstoj non ignora nemmeno la tradizione del cosiddetto Don Giovanni pentito, ispirata alla vicenda di Miguel de Mañara – morto nel 1679 dopo aver rinnegato la vita dissoluta – rielaborata da Prosper Mérimée nel racconto *Le anime del Purgatorio* (1834; Weinstein 1978, pp. 104-118).³¹ Secondo Smeed (1990, p. 102) Tolstoj avrebbe preso spunto proprio da questo testo per l’Epilogo, sebbene nelle lettere a Markevič degli anni 1860-1861, che documentano le ragioni che portano lo scrittore a precise scelte nel suo poema drammatico, egli dichiari di essersi rifatto alla leggenda sivigliana e alle *Leggende spagnole* di Washington Irving. Anche Sel’čenok (2014, p. 207) concorda con l’ipotesi di Smeed, individuando nel racconto di Mérimée il primo nucleo unificante della problematica faustiana e dongiovannesca, visto che in esso compaiono sia il motivo del patto con il diavolo sia quello del pentimento finale.

Ferretti rileva inoltre che il racconto di Irving *Don Juan: A Spectral Research* (1841) può aver ispirato il pentimento di Don Giovanni, ipotesi plausibile se si considera che nessun personaggio dongiovannesco si era pentito prima, e nemmeno il Faust goethiano conosce un pentimento in senso stretto.

Alcuni chiarimenti sulle intenzioni del dramma provengono dallo stesso Tolstoj che, nella corrispondenza con Markevič, illustra il piano dell’opera, spiega la necessità drammatica dell’intreccio e respinge le richieste del critico di modificare taluni personaggi o espungere alcune scene, tra cui l’Epilogo. Nella lettera del 20 marzo 1860 Tolstoj scrive che il poema “sarà dedicato alla memoria di Mozart e di Hoffmann, che per primo ha scorto nel Don Giovanni un cercatore dell’ideale e non un semplice donnaiolo” (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 113). Nella lettera del 10 giugno 1861, inoltre, aggiunge che Don Giovanni ama con trasporto, ma il suo amore resta inappagato, deluso da tutte le donne

²⁹ Un primo approccio intertestuale è offerto nella dettagliata tesi di laurea di Masiello (2000-2001, in particolare il cap. II.4.1: *Progettazione e costruzione: il back-stage di un colloquio a tre. Il prologo, gli angeli e le diavolerie di un “Faust ispanico”*, pp. 81-90). Ringrazio l’autrice per aver messo a disposizione la sua tesi per il presente lavoro.

³⁰ Si tratta della seconda parte del poema *Die Ruinen am Rhein* (*Le rovine sul Reno*, 1809), rimasta incompiuta. Nella prefazione a questa opera Vogt espone il suo progetto di presentare in Faust la lotta tra il Bene e il Male, il Cielo e l’Inferno, il Cristianesimo e il Paganesimo, in Don Giovanni le voluttà sensuali, per cui l’eroe si chiamerà Faust o Don Giovanni a seconda del desiderio del momento (intellettuale/spirituale oppure sensuale/carnale; de Bévotte 1906, p. 415).

³¹ I personaggi di Giovanni Tenorio, incallito burlatore, e Don Miguel Mañara, pentito e salvato, sono effettivamente fusi da Mérimée (Silvestri 2006, pp. 63-77).

che ha incontrato. Eppure, “la fede nell’amore gli ritorna ogni volta che *cede al sentimento*, e nella scena con Donna Anna egli cede al sentimento, nonostante poco prima fosse intenzionato a sedurla” (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 131; *corsivo nel testo*).

L’insistenza di Markevič nel proporre il ritocco di alcune scene mirava a eliminare “personaggi inattivi e inutili”, come Satana e gli angeli, concepiti da Tolstoj in una dimensione corale. Lo scrittore difende invece la loro funzione simbolica:

Essi non sono attori nel dramma, ma costituiscono un *coro*. Nel Prologo sono utili per sviluppare l’idea della *necessità del male*, un pensiero che campeggiava in tutta la scena, mentre nel cimitero il loro ruolo è quello di gettare luce sulla natura dei sentimenti di Don Giovanni. L’influenza che essi hanno su Don Giovanni non è immediatamente percepibile, ma esiste. Satana gli mostra l’immagine di una donna, gli angeli si rivolgono al suo cuore o alla sua coscienza in un momento di quiete, per esempio durante il sonno (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 132; *corsivo nel testo*).

Markevič invita Tolstoj a cambiare anche il finale, ma il poeta vi si oppone fermamente, spiegando che la conversione di Don Giovanni e il suo pentimento sono il frutto dell’amore di Donna Anna, morta avvelenata per lui: è il sacrificio della donna ideale a ridonargli la piena coscienza.

Concludendo la discussione il giorno successivo (Lettera a Markevič del 11 giugno 1861), Tolstoj riassume il significato simbolico del suo dramma:

Don Giovanni cerca un ideale, non lo trova e, irritato, sfida il Creatore, si fa beffe delle sue creature e le calpesta. Incontra Donna Anna, ma anche in questo incontro egli scorge soltanto un’avventura amorosa, perché non crede affatto nell’amore. Le parole di Donna Anna, poco prima che lo abbandoni nell’ultima scena, lo colpiscono come una preghiera. *Nell’istante in cui la perde, comprende di amarla*, ma è ormai troppo tardi: la statua del Convitato appare per aprirgli definitivamente gli occhi, come era stato stabilito nel cimitero. Questa figura non è una creatura di pietra né lo spirito del Commendatore: è una *forza astrale, esecutrice di una sentenza, una potenza che serve tanto il male quanto il bene* e che ricompone le contraddizioni tra la volontà di Satana e quella degli angeli (presupposto già delineato nella scena del cimitero), un’idea cabalistica ricorrente nelle opere dell’ermetismo [...]. Satana non può impadronirsi di Don Giovanni con le proprie mani, ha bisogno di un intermediario e la statua invitata da Don Giovanni si presta a questo ruolo. La possessione non avviene in senso fisico, ma in senso esclusivamente spirituale, in forma marcatamente simbolica (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 135; *corsivo nel testo*).

Dalla corrispondenza si deduce che Markevič disapprovasse la soluzione del pentimento e della conversione del protagonista, ma Tolstoj ribadisce la propria scelta: “L’importante è che il lettore comprenda che è la morte di Donna Anna ad aprire gli occhi a Don Giovanni, e se non l’ho espresso abbastanza chiaramente, sono pronto a dirlo in maniera più esplicita” (Tolstoj 2017-2018, vol. 5, p. 136.). Proprio in questa precisazione si può riconoscere la funzione simbolica dell’Eterno Femminino che, nel *Faust* goethiano, svolge un ruolo decisivo quale principio salvifico e mediatore tra umano e divino. Anche in Tolstoj la figura di Donna Anna rappresenta l’elemento spirituale che redime l’uomo e gli restituisce il senso dell’amore come valore universale.

L’opera non ottenne a suo tempo l’accoglienza che avrebbe meritato, forse perché oscurata dalla fama del *Convitato di pietra* di Puškin o, più probabilmente, per il mutato clima culturale. Nemmeno a inizio secolo l’opera avrebbe incontrato il favore della critica [Andrej Belyj definì l’opera una “apatica schifezza” (1930, p. 317)].

Negli ultimi decenni dell'Ottocento il poema conobbe una fortuna indiretta grazie ad alcune composizioni musicali:³² l'esempio più celebre è la *Serenada Dona Žuana* (*Serenata di Don Giovanni*, op. 38, n. 1), composta da Čajkovskij nel 1877, che contribuì a rinnovare l'interesse per il poema tolstoiano e a fissarne nella memoria culturale il carattere lirico e romantico. Durante la vita dell'autore il dramma non fu mai messo in scena: nel 1891 la censura lo vietò e soltanto dieci anni dopo alcune scene furono rappresentate al Teatro Aleksandrinskij.

4. Le contaminazioni faustiane

L'analisi comparativa rivela interferenze faustiane nel *Don Giovanni* di Tolstoj principalmente su tre livelli: compositivo, scenico e tematico.

Un confronto con la struttura del *Faust* mostra come Tolstoj segua, con i dovuti adattamenti, lo schema del poema goethiano: Dedica, Prologo, Prima parte, Seconda parte. La corrispondenza tra il *Prologo* del *Don Giovanni* e il *Prologo in Cielo* del *Faust* è molto palese. In Goethe il Signore fa una scommessa con Mefistofele:

Quella mente, distoglila dalla sua fonte prima
e, se ti riesce di prenderlo, volgilo
giù con te per la tua via.
E a te vergogna quando dovrai ammetterlo:
un uomo buono nel suo oscuro intimo impulso
sa bene qual è la via retta (vv. 324-329).

Nel *Don Giovanni* di Tolstoj, invece, sono gli spiriti buoni, assimilabili al Signore, a ingaggiare una scommessa con Satana sulla sorte del giovane protagonista sotto forma di duello verbale: “Scacciamo nebbia e tenebre dai giovani pensieri, / e che compaia a lui la via del vero!” (p. 83). La Voce, che precede l'apparizione di Satana, si autodefinisce come “l'ombra in pittura. Lo sfondo scuro dei quadri, / [...] il nulla, la negazione della vita» (p. 71), una chiara eco dell'autorappresentazione di Mefistofele come “lo spirito che sempre dice no” (v. 1338).

Come Mefistofele, Satana tenta Don Giovanni attraverso il piacere dei sensi e conclude il dialogo con gli spiriti sancendo una scommessa:

Credetemi, alla gente servon tali spinte,
come è utile il galvanismo ai malati,
e se al mondo non vi fosse il diavolo,
non vi sarebbero neppure i santi! [...]
Vedremo chi la spunterà! (p. 74)

Nel *Prologo in Cielo* il Signore affida a Mefistofele un compito analogo:

L'attività dell'uomo può troppo facilmente
rilassarsi; gli piace il riposo assoluto.
Per questo gli do tale compagno volentieri
che lo punga e lo stimoli e operi da demone (vv. 340-343).

Anche Satana, in Tolstoj, riceve il medesimo mandato di tentatore, con il fine di indurre Don Giovanni a cercare “il celestiale in terra” (p. 81):

³² Più della metà dei suoi versi sono stati musicati (Jampol'skij 1969a, pp. 22-23).

Che con eterna sete
 cerchi sempre nuovo ideal nelle braccia d'ognuna!
 [...]
 e perda il senno, il cercator dell'ideale (ibid.).

Mentre il Signore riconosce in Faust un suo servo, gli spiriti informano Satana che “Don Giovanni è l'eletto del Creatore” (p. 79), sottolineando il suo destino di predestinato alla salvezza.

Satana ricompare nella scena *Penombra. Cimitero* della Seconda parte, tra le tombe, mentre Leporello attende il padrone. Egli tira le somme della vicenda insieme agli spiriti celesti, proclamando la vittoria delle tenebre su Don Giovanni, incapace di riconoscere la sacralità dell'amore di Donna Anna “che adesso avrebbe potuto salvarlo” (p. 209). Si stabilisce già da questo punto un legame diretto tra Donna Anna e l'Eterno Femminino goethiano, principio salvifico che redime Faust. In questa resa dei conti, Satana rivela il carattere duplice di Don Giovanni, calibrato sulla doppia anima di Faust (laddove nella tradizione dongiovannesca il protagonista ha sfumature prettamente edonistiche): “il suo cammino è doppio, / lui stesso, a quanto pare, si divide” (p. 211). In Goethe questa doppiezza è riconosciuta da Faust stesso nel dialogo con Wagner sull'insaziabilità della brama di conoscenza:

Dentro il cuore, ah, mi vivono due anime
 e una dall'altra si vuole dividere.
 L'una, in sua dura avidità d'amore,
 si stringe con tenaci organi al mondo,
 potente l'altra dalla polvere si leva
 ai campi ermi degli avi (vv. 1112-1115).

Tornando al *Don Giovanni*, si nota che al termine della disputa nel cimitero è stipulato una sorta di patto tra gli spiriti e la figura nebulosa posta da Satana a totale servizio del burlatore. Lo scopo di tale affidamento è la dannazione del protagonista. Gli spiriti, tuttavia, stabiliscono una clausola di salvezza:

Nel terribile istante
 in cui Don Giovanni sarà sull'orlo dell'abisso,
 recagli un estremo ammonimento, e smaschera
 l'inganno dello spirito delle tenebre innanzi a lui.
 Soltanto se lui ricuserà il vero
 si compia pure il suo destino! (p. 225).

La funzione della figura nebulosa corrisponde a quella di Mefistofele che stringe un patto con Faust e si fa suo servitore secondo le condizioni dettate dallo stesso Faust:

Se mai prenderò requie su un letto di pigrizia
 sia per me la fine, allora!
 Se potrai illudermi a segno
 che io sia gradito a me stesso,
 se mi potrai, nel piacere, ingannare,
 sia quello il mio ultimo giorno! T'offro questa scommessa.
 [...]
 Dovessi dire all'attimo:
 «Ma rimani! Tu sei così bello!»
 allora gettami in catene,
 allora accetterò la fine!
 [...]

per me finisce il tempo! (vv. 1692-1706)

Gli effetti del patto sono affidati, come si vede, ad agenti diversi, ma producono conseguenze analoghe: per Don Giovanni la condanna dipende dalla mancata conversione, per Faust dall'appagamento del desiderio. Pur non essendo l'interlocutore diretto del diavolo, Don Giovanni diventa oggetto di un accordo tra forze contrapposte, la cui tensione si riflette nelle scelte e nella condotta di vita, talora contrassegnata da una componente diabolica (basti pensare agli omicidi da lui commessi).

Dal punto di vista della struttura, la prima parte del poema tolstoiano comprende sei scene, più estese rispetto alle dodici della seconda, di dimensioni più ridotte. L'ambientazione per certi tratti evoca quella del *Faust I*: a eccezione della scena di apertura ambientata nel *Tribunale Sacro a Siviglia*, la seconda scena, *Stanza nel Palazzo di Don Giovanni*, si apre con il lungo monologo filosofico-esistenziale del protagonista che richiama l'incipit del *Faust I (Notte)*. In entrambi i casi domina la delusione: Faust è stanco dello studio sterile di tutte le scienze, Don Giovanni è deluso dall'amore e persino da Donna Anna (“identica alle altre era costei!”, p. 105). Benché tradito da ogni esperienza amorosa, che non corrisponde mai all'immagine ideale, il seduttore riconosce che l'amore può offrirgli “l'ordine mirabile delle leggi dell'essere” (*ibid.*) e che, se avesse trovato il suo ideale,

con esso io un tutt'uno avrei formato
un solo anello dell'infinita catena
che unitamente a tutto l'universo
sale incessante in alto, verso la Divinità (p. 107).

Risuona qui il motivo dell'Eterno Femminino della chiusa del *Faust II*: “L'eterno Elemento Femminile / ci trae verso l'alto” (vv. 12110-12111). Faust e Don Giovanni condividono lo stesso anelito verso una dimensione superiore.³³ Come Faust, che resta profondamente sedotto dalla bellezza di Elena e dall'innocenza di Gretchen, anche Don Giovanni, dunque, riversa la sua brama di assoluto nella ricerca dell'amore, sebbene ne resti tanto deluso da decidere di dare libero sfogo alle passioni, senza più alcun freno: “ogni cosa calpesto, / tutto abbasso e mi vendico della vita!” (p. 113). In tal modo egli lancia una sfida aperta alle leggi e all'ordine costituito:

A chiesa, e società, e leggi, il guanto
ho ormai gettato, una cruenta ostilità
trascorre apertamente tra noi.
[...]
Dispiegati, bandiera della mia rivolta! (p. 121).

Don Giovanni si configura, di conseguenza, come un ribelle che assume su di sé anche i tratti del negatore ereditati da Mefistofele.

C'è un tratto fondamentale che lo distingue da Faust: la difesa del morisco, che procura all'irriducibile spagnolo la condanna di eresia.³⁴ Da questa prospettiva, il poema

³³ Salomon (1907, p. 493) richiama l'attenzione sull'influenza goethiana nel dramma e sulla corrispondenza dei personaggi di Faust e Don Giovanni, accomunati soprattutto “dall'anelito a qualcosa di superiore, alla verità eterna. Per raggiungere il loro obiettivo entrambi non si fermano dinanzi a niente. Faust studia tutte le scienze umane e ne resta insoddisfatto, Don Giovanni elargisce distrattamente i suoi sentimenti inizialmente profondi e sinceri, ma ne esce stanco e deluso”.

³⁴ In questa persecuzione si riconosce un'eco della sorte del dottor Faust, accusato di stregoneria per aver cercato di penetrare i misteri della vita a dispetto di ogni costrizione imposta ai limiti della conoscenza.

di Tolstoj si presenta come un autentico “dramma della libertà”, non più centrato sul libertinaggio, ma sulla ricerca della libertà in senso universale (di religione, di scelta, di pensiero, di emancipazione dalle convenzioni sociali, di affermazione della dignità umana).³⁵ Nonostante il tentativo di omicidio da parte di Boabdil, infatti, Don Giovanni lo risparmia proprio in virtù del comune sentire eversivo e miscredente, dell’insopportanza nei confronti dell’autorità religiosa e delle convenzioni sociali. Di particolare interesse è anche l’atteggiamento di Don Alvaro, il quale, pur non approvando il matrimonio della figlia con Don Giovanni, ne rispetta la decisione, a testimonianza di una tensione etica fondata sul libero arbitrio e non sul rispetto delle tradizioni acquisite.

Ritornando alla somiglianza strutturale, si rileva nella scena *Stanza di Donna Anna* un calco funzionale della *Stanza di Margherita (Faust I)*, contraddistinta dalla celebre canzone di Margherita all’arcolaio, poi musicata da Berlioz, Wagner e Schubert. Nel dialogo intercorso tra Don Giovanni e Donna Anna, il primo confessa: “il tuo sembiante / sempre mi si parava innanzi indistinto!” (p. 127), – stabilendo, così, un collegamento con l’apparizione di Gretchen sul Brocken nella *Notte di Valpurga* –, mentre la seconda assume il ruolo di guida morale, incarnando l’Eterno Femminino che soccorre l’eroe nell’ora del dubbio:

Io ti soccorrerò. E quando l’amore
d’ostacolo sarà alle tue aspirazioni,
te le rammenterò, Giovanni, proprio io. (p. 129)

Donna Anna è senz’altro accostabile alla purezza di Gretchen, una fanciulla semplice e devota che, nonostante si macchi di infanticidio, è salvata dalla misericordia di Dio.

Don Alvaro, dal canto suo, presagendo la sventura che colpirà la figlia, scorge nel volto di Don Giovanni tratti che lo avvicinano al beffardo (der Schalk), lo spirito negatore incarnato da Mefistofele nel *Prologo in Cielo*, come già aveva fatto Hoffmann:

vicino ai sopraccigli,
gioca e serpeggia, ai lati della bocca,
beffardamente lugubre una smorfia (p. 143)

La scena *Notte. Passeggio accanto alla fontana* ricalca, a sua volta, sia l’ambientazione di *Alla fonte* che quella della seconda scena intitolata *Notte* del *Faust I*. La fontana, come da tradizione biblica, è il luogo dell’incontro, ma anche dei pettegolezzi: alla fonte Margherita incontra Lisetta che le racconta della sorte di Barberina, sedotta e abbandonata, prefigurazione della sorte di Margherita. Analogamente, in Tolstoj la fontana diventa teatro di commenti e chiacchieire sul fidanzamento di Donna Anna e luogo in cui Don Giovanni oltraggia la sacralità dell’amore cantando la serenata a Niseta, offendendo, così, l’onore della promessa sposa e del Commendatore.

Un’altra corrispondenza scenica è offerta nella scena del duello tra Don Alvaro e Don Giovanni che richiama il duello tra Valentin, fratello di Margherita, e Faust (*Faust I*). In entrambe le opere, i difensori dell’onore femminile restano uccisi dai seduttori e gli eroi-omicidi sono destinati alla caduta.

Nella Seconda parte del poema si riconoscono ulteriori analogie nell’ambientazione. Alcune scene del *Don Giovanni (Palazzo di Don Giovanni, Galleria*

³⁵ “L’Inquisizione – scrive Ferretti (2003, pp. 25-26) – è l’occhio che spia ogni parola e ogni passo di Don Giovanni: a buon intenditor questa cornice storica poteva suggerire interessanti riflessioni sui travagli del libero pensiero in Russia tra le maglie della censura”.

nel palazzo, Notte. Galleria aperta lungo il mare), trovano un parallelo nel Faust II (Palazzo imperiale, Galleria oscura, Giardino di svago). Particolarmente significativa è la “mascherata” organizzata da Don Giovanni per ingannare le guardie e l’ufficiale andati ad arrestarlo, che riecheggia la festa mascherata della scena faustiana *Palazzo imperiale. Gran salone*, dove realtà e ruoli si confondono in un gioco di travestimenti e inversioni. Tolstoj riprende questo espediente con finalità ironiche: la mascherata diviene così un mezzo per mettere in ridicolo la confessione di Don Giovanni, la cui condotta sembra tuttavia meritare compassione.

Nel poema tolstoiano si avverte costantemente un senso di disagio dovuto al confine labile tra serio e faceto: lo iato tra l’immagine tradizionale di Don Giovanni e la peculiare gravità del protagonista produce infatti un evidente effetto di straniamento. Nella scena appena citata, l’ufficiale è realmente tratto in inganno dal travestimento orchestrato dal seduttore, e questo sortisce un effetto comico insolito nell’economia complessiva dell’opera.

Nell’ultima scena, durante il discorso di addio prima di salpare da Cadice, Don Giovanni riafferma la sua natura inquieta e inappagata: “Non posso riposarmi! La quiete è intollerabile!” (p. 269). Leporello stesso, già dinanzi all’Inquisizione, avverte che il suo padrone amoreggia contemporaneamente con molte donne, “quasi cercasse sempre qualche cosa” (p. 93). Don Giovanni, come Faust, si attesta dunque come uomo del desiderio (Kott 1996, pp. 36-50), destinato a un’inquietudine perpetua.

Nella versione definitiva, l’eroe tolstoiano, al pari di Faust, non conosce pentimento. Il vecchio Faust, infatti, desiderando “in una terra libera fra un popolo libero esistere” (v. 11580), è salvato non per esplicita contrizione, ma per la sua tensione inesauribile verso il bene e grazie all’intervento della Mater Gloriosa assistita da Margherita. Allo stesso modo Don Giovanni non si ravvede, ma si autocondanna maledicendo “preghiera, / e paradiso, beatitudine, anima” (p. 283).

Diversa è invece la prima versione del finale, in cui compare ancora il Commendatore ridotto a emissario di Satana. In quest’ottica, Don Giovanni merita la salvezza non solo per l’avvenuto pentimento, ma anche per aver combattuto in vita il male personificato dal Commendatore. La revisione del finale, che elimina questo elemento, segna il punto di distacco dalla dimensione faustiana: mentre Faust è redento dalla sua aspirazione incessante, Don Giovanni si perde nel proprio nichilismo.

Infine, nell’*Epilogo* il canto dei frati intercede per l’anima di Don Giovanni e il suono delle campane che accompagna il corteo funebre lascia intendere che la sua anima è salva. Il finale richiama da vicino la scena conclusiva del *Faust II, Gole montane*, in cui l’anima di Faust è assunta in cielo dal coro mistico, alla presenza della Mater Gloriosa e di Margherita che lo guida verso le sfere celesti. Donna Anna svolge un ruolo analogo nei confronti di Don Giovanni:

Pentitevi, Don Giovanni! Non è tardi!
Io so che cosa in voi rovinò la fede:
voi l’estasi suprema cercavate – esiste!
Ma invano la inseguiste sulla terra,
poiché essa è destinata solo al cielo (p. 275)

Quando Don Giovanni, con tono beffardo, invita Donna Anna al suo festino, ella esclama:

Sciagurato! Cieco! O Dio, o Dio!
Perdonalo! Ascolta la preghiera
di colei che dannò l’anima sua!
Vado via... è tempo... muoio... (p. 277).

L'annuncio della morte di Donna Anna scuote per la prima volta l'implacabile ingannatore tanto che rinuncia alla fuga. È però troppo tardi: la statua del Commendatore gli rivela il suicidio della fanciulla e Don Giovanni muore senza pentimento al tocco della mano di pietra. Nel primo finale del poema, invece, gli spiriti confermavano che il burlatore era stato salvato grazie al risveglio della coscienza per mezzo del sacrificio di Donna Anna che aveva indotto Don Giovanni al pentimento.³⁶ L'identificazione di Donna Anna con Gretchen e l'Eterno Femminino è dunque confermata dal suo ruolo decisivo svolto nel processo di "conversione" dell'amato (Macchia 1966, pp. 80-81). Con molta probabilità, lo spunto a conferire grandezza d'animo e ampiezza spirituale a Donna Anna proviene da Hoffmann che, nel racconto, scrive: "Anna è una donna divina, di una purezza contro cui nulla può la malizia del diavolo" (Hoffmann 1969, p. 69). Hoffmann, a sua volta, aveva modellato la sua Anna sull'ingenuità e sull'intuizione morale di Margherita che percepisce immediatamente la presenza diabolica di Mefistofele nella scena *Giardino di Marta*:

Quell'uomo che è sempre con te,
l' odio con tutta l'anima, proprio.
Mai nulla in vita mia
M'ha dato al cuore una stretta come il viso
Ripugnante di quello là. (vv. 3471-3475)
[...]
Mi dà un ribrezzo segreto, quell'uomo.
E credo, poi, che sia un poco di buono. (vv. 3480-3481)
[...]
Dà sempre in giro uno sguardo beffardo
E un po' crudele.
Si vede che non prende a cuore nulla.
Che non può voler bene a nessuno
Lo porta scritto in fronte. (vv. 3486-3490)

Come Gretchen, anche Donna Anna è vittima dell'inganno di Satana che assume il suo sembiante per irretire Don Giovanni. Pur senza mai incontrare il demonio direttamente, il protagonista rimane soggetto alla sua influenza fino alla distruzione finale.

Donna Anna si presenta così come figura liminale: compartecipe del destino tragico di Don Giovanni e, al tempo stesso, incarnazione del principio salvifico, riflesso dell'Eterno Femminino, nella sua morte realizza la sintesi simbolica fra peccato e redenzione che l'intero dramma persegue, elevando l'amore a unica via possibile di salvezza.

5. Conclusioni

Come osserva Lirondelle (1906, p. 466), il *Don Giovanni* di Tolstoj non è il risultato di un lavoro affrettato; al contrario, l'opera si configura come la summa delle posizioni filosofiche e artistiche dell'autore. Questo giudizio trova conferma nel carattere composito e meditato del poema che rielabora i grandi modelli europei – Goethe, Mozart-Da Ponte e Hoffmann – in una sintesi personale che riconfigura tanto la figura del protagonista quanto la dinamica simbolica del dramma.

³⁶ Uno sviluppo molto simile si osserva nel dramma di I. Sel'vinskij, *Čitaja Fausta* (Leggendo Faust, 1952), nel quale l'ebrea Waleska converte il padre scienziato, veneratore del *Faust* ed egli stesso riflesso del mito, attraverso il sacrificio della propria vita: si avvelena prima che i suoi genitori possano intervenire, ma è un atto redentivo a vantaggio dell'umanità intera (Di Leo 2023).

Il raffronto intertestuale ha mostrato che il *Don Giovanni* tolstoiano non si limita a recepire suggestioni goethiane isolate, ma rifunzionalizza il paradigma faustiano lungo tre assi integrati – architettura compositiva, ambientazioni e temi – fino a farne il principio generatore del dramma. L'avvicinamento del *Don Giovanni* al *Faust*, sul piano della struttura e dei personaggi, rivela corrispondenze funzionali ai temi affrontati, in particolare nella sequenza che comprende la scommessa iniziale, la gestione ‘cabalistica’ dell’esecutore del verdetto e l’ultimo ‘avvertimento’ prima della dannazione. Le contaminazioni faustiane di derivazione goethiana, tuttavia, sono filtrate dall’influenza di Hoffmann che, fungendo da vettore di mediazione, salda Mozart-Da Ponte a Goethe e predispone la fusione dei due miti.

Tostoj difese consapevolmente l’originalità della propria opera contro le accuse di plagio, sostenendo che il suo *Don Giovanni* era nato dall’esigenza di restituire in forma nuova i motivi della libertà e della responsabilità morale, e confermando così il suo modo di concepire la tradizione come materia viva da reinterpretare, non da riprodurre. E in effetti, a una esegesi comparativa intertestuale, salta agli occhi l’originalità della rielaborazione tolstoiana del mito dongiovannesco faustianamente contaminato, che restituisce un nuovo prototipo di uomo del desiderio il quale, al di là del significato moralistico del primo o del secondo finale, si afferma come strenuo difensore della libertà contro i condizionamenti esterni che ne frenano l’anelito infinito verso mete più alte. Tostoj supera Goethe nel segno di una nuova antropologia drammatica, quella di un uomo sospeso tra conoscenza e amore, tra colpa e redenzione, che trova nel desiderio stesso, inteso come espressione di libertà, la misura della propria salvezza.

Bionota: Donatella Di Leo è ricercatrice di Lingua e Letteratura russa presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara. I suoi interessi di ricerca sono rivolti, in particolare, al primo Novecento letterario russo. Si è occupata della ricezione dei motivi faustiani nella letteratura russa, dell’immagine di Napoli e del Sud Italia nella cultura russa, della letteratura russa tradotta nelle edizioni Carabba (1900-1950), i cui risultati sono stati pubblicati in tre monografie. Ha curato la prima traduzione italiana del dramma *Faust e la Città* (1918) di A. Lunačarskij e del *Viaggio in Puglia* (1925) di P. Muratov. È membro del comitato di redazione della Collana Dipartimentale *Arcipelaghi letterari, linguistici e culturali* (UdA Press), del comitato editoriale di *Testi & Traduzioni. Collana di Studi Slavi e Comparati* (UniversItalia) e della collana *Culture e Intrecci* (La Mongolfiera).

Recapito autrice: donata.dileo@unich.it

Bibliografia

- Bazzarelli E. 1980, *Don Giovanni in Russia*, in “Studi di letteratura francese”, 157 [6], pp. 150-151.
- Belinskij V.G. 1955, *Rukovodstvo k poznaniyu drevnej istorii dlja srednich učebnych zavedenij, sočinennoe S. Smaragdovym*, in Belinskij V.G., *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Akademija Nauk, Moskva, vol. 8, pp. 270-293.
- Belyj A. 1930, *Na rubežu dvuch stoljetij*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Cadot M. 1998, *Le poème dramatique de A. K. Tolstoï “Don Juan”, traduit en allemand et en français*, in “Revue des études slaves”, 70 [3], pp. 619-627.
- Cometa M. 2007, *Don Giovanni è Faust. L'ateismo mistico di Ch.D. Grabbe*, in “Humanitas” 5 [6], pp. 963-968.
- Černyševskij N.G. 1932, *Bog i bajadera*, in *Gete*, serija “Literaturnoe nasledstvo” 4 [6], Žurnal’no-gazetnoe ob’edinenie, Moskva, pp. 676-679.
- de Bévote G.G. 1906, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature du Romantisme à l'époque contemporaine*, Hachette, Paris.
- De Gubernatis A. 1874, *Il conte Alessio Tolstoj*, in “Rivista europea” 5 [2-3], pp. 401-424.
- Denslow S. 1942, *Don Juan and Faust*, in “Hispanic Review” 10 [3], pp. 215-222.
- Di Leo D. 2015, *Travestimenti del desiderio. Motivi faustiani nel Novecento letterario russo*, Stilo, Bari.
- Di Leo D. 2023, *L'ebrea Waleska, Margherita e l'Eterno Femminino. Considerazioni sull'eroina del dramma Leggendo “Faust” di I. Sel'vinskij*, in “Russica Romana” 30, pp. 232-239.
- Dolfi L. 1998, *Introduzione*, in T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, Einaudi, Torino, pp. V-XXXIII.
- Durylin S. 1932, *Russkie pisateli u Gete v Vejmare*, in *Gete*, serija “Literaturnoe nasledstvo” 4 [6], Žurnal’no-gazetnoe ob’edinenie, Moskva, pp. 54-81.
- Farinelli A. 1946, *Don Giovanni*, Fratelli Bocca, Milano.
- Ferretti P. 2003, *Il “Don Giovanni” di Aleksej Konstantinovič Tolstoj*, in Tolstoj A.K., *Don Giovanni. Poema drammatico*, trad. it. di P. Ferretti, Bulzoni, Roma, pp. 11-56.
- Ferretti P. 2011, *Don Giovanni in Russia. Echi del mito nella poesia e nel teatro della prima metà del Novecento*, Carocci, Roma.
- Göte I.V. 1953, *Faust*, v per. B. Pasternaka, GIChL, Moskva.
- Göbler F. 1992, *Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs*, Otto Sagner, München.
- Göbler F. 2020, *Don Juan in der russischen Literatur*, Frank & Timme, Berlin.
- Goethe J.W. 1775, *Mayfest*, in “Iris” 2, pp. 75-77.
- Goethe J.W. 1970, *Faust*; trad. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano.
- Grabbe D. 1829, *Don Juan und Faust*, Joh. Christ. Hermann’sche Buchhandlung, Frankfurt.
- Hoffmann E.T.A. 1969, *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un Viaggiatore Entusiasta*, in Id., *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, trad. it. di C. Pinelli, Einaudi, Torino, pp. 60-76.
- Jampol’skij I. 1969a, *A.K. Tolstoj*, in Tolstoj A.K., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Pravda, Moskva, vol. 1, pp. 3-50.
- Jampol’skij I. 1969b, *Primečanija*, in Tolstoj A.K., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Pravda, Moskva, vol. 1, pp. 601-663.
- Karpiaik R. 1983, *The Crisis of Idealism: E.T.A Hoffmann and The Russian Tradition of Don Juan*, in J. Whitton, H. Loewen (ed.), *Crisis and Commitment: Studies in German and Russian Literatures in Honour of J.W. Dyck*, University of Waterloo Press, Waterloo (Ontario), pp. 127-139.
- Koržavin N. 1967, *Poezija A.K. Tolstogo (Zameki poeta)*, in “Voprosy literatury” 4, p. 136.
- Kott J. 1996, *Don Juan, or on Desire*, in “The Kenyon review” 18 [1], pp. 36-50.
- Kruglov A.V. 1914, *Graf A.K. Tolstoj: biografija i charakteristika*, Panafidina, Moskva.
- Lenau N. 1834, *Faust. Ein Gedicht*, Cotta, Stuttgart und Tübingen.
- Lenau N. 1851, *Don Juan. Dramatische Szenen*, Cotta, Stuttgart und Tübingen.
- Lirondelle A. 1912, *Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œuvre*, Hachette, Paris.
- Macchia G. 1966, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari.
- Mahal G. 1983, *Einführende Bemerkungen*, in Id. (Hrsg.), *Faust-Rezeption in Russland und in der Sowjetunion*. Faust-Museum, Knittlingen, pp. 5-12.
- Marola F. 2017, *Don Juan: eine Tragödie. Intertextualità faustiana e riscrittura tragica nel racconto di E.T.A. Hoffmann*, in *Maschere del tragico*, Cao C., Cinquegrani A., Sbrojavacca E. e Tabaglio V. (ed.), “Between” 7 [4]. <http://www.betweenjournal.it/21> (20.10.2025).
- Marola F. 2023, *La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni, Amleto e Don Chisciotte nella ricezione romantica*, Mucchi, Modena.
- Masiello M. 2000-2001, *Don Giovanni, Faust e Aleksej Konstantinovič Tolstoj: tre uomini, due miti e un cacciatore contro corrente*, Università dell’Aquila, L’Aquila.

- Parin A. 2000, *Don Žuan na russkikh dorogach*, in Parin A. (ed.), *Don Žuan russkij. Antologija*, Agraf, Moskva, pp. 5-12.
- Pavlova K. 1863, *Don Juan. Dramatisches Gedicht von Alexis Grafen Tolstoy. Aus dem Russischen übersetzt im Versmass des Originals von Caroline von Pawloff*, Teubner, Dresden. https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ259967006 (31.01.2024).
- Pogorelskij A. 1983, *La gallina nera*, trad. it. di A. Raffetto, Einaudi, Torino.
- Salomon M. 1907, *Don Žuan” grafa Alekseja Tolstogo. Istoriko-literaturnyj ètjud*, in “Vestnik Evropy” 5 [10], pp. 483-519.
- Selcenok E.K. 2014, *Faust i Don Žuan: zagadka vzaimodejstvija obrazov v svete recepcii “Fausta” I.V. Géte v dramatičeskoj poéme A. K. Tolstogo “Don Žuan”*, in Sinilo G.V. (ed.), *Nemeckaja kul’tura v kontekste mirovoj: sbornik naučnich stat’ej*, RIVŠ, Minsk, pp. 205-214.
- Silvestri A. 2006, *Don Giovanni alla “croisée des chemins”*. “Les âmes du Purgatoire” di Mèrimée, in “Francofonía” 51, pp. 63-77.
- Smeed J.W. 1990, *Don Juan. Variations on a Theme*, Routledge, London-New York.
- Spies J. 1587, *Historia von D. Johann Fausten*, Frankfurt am Main; trad. it. di M.E. D’Agostini 2000, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, Garzanti, Milano.
- Strano G. 1989, *Don Giovanni in Russia fra Otto e Novecento*, in “Le ragioni critiche”, 37 [40], pp. 13-14.
- Tolstoj A.K. 1862, *Peredelennaja scena iz “Don Žuana”*. Pis’mo k izdatelju gr. A.K. Tolstogo, in “Russkij vestnik” 7, pp. 216-218.
- Tolstoj A.K. 1867, *Don Žuan*, in Id., *Stichotvoreniya*, Stasjulevič, Sankt-Peterburg, pp. 239-388.
- Tolstoj A.K. 1907-1908, *Dnevnik*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Marks, Sankt-Peterburg, vol. 4, pp. 26-33.
- Tolstoj A.K. 1932, *Pesenki Klérchen iz “Egmonta”*, in *Gete*, serija “Literaturnoe nasledstvo”, 4 [6], Žurnal’no-gazetnoe ob’edinenie, Moskva, pp. 679-680.
- Tolstoj A.K. 2003, *Don Giovanni. Poema drammatico*, trad. it. di P. Ferretti, Bulzoni, Roma.
- Tolstoj A.K. 2017-2018, *Polnoe sobranie sočinenij i pis’ma v 5 tomach*, Klassika, Moskva.
- Tolstoj A.N. 1987, *Il conte di Cagliostro*, trad. it. di R. Oliva, Sellerio, Palermo.
- Vejnberg A.L. 1933, *Pero Gete u Puškina*, in “Zven’ja” 2, pp. 67-71.
- Watt I. 2007, *Miti dell’individualismo moderno. Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe*, Donzelli, Roma.
- Weinstein L. 1959, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, Standford.
- Weinstein L. 1978, *Miguel Manara: the Converted Don Juan*, in Id., *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, New York, pp. 104-118.
- Žirmunskij V.M. 1981, *Gete v russkoj literature*, Nauka, Leningrad.