

DON GIOVANNI
NELLE RISCRIITTURE
FRANCESI E FRANCOFONE
DEL NOVECENTO

Atti del Convegno Internazionale
di Vercelli (16-17 ottobre 2008)

a cura di

MICHELE MASTROIANNI

ESTRATTO

PIERANGELA ADINOLFI

LA MORT QUI FAIT LE TROTTOIR (DON JUAN)

DI HENRY DE MONTHERLANT



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMIX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro',
della Provincia di Vercelli,
della Città di Vercelli (Assessorato al turismo e alle politiche giovanili)
e della Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli

Un particolare ringraziamento all'amico Filippo Fassina per l'accurato lavoro
di preparazione dei testi

ISBN 978 88 222 5910 3

PIERANGELA ADINOLFI

LA MORT QUI FAIT LE TROTTOIR (DON JUAN)
DI HENRY DE MONTHERLANT

Les deux pièces où j'ai été assez loin dans l'expression de la vérité, *Pasiphaé* et *Don Juan*, n'ont pas été supportées par le public.¹

HENRY DE MONTHERLANT, 1958

La più strana e la più surreale tra le *pièces* di Henry de Montherlant è certamente *La Mort qui fait le trottoir*. Opera teatrale in tre atti, stroncata dalla critica al momento della sua uscita il 4 novembre 1958 al Théâtre de l'Athénée con la regia di Georges Vitaly e Pierre Brasseur nel ruolo principale, il *Don Juan* di Montherlant ha in seguito un'accoglienza più favorevole presso il pubblico e discordante fra gli intellettuali. La prima edizione (1958, Gallimard) è intitolata *Don Juan*, ma Montherlant già all'epoca manifesta la sua preferenza per *La Mort qui fait le trottoir*. Questo titolo sarà definitivo soltanto nelle edizioni successive (Folio, «Bibliothèque de la Pléiade»), a partire dal 1972.

Accusato di essere caratterizzato da una «profonde insignifiance», il Don Juan di Montherlant è un personaggio che si discosta dal mito tradizionale ed acquisisce significati propri del pensiero filosofico-esistenziale dell'autore. Tale divario è alla base della mancata comprensione del testo di Montherlant da parte dell'opinione pubblica e della durezza dei giudizi che sono stati emessi sull'opera.

Rispetto all'opera originale di Tirso, Montherlant salvaguarda nella sua *pièce* gli elementi invariabili essenziali che garantiscono, secondo Jean Rousset,² la sopravvivenza del mito nel corso dei secoli. Questi elementi sono: l'apparizione del Morto, l'*Invité de pierre*, il gruppo femminile che include le varie vittime di Don Juan, compresa la figlia del Morto, l'eroe Don Giovanni che

¹ H. DE MONTHERLANT, *La tragédie sans masque*, Paris, Gallimard, 1972, p. 186.

² Cfr. J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 8.

entra in relazione con il Morto e con la figlia che ha precedentemente sedotto. Se questi sono gli elementi che Montherlant non tralascia di usare nella sua rappresentazione, ben diversa risulta la struttura dell'opera paragonata a quella di Tirso e diverso è anche il messaggio che l'autore intende trasmettere. Dall'eroe delinquente del XVII secolo al ribelle affascinante e glorificato del Romanticismo, si arriva al mistificatore deriso del XX secolo. Nel caso di Montherlant, tuttavia, Don Juan è piuttosto colui che svela i misteri e che sconfessa i mistificatori abolendo, come vedremo, l'elemento fantastico e ripristinando la realtà.

Innanzitutto, gli atti previsti da Montherlant sono tre, come abbiamo detto, contro i quattro dell'autore spagnolo. Henry non immagina, infatti, la scena del contro-invito e cioè il pranzo dal Morto. Per quanto riguarda le differenze tra i vari atti, l'autore francese predispone due apparizioni del Commandeur: la prima nel II atto, quando il Commandeur è impegnato nella minuziosa descrizione della sua tomba, scena, come vedremo, ricca di spunti significativi per Montherlant. La presenza del Commandeur si prolunga, nelle scene successive, nel colloquio con Don Juan, nell'invito a cena, nel duello e nell'uccisione avvenuta per sbaglio. La seconda nel III atto, quando l'*invité de pierre*, in questo caso la statua di carta-pesta del Commandeur, che ne riproduce la posa e le fattezze descritte nel II atto durante la scena della tomba, si reca a cena da Don Giovanni. In Tirso e nella maggior parte dei suoi successori, l'incontro con il defunto riveste una funzione fondamentale sin dalla prima scena ed avviene in maniera differente: Don Juan sulla tomba del Commandeur si ricorda dell'omicidio dimenticato leggendo l'epitafio o riconoscendo nella statua i tratti del padre di Anna. Da qui scatta l'annuncio della vendetta, la sfida e l'oltraggio al Morto. È essenziale sottolineare che in Montherlant è totalmente assente la punizione finale proveniente dal mondo dell'aldilà prevista per il reo Don Giovanni.

Se l'aspetto principale che fa della leggenda di Don Giovanni un mito occidentale è la presenza attiva del Morto, della Statua animata, vero e proprio motore scatenante del dramma, mediatore col mondo ultraterreno e *trait d'union* con l'ambito del sacro, in Montherlant tale prospettiva è annullata ed il concetto di morte è preso in considerazione secondo la personale visione dell'autore.

Montherlant sceglie di raccontare la storia di Don Giovanni perché i principali punti dell'intreccio gli consentono di esprimere in maniera efficace la propria particolare concezione del mondo e dell'esistenza umana. La *pièce* di Montherlant trova la sua originalità a partire dall'idea della morte racchiusa e collocata tutta in Don Juan e non manifestata da elementi esteriori quali il morto parlante o la statua animata. Se Montherlant introduce nel III atto la

statua di carta-pesta è, infatti, soltanto per smascherare gli artefici dell'inganno, i Carnivaliers, e per dimostrare che non esiste un ambito ultraterreno di cui temere, ma che bisogna aver paura dei vivi e non dei morti. La dimensione lucida, atea e razionalista è qui completamente ristabilita:

LA STATUE: N'as-tu pas peur de moi? Sache que, si tu me touchais, je t'empoignerais et t'emporterais en enfer.

DON JUAN: Tu me donnes envie de te toucher, pour voir.

LA STATUE: Garde-t'en bien. Ma riposte serait terrible.

DON JUAN: Les hommes, d'aventure, me font peur mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni les diables, ni Dieu.³

Montherlant sottolinea la sua netta posizione contro ogni atteggiamento fideistico. Per Henry, la morte è un fatto privato, individualistico, legato esclusivamente alla volontà dell'essere umano che può determinarlo. Questa è la posizione di Montherlant, si pensi a quanto egli scrisse a tal proposito nei suoi *Carnets* ed a quale esito ebbe la sua esistenza (Montherlant morì suicida nel 1972) e di Don Juan che sceglie la morte andandole incontro, tornando a Siviglia e non partendo per il Portogallo, come invece annunciato ad Ana nell'ultimo atto. La maschera della morte che nella scena finale cala sul volto di Don Juan incapace di togliersela simboleggia la sua scelta e la sua salda unione con la necessità della «chasse»: è meglio morire continuando ad essere ciò che si è piuttosto che continuare a vivere rinunciando alla propria essenza: «Cela n'est pas vivre, que ne rien faire d'autre que conserver sa vie. Il ne s'agit pas de vivre, il s'agit d'être heureux, et heureux dans l'honneur, ce qui est encore un problème»,⁴ afferma Don Juan, piuttosto che continuare a vivere, dicevamo, rinunciando all'«unique nécessaire»: «*Unum necessarium*. – Il est pour moi d'aimer et de créer»,⁵ scrive Montherlant nei suoi *Carnets*.

La morte rappresentata dal Commandeur e dalla sua statua è, come vedremo, un elemento di pura finzione ben lontano dalla religiosità trasmessa da Tirso e da Molière, vincolato al vuoto ed alla superstizione delle credenze sociali. Il Commandeur è vivo sulla sua tomba e, con finta umiltà, ne allestisce i preparativi in previsione di una morte sontuosa. Montherlant, qui ed in seguito, accentua la messa in scena degli stereotipi e dell'ipocrisia del perbenismo

³ H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre*, Préface de J. De La-prade, préface complémentaire de Ph. de Saint Robert, Paris, Gallimard, [1972], 1995 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1076.

⁴ *Ivi*, pp. 1055-1056.

⁵ *Id.*, *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, préface par P. Sipriot, Paris, Gallimard, [1963] 1988 «Bibliothèque de la Pléiade», p. 113.

sociale, ridicolizza le azioni dei personaggi e ne sottolinea l'inconsistenza. Il padre di Ana combatte con Don Juan per pura convenzione: dopo averlo perdonato per aver sedotto la figlia, lo sfida a duello per aver recato offesa alla moglie, sua compagna da ben quarantatré anni! La vena comica è palpabile. La morte avviene per sbaglio. La statua del Commandeur che secondo la tradizione, come abbiamo detto, ricopre il ruolo essenziale di ponte tra il mondo terreno e quello ultraterreno e alla quale è affidato il compito punitivo nei confronti dell'eroe, è qui un'impostura dei Carnavaliers e viene decapitata da Don Juan che così svela il mistero soprannaturale e ribadisce la sua ferma opposizione ad ogni tipo d'illusione o di mistificazione. Per Montherlant, l'esistenza è in mano all'individuo che ne determina tutte le conseguenze.

Sempre rispetto a questo punto di vista, Montherlant abolisce il IV atto caratterizzato in Tirso, come abbiamo detto, dal contro-invito, e quindi proveniente dal regno dei morti, ed elimina ogni forte motivo di contrasto che opponga i due mondi: ad esempio la rappresentazione del banchetto *chez Don Juan*, ricco, gustoso, saporito, simbolo del piacere terreno, e di quello *chez le Mort*, scarno, ributtante e disgustoso, fatto di scorpioni, vipere, fiele ed aceto, significante la punizione divina. In Montherlant, il piacere non è simboleggiato dal cibo, bensì dai sensi. L'appagamento sensoriale è, come vedremo, un punto determinante del pensiero montherlantiano che trova ampio spazio nella costituzione del personaggio di Don Giovanni. Per dimostrare l'inesauribilità della fonte del piacere è necessario l'allestimento di un gruppo femminile, ma non di un vero e proprio catalogo, riserva della *chasse* di Don Juan. Il numero delle vittime del seduttore per eccellenza varia molto a seconda degli autori. Montherlant lo riduce al numero di quattro di cui soltanto tre compaiono sulla scena: Linda, la figlia del padrone della *Taverne des trois lapins* soltanto evocata, la Double Veuve e Ana, cui lo scrittore dà particolare rilievo.

Se si traccia una derivazione diretta tra i personaggi montherlantiani, in Linda si potrebbe scorgere una sorella più favorita di Christine Villancy o di Solange Dandillot, nella Double Veuve un'Andrée Hacquebaut ed una Mlle Andriot quasi demente, nella Contessa de Ulloa, madre di Ana e non inclusa fra le vittime di Don Giovanni, una nuova Mme Persilès, ma soprattutto in Ana de Ulloa una parente prossima di Mariana e d'Isotta da Rimini.⁶

Indistinta in Tirso, dimenticata e riabilitata nel corso dei secoli, il Romanticismo ne fa l'eroina salvifica che rigenera l'anima di Don Giovanni, Ana è il

⁶ Cfr. P. D'ARX, *La Femme dans le théâtre de Henry de Montherlant*, Paris, Nizet, 1973, pp. 129-152.

trait d'union che mette in relazione la figura dell'eroe con quella del Commandeur. Le donne anziane, La Veuve e la Contessa de Ulloa, che non appare, ripetiamo, fra le pretendenti di Don Giovanni, incarnano l'aspetto più gretto e meschino della società, fatto di stereotipi ed insulsi luoghi comuni. Ana, al contrario, è colei che si schiera dalla parte di Don Giovanni, e non del padre, dimostrando nei suoi confronti fedeltà ed amore, accettandone pienamente la natura *volage* e riponendo in lui il vero senso della propria vita: «Je ne suis pas de la race qui accuse [...]. C'est vous qui m'avez rendue femme. Cela est beaucoup plus que m'avoir mise au monde. C'est vous qui m'avez mise au monde. Mon père, en le faisant, le faisait pour ma mère et pour lui. Vous, vous l'avez fait pour moi. [...] Vous avez vécu comme Dieu vous a fait».⁷ Ana de Ulloa gode della stima di Don Giovanni perché gli si è docilmente resa, ma soprattutto perché gli rinvia un'immagine di se stesso fortemente abbellita e glorificata. Come Inès de Castro o Isotta da Rimini, Ana offre al suo amato un'ammirazione senza confini, impensabile, secondo la visione montherlantiana, per una moglie all'interno del deteriorante vincolo del matrimonio.

In questo contesto, l'attenzione e tutti i temi principali sono, come vedremo, focalizzati sull'eroe Don Juan e non distribuiti fra i personaggi, primo fra i quali il Commandeur. Al ruolo moralizzatore del padre, Montherlant sostituisce quello del figlio, Alcacer, che funge anche da confidente e fedele valletto. Il personaggio di Alcacer si rivela, tuttavia, fondamentale poiché offre a Montherlant l'occasione di trattare uno dei suoi temi prediletti: il rapporto padre/figlio già precedentemente affrontato nella celebre *Lettre d'un père à son fils*, contenuta in *Service inutile*, ma anche, ad esempio, in *Fils de personne*, *Demain il fera jour* e *Les jeunes filles*. Ciò che Montherlant a tal proposito descrive è la profondità, la tenerezza e l'intesa esistenti nella relazione, del tutto privilegiata, tra padre e figlio. Alcacer, che Don Juan non esita più volte a definire «complice» è colui sul quale unicamente si può riversare l'amore paterno. Nella persistente metafora della tauromachia che investe tutta l'opera a partire dalla prima scena del primo atto: «Cette place vide, c'est assez impressionnant: l'arène avant la course de taureaux»,⁸ Don Giovanni trasferisce sul figlio i suoi insegnamenti morali, compiendo una vera e propria dichiarazione d'amore:

ALCACER: Je voudrais mettre ma cape, une fois de plus, entre le taureau et vous.

DON JUAN: Laisse faire une fois le taureau. Il a droit à sa chance, lui aussi. – Mais je vois des larmes dans tes yeux... Cher fils, enfant de mes reins, voilà des larmes qui valent à elles seules les larmes de toutes mes maîtresses: quelques gouttes, plus pures

⁷ H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, p. 1072.

⁸ *Ivi*, p. 1015.

que ce vaste château d'eau. On n'aime d'amour avec un grand A que ceux qu'on ne peut pas aimer autrement. [...] Tu as ta guerre qui est la mienne. [...] C'est d'ailleurs, mon cher complice (et y a-t-il un plus beau nom que celui de complice?), c'est d'ailleurs depuis que tu me sers ainsi – depuis onze ans – que je ressens pour toi l'amour paternel, qui, je l'avoue, me titillait assez peu auparavant. (*Le regardant avec émotion.*) Ô mon fils! Ô ma pensée profonde! Toi qui sais tout de moi, et que je ne crains pas... Ne me quitte jamais. Accompagne-moi jusqu'à la fin.

ALCACER: Je ne vous quitterai jamais, mon père, car je vous dois trop. Ce que j'ai appris à votre école, dans votre tauromachie, c'est la connaissance des êtres, l'art de convaincre, l'ingéniosité et l'agilité de l'esprit, la persévérance, la décision; surtout, avant tout, c'est l'indomptable courage, un courage quelquefois voisin de la folie.⁹

L'ambivalente registro montherlantiano alterna alla fase della commozione e della condivisione dei sentimenti della tenerezza, l'indifferenza di Alcacer riguardo alla morte del padre quando pensa al miglior investimento da poter compiere coi denari ereditati da Don Giovanni, quasi un'eco dello Sganarelle di Molière. Tuttavia, Alcacer è essenzialmente colui che apprende e pone in risalto il pensiero di Don Juan giudicato negativamente o erroneamente dalle altre categorie sociali. Per Montherlant, Don Giovanni è l'eroe senza colpa che si oppone alla società in ogni suo aspetto vile e grottesco, ne è un esempio, vedremo più avanti, la scena dei «trois penseurs qui ont des idées sur Don Juan», e ad ogni forma di autorità, alla legge del re come alla legge di Dio. Don Juan si schiera contro i mistificatori sociali, i Carnavaliers, contro coloro che intendono approfittarsi del prossimo, contro i rozzi modi del Commandeur che vengono subito ridicolizzati:

DON JUAN: [...] Et pourquoi ces ongles noirs?

LE COMMANDEUR: C'est bien, les ongles noirs!

DON JUAN: Mais non! Il faudra vous nettoyer les ongles...

LE COMMANDEUR: Comment, blancs? Complètement blancs? Oh! Mais j'en apprends, des choses! Ah! Mon cher Don Juan, comme il est bon de vous avoir pour ami!¹⁰

Don Giovanni è l'uomo dell'istante, senza passato perché senza memoria, dimentica il *bonheur* acquisito e per questo necessita di nuove conquiste.

Montherlant si serve dell'ormai consolidato mito dongiovannesco per manifestare pienamente il proprio pensiero e per dar vita ad una *pièce* che riscuote giudizi ambivalenti.

⁹ *Ivi*, pp. 1056-1057.

¹⁰ *Ivi*, p. 1050.

Quale prospettiva assumere, dunque, per interpretare l'intento dell'autore e la natura del Don Juan di Montherlant?

Come spesso accade per le opere montherlantiane, nel titolo è già racchiuso il senso dell'opera: *La mort qui fait le trottoir*, sottotitolo *Don Juan*. La morte che batte il marciapiede è in realtà Don Giovanni stesso, maturo uomo di sessantasei anni che si sente sempre più vicino alla morte e che nonostante ciò passa da un amore all'altro, dando e possedendo il corpo, ricercando il piacere fisico. La ricerca e la «chasse» del Don Giovanni montherlantiano non sono, tuttavia, caratterizzate negativamente, anzi, alla fisicità e all'aspetto più sensoriale l'autore associa una fine *quête* intellettuale che gli consente di esprimere, come vedremo, nella loro intrezza le tematiche già più volte esposte nelle altre sue opere, a partire da *Aux fontaines du désir*. Don Juan Tenorio è, quindi, rappresentato da Montherlant come un essere leggero, esaltato, estremamente mobile e fluttuante, il cui lato tragico risiede in una strana ossessione della morte: «[...] Les Don Juan de jadis étaient des “damnés”; celui-ci est un obsédé; en cela encore bien moderne».¹¹ Questo Don Juan è un ossessionato per cui «la chasse et la possession» sono linfa vitale, sono la conferma stessa della propria esistenza. L'incompatibilità fra la morte imminente e il desiderio di prolungare la «chasse» determina il concretizzarsi di un dramma interiore che per sobrietà e profondità avvicina il personaggio agli eroi della tragedia greca. Il Don Juan di Montherlant è originale proprio perché dal carattere ambiguo ed ambivalente: la sua instabilità, il suo volteggiare come una farfalla da un amore all'altro e da un'opinione all'altra, il suo possedere un innegabile *côté* ironico ed umoristico, oltre a momenti di intensa riflessione sulla morte e sul senso personale della vita, costituiscono l'attuazione di due principi fondamentali che orientano il pensiero dell'autore: il 'proteismo', cioè la consapevolezza della molteplicità delle forme esistenti in natura, e l'alternanza. Don Juan si presenta come un *mélange* di sublime e di grottesco, di comico e di drammatico, di profondo e di leggero proprio perché tale è la natura dell'esistenza umana, quell'*éternel humain* che Montherlant intende cogliere e fissare per mezzo dell'espressione letteraria. Tale ambiguità ha sempre causato nei confronti delle opere montherlantiane i giudizi sfavorevoli di una certa critica che non ha condiviso, ma nemmeno compreso, il messaggio trasmesso dall'autore. La multiforme concezione montherlantiana del Don Juan passa, come ricorda l'autore stesso nelle sue *Notes*, attraverso l'esempio di Cignolini, che introduce il fiabesco nella *pièce* di Tirso, e di Mozart, il cui Don Giovanni è di volta in volta comico e sentimentale. Per Montherlant: «Il n'y a

¹¹ H. DE MONTHERLANT, *Notes*, in *Théâtre* cit., p. 1081.

pas, ou il n'y a que rarement, d'unité de style dans la vie. L'œuvre où il y a unité de style est plutôt une construction de l'esprit». ¹² Don Juan è quindi, nella *pièce* di Montherlant, un meridionale, un sivigliano «pas sérieux» e «tragique» in cui si succedono, compaiono e scompaiono con la stessa rapidità, visioni ossessive del piacere, e di tutto ciò che ad esso è inerente come «la chasse» e «l'intrigue», e della morte. Don Juan è un uomo leggero che diventa profondo quando ha davanti agli occhi la visione della morte o la visione del piacere sinistramente illuminata dalla morte: «Ce mélange du léger et du poignant, c'est Séville, et c'est Don Juan, Sévillan». ¹³ Don Juan come Costals delle *Jeunes Filles*, o Ravier di *Celles qu'on prend dans ses bras*, sono uomini di piacere. Essi perseguono nella soddisfazione del desiderio, ma prima ancora nella semplice ricerca, la sola forma di *bonheur* in grado di appagarli: «Lorsqu'il chasse, Don Juan se réalise, il fait ce qu'il aime faire, et il est donc heureux». ¹⁴ Questa ricerca appassionata del piacere che s'identifica col *bonheur* maschera a Don Juan come a Ravier l'assurdo e il tragico della condizione umana, per diventare infine una ragione di vita, vera ancora di salvezza alla quale si aggrappano affannosamente per non precipitare nella disperazione:

DON JUAN: Arrivé à mon âge, mon expérience du monde me remplit d'horreur, et c'est seulement dans la chasse et dans la possession amoureuses que cette horreur est oubliée. De tous côtés autour de moi je ne trouve que la nuit noire; mes heures de chasse et d'amour sont les étoiles de cette nuit; elles en sont l'unique clarté. Seulement, n'ayant pas de mémoire, je dis que le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches. ¹⁵

La mancanza di memoria di Don Juan è la condizione determinante per cui il piacere, e quindi il *bonheur*, va incessantemente ricercato e ricostituito. La *quête* di Don Juan si svolge senza tregua perché senza tregua è la ricerca del senso della vita dell'uomo, che corre il rischio di essere schiacciato sotto il peso dell'assurdo. *L'instinct de jouissance* che lancia Don Giovanni sulle tracce della 'preda' regola in lui il gioco della vita e della morte. Ridotto all'inazione, il seduttore si sentirebbe deperire e non troverebbe altro rimedio alla sua malinconia se non nella speranza di una nuova conquista. La caccia è, per tanto, l'unico modo per allontanare la morte delle emozioni nel corso della vita e per dare ripetutamente a se stesso garanzia della propria esistenza.

¹² *Ivi*, p. 1082.

¹³ *Ivi*, p. 1080.

¹⁴ *Id.*, *Sur les Femmes*, Paris, J.-J. Pauvert, 1958, p. 60.

¹⁵ *Id.*, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, p. 1048.

Tratto caratteristico per eccellenza del Don Juan di Montherlant è, come abbiamo detto, l'inconstanza. In realtà, tale comportamento rivela una grande fedeltà alla propria natura. Don Giovanni è fedele a se stesso e alla propria idea dell'amore. Egli non ha ingannato le fanciulle conquistate, perché non ha mai promesso loro il matrimonio e al rimprovero che gli muove il Commandeur circa la sua mutevolezza, egli risponde alludendo al potere eternante e sacralizzante del suo desiderio amoroso:

DON JUAN: [...] Mais ma gloire la plus sûre est de n'avoir jamais promis le mariage: moi, tromper ces pauvrettes? Fi donc! [...]

LE COMMANDEUR: Votre inconstance...

DON JUAN: Mon inconstance? J'ai été infiniment fidèle. J'ai soutenu pendant des années, de mes soins et de mon argent, une foule de personnes avec qui je ne couchais plus: les avoir désirées une fois les rendait sacrées à mes yeux. Croyez-moi, Commandeur, la trace que j'aurai laissé sur la terre est une trace lumineuse.¹⁶

Don Juan colloca al centro del proprio universo sentimentale il senso di sacralità conferito all'amore e per diretta trasposizione agli oggetti desiderati. La sua non è una condotta ingannevole, anzi, egli rivendica per sé le alte qualità morali della bontà e dell'onestà. Ciò che costituisce, tuttavia, l'unica conferma della propria esistenza, pur instaurando la disapprovazione sociale, è il rinnovato trasporto emozionale e fisico provato nel rapporto d'amore:

LE COMMANDEUR: Alors, vous faites toujours l'amour?

DON JUAN: Eh! Que voulez-vous que je fasse?

[...]

LE COMMANDEUR: Et... vous éprouvez, il faut le croire, beaucoup de joie à cet acte?

DON JUAN: Pour être franc, je vous dirai que je m'y donne plutôt des preuves que des plaisirs.

LE COMMANDEUR, *idiot*: Des preuves de quoi?

DON JUAN: Mettons des preuves que j'existe. Tout ce qui ne me transporte pas me tue. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi dans un autre monde, le monde des fantômes. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi en rêve, et dans un rêve hideux. Entre une heure d'amour et une autre heure d'amour, je fais celui qui vit, je m'avance comme un spectre, si on ne me soutenait pas je tomberais. Je ne redeviens un homme que lorsque des bras me serrent; lorsqu'ils se desserrent je me refais spectre à nouveau.¹⁷

¹⁶ *Ivi*, p. 1042.

¹⁷ *Ivi*, pp. 1042-1043.

Don Juan vive nella continua necessità della tensione amorosa: non si tratta qui, evidentemente, della ricerca di un semplice stato di esaltazione sensoriale, bensì di un'esigenza assai più profonda che coinvolge l'individuo nella sua interezza fisica e spirituale. Tutto ciò che si trova al di là della sfera erotico-sentimentale non è, per Don Juan, degno di essere vissuto, poiché appartiene, prevalentemente, a quella società che non lo comprende e da cui egli vuole estraniarsi:

LE COMMANDEUR: On vous dépeint en révolte contre la société...

DON JUAN: On ne se révolte pas contre ce qu'on peut franchir ou tourner.

LE COMMANDEUR: On dit que vous vous vengez de tout ce que le monde contient de bêtise et de méchanceté en échappant sans cesse aux lois humaines; que c'est là votre revanche...

DON JUAN: J'aime les lois humaines; du moins je leur tire mon bonnet; gardons-nous à droite, gardons-nous à gauche. Si ma profession n'était pas d'être amant, j'aurais été magistrat.¹⁸

L'opposizione del personaggio al *milieu bourgeois* è palese. Don Juan si sente estraneo alle regole sociali, tuttavia non si rivolta contro di esse, semplicemente le aggira, non le riconosce, sceglie di ignorarle. Ciò che suscita il *mépris* del protagonista non è la regola in sé, ma è l'ipocrisia umana con la quale viene applicata. Anche nel caso della morale religiosa, l'atteggiamento manifestato da Montherlant è lo stesso: i valori della religione cristiana sono tutti utili ed apprezzabili, poiché finalizzati all'onestà e alla dirittura dell'essere umano. Si pensi, inoltre, alla predilezione che Montherlant nutre per i filosofi stoici e per le loro dottrine, in particolare per Seneca e Marc'Aurelio, in quanto fonti d'ispirazione da cui trarre un esempio di rigore e di *maîtrise de soi*. Dalla pratica religiosa, basti pensare all'attenzione che l'autore rivolge al problema scrivendo una serie di opere teatrali a carattere religioso,¹⁹ andrebbe, tuttavia, eliminato, l'aspetto fideistico.

L'anticonvenzionale visione del mondo del Don Juan montherlantiano è, come abbiamo detto, pervasa dal *protéisme* e dal *bonheur*. La ristretta mentalità del Commandeur si oppone all'eccezionale apertura alla vita di Don Giovanni:

LE COMMANDEUR: La vérité est dans un seul être dont on tire par l'affection, la pratique, le temps, des accords de plus en plus profonds. Du moins j'ai lu cela dans

¹⁸ *Ivi*, p. 1043.

¹⁹ Le opere a carattere religioso di Montherlant sono *Le Maître de Santiago* (1945-1947), *La Ville dont le prince est un enfant* (1951), *Port-Royal* (1954) e *Le Cardinal d'Espagne* (1960).

les livres. [...] Les femmes sont si pareilles les unes aux autres, comment peut-on avoir la curiosité d'en connaître de nouvelles?

DON JUAN: [...] Savoir que le monde est plein de choses bonnes qui vous attendent, et n'avoir pas envie de leur faire dégorger à toutes leur bonheur possible, cela n'est ni naturel ni raisonnable. [...] Il y a plusieurs femmes pour qui j'ai une affection véritable et avec qui je goûte, dans le plaisir, les joies de la sécurité et de la durée. En même temps, au-dessus de cela, j'ai ma chasse et mes passades, comme les arpèges que trace la main droite sur le clavier de l'orgue tandis que la gauche y maintient une tenue grave. Je cumule le changement et la durée. Et ce que je poursuis dans le changement, c'est toujours la durée.²⁰

La sterilità dell'univoca prospettiva del Comandeur, per altro non assunta direttamente ma «[lue] [...] dans les livres», stride a contatto della ricchezza del pensiero di Don Juan e ne esalta la portata: si legge qui il pieno sincretismo di Montherlant, rintracciabile nei suoi testi a partire dal celebre *Synchrétisme et Alternance* (1925),²¹ e la concezione di ciò che l'autore intende per «naturel» e «raisonnable», ossia dell'atteggiamento opposto alla staticità e all'immobilità delle vedute. Per Montherlant l'intelligenza è cambiamento, mutevolezza, versatilità, è cioè l'applicazione del *protéisme*, ben rappresentato dalla metafora dell'*orgue* e delle sue varie tonalità, attraverso l'alternanza temporale.²² Ciò che, nonostante la tendenza alla ricerca della varietà, permane nell'*attitude* di Don Juan è l'innalzamento del rapporto d'amore e la volontà di fissare nella «durée» gli elementi sublimi e passeggeri che appartengono ad ogni incontro.

Il Don Giovanni di Montherlant è intriso dello stesso individualismo che appartiene all'autore e che si ritrova nel prototipo dello scrittore Pierre Co-

²⁰ H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre* cit., pp. 1044-1045.

²¹ «Alternons les idéals, comme on change de parfum, comme on change de chambre selon les heures du jour. Que tout me soit une maîtresse: ce qu'on hait le jour et qu'on adore la nuit, et d'autant plus adoré la nuit que hait le jour. Je me renierai pour me retrouver, je me détruirai pour m'atteindre, je mordrai à la nuque et je rejeterai, comme des femmes, toutes les croyances, tour à tour. Énorme amour? Bien sûr. Ou, selon votre goût, énorme indifférence. L'univers n'ayant aucun sens, il est parfait qu'on lui donne tantôt l'un et tantôt l'autre. C'est bien ainsi qu'il faut le traiter» (H. DE MONTHERLANT, *Synchrétisme et alternance*, in *Essais*, cit., p. 244).

²² Montherlant impiega la metafora dell'*orgue*, già assunta, per altro da Barrès, in un suo scritto del 1966, intitolato *Sur mes derniers «Carnets»*. Qui l'autore sottolinea esemplarmente come l'uomo intelligente sia quello mutevole e non, pertanto, quello *scérosé*: «Ce principe, qui vient de l'intelligence, engendre une mobilité de nature. Puisque le monde n'a pas de sens, il n'y a pas lieu de se conduire avec lui d'une façon arrêtée une fois pour toutes. Je n'ai cessé d'insister sur le protéisme qui doit caractériser l'homme intelligent. Cet homme doit être comme un orgue: on presse un bouton et on a, à volonté, une conception tragique, une conception objective, une conception rieuse, une conception sceptique, une conception héroïque, etc... de l'univers. C'est ce que j'ai appelé, faute de mieux, l'alternance» (cfr. P. ADINOLFI, «*Sur mes derniers Carnets*: un testo inedito di Henry de Montherlant», «Studi Francesi», n. 132 (2000), pp. 527-533).

stals: per tutti loro è preferibile amare piuttosto che essere amati per salvaguardare la propria autonomia e l'intensità del desiderio:

DON JUAN: *écrasant le médaillon [de la double veuve] sous son pied*: Si les femmes savaient ce qu'on fait de leurs portraits, quand elles vous les donnent sans qu'on les ait demandés! [...]

Tu [Alcacer] ne sais pas ce que c'est qu'une femme qui aime, et qu'on n'aime pas.²³

Si percepisce qui l'eco delle *Jeunes filles* e di *Pitié pour les femmes*. Accanto a tale posizione, che parrebbe ad una lettura superficiale, misogina e sbrigativa, perdura, tuttavia, la condotta di un Don Juan al contempo fedele ed infedele, capace di vibrare ancora nel momento in cui incontra nuovamente Ana. L'eroe montherlantiano è, per tanto, custode di un sincero ed intenso sentimento d'amore nei confronti della fanciulla e conferma l'ambiguità della sua natura: da un lato la tendenza al cambiamento, dall'altro l'esigenza della stabilità affettiva:

DON JUAN: [...] C'est vrai, j'ai erré de visage en visage, mais enfin je m'étais arrêté sur le tien. Jamais ton visage ne me quittait. Le jour le passait à la nuit, la nuit le repassait au jour. Quand je mettais ma tête sur d'autres femmes, c'était toi que je sentais. Ô ma sûre petite fille, au milieu de tout ce qui n'est pas sûr! Toi qui ne m'abandonnais pas, et que je n'ai pas abandonnée!²⁴

Dal canto suo, Ana si dimostra generosa, intelligente e *raisonnable*, comprende ed accetta la natura dell'amore provato per lei da Don Juan ed incita il suo amato a salvarsi ad ogni costo: «Partez; voyez d'autres femmes; aimez-moi en elles. Vivez fidèle et infidèle, mais vivez, mon ami très cher».²⁵ Don Giovanni le ribadisce il vigore del suo sentimento ed afferma, ancora una volta, la sua fedeltà nell'infedeltà, la sua costanza nell'incostante mutevolezza: «La fidélité n'est pas d'être attaché uniquement, mais, lorsqu'on retrouve, de résonner et que cette résonance fasse l'unisson avec celle d'autrefois».²⁶ In ciò consiste, ripetiamo, oltre all'aspetto ossessivo, l'originalità del Don Juan di Montherlant rispetto agli altri Don Giovanni della tradizione letteraria: il personaggio montherlantiano non è un semplice infedele, ma racchiude in sé l'unione dei contrari, aderendo perfettamente all'idea di sincretismo dell'autore

²³ H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, p. 1066.

²⁴ *Ivi*, p. 1071.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, pp. 1071-1072.

e alle convinzioni che Montherlant possiede in merito alla creazione dei ruoli teatrali:

On réclame au théâtre des caractères «nets et bien dessinés», c'est réclamer, encore et toujours, de la convention, car, dans la vie, il est très rare que les caractères soient «nets et bien dessinés». Ou bien, par richesse, ils sont disparates et incohérents. Ou bien, par pauvreté, ils sont flous et pâles. Ce désir d'unifier et d'accuser un caractère dramatique, pour plaire à la paresse d'esprit et aux préjugés du public, est une des raisons pour quoi presque tout le théâtre, y compris nombre d'œuvres célèbres, reste superficiel, et dégoûte les esprits profonds. Tel personnage de théâtre a pris une portée universelle: et cependant, à mes yeux, il est un fantoche.²⁷

Non un fantoccio ha, per tanto, l'intenzione di plasmare Montherlant dando vita al suo Don Giovanni, bensì un personaggio che sia più corrispondente alla varietà delle forme insita nella natura umana.

La duplicità di Don Juan è verificabile anche nella concomitante propensione all'individualismo e all'improvvisa generosità verso il prossimo. L'eroe di Montherlant è colui che, pur bramando affannosamente di restare in vita per prolungare la ricerca del *plaisir* e del *bonheur*, rivela al Commandeur di essere stato l'amante di Ana, per discolpare l'innocente Antonio, anche a costo della propria vita.²⁸

Il profilo del Don Giovanni incolpevole nei confronti di una morale, di una religione e di una società che egli non riconosce, si delinea sempre più nitidamente. Essere stato per quattro mesi l'amante di Ana non è per Don Juan una colpa. Egli sostiene con vigore i suoi convincimenti ed esprime, ancora una volta, il pensiero più profondo dell'autore in merito al rifiuto delle

²⁷ H. DE MONTHERLANT, *Notes de théâtre*, in *Théâtre* cit., p. 1389.

²⁸ La generosità rilevabile nel comportamento di Don Giovanni che si autodenuncia per salvare la vita di un innocente è segno della duplicità del carattere del personaggio, al contempo dissoluto e virtuoso. La stessa ambiguità è riscontrabile, sempre secondo Montherlant, negli antichi romani, crudeli e magnanimi allo stesso tempo, ispiratori con il loro esempio del pensiero montherlantiano. A tal proposito, cfr. *La Guerre civile*, postface: «Que m'ont apporté les Romains "historiques"? Deux au moins de ces apports doivent être signalés ici, parce qu'ils ont trouvé place dans *La Guerre civile*. L'un est le sens, le goût, et comme l'attrait de l'adversité haute, adversité qui finit par être le lot d'eux tous avec peu d'exceptions; adolescent, je souhaitais presque l'adversité, ensemble pour la surmonter, pour y devenir pareil à eux, et parce qu'elle est encore une forme de bonheur, en vous forçant à accomplir plus d'humain [...]. L'autre est, d'une façon très inattendue, ce que je ne puis m'empêcher d'appeler la chevalerie romaine. Étrange: la plupart de ces hommes atroces ont un instant de générosité, l'instant du "retour de leur grande âme", et, si horribles à tant d'égards qu'ait été la société antique, elle présentait toujours ces instants de générosité comme dignes d'admiration, au contraire des temps d'aujourd'hui où tout acte et tout sentiment nobles sont objets de dérision et de haine» (in *Théâtre* cit., p. 1308). Don Juan, cavaliere moderno, coniuga gli aspetti antitetici della personalità umana nella sua individualità ed unicità.

credenze comuni e all'adesione al nichilismo, unico atteggiamento umano razionalmente condivisibile:

LE COMMANDEUR: Misérable! Demande pardon à Dieu pour tes crimes!

DON JUAN: Je ne demanderai pas pardon à un Dieu qui n'existe pas pour des crimes qui n'existent pas.

LE COMMANDEUR: A genoux! Jette-toi à genoux! Un repentir! Un regret!

DON JUAN: Le regret de ce que je n'ai pas osé faire. Tout ce que je n'ai pas risqué est perdu.

LE COMMANDEUR: Démon!

DON JUAN: Je suis entouré de démons. Moi seul je n'en suis pas un.

[...]

Je veux être en une seconde dans le néant, et ne me sentir plus. Tuez-moi, Commandeur, pour l'amour de ce Dieu qui n'existe pas.²⁹

In piena conformità al Montherlant del *Songe*, dell'*Exil*, dei *Bestiaires*, delle *Olympiques*, di *Aux fontaines du désir*, dei *Carnets*, il Montherlant creatore del Don Giovanni intende ancora proporre la teoria secondo cui ciascuno è artefice del proprio destino, di un destino che non va sprecato nella rassegnata accettazione delle regole comuni, bensì esaltato nello strenuo individualismo che conduce l'essere umano all'azione eroica, al superamento di sé, ma anche alla conquista di un *bonheur* che può essere soltanto personale e fine esclusivo dell'esistenza umana. Don Juan come Celestino di *Le Chaos et la Nuit*, diventa consapevole dell'importanza del piacere che si offre a se stessi: il raggiungimento della felicità è il solo elemento che possa giustificare la vita dell'uomo e conferire ad essa un senso compiuto.

L'isolamento del pensiero di Montherlant e l'originalità del suo eroe sono ben manifesti nella nota scena dei *Penseurs*, i rappresentanti di un mondo intellettuale, dispensatore di false interpretazioni e di teorie puramente arbitrarie. L'aspetto umoristico è qui evidente. I Pensatori che hanno delle idee su Don Giovanni, i *faiseurs de livres*, sono delle vere e proprie caricature, ognuna delle quali è l'esponente di un diverso ambito scientifico: «Le docteur est bedonnant et dindonnant», «le littérateur est minuscule, hydrocéphale, barbu, cagneux, avec une voix d'eunuque» e «le philosophe est long comme une asperge, et lunaire. Tous avec des lunettes extravagantes».³⁰ I personaggi di Alcacer e della Double Veuve fungono da intermediari e consentono ai *savants* di esprimere il risultato delle proprie riflessioni su Don Juan: «Tous

²⁹ H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, pp. 1040-1041.

³⁰ *Ivi*, pp. 1058-1059.

pensent que Don Juan a dépassé le stade de la personne pour accéder à celui du mythe. Vivant, il est déjà l'objet de leurs travaux». ³¹ Montherlant ironizza sul mito di Don Giovanni attraverso i *Penseurs*, il suo vuole essere un personaggio semplice, soprattutto umano, non un mito. Gli intellettuali gli attribuiscono falsi pensieri, come quello di credere in Dio, vero oggetto della sua incessante ricerca che si traduce nella necessità delle conquiste femminili, oppure quello di aver perseguito un assoluto artistico, mai, per altro, raggiunto. Tocca ad Alcacer rispondere ai *Penseurs* e riportare il discorso sul piano della verità, dell'intelligenza e della lucidità:

ALCACER: [...] Vous avez chacun votre clef, mais les portes qu'ouvrent vos clefs donnent sur le vide. Don Juan et moi, dont vous avez tous conclu en disant que nous étions des imbéciles, c'est nous qui sommes les intelligents, et non vous. Car, pour naviguer dans une vie aventureuse à l'extrême, pleine de traverses et de chausse-trapes, nous avons dû bien connaître ce qui est, le connaître d'une connaissance très exacte et très juste, et c'est cela, être intelligent. ³²

La risposta di Alcacer si rifà alla verità dell'esperienza. Secondo tale prospettiva, prettamente montherlantiana, si può pienamente conoscere soltanto attraverso l'esperienza diretta ed è proprio il risultato dell'esperienza vissuta in prima persona che l'autore intende trasporre in letteratura. Un comportamento intelligente è, per tanto, quello che esprime nel migliore dei modi l'adattamento umano alle condizioni della vita, in una visione chiara e pragmatica dell'esistenza.

Il disincanto di Montherlant si ritrova pienamente nel colloquio che intercorre tra il Commandeur ed il Marquis de Ventras, durante l'esaltazione della tomba del Commandeur de Ulloa. Per Montherlant, il motivo della tomba, già presente nella trama originale, è uno spunto determinante per argomentare in merito alle proprie convinzioni nichilistiche sull'esistenza e per assestare un ulteriore colpo alla vanità dell'ambizione sociale. L'ostentata modestia del Commandeur sortisce l'effetto opposto: vuoto ed inutile appare l'orgoglio umano e il desiderio di voler perdurare dopo la propria morte. Il monumento tombale, le insegne, l'epitafio e la statua del Commandeur ne sono la concreta dimostrazione. La brama di gloria nel momento della morte e della celebrazione del funerale confermano, per contrasto, la pochezza della natura umana e l'illusoria visione del mondo che pervade, nell'idea dell'autore, una certa società:

³¹ *Ivi*, p. 1059.

³² *Ivi*, pp. 1061-1062.

LE COMMANDEUR: [...] Nous avons un joli tombeau. [...] Je figure au-dessus du tombeau, assis, dans l'attitude de la méditation: je médite sur ce que je n'ai pas été. Une main est appuyée fièrement sur la hanche: cela symbolise la gloire humaine. L'autre main retombe ouverte: c'est l'abandon à la volonté de Dieu. Sur la pierre sont sculptées mes armes. En fait ce sont les armes de la branche aînée, je n'y ai pas droit; mais cet à-peu-près date d'il y a deux cents ans, c'est dire qu'il est sanctifié. [...] Je veux que mon tombeau immortalise que j'ai su que je n'étais rien. Je suis cendre, poussière, néant, crotte de lapin. C'est cela dont je veux qu'on se souvienne dans les siècles futurs.

LE MARQUIS: Quelle majesté dans le concept! Et que cela a d'étendue!

LE COMMANDEUR: Ah! La grandeur! Mon cher, la grandeur! – J'oubliais, au fronton du tombeau, une inscription martiale, virile, enfin digne de moi: *J'y suis. J'y reste*. Un scribe est prévu pour assister à mes derniers instants, et recueillir les paroles que je prononcerai, afin de les transmettre à la postérité, – la postérité, cette chose tellement dérisoire! [...] Le monument n'est pas sur la grand'route, ce qui serait orgueil exécrable, mais les passants de la grand'route peuvent y accéder par un très court détour, sans rien qui les provoque à y venir, à l'exception d'un vaste écriteau. [...] Je veux que mes funérailles soient célébrées dans la plus stricte intimité, mais qu'il y ait énormément de monde. Un cadeau est prévu pour chacun de ceux qui y assisteront. [...] L'idée m'a traversé tout d'un coup que j'y pourrais faire mettre un second écriteau. L'un pour les voyageurs de la route, l'autre pour les rêveurs de la forêt. Je voudrais réfléchir un peu à cela ici, et peser quel endroit serait le mieux pour que l'écriteau soit bien visible. Toujours conduit par le même principe: humilité et effacement.³³

L'intento polemico e la vena umoristica sono qui altrettanto evidenti. L'intera scena sostiene con forza l'idea dell'opposizione dell'eroe alla società e consente a Montherlant d'introdurre uno dei temi prediletti, espresso negli scritti autobiografici *Va jouer avec cette poussière* (1966) e *La Marée du soir* (1972). Si tratta del tema evangelico, già presente nell'*Ecclesiaste*,³⁴ dell'*Ædificabo et destruam* che Montherlant riprende invertendo i termini del binomio e ponendo l'accento sul senso ultimo della distruzione, inevitabile conseguen-

³³ *Ivi*, pp. 1033-1035. La ridondante descrizione della tomba del Commandeur stride a contatto di quella dell'*àteul inconnu* che Montherlant offre in *Chevalerie du Néant*: «C'est peu de dire que la pierre tombale est nue; elle est la nudité: sans un ornement, sans une inscription, sans un nom, sans le vestige de l'un ou de l'autre. [...] Un peu de vide sans identité, avec des armes à l'emplacement du cœur» (in *Essais* cit., p. 595). Attraverso la descrizione della nudità tombale, l'autore sottolinea in maniera efficace lo stridore esistente tra l'illusione dell'ambizione umana ed il nulla distruttore.

³⁴ Cfr. *Ecclesiaste*, III, 1-3: «Omnia tempus habent [...] Tempus destruendi et tempus ædificandi». Cfr., inoltre, *Qobélet o l'Ecclesiaste*, versione e note di Guido Ceronetti, nuova edizione riveduta ed aumentata, Torino, Einaudi, 1988. Sul tema montherlantiano, rimandiamo al nostro studio «*Ædificabo et destruam*»: i «*Carnets*» di Henry de Montherlant, in *L'autobiografia nel Novecento: crisi di un modello?*, a cura di L. Sozzi, «Studi Francesi», n. 137 (2002), pp. 338-347.

za di tutte le azioni umane. Montherlant espone chiaramente il suo pensiero in una pagina di *Va jouer avec cette poussière*:

Les hommes qui font des fondations, se bâtissent de somptueux tombeaux, ou seulement ont soif d'une progéniture, montrent la vulgarité qu'il y a à vouloir se survivre dans le monde. Je ne sais ce qui est le pire, de cela, ou du désir d'immortalité surnaturelle.

Les enfants passent une journée à construire un fort de sable, sachant que la marée du soir le détruira. Cette image m'a toujours hanté, symbole de l'action entendue comme un jeu, seule façon de la justifier.

Mais, à bien voir, loin qu'il soit merveilleux que la destruction du fort ne les arrête pas, ce qui est merveilleux est que ce soit cette destruction qui en partie les anime. Leurs yeux rayonnants quand ils construisent le fort. Leurs yeux rayonnants quand ils voient la mer le détruire.

Que l'homme aime détruire ce qu'il a fait ou ce qui lui importe, cela est connu. *Ædificabo et destruem*. «Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai construit».

«Bâtir, et puis démolir d'un coup de pied, non cela ne le gêne pas» (*Le Songe* 1922).

«Un temps pour planter. Un temps pour déplanter ce qu'on a planté» L'Ecclésiaste.

«Ce qui finit vaut mieux que ce qui commence» L'Ecclésiaste.³⁵

Ciò che qui prevale è la prospettiva nichilistica, la consapevolezza della vanità dell'orgoglio di voler eternare se stessi, come intende fare il Comandante nel *Don Juan*, l'idea dell'equivalenza tra la costruzione e la distruzione nella serena accettazione della condizione dell'uomo sulla terra. Il senso di serenità e di ottimismo sono trasmessi dalla poetica immagine dei bambini che giocano sulla spiaggia e che non sono affatto turbati, anzi, dall'avanzare della marea: in questi fanciulli Montherlant racchiude il possibile e gioioso senso dell'esistenza.

Nel contesto della critica sociale presente nel *Don Juan* montherlantiano, l'arma di sopravvivenza dell'eroe è rappresentata da un altro dei temi di Montherlant, quello della *feinte*. Punto nodale nell'opera dell'autore, il concetto della *feinte*, della finzione del vivere, è lo strumento impiegato anche da Don Juan per relazionarsi ad un mondo che non condivide. Don Giovanni, come risulta dal suo colloquio con Alcacer, finge una fiducia che in verità non nutre e la sua forza consiste nella sua segreta consapevolezza riguardo alla realtà che lo circonda:

³⁵ H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 31-32.

ALCACER: Votre confiance vous perdra un jour.

DON JUAN: Elle m'a déjà perdu bien des fois.

ALCACER: Et vous recommencez!

[...]

Hélas, extravagante confiance, grandeur d'âme insensée! Il y a un démon qui a nom Confiance.

DON JUAN: Je n'ai pas confiance, mais j'agis comme si j'avais confiance.³⁶

Don Juan, eroe dell'incessante ricerca e dell'eterno ricominciare, non usa la *feinte* a discapito altrui, bensì per innalzare la propria dignità. Sempre all'insegna dell'ambiguità e dell'alternanza di bene e male, il peccatore s'ispira all'insegnamento evangelico: «J'oublie les offenses de mes ennemis» ed i vizi si rivelano virtù celate: «Mes vices sont mes vertus retournées».³⁷

La nozione di *feinte* percorre l'intera opera di Montherlant, a partire dal *Songe* del 1922. Nel suo romanzo giovanile, l'autore chiarisce, attraverso il personaggio dichiaratamente autobiografico di Alban de Bricoule,³⁸ il significato che egli attribuisce all'idea di finzione:

J'ignore l'utilité de mon sacrifice, et dans le fond je crois que je me sacrifie à quelque chose qui n'est rien, qui est une de ces nuées que je hais. Croyant mon sacrifice inutile, et peut-être insensé, sans témoin, sans désir, renonçant à la vie et à la chère odeur des êtres, je me précipite dans l'indifférence de l'avenir pour la seule fierté d'avoir été si libre. Dans l'*Iliade*, Diomède se rue sur Énée, bien qu'il sache qu'Apollon rende Énée invulnérable. Hector prédit la ruine de sa patrie, la captivité de sa femme, avant de retourner se battre comme s'il croyait en la victoire. Quand le cheval prophétique annonce à Achille sa mort prochaine: «Je le sais bien», répond le héros, mais au lieu de se croiser les bras et de l'attendre, il se rejette et tue encore d'autres hommes dans la bataille. Ainsi ai-je vécu, sachant la vanité des choses, mais agissant comme si j'en étais dupe, et jouant à faire l'homme pour n'être pas rejeté comme dieu. Oui, perdons-les l'une dans l'autre, mon indifférence et celle de l'avenir! Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrais en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste.³⁹

La disillusione e il disincanto sono alla base di questa visione nichilistica della vita. Nel *Songe* vi è già l'insegnamento che sarà poi enunciato nel *Service inu-*

³⁶ ID., *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, p. 1054.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964 cit.*, pp. 191-192.

³⁹ ID., *Le Songe*, in *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, préface par R. Secretain, Paris, Gallimard, [1959] 1975 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 110-111.

tile (1935), in cui la ricerca dell'elevazione morale compiuta dall'essere umano è la stessa che si ritrova nel romanzo pubblicato tredici anni prima: «L'âme dit: service, et l'intelligence complète: inutile». ⁴⁰ Questo titolo ossimorico, *Service inutile*, come altri di Montherlant, ad esempio *Chevalerie du Néant*, esprime al meglio la necessaria commistione tra l'innalzamento spirituale e lo scetticismo, tra l'aspirazione ad un modello sublime di comportamento ed il concomitante disincanto riguardo all'utilità dei grandi sentimenti. Qual è, pertanto, la saggezza cui approda Montherlant secondo tali convinzioni? Nel corso dell'esistenza terrena per l'uomo è importante rendersi degno delle grandi azioni, pur rimanendo consapevole della loro inutilità. Il bene tratto dall'azione eroica non andrà comunque perduto poiché sarà un piacere che l'individuo avrà procurato a se stesso e quindi alla propria anima, cioè alla parte morale di sé.

La condotta di Don Giovanni, in questo contesto, reintroduce la possibilità dell'ottimismo e del *bonheur* all'interno della condizione umana. Anche Don Juan finge, rimanendo consapevole della realtà delle cose e ricercando la felicità esclusivamente attraverso strumenti terreni, l'*alternance* e la *chasse*. L'eroe montherlantiano vive nella convinzione che per allontanare da sé la morte e prolungare il *bonheur* sia necessario rinnovare le emozioni sensoriali legate all'amore. Don Giovanni è colui che è prossimo alla morte per età, per stile di vita e per scelta e la sua esistenza è costantemente vivificata e contrastata da quella gioventù dalla quale egli si sente attratto e respinto in continuazione: Linda e Ana sono fanciulle, ma Don Juan riesce a dire «Mort aux jeunes», ⁴¹ sentendosi minacciato dagli uomini più giovani di lui. Il Nulla esistenziale lo affascina, «je veux être en une seconde dans le néant», ⁴² e lo atterrisce. Nella sua prospettiva terrena tutte le azioni si alternano e si equivalgono: la formazione del *bonheur* e la sua distruzione, l'accumularsi delle conquiste e la dispersione delle lettere d'amore nel fiume:

DON JUAN: Trois cents lettres de mes petites compagnes terrestres, en morceaux, que je vais jeter dans le Guadalquivir. [...]

ALCACER: Détruire des lettres d'amour! Cela ne vous coûte pas trop?

DON JUAN: Maintenant l'habitude est prise. Mais, la première fois, il y a eu un instant terrible. Comme je n'ai pas de mémoire, c'était vraiment anéantir une époque de ma vie, faire comme si elle n'avait jamais existé. C'était me tuer moi-même en partie, dans ces femmes que je tuais. Parole, j'ai cru que j'allais m'évanouir. Puis je ne me suis pas évanoui, et j'ai vu alors que, si en somme je le prérais légèrement, c'était que le

⁴⁰ ID., *Service inutile*, in *Essais cit.*, p. 571.

⁴¹ ID., *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, pp. 1019, 1050.

⁴² *Ivi*, p. 1041.

présent et l'avenir m'intéressaient plus que le passé, qu'ils *me suffisaient...* J'avais fait place nette pour eux. Par mon manque de mémoire, et par la destruction de ce qui me tenait lieu de mémoire, j'ai brûlé mes vaisseaux. Je ne peux plus aller qu'en avant.⁴³

Don Juan non ha memoria perché nell'alternanza dell'*œdificabo et destruam* non ha importanza ricordare il passato: gli unici tempi che esistono sono il presente ed il futuro, l'unica felicità che conta è quella vissuta nell'attimo reale.

Montherlant cultore e frequentatore del mito classico usa il mito moderno di Don Giovanni per compiere la medesima operazione messa in atto per mezzo del mito antico: veicolare il pensiero contemporaneo attraverso un modello che si adegua mirabilmente ai concetti che l'autore intende esprimere. Come altri illustri scrittori del XX secolo che si accostano al mito di Don Giovanni, ricordiamo per esempio Anouilh, Vailland, Bataille e Ghelderode, Montherlant intraprende un processo di demitizzazione del personaggio Don Juan, che egli vuole ricondurre ad una dimensione strettamente terrena, e di demistificazione del mito attraverso la soppressione, come abbiamo già detto, degli elementi soprannaturali. Secondo la prospettiva di questi autori, Don Giovanni è un anziano signore, talvolta rappresentato con un figlio naturale adulto, che porta la morte su di sé. Il Don Juan montherlantiano è «l'homme de l'instant» per il quale il senso della vita va ricercato nel sincretismo, nel continuo cambiamento, in una folle corsa verso la vita, o verso la morte, basti pensare al principio dell'«équivalence» di Montherlant appena citato, per «tout posséder». Sempre secondo questa prospettiva, Don Juan è l'uomo di piacere che sublima l'amore nella ricerca di un assoluto terreno, è l'individuo consapevole ed artefice del proprio destino, la cui lucidità lo pone di fronte alla realtà della sua ossessione. È colui che, nell'assurdità dell'esistenza, custodisce il suo «unique nécessaire» e con la maschera della morte calata in viso lancia la sfida: «Une tête de mort? À la bonne heure! En avant! Au galop pour Séville!».⁴⁴

⁴³ *Ivi*, pp. 1018-1019. Cfr., inoltre, H. DE MONTHERLANT, *Tous feux éteints*: «Créer et détruire, c'est égal» (Paris, Gallimard, 1975, pp. 44-45).

⁴⁴ *Id.*, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, in *Théâtre cit.*, p. 1078. Sul tema del mito dongiovannesco si veda, oltre al già citato Rousset, G. MACCHIA, *Vita, Avventure e Morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, [1966] 1978; *Don Giovanni a più voci*, a cura di A.M. Finoli, Bologna, Cisalpino, 1996; *L'Europa e il teatro 2, il mito e il personaggio*, Modugno, Edizioni dal Sud, 1998; *Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de P. Brunel, Paris, Laffont, 1999; *Il Convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, introduzione di D. Dalla Valle, Atti del Convegno dell'Università di Torino, 11-12 giugno 2001, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002; *Don Juan: l'aventure d'un mythe*, ouvrage coordonné par B. Lancien, Paris, Ellipses, 2003; G. DOTOLI, *Le jeu de Don Juan*, préface de P. Brunel, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004; *Don Juans insolites*, sous la direction de P. Brunel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008.

INDICE

	Pag.	V
<i>Premessa</i>	»	V
D. DALLA VALLE (Università di Torino) – <i>Il Don Giovanni di Jean Rousset</i>	»	1
G. BOSCO (Università di Torino) – « <i>Tutto è dove deve essere e va dove deve andare</i> »: <i>il Miguel Mañara di Oscar V. Milosz</i>	»	15
C. CAVALLINI (Università di Bari) – <i>L'imitazione e l'immaginario: dinamiche narrative in Les trois Don Juan di Apollinaire</i>	»	33
M. MAZZOCCHI DOGLIO (Università di Milano) – <i>Demoni ed ombre ne La dernière nuit de Don Juan di Edmond Rostand</i>	»	51
F. FASSINA (Università del Piemonte Orientale) – <i>Un Don Giovanni à la manière flamande. Ghelderode fra espressionismo e modernismo</i>	»	63
A. PREDÀ (Università di Milano) – <i>La carne dell'anima: il Don Juan di Joseph Delteil</i>	»	83
E. SPARVOLI (Università di Milano) – <i>Studi preparatori per un ritratto di Don Giovanni: Le pur et l'impur di Colette</i>	»	95
M. MASTROIANNI (Università del Piemonte Orientale) – <i>Intorno a una reinterpretazione moderna del Dom Juan. La scena del povero rivisitata da Itkine</i>	»	111
L. RESCIA (Università di Trento) – <i>Danzare in solitudine: il Don Juan di Charles Bertin</i>	»	153
P. BRUNEL (Université de la Sorbonne) – <i>Histoires blanches et soleils noirs</i>	»	165
F. BRUERA (Università di Torino) – <i>Ornifle ou le charme rompu</i>	»	183

INDICE

P. ADINOLFI (Università di Torino) – <i>La mort qui fait le trottoir (Don Juan) di Henry de Montherlant</i>	Pag. 195
E. ASCHIERI (Università del Piemonte Orientale) – <i>Un Don Giovanni neocapitalista fra i telefoni bianchi. Monsieur Jean di Roger Vailland.</i>	» 215
M. MODENESI (Università di Milano) – <i>Entre mythe, masque et mascarades. Le Don Juan de Jacques Ferron</i>	» 243
L. AUDÉOUD (Università del Piemonte Orientale) – <i>Le Don Juan de Belle du Seigneur: rhétorique d'un séducteur</i>	» 257
D. CECCHETTI (Università di Torino) – <i>L'ossessione per l'intertestualità. La nuit de Valognes di Éric-Emmanuel Schmitt</i>	» 271
P. TORDJMAN (Université de Paris-VIII) – <i>Le Don Juan de la psychanalyse: entre littérature et philosophie</i>	» 293
E. RALLO-DITCHE (Université de Provence) – <i>Le Don Juan de François Truffaut: au bonheur des dames</i>	» 311
Indice dei nomi	» 321



TIBERGRAPH

CITTÀ DI CASTELLO • PG

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2009

