

ALFONSINA DE BENEDETTO
Istituto Universitario Orientale di Napoli

Personaggi femminili nel romanzo contemporaneo:
le fidanzate di don Juan

Il ruolo dei personaggi femminili che affiancano don Juan è cambiato nei secoli specularmente all'interpretazione stessa del mito a seconda delle temperie storico-culturali in cui si riproduceva. Il cambiamento sostanziale è la trasformazione delle eroine protagoniste –anche se con ruolo di spalla– delle opere che riscrivono il mito dal carattere di vittime burlate ed intrascenti, ricordando le notissime e condivise riflessioni di Eugeni D'Ors, ad uniche depositarie di salvezza e redenzione dal Romanticismo in poi, cioè a partire dalla ripresa del tema di Byron e Zorrilla¹.

La donna salvatrice viene superata nel Novecento, per declinare in molte forme un'unica concezione di riduzione del personaggio mitico a personalità comune, pensiamo al Don Juan Azoriniano "hombre como todos los hombres", o allo sterile e ripudiato *hermano* Juan unamuniano. In realtà con il modernismo, che anche in questo si manifesta come radicale innovazione, i personaggi femminili sembrano alla ricerca di autonomia rispetto a Don Juan, a cui non riconoscono più facoltà di seduzione, né passione, a cui piuttosto offrono la misura dei propri limiti. Sul terreno della separazione, quindi, e non dell'unione amorosa acquisiscono spessore i personaggi femminili, di converso alla fragilità ed inconsistenza che rivelano ora più che mai i rispettivi donjuanes demitizzati. Tra gli autori prescelti in questo studio, Llorenç Villalonga e Gonzalo Torrente

¹ Eugenio D'Ors, *Escatología del "Tenorio"*, in *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 416.

Ballester, probabilmente solo Madariaga concepisce una riproposizione intermedia di Don Juan, tra la demitizzazione delle prime tre decadi del Novecento a cui aderisce Villalonga e la palingenesi torrentiana degli anni sessanta². Il concetto di demitizzazione lo importiamo da un lungo studio-prologo di Carmen Becerra al *Don Juan* di Torrente nell'edizione del 1997:

Todas las versiones del siglo XX cuya fuente inspiradora está en Merimée (aquellas que funden la leyenda de Don Juan con la de Mañana, es decir Unamuno, Mérimée, Dumas) presentan un don Juan convertido, santificado. Las versiones que presentan un don Juan envejecido o que muere (Azorín, Grau, los Quintero) provocan exactamente el mismo resultado: lo desmitifican³.

Qui ci soffermiamo, dunque, su una nozione di Don Juan elaborata negli anni trenta, tipicamente autonoma ed originale rispetto alle varie tradizioni classiche, ma piuttosto allineata alla intrascendenza e alla strumentalità del mito letterario. Rispetto a questa riformulazione modernistica del mito, pare invece evidente – come si cercherà di mettere in luce – la contrapposizione costituita dal recupero mitico di Don Juan operato da Torrente Ballester nel 1963. Non a caso il presente contributo ha dei precedenti nell'analisi, del tutto lontana da Don Juan, di splendidi personaggi femminili protagonisti di una parte della produzione di Llorenç Villalonga, scritta in lingua castigliana, molto manipolata successivamente e non definita, se non più tardi, negli anni sessanta e settanta, rispetto al genere e alla complessità delle protagoniste stesse. I testi a cui mi riferisco sono *Mme Dillon* romanzo breve, che nel 1964 diventerà *L'hereva de dona Obdúlia o les temptacions*, opera

² In un primo tentativo di restituzione mitica, a cui facciamo qui solo un accenno, la vittima incline al perdono e rifunzionalizzata è la Doña Inés del dramma in atto unico *La Donjuanta, seis Donjuanes y una dama* di Salvador de Madariaga del 1950.

³ Carmen Becerra, *Introducción* a Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1997, p. XXXVII.

equilibrata su due e non più su una protagonista, articolata ed interamente concepita sulle storie parallele di ognuna; l'altro testo, il cui nucleo tematico nasceva intorno all'eponima protagonista Silvia Ocampo, *pièce* drammatica in tre atti, sarebbe diventato un romanzo indimenticabile nel 1975, *Un estiu a Mallorca*.

Altrove ho affrontato la capacità di accoglienza delle istanze innovative di questi personaggi molto rappresentativi del romanzo del Novecento; qui mi soffermo su un tratto presente nei testi e su delle riflessioni extratestuali con cui Villalonga riconduce entrambi i romanzi al mito erotico nazionale, Don Juan. Essenzialmente Villalonga frantuma letterariamente il mito, disseminandolo in due contesti e articolandolo intorno a due punti di vista principali incentrati sui personaggi femminili, sia come innamorate di Don Juan, sia come esempi di donjuan stessi al femminile.

Villalonga intuisce nella personalità delle spasimanti di Don Juan delle figure femminili speciali, poetiche, come le due protagoniste affatto diverse, Alicia Dillon, ultima dama europea, colta e raffinata, e Francisca Pérez, maiorchina arrivista e buona amministratrice di un ingente patrimonio ricevuto in eredità. Entrambe sono innamorate di uomini esemplari solo di schietta virilità mediterranea, ma assolutamente secondari come personaggi rispetto alle protagoniste; d'altra parte lo stesso Villalonga, ammetteva che il suo approccio al donjuanismo, esclusivamente dal punto di vista prescelto, dalla parte delle donne, non poteva che limitare il ruolo dei rispettivi don Juan a esseri inconsistenti e ignoranti, a pure tentazioni, caratterizzati solo fisicamente, non a caso più giovani delle tormentate protagoniste. Nel prologo a *Un estiu a Mallorca* leggiamo in proposito:

De jove la figura del Tenorio em semblava odiosa.

Yo gallardo y calavera...

els versos de Zorrilla van associats al record d'un actor gras, ja empès, que presumia de gall. Aviat, no obstant, vaig comprendre el punt flac d'un mite tan universal: Don Juan és evidentment ridícul considerat en fred, però és un heroi als ulls de les seves enamorades. Això l'elimina, no sols de l'admiració

masculina, sinó de totes les femenines que no se senten atretes per l'estampa del gall. Estaria docs, per fer un Don Juan que, enlloc de mostrar-se en escena, es donàs a conèixer pels efectes que produeix: si ell que no estima, ni comprèn, no és més que un gall, elles, que estimen i veuen en ell allò que probablement no hi ha, són figures humanes, dotades de sentit poètic⁴.

Il romanzo villalonghiano sicuramente, considerato il nucleo originario degli anni trenta, apporta uno spessore nuovo dal punto di vista della concezione del romanzo novecentesco in merito all'importanza dell'interiorità del personaggio rispetto alla trama; crea dei personaggi femminili molto evoluti rispetto ai modelli precedenti di tradizione ispanica, rifacendosi al bovarismo, ma andando oltre, verso quella dimensione spesso chiamata solipsismo che negli anni sessanta sarà superato solo dalla Colometa della *Plaça del Diamant* di Mercè Rodoreda.

Per quanto riguarda Don Juan, invece, mi sembra, come annunciato, che in questo romanzo, *l'Hereva de dona Obdúlia*, si riduca a pura citazione perché è destituito delle sue funzioni di seduttore, titano e burlatore. Con la complessità psicologica delle protagoniste innamorate, chiuse in delle sofferte lotte interiori solitarie, e a tratti deliranti, è chiaro anche il rinvio a delle notissime teorie sulla personalità di Don Juan. Villalonga, infatti, non è poco influenzato dagli studi degli anni venti che avevano psicopatologizzato Don Juan, segnando successivamente molti dei prodotti letterari che avrebbero reinterpretato il donjuanismo. Specularmente queste teorie avevano anche affrontato la personalità e la funzione delle donne che si innamorano di Don Juan, consegnandone sempre in partenza una dimensione di anormalità psichica⁵. Il riferimento principale di Villalonga, naturalmente, mi sembra Gregorio Mara-

⁴ Llorenç Villalonga, *L'hereva de Dona Obdúlia o les temptacions*, Barcelona, Club Editor, 1981, p. 7.

⁵ Contraria a questa opinione, è Gladys Crescioni Neggiers che riscontra, come unico tratto comune alle tante donne di Don Juan, alle varie Elvire e Inés, la bellezza. Cfr. *Don Juan (hoy). Innovación y tradición en el teatro del siglo XX en España*, Madrid, Ediciones Turner, pp. 105-108.

non:

Las mujeres de Don Juan tienen “sexualidad equívoca” y pertenecen básicamente a dos tipos: mujeres de “sexualidad invasora”[è il caso di Francisca Pérez] y mujeres de “sexualidad dormida”[è il caso di Alícia Dillon]. El primer tipo es el de la mujer que activamente lo busca y lo seduce, la “garçonne”, su mejor aliada; y el segundo el de la mujer víctima, pasiva, personificada en doña Inés⁶.

L'altra domanda che si pone Villalonga, compresa nel repertorio della rivisitazione del mito, è sulla stessa sua personificazione; ovvero, chi è Don Juan? E ne dà una risposta letteraria sempre attraverso un personaggio femminile, reincarnazione di un determinato tipo dongiovannesco, quello alla ricerca vana dell'ideale. Per Villalonga, in questo caso, come chiarirà anni più il protagonista del *Bearn*, “Don Juan és el gran turmentat, és el *touriste*, com di rien a França, que recorre el desert per saber què hi ha darrera una duna i es troba que sempre n'hi ha un'altra d'igual”⁷. La tormentata in questo caso è Silvia Ocampo, esuberante poetessa sudamericana in giro per il mondo, “barreja de passió i cinisme”, che giunta alla fine della sua ennesima storia d'amore, abbandona teatralmente il campo dicendo:

Mai no he sabut estimar per rutina. ¿Per què creu que viatjo i escric tant? Em moc perquè busco, però busco sabent que no trobaré; viatjar i escriure és el mateix. Quan no tinc l'Antoni al meu costat temo perdre'l, quan el tinc massa prop temo una cosa pitjor: perdre les meves darreres il·lusions. En un cas com el meu s'imposa fugir, com sempre⁸.

⁶ Gregorio Marañón, *Obras completas*, III, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 90-91.

⁷ Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de les nines*, in *Obres Completes*, I, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 118.

⁸ Llorenç Villalonga, *Un estiu a Mallorca*, Barcelona, Club Editor, 1975, p. 238.

Anche in questa, dunque, che è un vera e propria riproposizione di un particolare tipo di donjuan, mi sembra che l'approccio sia di tipo strumentale, tendente alla parzialità interpretativa e alla negazione di qualsiasi trascendenza mitica, come d'altra parte tutti gli esempi di dongiovannismo femminile, a partire dalla Margarida tirsiana di *Quién no cae no se levanta*. In Mme Dillon come nel romanzo precedente viene negata la reciprocità dei ruoli che costituiscono la relazione amorosa, che ancora una volta non è comunicabile al di fuori dell'interiorità della protagonista. Sono in effetti di nuovo operative le ascendenze dell'anormalità teorizzata dell'amore non appagato nella ortodossia coniugale e in questo caso la citazione più esplicita è una serie di scritti notissimi di Ortega sulla psicologia di Don Juan.

Con l'opera di Torrente del 1963 avviene una riappropriazione dei ruoli in una ristabilita relazione amorosa: alla restituzione mitica e alla liberazione di don Juan dalla diagnostica psicologica e da proiezioni storico-sociologiche normalizzanti, corrisponde il ritorno dei personaggi femminili agli effetti di una seduzione in parte tradizionale, in parte nuova, di cui saranno sì vittime, ma liberate. Da una parte sostengono la storia stessa di Don Juan, che elabora una propria teleologia della seduzione, dall'altra la burla giocata ai danni del narratore sull'esistenza reale di Don Juan, attraverso una citazione finale di grande effetto.

In effetti una prima analisi del gruppo femminile in questo romanzo è stato svolto da Carmen Becerra nella citata introduzione all'edizione del 1997⁹; concordiamo con gli argomenti principali e con il punto di partenza che consiste nella citazione delle parole di Leporello che afferma "para mi amo la seducción nunca fue un fin sino un medio". Per capirne il significato seguiamo la storia di questo Don Juan Tenorio, in una parzialissima sintesi del concetto di seduzione che è il nucleo stesso del romanzo.

L'anelito di fusione mistica che anima la prima esperienza amorosa di Don Juan viene frustrato, i corpi sono distanti, Dio è as-

⁹ Carmen Becerra, *op. cit.*, pp. XLIV-LI.

sente; cito da uno scritto di Torrente:

la iniciación de mi Don Juan en la vida amorosa fue así como él mismo la describe: un ansia de amor cósmico que se ve reducido a la mera sexualidad individual, algo que no da lo que se espera, algo que defrauda¹⁰.

Sin dall'inizio dunque la donna per Don Juan non è oggetto né di piacere né d'amore; dalla prima avventura con Mariana, prostituta sivigliana che diventerà sua moglie, Don Juan inizia però a rintracciare il senso esaltante del peccato perché tra il vuoto e la delusione dell'atto sessuale, si fa strada il pentimento ovvero la presenza di Dio.

Su questa intuizione il percorso di Don Juan diventa dottrina di empietà e orgoglio: rischiare la salvezza eterna per scoprire sulla terra un Dio che sia alla sua altezza. E sarà nell'avventura con doña Sol, moglie del commendatore di Ulloa, quando si chiariranno i termini della blasfemia e la grandezza della sua seduzione:

... lo que descubrí fue que doña Sol no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiese, para ser enteramente mía. O sea, que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor¹¹.

La scoperta è molto spaventosa ma riconferma, comunque, a Don Juan il senso che aveva intuito del peccato come unico mezzo per reclamare Dio, mezzo legittimo e giusto:

estaba, sin embargo satisfecho, porque en el arrepentimiento hallaba la prueba de que el Señor no me desdeñaba, de que había aceptado la pelea...¹²

¹⁰ Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan (conferencia)*, in *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, p. 101.

¹¹ G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963, p. 204

¹² *Ibidem*, p. 205.

La seduzione per questo ritrovato Don Juan, nuovo solo in parte, si completa nell'effetto che causa alla vittime inconsapevoli di tanto scellerato disegno. Escono dall'unione con Don Juan e dal successivo suo abbandono profondamente trasformate ed eternamente grate; Mariana diventerà oltre che gran signora ed erede del patrimonio dei Tenorios, una devotissima dama in odore di santità, doña Sol andrà incontro all'amore negatole dalla schiavitù e dal degrado in cui era stata ridotta da don Gonzalo.

La storia di Don Juan, tuttavia, non si ripete uguale a se stessa nel corso dei secoli e nel romanzo di Torrente, così come non resta uguale a se stessa la teoria della seduzione. L'inversione, infatti, avviene nel momento in cui Doña Jimena de Aragón, tragica suicida ed ultima avventura storica, non comunica più a Don Juan la presenza di Dio. Da quel momento in poi le sue conquiste saranno raffinatissime opere di seduzione intellettuale e non più fisica. L'avventura con Sonja si svolge nella Parigi degli anni sessanta, dove troviamo un don Juan molto simile al seduttore di Kierkegaard, che conquista le donne con la parola ma senza mai parlare d'amore, né praticare il sesso¹³. Di nuovo l'innamorata diventa altro da sé, o meglio, riscopre ciò che era nascosto nella sua anima, la passione. Nel caso di Sonja, per esempio, secondo le parole di Leporello leggiamo che prima di conoscere don Juan:

era una intelectual más seca que un sarmiento... ahora es como una flor recién nacida al rocío de la mañana¹⁴.

Tralasciando il contenuto della seduzione, rileviamo che riacquisisce vigenza la strumentalità del personaggio femminile, che diventa adesso testimonianza della sopravvivenza del mito. Don Juan diventa nel presente della narrazione, un personaggio inverosimile, la cui esistenza è continuamente in bilico tra la finzione e la

¹³ Su questa che potrebbe essere considerata la burla moderna si confrontino S. Kierkegaard, *Diario de un seductor*, San Adrià de Besòs, 2000, p. 9 e G. Torrente Ballester, *Don Juan*, 1963, cit., pp. 47-48, 55-56.

¹⁴ G. Torrente Ballester, *Don Juan*, 1963, cit., p. 65.

realtà. L'unica burla è perpetrata ai danni del narratore, innominato giornalista spagnolo cooptato come personaggio appunto per scrivere e pubblicare la vera storia di Don Juan. Sonja regge il passo marcato da Leporello e il suo padrone e rientra nel progetto di Torrente, che intende rifondare innanzitutto letterariamente il mito di Don Juan, rifacendosi a tutte le versioni conosciute precedenti alla sua, senza pretendere di "desalojar a los otros y sustituirlos sino completarlos"¹⁵.

La riabilitazione della relazione amorosa restituisce reciprocità al ritrovato don Juan e al ruolo del gruppo femminile. Il romanzo si chiude con una spettacolare messa in scena in cui Don Juan viene rifiutato dal cielo e dagli inferi; ucciso si rialza e fugge dal teatro esclamando: "¡Y ahora, Comendador, a ser yo mismo para siempre!". Questo finale, oltre la chiusura fortemente allusiva alla continuità del mito, si rifà in maniera sin troppo evidente all'invenzione del sogno di Hoffmann, ambientato in un teatro in cui si mette in scena il *Don Juan* di Mozart. Hoffmann stesso siede come spettatore e al suo fianco siede donn'Anna. Allo stesso modo al finale del *Don Juan* di Torrente assiste il narratore che girandosi di lato scorge Sonja, che, tra finzione e realtà, sarà l'ultima a sparire dal teatro dietro Don Juan e Leporello. La dama degli anni sessanta, attrice o meno che sia, regge ancora una volta l'illusione di un don Juan che esce dalla scena per entrare nel mito.

¹⁵ *Don Juan tratado y maltratado*, in *Ensayos críticos*, cit., p. 294.

