



FORME E RISCRIITTURE DEL MITO DI DON GIOVANNI NELLA *COMÉDIE HUMAINE* DI HONORÉ DE BALZAC

SILVIA BARONI – *Università di Bologna*

L'articolo vuole prendere in esame la presenza del mito di Don Giovanni nella *Comédie humaine* di Honoré de Balzac. Mito moderno per antonomasia, *Don Giovanni* è presente nell'opera balzachiana in molteplici forme: oltre a essere il modello per alcuni dei grandi personaggi seduttori della *Comédie*, ne *Le Cabinet des Antiques* e *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* si assiste a una trasformazione sostanziale di Don Giovanni, che viene proposto in versione femminile nel personaggio di Diane de Maufrigneuse. Allo stesso tempo, Don Giovanni diventa anche una figura-chiave per esprimere il pensiero filosofico di Balzac ne *L'Elixir de longue vie*, racconto fantastico pubblicato nel 1830.

This article aims at analyzing the presence of the myth of Don Juan within the pages of Honoré de Balzac's *La Comédie humaine*. As a sort of modern myth par excellence, the story of Don Juan takes different forms throughout Balzac's work: for example, it is taken as a model for some of the major figures of seducers depicted in the *Comédie*, and in *Le Cabinet des Antiques* as well as in *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* we might even recognize a female version of Don Juan in the character of Diane de Maufrigneuse. At the same time, however, Don Juan also becomes a key figure that epitomizes Balzac's philosophical thought as presented in *L'Elixir de longue vie*, a "conte fantastique" published in 1830.

Che il mito di don Giovanni sia presente ne *La Comédie humaine* è stato accertato ormai da tempo: Pierre Brunel, Bernard Guyon e altri, che avremo modo di trattare in citare diffusamente nel corso dell'argomentazione, sono stati attratti da quello che René Guise ha definito come «le *Don Juan* de Balzac»,¹ ossia *L'Elixir de longue vie*, *conte fantastique* che racconta di fatto un'altra storia di don Juan. Allo stesso tempo qualcuno² parla di forme di «donjuanisme» che caratterizzerebbero alcuni dandy balzachiani come Henry de Marsay o Canalis. Eppure, nonostante queste testimonianze sulla fertilità e interesse per l'argomento, non esiste a oggi uno studio dedicato all'analisi delle «avventure», come le definirebbe Giovanni Macchia,³ di don Juan all'interno dell'opera di Balzac. Questo articolo non ha la presunzione di trattare in modo esauriente tutte queste metamorfosi del mito di don Giovanni nella *Comédie humaine*: sicuramente non ho le competenze necessarie per imbastire un discorso sull'*ekphrasis* musicale che Balzac ricerca quando cita le arie del melodramma di Mozart-Da Ponte, né si potrebbe risolvere in un saggio breve la questione del «donjuanisme» dei personaggi, argomento complesso e spinoso. Ciò che mi propongo di fare è invece di illustrare i passaggi dove Don Juan appare nella *Comédie* e, chiarito a quale delle versioni

¹ RENÉ GUISE, «Introduction à *L'Elixir de longue vie*», in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980, p. 463. D'ora in poi, per riferirsi a questa edizione della *Comédie humaine* si userà la sigla *CH* seguita dal numero del tomo in cui è raccolta l'opera.

² Cfr. PIERRE BRUNEL, *Dictionnaire de don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996; CLAUDE LAUPAU, *Quelques exemples intéressants de donjuanisme chez Balzac. Formes et variations*, thesis for the degree of Master of Art, Département of French, University of British Columbia 1977. Sulla definizione di «dongiovannismo» cfr. In partic. GREGORIO MARANON, *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Stock 1958.

³ GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi 1991.

del mito Balzac alludesse, concentrarmi su due punti nodali di questo tema: capire chi sono i don Juan di Balzac, quali sono i personaggi a cui viene attribuito, in forma esplicita, questo titolo e in quale prospettiva – se quella del seduttore o dell’ateo convinto. Infine, vorrei mettere in luce come Balzac abbia rielaborato il mito di Don Juan attraverso due riscritture molto originali, rispettivamente ne *Les Secrets de la princesse de Cadignan* e nel già citato *Elixir de longue vie*: nel primo caso, facendo vestire a don Juan i panni di una donna – nella fattispecie, della princesse de Cadignan – e, nel secondo, inserendo il personaggio, don Juan de Belvidéro, nella rappresentazione di quella che è stata definita «la filosofia energetica» balzachiana.

I QUALE DON JUAN PER BALZAC?

Prima di andare a conoscere i don Juan de *La Comédie humaine* è meglio affrontare una questione preliminare affatto scontata quando si affronta il mito di don Giovanni: a quale delle numerose versioni⁴ che si sono succedute dal 1630 (data di nascita ufficiale del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina) al 1830, data di nascita⁵ di Honoré de Balzac come scrittore, fa riferimento l’autore della *Comédie* nelle sue riscritture e citazioni del mito? E quali delle riscritture dei suoi contemporanei – *El Gitano* di Eugène Sue (1830), *Naouma* di Alfred de Musset (1832), *Léila* di George Sand (1832), *Les Âmes du Purgatoire* di Prosper Mérimée (1834), *Don Juan de Maraña ou La chute d’un ange* di Alexandre Dumas père (1836), *La Comédie de la mort* di Théophile Gautier (1838), il poema *Don Juan aux Enfers* di Charles Baudeaire (1846), per non citare che i connazionali dello scrittore – ha conosciuto? Lo hanno influenzato nella sua reinvenzione del personaggio?

Se scorriamo le ricorrenze dei nomi degli autori del mito di don Giovanni tra le lettere di Balzac e i testi della *Comédie humaine*, notiamo come la rosa degli ipotesti balzachiani sia in realtà molto ristretta. Nessuno dei suoi contemporanei viene citato in relazione al mito di don Giovanni. Bisogna ricordare tuttavia che la corrispondenza dell’autore ci è giunta incompleta, per cui è veramente difficile capire quanto Balzac conoscesse realmente e quanto noi sappiamo del suo bagaglio culturale. Sappiamo però, grazie ai manoscritti delle sue *pièces* teatrali e alle lettere di altri suoi colleghi, che sicuramente conosceva il racconto di Eugène Sue, del quale sarà questione nell’ultima sezione del presente articolo. Pierre Brunel, dal canto suo, nella sezione dedicata a Balzac del suo *Dictionnaire de Don Juan*,⁶ fa giustamente notare che sebbene lo scrittore non faccia mai riferimento a *Les Âmes du Purgatoire* di Prosper Mérimée o al *Don Juan de Maraña ou La chute d’un ange* di Alexandre

⁴ Sulla storia delle numerose riscritture del mito di don Giovanni esiste una bibliografia sterminata. Per una bibliografia indicativa sull’argomento si rimanda in particolare, oltre al già citato dizionario di Pierre Brunel, a: ARMAND EDWARDS SINGER, *The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues Uses and Adaptations*, Morgantown, West Virginia University Press 1993 [1954]; JOSÉ-MANUEL LOSADA-GOYA (dir.), *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, The Edwin Mellan press 1997; JEAN ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin 1978; Umberto Curi, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Mondadori 2002.

⁵ Il 1830 è considerato nel campo degli studi balzachiani come l’anno della svolta dello scrittore, che esce dall’anonimato e dalle prime esperienze giovanili per cominciare ad affermarsi come «historien» della società francese. Su questo momento particolare della carriera di Balzac si veda il saggio fondamentale di ROLAND CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Classiques Garnier 2016 [1983].

⁶ P. BRUNEL, *Dictionnaire de don Juan*, cit., p. 45-46.

Dumas père, la presenza del cognome «Manara» e dei nomi «Juana» e «Juan» per la protagonista e il figlio di lei nel romanzo *Les Marana* – il «pouvoir de citation»⁷ del nome proprio esercita qui il suo fascino – fa nascere dei dubbi sulla completa estraneità di Balzac al testo di Mérimée, pubblicato prima dell'edizione definitiva del romanzo balzachiano.

In realtà sia *Les Marana* che *L'Elixir de longue vie* (dove Juana è il nome della moglie di Bartholoméo Belvidéro, padre di don Juan) sono antecedenti a questo processo di «manarisation» di don Giovanni, come lo definisce Brunel: il testo di Mérimée data 1834, *L'Elixir de longue vie* 1830 e due sequenze de *Les Marana* sono pubblicate sulla *Revue de Paris* tra dicembre 1832 e gennaio 1833. Per quanto sia innegabile che una così forte presenza del nome Juan e del suo corrispettivo femminile Juana sollevi legittimi sospetti, è più probabile l'ipotesi sostenuta nell'introduzione al racconto per l'edizione Pléiade di Pierre Citron⁸, ossia che Juana, modello per altre future *femmes abandonnées* de *La Comédie humaine*, sia la condensazione di tre o più donne che hanno attraversato la vita di Balzac tra il 1820 e il 1830, in particolare di Zulma Carraud e della contessa Merlin, a cui il romanzo fu dedicato. Per quanto riguarda il cognome «Marana», il narratore stesso ne dà una spiegazione – «Jadis, en France, en Espagne et en Italie, quand ces trois pays eurent, du quatorzième au quinzième siècle, des intérêt commun qui les unirent ou les désunirent par une guerre continuelle, le mot de Marana servit à exprimer, dans sa plus large acception, une fille de joie»⁹ – ma anche su questa origine storica del termine Pierre Citron espone diverse perplessità, in quanto fino all'epoca di Balzac il termine (francese) «marrane» designa delle persone maledette, degli «excommuniés»; solo due dizionari, che avrebbero dovuto essere per lo scrittore molto difficili da trovare perché testi minori, riportano anche l'accezione adottata da Balzac¹⁰.

Più certe sono invece le informazioni che abbiamo della passione di Balzac per tre versioni di don Juan antecedenti al 1830 che fanno esplicita comparsa in alcuni testi della *Comédie*: il poema di lord Byron, la pièce di Molière e il melodramma di Mozart-Da Ponte. Nella *Physiologie du mariage*, mentre spiega l'importanza di scegliere con accuratezza il letto della propria moglie, il narratore fa riferimento a un aneddoto del *Don Juan* di lord Byron, che giustifica l'assioma LXII «Le lit est tout le mariage»:

Le lit est l'un de ces meubles décisifs dont la structure doit être longuement méditée. Là tout est d'un intérêt capital. Voici les résultats d'une longue expérience. Donnez à ce meuble une forme assez originale pour qu'on puisse toujours le regarder sans déplaisir au milieu des modes qui se succèdent avec rapidité en détruisant les créations précédentes du génie de nos décorateurs, car il est essentiel que votre femme ne puisse pas changer à volonté ce théâtre du plaisir conjugal. La base de ce meuble sera pleine, massive, et ne laissera aucun intervalle perfide entre elle et le parquet. Et souvenez-vous bien que dona Julia de Byron avait caché don

⁷ ROLAND BARTHES, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil 1972, p. 124.

⁸ PIERRE CITRON, *Introduction à Les Marana*, in *CH*, t. X, pp. 1017-1036.

⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Les Marana*, in *CH*, t. X, p. 1047.

¹⁰ P. CITRON, *Introduction à Les Marana*, cit., p. 1025.



Juan sous son oreiller. Mais il serait ridicule de traiter légèrement un sujet si délicat.¹¹

Il riferimento è all'episodio narrato nelle strofe CXL-CXLVI: don Juan e Julia sono sorpresi dal marito di lei, don Alfonso; don Juan viene «appallottolato» nelle lenzuola del letto, dove nessuno guarda. Lo stesso episodio è citato per altre due volte nell'ultima meditazione della *Physiologie*, intitolata «Des Péripiéties»: secondo l'autore della fisiologia, arriverà il momento in cui il marito sarà tradito, e rischierà di imbattersi nell'amante della moglie; quello sarà il momento della «péripiétie», del «coup de théâtre» che, se recitato bene, può riportare la moglie sulla retta via:

Si votre bonheur veut que l'amant soit caché, la péripiétie sera bien plus belle. Pour peu que l'appartement ait été disposé selon les principes consacrés par la Méditation XIV, vous reconnaîtrez facilement l'endroit où s'est blotti le célibataire, se fût-il, comme le don Juan de lord Byron, pelotonné sous le coussin d'un divan. Si, par hasard, votre appartement est en désordre, vous devez en avoir une connaissance assez parfaite pour savoir qu'il n'y a pas deux endroits où un homme puisse se mettre. [...] La péripiétie conjugale peut éclater partout, et mille incidents indéfinissables la feront naître. Tantôt ce sera un mouchoir, comme dans *Le More de Venise*, ou un pair de pantoufles, comme dans *Don Juan* [...].¹²

Secondo Arlette Michel¹³, che Balzac si confonda in quest'ultima meditazione tra il letto e il divano, e tra gli stivali e le pantofole, potrebbe essere una prova del fatto che il poema di lord Byron non figurasse nella biblioteca di Balzac; sicuramente lo aveva letto ma è probabile che, ricordandosi dell'aneddoto a una certa distanza temporale senza aver più il testo a sua disposizione, avesse fatto confusione con alcuni dettagli. Rimane che del poema di Byron l'autore della *Physiologie* ricerca l'aneddoto *saillant* per la sua riflessione sul matrimonio, più che un nuovo modello per don Juan come personaggio.

Un secondo testo in cui lo scrittore allude a uno dei personaggi del *Don Juan* inglese è *Madame Firmiani*: in questo racconto, di rara bellezza, la presentazione di Madame Firmiani è data dall'effetto di una visione corale della *vox populi*, ossia dei passanti interpellati dal narratore, che descrivono una donna rispondente sempre al nome di Mme Firmiani. Quando infine M. de Bourbonne riesce a essere presentato a Mme Firmiani, per la quale il nipote, Octave de Camps, si sarebbe rovinato, la nobildonna appare nelle vesti di una bellissima parigina all'apice del suo splendore:

Il y avait tout dans cette femme: les poètes pouvait y voir à la fois Jeanne d'Arc ou Agnès Sorel; mais il s'y trouvait aussi la femme inconnue, l'âme cachée sous cette enveloppe décevante, l'âme d'Ève, les

¹¹ H. DE BALZAC, *La Physiologie du mariage* in *CH* t. XI, p. 1040.

¹² Ivi, p. 116, 119.

¹³ ARLETTE MICHEL, *Notes et Variantes* in *CH*, t. X, p. 1902.

richesses du mal et les trésors du bien, la faute et la résignation, le crime et le dévouement, Dona Julia et Haïdée du Don Juan de lord Byron.¹⁴

Di nuovo compare il nome di Dona Julia, associato però in maniera antinomica a quello di Haïdée, per completare il ritratto di Madame Firmiani con una citazione che riassume in una frase questa essenza pulviscolare della *grande dame* parigina, che racchiude anime contrapposte, «colpa e rassegnazione, crimine e abnegazione», dove si intravede oltre l'apparenza della Parisienne – intesa come «type» - un'interiorità profonda. Difatti è grazie a Mme Firmiani che Octave de Camps, preso dai rimorsi per i crimini commessi dal padre, restituisce il denaro alla famiglia Bourgneuf, caduta in miseria a causa sua, riparando così il torto commesso dal genitore.

Della versione di Molière non solo lo scrittore può aver visto qualche rappresentazione a teatro, ma è abbastanza sicuro che abbia letto il testo, che figura nella raccolta *Oeuvres complètes* di Molière editata da Urban Canel e da Balzac nel 1826.¹⁵ Del *Dom Juan* di Molière, Balzac sembra essere rimasto particolarmente colpito dalla scena tra Dom Juan e Monsieur Dimanche: si segnalano almeno quattro citazioni della scena III, atto IV del *Dom Juan* ne *La Comédie humaine*, rispettivamente in *Gobseck*, *Illusions perdues*, *L'Envers de l'histoire contemporaine* e *L'Elixir de longue vie*, dove il *fil rouge* di questi quattro riferimenti alla scena di Monsieur Dimanche è la possibilità di piegare le leggi sociali al proprio volere. Godefroid, protagonista de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, riflette sul cambiamento che ha compiuto nei quattro mesi precedenti, ricordando che un tempo era stato tanto borghese (di spirito) quanto l'uomo che gli sta davanti in quel momento, monsieur Cartier:

J'ai pourtant été comme cela! Se dit Godefroid en soufflant son feu. Quel admirable représentant du bourgeois aujourd'hui: commère, curieux, dévoré d'égalité, jaloux de la pratique, furieux de ne pas savoir pourquoi un pauvre malade reste dans sa chambre sans se montrer, et cachant sa fortune, vaniteux au point de la découvrir pour pouvoir se mettre au-dessus de son voisin. Cet homme doit être au moins lieutenant dans sa compagnie. Avec quelle facilité se joue à toutes les époques la scène de monsieur Dimanche!¹⁶

Se per Godefroid monsieur Dimanche riassume i tratti della vanità borghese, negli altri tre testi balzachiani l'accento si sposta invece sulla pantomima che don Juan e monsieur Dimanche recitano in quella scena. Lucien de Rubempré, tornato ad Angoulême dopo la disfatta nel mondo giornalistico di Parigi, tenta di salvare David Séchard dal carcere – dove lui stesso lo aveva mandato, falsificando la firma del cognato in una cambiale – intercedendo per lui presso i politici della città. Per prepararsi alla cena dove questa perora-

¹⁴ H. DE BALZAC, *Madame Firmiani*, in *CH*, t. II, p. 152.

¹⁵ Tra il 1825 e il 1829 Balzac decide di lanciarsi negli affari: nel 1826 stipula con Urbain Canel un contratto per dividere i rischi di un'edizione illustrata delle opere complete di Molière e La Fontaine, e acquista una stamperia insieme a André Barbier. Gli affari andranno male, Balzac sarà costretto a vendere la sua quota alla famiglia Berny e tornare alla letteratura. Su questa avventura balzachiana nel mondo dell'editoria cfr. *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Editions des Cendres 1995.

¹⁶ H. DE BALZAC, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, in *CH*, t. VIII, p. 350.

zione dovrebbe avere luogo, Lucien è convinto che il successo della sua impresa sarà determinato dall'abito che indosserà; scrive quindi a Étienne Lousteau pregandolo di ordinare al sarto un abito nero, da confezionare il prima possibile e da avere a credito

Sans être précisément dans le costume d'Adam, je ne puis me montrer. Ici, les honneurs départementaux dus aux illustrations parisiennes m'attendaient, à mon grand étonnement. Je suis le héros d'un banquet, ni plus ni moins qu'un député de la Gauche; comprends-tu maintenant la nécessité d'un habit noir? Promets le payement; charge-t'en, fais jouer la réclame; enfin, trouve une scène inédite de don Juan avec monsieur Dimanche, car il faut m'endimancher à tout prix. [...] Je ne te dis qu'une seule chose: opère ce prodige en faisant un grand article ou quelque petite infamie, je te quitte et décharge de ta dette.¹⁷

Lucien dimostra qui di avere sangue dongiovannesco nelle vene, visto che condivide con don Juan Belvidéro, protagonista dell'*Elixir de longue vie*, «[...] cette grâce et cet esprit si bien rendus dans sa scène avec monsieur Dimanche» con cui l'italiano «tournait les lois sociales»¹⁸. Scena a cui Gobseck assiste continuamente, perché è con lui che contesse e padri di famiglia vengono a recitare la scena:

[...] croyez-vous que ce ne soit rien que de pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du cœur humain, d'épouser la vie des autres, de la voir à nu? Des spectacles toujours variés: des plaies hideuses, des chagrins mortels, des scènes d'amour, des misères que les eaux de la Seine attendent, des joies de jeune homme qui mènent à l'échafaud, des rires de désespoir et des fêtes somptueuses. Hier, une tragédie: quelque bonhomme de père qui s'asphyxie parce qu'il ne peut plus nourrir ses enfants. Demain, une comédie: un jeune homme essaiera de me jouer la scène de M. Dimanche, avec les variantes de notre époque.¹⁹

La scena di Monsieur Dimanche del *Dom Juan* di Molière appare dunque nella *Comédie* come una sorta di dimostrazione della *sententia* con cui Gobseck riassume la sua filosofia: «L'or est le spiritualisme de vos sociétés modernes»²⁰, dove l'uomo moderno non riesce a separare i mezzi dal risultato, lo spirito dalla materia, e chi ha «les cordons du sac» è diventato il nuovo Dio a cui nulla si sottrae o si nasconde.

Tutt'altro tipo di fascino sembra avere *Il Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte su Balzac. Il «dramma giocoso», citato più volte nel racconto musicale *Gambara*, è preso come modello di perfezione per l'equilibrio che Mozart ha saputo dare al rapporto tra melodia e armonia, «[...] la seule œuvre musicale où l'harmonie et la mélodie soient en proportions exactes»²¹ e per questo

¹⁷ H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, in *CH*, t. V, p. 662-663.

¹⁸ H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, in *CH*, t. XI, p. 486.

¹⁹ H. DE BALZAC, *Gobseck*, *CH*, t. II p. 976.

²⁰ *Ibid.*

²¹ H. DE BALZAC, *Gambara*, in *CH*, t. X, p. 503.

superiore al *Robert le Diable* di Meyerbeer. Il *Don Giovanni* rappresenterebbe, secondo Pierre Laubriet e Claude Jamain²², quell'unità della composizione letteraria, intesa come equilibrio tra la rappresentazione della società e il ritratto delle passioni umane, che Balzac ha cercato di creare con *La Comédie humaine*.

2 SIMILITUDINI: DON JUAN E IL CONVITATO DI PIETRA

Ora, malgrado sia evidente che la *pièce* di Molière e quella di Mozart-Da Ponte siano le due versioni principali del mito di don Juan a cui Balzac si riferisce, catalogando le ricorrenze dei nomi appartenenti all'universo di don Juan nella *Comédie*,²³ ci si accorge che all'infuori di Monsieur Dimanche e Zerlina, citata di sfuggita nella *Maison Nucingen* per evidenziare il carattere malleabile della servetta che si è prestata ad un sotterfugio di Godefroid²⁴, è raro trovare altre menzioni all'universo dongiovannesco all'infuori di due personaggi, ovviamente don Juan e la statua del «Commandeur».

L'utilizzo del convitato di pietra come comparante è assunto in modo alquanto originale: diversamente da quanto ci si aspetterebbe, nella maggior parte dei casi la statua del commendatore compare non come manifestazione tangibile della giustizia divina (*Le Cabinet des Antiques*) ma come modello per descrivere la camminata ingessata di alcuni personaggi, tra cui Mlle Gamard del *Curé de Tours*: « Elle marchait sans que le mouvement se distribuât également dans sa personne, de manière à produire ces ondulations si gracieuses, si attrayantes chez les femmes; elle allait, pour ainsi dire, d'une seule pièce, en paraissant surgir, à chaque pas, comme la statue du Commandeur ».²⁵ Un paragone simile figura in *Gaudissart II*, dove un'inglese scende dalla carrozza e viene così descritta dal narratore: « En ce moment, une Anglaise déboucha de sa voiture de louage et se montra dans le beau idéal de ce flegme particulier à l'Angleterre et à tous ses produits prétendus animés. Vous eussiez dit de la statue du Commandeur marchant par certains soubresauts d'une disgrâce fabriquée à Londres dans toutes les familles avec un soin nationale ».²⁶ La similitudine tra la statua animata, Mlle Gamard e l'inglese di *Gaudissart II* instaura il paragone mettendo però in evidenza la caratteristica fisica condivisa dagli addendi, ossia la rigidità del loro passo, che conferisce un che di innaturale e respingente ai due personaggi femminili.

Stranamente, il paragone con la statua del commendatore crea però un cortocircuito nella descrizione della relazione tra interiorità ed esteriorità del personaggio: in uno dei suoi primi scritti a carattere filosofico, la *Théorie de*

²² PIERRE LAUBRIET, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une Esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine, 1980 ; CLAUDE JAMAIN, *Idée de la voix: Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2005, <https://doi.org/10.4000/books.pur.30867>.

²³ Strumento indispensabile per questa ricerca quantitativa sono: il *Vocabulaire Balzac* di KIRIU, pubblicato online nel sito della Maison de Balzac; *l'Index des personnes réelles et des personnages historiques ou de la mythologie de la littérature et des Beaux-Arts cités par Balzac dans La Comédie humaine* e *l'Index des œuvres citées par Balzac dans La Comédie humaine* curato da ANNE-MARIE MEININGER e PIERRE CITRON annessi a *CH*, t. XII.

²⁴ H. DE BALZAC, *La Maison Nucingen*, *CH*, t. VI, p. 353.

²⁵ H. DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, in *CH*, t. IV, p. 209.

²⁶ H. DE BALZAC, *Gaudissart II*, in *CH* t. VII, p. 852.

la *démarche*, Balzac, convinto che l'essere umano sia un sistema bipartito tra anima e corpo che trova la sua unità nell'energia vitale, aveva illustrato l'idea che la camminata («*démarche*») sarebbe una delle manifestazioni materiali dello spirito attraverso il corpo degli uomini. Se applicassimo questo teorema ai due esempi in questione, il riferimento al convitato di pietra rischia di creare confusione, soprattutto nel caso di Mlle Gamard, responsabile della rovina dell'abbé Birotteau. Il caso di *Gaudissart II* si spiega al contrario se lo si mette in relazione con un passaggio della *Maison Nucingen*, dove i convitati stanno riflettendo sull'*improper*: «*Va voir aux Tuileries une espèce de pompier en marbre intitulé Thémistocle par la statuaire, et tâche de marcher comme la statue du commandeur, tu ne sera jamais improper*». ²⁷ In questa prospettiva, è più evidente che il paragone con la statua del commendatore è cercato esclusivamente in chiave parodica: il commendatore in questo caso rappresenta lo stereotipato rigore inglese ²⁸ contro la vitalità della passione – e per Balzac la seconda vale sicuramente più della prima.

Chi sono invece i don Juan della *Comédie*? Il catalogo non è così voluminoso, e i casi di studio non così interessanti, dato che Balzac fa perno sullo spirito diabolico e se-ducente (non solo nei confronti delle donne) per definire i suoi personaggi dei don Giovanni: si contano Canalis, «don Juan littéraire», Cérizet «don Juan en casquette» delle sartine di Angoulême, Magus «don Juan des tableaux», Jérôme Thuillier «don Juan malgré lui», Amaury Lupin «le don Juan de la vallée de l'Avonne», e Valdenoir, «don Juan financier». ²⁹

Oltre al dongiovannismo di alcuni dandy, si è osservato che nella *Comédie* sembrano più frequenti le similitudini, soprattutto implicite, tra il carattere seduttore di don Giovanni e alcuni personaggi femminili di Balzac, come la duchesse de Langeais, collezionista di uomini che seduce ma che nessuno è mai riuscito a conquistare fino all'arrivo di Montriveau: «*Apprends d'abord que les femmes de notre faubourg aiment, comme toutes les autres, à se baigner dans l'amour; mais elles veulent posséder sans être possédées*». ³⁰

Per due volte il nome di don Juan è associato esplicitamente a una donna, nell'ordine a Félicité des Touches, alias Camille Maupin, la *femme auteur* della *Comédie*, e Diane de Cadignan.

Félicité des Touches, «personnage reparaissant» delle *Études de moeurs*, è l'eroina della prima parte di uno dei romanzi delle *Scènes de la vie privée*, *Béatrix*. Tra le righe delle numerose pagine dedicate alla descrizione di questo personaggio, ispirato a George Sand, il narratore commenta:

À Rome, en 1820, Mlle des Touches fut quittée pour une Italienne. Sans ce malheur, peut-être n'eût-elle jamais été célèbre. Napoléon a surnommé l'infortunée la sage-femme du génie. Cet événement inspira pour toujours à Mlle des Touches ce mépris de l'humanité qui la rend si forte. Félicité mourut et Camille naquit. Elle revint à Paris avec Conti, le

²⁷ H. DE BALZAC, *La Maison Nucingen*, cit., p. 344.

²⁸ Cfr. «L'Année balzacienne 2019», dedicato al tema *Balzac et l'Angleterre*.

²⁹ H. DE BALZAC, *Modeste Mignon*, in CH, t. I, p. 611; ID., *Le Cousin Pons*, in CH, t. VII, p. 594; ID., *Les Petits Bourgeois*, in CH, t. VIII, p. 31, 33; ID., *Les Paysans*, in CH, t. IX, p. 263; ID., *Illusions perdues*, in CH, t. V, p. 594; ID., *Melmoth reconcilié* in CH, t. X, p. 383.

³⁰ H. DE BALZAC, *La Duchesse de Langeais*, in CH p.981.

grand musicien, pour lequel elle fit deux livrets d'opéra; mais elle n'avait plus d'illusions, et devint à l'insu du monde une sorte de Don Juan femelle sans dettes ni conquêtes.³¹

Ciò che è attribuito a Félicité des Touches non è il lato libertino né anti-religioso di don Giovanni, quanto la sua freddezza, l'impossibilità di esser conquistato: è lei a sedurre gli altri e mai il contrario, come nel caso della duchessa de Langeais. Ma il dongiovannismo di Félicité des Touches sembra aver vita breve: segretamente innamorata di Calyste du Guénic, Félicité si rinchioda in un convento quando il giovane sceglie l'altra donna, Béatrix.

Più complesso è il caso Diane de Cadignan. Diane appare come personaggio secondario in numerosi romanzi e racconti della *Comédie*. A partire da *Les Chouans*, pubblicato nel 1829, dove compare per la prima volta il nome di Diane, la duchessa riappare in seguito in: *Le Bal de Sceaux* (1830), *Autre étude de femmes* (la prima versione risale al 1831, ma l'edizione definitiva è del 1842), *Madame Firmiani* (1831), *Le Lys dans la vallée* (1832), *Ferragus* (1833), *Ne touchez pas à la hache* (1834, prima versione de *La duchesse de Langeais*, pubblicata nell'edizione definitiva con il nuovo titolo nel 1839), *Le père Goriot* (1835), *l'Interdiction* (1836), *Illusions perdues* (1838), *Béatrix* (1839), *Les Secrets de la princesse de Cadignan* (1840), *Ursule Mirouët* (1841), *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), *Une ténébreuse affaire* (1843), *La muse du département*, *Modeste Mignon* (1844), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847), e infine in *Le Député d'Arcis* (1854). Diane è una delle donne più in vista e alla moda di Parigi: è imparentata con altre *grandes dames* della *Comédie*, tra cui Madame Firmiani dal ramo dei Cadignan; è eletta regina di moda dopo il ritiro in provincia della viscontessa de Béauseant, ma, come Balzac scrive nell'*Interdiction*, lo scettro le viene strappato di mano dalla marchesa d'Espard poco prima della Rivoluzione di Luglio. Nel 1837 la duchessa di Maufrigneuse diventa uno dei personaggi principali de *Le Cabinet des Antiques*. Cinque anni dopo, Balzac scrive *Les Secrets de la princesse Cadignan*, dove la storia della contessa viene narrata uniformando i dettagli fino ad allora sparsi nei vari romanzi, e alla fine del quale Diane si ritirerà definitivamente dalla società.

Ne *Le Cabinet des Antiques* compare un esplicito riferimento al *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, in associazione al personaggio di Victurnien d'Esgrignon: «À travers ses dernières jouissances, ce malheureux enfant sentait la pointe de l'épée du Commandeur. Au milieu de ses soupers, il entendait, comme Don Juan, le bruit lourd de la statue qui montait les escaliers».³² L'allusione al finale del *Don Giovanni* è un *ekphrasis* musicale che serve per descrivere il timore di Victurnien, spaventato dalle ineluttabili conseguenze dei debiti che ha contratto a Parigi, di cui il convitato di pietra è la metafora. Se si osserva meglio questa similitudine all'interno del contesto in cui è presentata, per quanto sicuramente efficace per descrivere lo stato d'animo dell'erede dei d'Esgrignon, si nota come in realtà il vero comparante di Victurnien non sia don Giovanni quanto Leporello. In tutto il romanzo Victurnien è descritto come un giovane abituato a soddisfare i suoi capricci all'insaputa della sua famiglia. A Parigi non ha più bisogno di nascondersi, e nessun ostacolo si pone nella sua conquista di Diane de Maufrigneuse, una delle regine

³¹ H. DE BALZAC, *Béatrix*, in *CH*, t. II, p. 698-699.

³² H. DE BALZAC, *Le Cabinet des Antiques*, in *CH*, t. IV, p. 1034.

del *beau monde* della capitale. Tuttavia, le descrizioni che si succedono dei due personaggi tendono a far compiere un'inversione dei ruoli: Diane si permette le stesse libertà che avrebbe un uomo – fuma, gioca d'azzardo, etc. –, è indipendente e intraprendente, mentre Victurnien semplicemente segue, accompagna Diane nei suoi continui movimenti, come Leporello accompagna don Giovanni nelle sue avventure. Al momento della crisi scatenata dai debiti accumulati, il terrore di Victurnien di nuovo ricorda più quello del servitore che del padrone, mentre Diane appare al contrario calma e decisa a «[faire] tête à l'orage». In più, se ricordiamo, insieme a Francesco Orlando³³, che il finale del melodramma di Mozart inizia con le stesse note con cui si apre la prima aria di Leporello, che canta «Voglio fare il gentiluomo e non voglio più servir», si acuisce l'impressione che Victurnien vesta più i panni di Leporello che quelli di don Giovanni: la colpa di Victurnien è quella di non essere stato il gentiluomo quale un membro della famiglia d'Esgrignon dovrebbe essere.

Una caratteristica particolare della duchesse de Maufrigneuse la porta ancora più vicina a don Giovanni: il fatto che si travesta continuamente per sedurre i suoi amanti (con Victurnien, per esempio, gioca a fare la donna-angelo, mentre con Daniel d'Arthez si presenterà come la «santa del faubourg»³⁴). Che la duchessa di Maufrigneuse sia una «maschera» lo conferma l'iniziale sorriso beffardo di de Marsay, che funge da spia in quanto egli è l'unico uomo che può dire di conoscere veramente Diane. Si potrebbe formulare ancora meglio la frase coniugando questa affermazione con il nome-parlante della duchessa: Diana *caccia* maschere. Questo è il suo modo d'essere, e per questo ella viene associata alla figura del Don Giovanni perché, come lui, è una figura composta dialetticamente di tutti i travestimenti che ha adottato: Diane vive, sente come sue, tutte le maschere che lei sceglie di indossare. E nel suo ultimo *coup de théâtre* Diane arriva al camuffamento perfetto grazie al cambiamento del suo nome:

Après les désastres de la révolution de Juillet qui détruisit plusieurs fortunes aristocratiques soutenues par la Cour, Mme la princesse de Cadignan eut l'habileté de mettre sur le compte des événements politiques la ruine complète due à ses prodigalités. [...] Cette femme, si célèbre sous son premier nom de duchesse de Maufrigneuse, prit alors sagement le parti de vivre dans une profonde retraite, et voulut se faire oublier. Paris fut emporté par un courant d'événements si vertigineux, que bientôt la duchesse de Maufrigneuse enterrée dans la princesse de Cadignan, mutation de nom inconnue à la plus part des nouveaux acteurs de la société mis en scène par la révolution de Juillet, devint comme une étrangère. [...] En 1832, trois années avaient jeté leurs tas de neige sur les aventures de la duchesse de Maufrigneuse, et l'avaient si bien blanchie qu'il fallait des grands efforts de mémoire pour se rappeler les circonstances graves de sa vie antérieure.³⁵

³³ FRANCESCO ORLANDO, *L'ultima festa dell' «Ancien Regime» (Mozart e le commedie francesi)* in Id., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, il Mulino 1993; p. 386.

³⁴ KAEMPFER JEAN, *Une sainte au Faubourg, La Princesse de Cadignan*, in «L'Année balzacienne», 2013, p. 99-III. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-99.htm>.

³⁵ H. DE BALZAC, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, in *CH*, t. VI, p. 949, 951.

Se accogliamo con Giovanni Macchia e Massimo Mila³⁶ l'idea che don Giovanni sia il movimento frenetico che vede nella staticità il suo essere vuoto, il non senso del suo essere, la sua morte, lo stesso potremmo dire di Diane, personaggio in continuo movimento non solo in senso fisico, spaziale, ma anche come movimento creatore della sua apparenza.

Infine, la similitudine tra la duchessa e don Giovanni è esplicitato ne *Les Secrets de la princesse de Cadignan* dapprima attraverso la similitudine « Elle avait passé sa vie à s'amuser, elle était un vrai don Juan femelle, à cette différence près que ce n'est pas à souper qu'elle eût invité la statue de pierre, et certes elle aurait eu raison de la statue»,³⁷ e in secondo luogo attraverso la presenza di un oggetto diventato iconico nel *Don Giovanni* di Mozart, ossia il catalogo delle conquiste amorose:

Sur une table, brillait un album du plus haut prix, qu'aucune des bourgeoises qui trônent actuellement dans notre société industrielle et tracassière n'oserait étaler. Cette audace peignait admirablement la femme. L'album contenait des portraits parmi lesquels se trouvait une trentaine d'amis intimes que le monde avait appelé ses amants. Ce nombre était une calomnie; mais relativement à une dizaine, peut-être était-ce, disait la marquise d'Espard, de la bonne et belle médisance. [...] Comme la princesse ne recevait pas plus de deux ou trois personnes de cette collection, elle nommait plaisamment ce livre le recueil de ses erreurs.³⁸

3 LA RISCRIITURA DEL MITO: *L'ELIXIR DE LONGUE VIE*

Ciò che si è visto finora delle rappresentazioni e riscritture del mito di don Giovanni mostra quanto quest'ultimo sia intrecciato alle riflessioni di matrice sociale e filosofica dell'autore della *Comédie*. Per chiudere questo *détour* nella rielaborazione della storia e del mito di don Giovanni, non ci manca che l'anello iniziale: la lettura de *L'Elixir de longue vie*. Ora, come si è detto nell'introduzione del saggio, questo racconto è stato di fatto l'oggetto di studio principale per quanti si sono accostati al tema della presenza di don Juan ne *La Comédie humaine*, perché è il testo che più esplicitamente si confronta con questo mito. A partire dal nome del protagonista, don Juan Belvidéro, fino ad alcune allusioni che il narratore fa a circa metà della storia, dove afferma che don Juan diventa tale quando seppellisce il padre:

Toutefois cette légende n'est pas entreprise pour fournir des matériaux à ceux qui voudront écrire des mémoires sur la vie de don Juan, elle est destinée à prouver aux honnêtes gens que Belvidéro n'est pas mort dans son duel avec une pierre, comme veulent le faire croire quelques lithographes.³⁹

³⁶ G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di don Giovanni*, cit.; MASSIMO MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Milano, BUR 2011.

³⁷ Ivi, p. 982.

³⁸ Ivi, p. 952.

³⁹ H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, cit., p. 488.

Il racconto di Balzac è divisibile in tre sequenze principali, scandite proprio da questi due interventi del narratore. All'inizio della storia il narratore esterno descrive la festa che don Juan Belvidéro ha organizzato nel suo sontuoso palazzo di Ferrara in onore di uno dei principi d'Este. La festa è iniziata da poco quando un servo entra nel salone e annuncia la morte imminente del padre di don Juan, Bartholomé. Quest'ultimo chiama il figlio al proprio capezzale per un motivo ben preciso: da uno dei suoi viaggi in oriente Bartholomé aveva portato in Italia una piccola ampolla in cristallo di rocca un elisir capace di far resuscitare i morti. Invece di cospargere il corpo del padre con il magico unguento, don Juan ne testa l'effettivo potere su un solo occhio del genitore, che si rianima. Don Juan acceca l'occhio e lo ricopre con il sudario; l'ampolla viene nascosta e don Juan progetta il suo futuro predisponendo gli affari per la sua seconda vita, oltre che sul momento della sua resurrezione. Sepolto Bartholomé, don Juan diventa a tutti gli effetti il don Juan del mito – ma quale dei tanti, il testo non lo dice. La seconda sequenza del testo si compone di tre momenti essenziali: una prima ellissi, dove si accenna al carattere libertino e seducente di don Juan; il dialogo che don Juan ha con papa Giulio II, dove emerge il cinismo di entrambi; una seconda ellissi, dove il narratore riassume in poche frasi la vita di Belvidéro. Don Juan ha sposato donna Elvira, da cui ha avuto un figlio, Philippe, che don Juan ha cresciuto in una fervida fede religiosa con il solo obiettivo di servirsene per l'atto necessario alla resurrezione. L'ellissi del testo finisce sulla vecchiaia di don Juan che, sentendo arrivare l'ora della sua morte, chiama il figlio al capezzale e chiede la stessa cosa che Bartholomé aveva chiesto a lui: di essere cosparsa di quell'unguento nascosto nella credenza accanto al suo letto. Don Juan però si premura di dire al figlio che l'elisir è in realtà un'acqua santa raccolta nel deserto, donatagli da papa Giulio II, che avrebbe dovuto lavarli dai peccati mortali commessi dopo l'estrema unzione, assicurandogli la salvezza. Philippe esegue le ultime volontà del padre ma, mentre lo sta cospargendo del liquido, si spaventa nel sentirsi afferrato dal braccio del morto e fa cadere l'ampolla. Don Juan, risorto per un terzo del suo corpo, viene portato in processione fino al monastero di San Lucar, dove l'abate comincia la cerimonia di canonizzazione; nel mezzo delle preghiere dei fedeli, la testa di don Juan si stacca dal corpo e uccide a morsi l'abate.

Questo breve riassunto della trama basta a far capire perché *L'Elixir de longue vie* abbia interessato gli studiosi di Balzac soprattutto nella ricostruzione della genetica del testo⁴⁰, che è un vero e proprio palinsesto delle varie versioni del mito di don Giovanni, ma non solo. Per esempio, l'episodio finale di don Juan che morde la testa dell'abate di San Lucar potrebbe essere, secondo Pierre Brunel,⁴¹ un'allusione al conte Ugolino di Dante.

Balzac pubblicò la prima versione del testo il 24 ottobre 1830 sulla *Revue de Paris* di Girardin: è il primo racconto che Balzac pubblica con il suo nome per un giornale così importante, e la scelta di un soggetto così difficile testimonia lo sforzo che lo scrittore ha fatto per dimostrare l'originalità del suo pensiero. Allo stesso tempo però sin da questo racconto Balzac mette alla prova le sue capacità di riscrittura dei testi: ben due fonti principali stanno alla base della trama de *L'Elixir de longue vie*, nell'ordine un racconto, di cui

⁴⁰ Nel paragrafo che segue riassumerò quanto è stato riportato da René Guise, Bernard Guyon e Pierre Brunel nei loro testi dedicati all'argomento.

⁴¹ P. BRUNEL, *Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 48.

Balzac ignora l'autore, trovato per caso prima del 1830, e una pièce teatrale che Balzac stava progettando insieme a Eugène Sue, che avrebbe dovuto intitolarsi *La Vieillesse de don Juan ou l'Amour à Venise*. Queste due fonti sono state più volte analizzate dai critici balzachiani, che hanno evidenziato quanto segue. Il 3 luglio 1829, durante alcune ricerche per la *Physiologie du mariage*, Balzac trova in un volume del 1805 dell'*Almanach du prosateur* un testo anonimo da cui prende l'idea di un elisir, trasmesso di padre in figlio, in grado di far resuscitare i morti. Di questa fonte Balzac si ricorderà sedici anni più tardi, quando nella nota al lettore inserita ne *La Comédie humaine* scriverà:

Au début de la vie littéraire de l'auteur, un ami, mort depuis longtemps, lui donna le sujet de cette Étude, que plus tard trouva dans un recueil publié vers le commencement de ce siècle; et, selon ses conjectures, c'est une fantaisie due à Hoffmann de Berlin, publié dans quelques almanach d'Allemagne, et oubliée dans ses œuvres par les éditeurs. *La Comédie humaine* est assez riche en inventions pour que l'auteur avoue un innocent emprunt [...].⁴²

In realtà questo «innocente prestito» era già stato identificato sei giorni dopo la pubblicazione del racconto di Balzac nella *Revue de Paris*: Elisabeth Teichmann e Bruce Tolley⁴³ hanno dimostrato che questa «source inconnue» di Balzac è un racconto di Steele, l'*Histoire du Valentin, fameux chimique allemand, et du secret qu'il avait trouvé pour redonner la vie aux morts*, pubblicata in origine nel 1715 nel *The Spectator* ma circolata almeno in due contesti differenti in Francia, precisamente in una traduzione integrale inserita nell'*Almanach du prosateur* del 1805 sotto il titolo di *L'Elixir de l'immortalité* e nella forma di un riassunto apparso in un articolo intitolato *L'Elixir de vie* il 30 ottobre 1830 nel *Mercure de France au XIXe siècle*. La traduzione comparsa nel *Mercure de France*, redatta secondo Tolley da Amédée Pichot ma firmata sotto lo pseudonimo di Paul Pry, riporta anche una breve presentazione del testo, dove è inserita una frase sibillina:

Rien de nouveau sous le soleil: on nous rajeunira encore demain ce texte désolant; on en fera des drames, des scènes romantiques, des contes fantastiques, et le dernier venu sera le mieux reçu. Mais n'oublions pas tout à fait la source primitive, *Les Aventures des trois Valentins*. Je ne dis pas qu'on ne puisse refaire ce conte, le broder, le mettre en dialogue et y coudre avec esprit des digressions à la don Juan [...].⁴⁴

E potrebbe essere questo, sostiene ancora Bruce Tolley, il motivo che ha spinto Balzac a presentare il suo *conte fantastique* come «[...] le récit neuf et piquant d'une vieille histoire»⁴⁵ nell'annuncio che fu pubblicato sul *Globe* per presentare i *Romans et contes philosophiques* che l'autore pubblicò con

⁴² H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, cit., p. 473.

⁴³ ELISABETH TEICHMANN, *Une source inconnue de L'Elixir de longue vie de Balzac*, «Revue de littérature comparée», 1955, t. XXIX, pp. 536-538; BRUCE TOLLEY, *The Source of Balzac's Elixir de longue vie*, «Revue de littérature comparée», 1963, t. XXXVII, pp. 91-97.

⁴⁴ Cit. nelle *Notes et variantes* di H. de Balzac, *L'Elixir de longue vie*, cit., p. 1426.

⁴⁵ Ibid.

Gosselin nel 1831. Di Hoffmann è invece *Les Elixirs du diable*, altro testo che secondo René Guise⁴⁶ può aver influenzato Balzac nell'idea di una maledizione ereditaria e nella descrizione della scena del festino iniziale – per quanto lo scrittore ignorasse la vera paternità del testo, che nel 1829 era stata attribuita dal traduttore del testo, Jean Cohen, a Carl Spindler. Secondo le ultime ricerche eseguite da Olivier Besuchet⁴⁷, il gioco intertestuale legato all'*Elixir d'immortalité* aprirebbe a ulteriori relazioni intertestuali, che portano ancora più indietro nel tempo, oltre il testo di Steele.

La seconda fonte principale dell'*Elixir de longue vie* è al contrario inedita: la *pièce* che Balzac stava scrivendo con Eugène Sue, *La Vieillesse de don Juan ou l'Amour à Venise*, un «conte fantastique en 3 actes» il cui testo, composto in realtà di cinque atti, avrebbe dovuto essere pubblicato il giorno stesso della prima⁴⁸. La morte del padre di Eugène Sue il 21 aprile 1830 sarebbe la causa dell'interruzione dei lavori: ricevuta una buona eredità, Sue non sarebbe più stato nella necessità di dover produrre qualcosa subito a tutti i costi; per questo Sue e Balzac si sarebbero spartiti quanto già scritto per poter sfruttare al meglio questo lavoro, Sue nel racconto *El Gitano* (pubblicato su *La Mode* nel luglio 1830, alla pari del testo di Balzac una forma “satanica” di don Juan) e Balzac nell'*Elixir de longue vie*. Balzac avrebbe così ereditato dal progetto congiunto con Sue il nome del protagonista, don Juan Belvidéro, il suo lato diabolico e il finale spettacolare che era stato riservato alla *pièce*; è forse in coincidenza con l'interruzione della collaborazione con il suo futuro rivale⁴⁹ che Balzac si ricorda dell'*Elixir d'immortalité* e di un'idea annotata tra gli appunti per *Une Double famille*, per un testo che avrebbe dovuto chiamarsi *Le Dernier Bienfait d'un père*.⁵⁰

Ciò che è più evidente è la contaminazione di Belvidéro con altri eroi romantici: egli è «[...] le type de don Juan de Molière, du Faust de Goethe, du Manfred de Byron et du Melmoth de Maturin»,⁵¹ dove è proprio questa trasversalità verso gli eroi di Goethe, Byron e Maturin che fanno del don Juan di Balzac una riscrittura eminentemente moderna del mito. Con due risvolti. Primo, don Juan diventa un vero e proprio filosofo che analizza – e ritiene di aver compreso – «[...] le mécanisme des sociétés humaines»; la sua vita diventa «une moquerie qui embrassait hommes, choses, institutions, idées»,⁵² don Juan assume i tratti del ribelle romantico. Secondo, Belvidéro diventa a pieno titolo un personaggio satanico: è la voce del diavolo che gli sussurra di

⁴⁶ RENÉ GUISE, *Balzac, lecteur des Elixirs du diable*, «L'Année balzacienne», 1972, pp. 57-67.

⁴⁷ OLIVIER BESUCHET, « Rien de nouveau sous le soleil » ? L'indice intertextuel dans L'Élixir de longue vie de Balzac, A contrario, 2014/1, n.20, pp. 113-127; <https://doi.org/10.3917/aco.141.0113>.

⁴⁸ In una lettera del 15 aprile 1830 a Pittaud de Forges, Eugène Sue spiega all'amico la *démarche* intrapresa con Balzac per questa *pièce*; in particolare chiarisce che gli ultimi due atti non avrebbero potuto essere rappresentati in scena perché troppo antireligiosi. Cfr.: EUGÈNE SUE, *Correspondance*, t. I, p. 450.

⁴⁹ Sulla ricostruzione dei rapporti tra Eugène Sue e Honoré de Balzac cfr. in particolare ALEX LASCAR, *Balzac et Sue: échanges à feuillets mouchetés*, «L'Année balzacienne» 2010, pp. 201-221. <https://doi.org/10.3917/balz.011.0201>.

⁵⁰ RENÉ GUISE, *Introduction à L'Elixir de longue vie*, cit., p. 464.

⁵¹ H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, cit., p. 486-487.

⁵² *Ibid.*

bagnare solo un occhio di Bartholoméo con l'unguento, ed è sempre una voce infernale che lo riporta vicino al genitore per contemplare il luccichio di quell'occhio rianimato prima di schiacciarlo. Anche il cane nero che compare al capezzale di Bartholoméo è stato interpretato come una citazione del mito di Faust, dove la prima metamorfosi di Mefistofele è proprio in un grosso cane nero.

Se questa contaminazione tra i vari don Juan del passato e del presente è già un segno forte dell'originalità che ha Balzac nel dare la sua versione della «leggenda», un secondo elemento altrettanto forte risiede nella capacità dell'autore della *Comédie* di immergere don Juan nella sua personale filosofia conosciuta come «teoria dell'energetica»⁵³ e farlo così diventare uno dei primi «chercheurs de l'absolu» che popolano *La Comédie humaine*. Al centro dell'*Elixir de longue vie* vi è evidentemente il problema della longevità, o, per dirlo in termini balzachiani, sul dispendio della forza vitale, dove l'apparente soluzione al dilemma arriva, come nella *Peau de chagrin*, da un talismano, in questo caso non una pelle di zigrino ma un'ampolla contenente un liquido magico in grado di far resuscitare i morti. Ma i momenti dell'annuncio, della comparsa e della messa alla prova del potere del talismano trovano sempre un simbolo anticipatorio nei colori che dominano lo spazio. Come ha scritto André Vanoncini, questi passaggi, che ritroviamo in molti romanzi e racconti a tema alchemico di Balzac (*La Peau de chagrin*; *La Recherche de l'Absolu*) sono introdotti da un cambio repentino dei colori dell'ambientazione, mutazione che rispecchia una precisa scala cromatica che incarna il processo della trasformazione della materia:

Le processus alchimique commence toujours par une phase de putréfaction des matières, associées au noir. Il sort de cette première étape une pierre de couleur blanche capable de changer les métaux en argent. Après une nouvelle période de maturation, se dégage une pierre de couleur rouge, celle qui permet de transmuter les métaux vils en or. Tout au long de cette réalisation de la Grande Œuvre surgissent aussi les nuances intermédiaires correspondant aux couleurs de l'arc-en-ciel.⁵⁴

Nell'*Elixir de longue vie* questi quattro colori base del processo alchemico – nero, bianco, rosso e oro – sono presenti con questa esatta simbologia. L'incipit del racconto è all'insegna del rosso, del bianco e dell'oro, sotto forma degli «stuc rouge» e delle statue bianche della sala, oltre che dei gioielli delle sette cortigiane, che rappresentano le possibilità illimitate dei giovani riuniti al banchetto. All'annuncio dell'imminente dipartita di Bartholoméo, don Juan si allontana dal salone per inoltrarsi in fredde e buie stanze, nere come la notte. È il momento della «putréfaction de la matière». L'unico punto luce che rimane è quello della fiala, in cristallo di rocca, che simboleggia la possibilità di un'ulteriore evoluzione della materia – dunque della rinascita. Fallito il progetto di Bartholoméo Belvidéro per la disobbedienza del figlio, la stanza rimane nell'oscurità fino all'arrivo dei compagni di don Juan. Ancora, quando don Juan, di nuovo solo con il corpo del padre, decide di strofinare l'unguento sull'occhio del genitore, il nero della stanza fa risaltare la brillantezza di quello sguardo, di quell'«[...] œil plein de vie, un œil d'enfant dans une

⁵³ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Balzac*, Milano, Bompiani 1998.

⁵⁴ ANDRÉ VANONCINI, *Balzac, roman, histoire, philosophie*, Paris, Champion 2019, p. 268.

tête de mort» dove «[...] la lumière y tremblait au milieu d'un jeune fluide». ⁵⁵ La luce riflessa in quell'occhio, che segnala l'inizio della trasformazione della materia, si interrompe nuovamente quando don Juan lo ricopre, le luminose fantasmagorie della stanza cessano così come si interrompe il processo alchemico. Allo stesso modo, quando Philippe si prepara per cospargere il corpo di don Juan dell'unguento, ligio alle consegne del padre spegne tutte le candele ma il narratore descrive non il buio della stanza, come nel caso di Bartholoméo, ma la luce bianca riflessa dalla luna e dal corpo di don Juan. Don Juan mezzo-redivivo portato in processione è coperto di fiori colorati, di pietre preziose, di oro e di diamanti, ossia dei colori che non solo rievocano il rosso infernale che domina l'ultimo atto di Don Giovanni ⁵⁶ ma simboleggiano anche la conclusione della trasformazione della materia.

4 LETTORE, IL CATALOGO È QUESTO

In questa breve disanima delle avventure del personaggio e del mito di don Juan all'interno della *Comédie humaine* di Honoré de Balzac, che forma una sorta di catalogo ad uso di quanti vorranno cimentarsi con l'argomento, non mi è rimasto molto spazio per un'analisi più approfondita di alcune piste di riflessione che si aprono davanti a queste ricorrenze del mondo di don Juan in *Balzacie*.

Come ho preannunciato nell'introduzione, il mio obiettivo era di stilare una ricostruzione genetica di questa presenza e avanzare interpretazioni di casi particolari, come la trasformazione di don Juan in personaggio femminile, in particolare nell'esempio di Diane de Maufrigneuse, oltre che la lettura della simbologia della scala cromatica associata al processo alchemico dell'*Elixir de longue vie*. Esempi che potevano mostrare l'aspetto originale della presenza di don Juan nella *Comédie*. Non ho voluto occuparmi dei casi di «dongiovannismo» dei personaggi, perché avrebbe condotto verso uno studio del solo lato libertino del personaggio e per l'aleatorietà dell'associazione di questa caratteristica ai personaggi di Balzac, ma l'argomento si presta sicuramente a un'analisi approfondita del tema della seduzione, onnipresente in quest'opera monumentale. Al contempo, ulteriori riflessioni sui *don Juan femelle* della *Comédie* avrebbero portato inesorabilmente verso il tema dell'androginia, che richiederebbe una trattazione a parte per la complessità della questione, in Balzac intrecciata anche in questo caso a teorie filosofiche non troppo distanti da quelle alchemiche che abbiamo sfiorato con don Juan Belvidéro. Infine, una terza pista che potrebbe essere esplorata sarebbe una ricerca puntuale dell'allusione indiretta alle scene della *pièce* di Molière e del melodramma mozartiano, che potrebbe portare nuove interessanti voci in questo catalogo del don Juan di Balzac.

⁵⁵ H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, cit., p. 483-484.

⁵⁶ PAOLO BRERA, *Don Giovanni*, Milano, Alacràn edizioni 2007, p. 28.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées, Editions des Cendres, 1995.
- BALZAC HONORÉ DE, *Le Cabinet des Antiques*, in *La Comédie humaine*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Modeste Mignon*, in *La Comédie humaine*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Gobseck*, in *La Comédie humaine*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Le Curé de Tours*, in *La Comédie humaine*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, in *La Comédie humaine*, t. VI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Autre étude de femme*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Madame Firmiani*, in *La Comédie humaine*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Gaudissart II*, in *La Comédie humaine*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. pléiade 1976.
- ID., *La Duchesse de Langeais*, in *La Comédie humaine*, t. V, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *La Maison Nucingen*, in *La Comédie humaine*, t. VI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Le Cousin Pons*, in *La Comédie humaine*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1976.
- ID., *Les Marana*, in *La Comédie humaine*, t. VIII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1977.
- ID., *Les Petits bourgeois*, in *La Comédie humaine*, t. VIII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1977.
- ID., *L'Envers de l'histoire contemporaine*, in *La Comédie humaine*, t. VIII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1977.
- ID., *Les Paysans*, in *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ID., *L'Elixir de longue vie*, in *La Comédie humaine*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ID., *La Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ID., *Melmoth reconcilié*, in *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ID., *Gambara*, in *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- BARTHES ROLAND, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil 1972.
- BESUCHET OLIVER, « Rien de nouveau sous le soleil » ? *L'indice intertextuel dans L'Elixir de longue vie de Balzac*, in « *A contrario* », vol.

- 20, no. 1, 2014, pp. 113-127. <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-113.htm>.
- BIETTI GIOVANNI, *Mozarti all'opera: Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*, Roma-Bari, Laterza 2014.
- BRERA PAOLO (ED.), *Don Giovanni*, Milano, Alacrán edizioni 2007.
- BRUNEL PIERRE (DIR.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont 1999.
- CHOLLET ROLAND, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Classiques Garnier 2016 [1983].
- CITRON PIERRE, *Introduction à Les Marana*, in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1979, pp. 1017-1036.
- CURI UMBERTO, *Filosofia di Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori 2002.
- CURTIUS ERNST ROBERT, *Balzac*, Milano, Mondadori 1998.
- GRENTE-MERA BRIGITTE, *Balzac et le mythe. À propos du « Supplément mythologique » de la « Biographie Michaud »*, in *L'Année balzacienne*, vol. 2, no. 1, 2001, pp. 169-183. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2001-1-page-169.htm>.
- GUISE RENÉ, *Balzac, lecteur des Élixirs du diable*, «L'Année balzacienne», 1972, pp. 57-67.
- ID., *Introduction à L'Elixir de longue vie*, in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. XI, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- JAMAIN CLAUDE, *Idée de la voix: Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2005, <https://doi.org/10.4000/books.pur.30867>.
- KAEMPFER JEAN, *Une sainte au Faubourg, La Princesse de Cadignan*, in «L'Année balzacienne», 2013, p. 99-111. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2013-1-page-99.htm>.
- KIRIU KAZUO, *Vocabulaire Balzac*, <https://v2asp.paris.fr/concordance.htm#table>.
- LASCAR ALEX, *Balzac et Sue : échanges à feuillets mouchetés*, «L'Année balzacienne» 2010, pp. 201-221. <https://doi.org/10.3917/balz.011.0201>.
- LAUBRIET PIERRE, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une Esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine 1980.
- LAU-PAU CLAUDE, *Quelques exemples intéressants de donjuanisme chez Balzac. Formes et variations*, thesis for the degree of Master of Art, Department of French, University of British Columbia 1977.
- LOSADA-GOYA JOSÉ-MANUEL (DIR.), *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, The Edwin Mellan press 1997.
- MACCHIA GIOVANNI, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 2007 [1991].
- MARAÑON GREGORIO, *Don Juan et le donjuanisme*, in *La Comédie humaine*, Paris, Stock 1958.
- MEININGER ANNE-MARIE, CITRON PIERRE, *L'Index des personnes réelles et des personnages historiques ou de la mythologie de la littérature et des Beaux-Arts cités par Balzac dans La Comédie humaine*, in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. XII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ID., *L'Index des oeuvres citées par Balzac dans La Comédie humaine* in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. XII, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- MÉRA BRIGITTE, *Balzac et la figure mythique dans les Etudes philosophiques*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MILA MASSIMO, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Milano, BUR 2011.

- MICHEL ARLETTE, *Notes et Variantes* in H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. Pléiade 1980.
- ORLANDO, FRANCESCO, *L'ultima festa dell' «Ancien Regime» (Mozart e le commedie francesi)* in Id., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, il Mulino 1993.
- ROUSSET JEAN, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin 1978.
- SINGER ARMAND EDWARDS, *The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues Uses and Adaptations*, Morgantown, West Virginia University Press 1993 [1954].
- SUE EUGÈNE, *Correspondance*, t. I, Paris, Champion 1976.
- TEICHMANN ELISABETH, *Une source inconnue de L'Elixir de longue vie de Balzac*, «Revue de littérature comparée», 1955, t. XXIX, pp. 536-538.
- TOLLEY BRUCE, *The Source of Balzac's Elixir de longue vie*, «Revue de littérature comparée», 1963, t. XXXVII, pp. 91-97.
- VANONCINI ANDRÉ, *Balzac, roman, histoire, philosophie*, Paris, Champion 2019.



PAROLE CHIAVE

Don Giovanni; Honoré de Balzac; *La Comédie humaine*; Riscrittura



NOTIZIE DELL'AUTORE

Silvia Baroni è assegnista di ricerca presso il dipartimento FicLit dell'Università di Bologna. La sua ricerca verte sulle edizioni illustrate dei romanzi di Honoré de Balzac, Alessandro Manzoni e Charles Dickens. Collabora con il progetto *DETECT-H2020*. Tra i suoi interessi: la letteratura illustrata; i rapporti tra arte e letteratura, in particolare nei romanzi dell'Ottocento; geocritica; la letteratura poliziesca italiana contemporanea.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SILVIA BARONI, *Forme e riscritture del mito di Don Giovanni nella Comédie humaine di Honoré de Balzac*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticentre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.