

## Le Chaos et la Nuit di Henry de Montherlant e il tramonto dell'eroe solare

Marilena Genovese

Università degli studi della Tuscia (Viterbo), Italia

### ABSTRACT

*The purpose of this paper is to examine Henry de Montherlant's novel *Le Chaos et la Nuit* (1963). The focus will be on the main character, Celestino Marcilla, an exiled Spanish anarchist, obsessed by the Civil War. We will demonstrate like his paranoia and his fear of death are an antithesis of the joys and the heroism expressed by Alban de Bricoul, the main character of the early literary works, *Le Songe* and *Les Bestiaires*. According to the pessimism of the last years – the author had been blind in the left eye and had been sick in 1969 and 1971 – this novel can be considered the sadly final of the art of Henry de Montherlant.*

### 1. IL DISINCANTO DELLA FINE

Personalità drammaticamente strutturata nella sua perenne conflittualità tra codice<sup>1</sup> e istinto, Henry de Montherlant fa figura di solitario nella letteratura francese del '900 per via di quel temperamento schivo ed altero che lo rendeva estraneo a qualsiasi cappella letteraria o maestro.

Talento precoce (esordì con brevi racconti all'età di setta anni), egli fece sua la filosofia eraclitea del 'sincretismo e dell'alternanza' che ben si sposava con la connaturata predisposizione ad accogliere e ad esprimere contemporaneamente sentimenti contrastanti.

Filosofia, questa abbracciata, alla quale Montherlant rimarrà sempre fedele. Ancora nel 1965, nel saggio *Tous feux éteints*, pubblicato postumo, egli infatti scriveva: «La grandeur de l'homme n'est pas dans son unité, qui n'existe qu'artificiellement, ni dans les antinomies, tragiques ou non, qui le diviseraient, mais dans le libre jeu et la bonne harmonie de ses disparates»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esso si nutre di quegli alti ideali civili ed umani mutuati da alcune illustre culture del passato. Montherlant oppone all'ottimismo progressista una visione pessimista della società contemporanea, votata, a suo avviso, ad un'irrimediabile decadenza. La ricerca di nuovi valori diventa, pertanto, un imperativo improrogabile. Contro coloro che profetizzano l'avvento del popolo, della massa, l'autore sostiene la supremazia dell'individuo, un individuo sublimato che si muove tra le due vette dell' *onore* e della *sprezzatura*. Tale umanesimo è rivolto al Medioevo, al mitico Giappone dei Samurai, alla civiltà persiana, ma soprattutto al mondo greco-romano, depositari, secondo l'autore, di un modello di uomo ormai sconosciuto, che il mondo contemporaneo è incapace di coltivare.

<sup>2</sup> Montherlant (1975: 34).

Tale mobilità sottende una vasta produzione letteraria<sup>3</sup>, la cui singolare evoluzione si mostra conforme alla singolarità di un autore le cui pose inamidate di vecchio aristocratico<sup>4</sup> e le cui prese di posizione (l'appoggio morale e le simpatie al regime di Vichy che gli valsero le accuse di collaborazionismo) lo resero tra i più contestati e celebrati del suo tempo.

Acclamato dalle giovani generazioni per il culto del vigore e dell'azione professati negli scritti di esordio, *La Relève du Matin* (1920), romanzo dominato dal gusto dell'azione e *du danger*, *Le Songe* (1922), *Les Olympiques* (1924) e *Les Bestiaires* (1926), che rappresentano rispettivamente la mitizzazione della Guerra, dello Sport e della Tauromachia, Montherlant conobbe tra il 1925 e il 1932 un periodo di profonda inquietudine che lo portò a vagabondare lungo le rive del Mediterraneo, con l'intento di realizzare la *féerie*, facendo emergere per la prima volta quelle 'zone d'ombra' che si sarebbero estese, non senza importanti conseguenze, sulla produzione successiva.

A questo mutato climax sono riconducibili i romanzi *Les Célibataires* (1934)<sup>5</sup>, il ciclo de *Les Jeunes Filles* (1936)<sup>6</sup>, *La Rose de sable* (1954)<sup>7</sup> e la pièce *Le Cardinal d'Espagne* (1960) dominata dalla figura emblematica della regina Giovanna La Pazza.

Personalità complessa, in bilico tra razionalità e follia, essa preannuncia il protagonista del romanzo *Le Chaos et la Nuit* (1963). Come lei, anche Celestino Marcilla, infatti, è un *persécuté* e come lei vive «coincé entre l'horreur de mourir et l'horreur de vivre», e come accade a lei, non c'è nessuno che si interessi «à ce qu'il vive où à ce qu'il meure», nessuno «à qui il pût demander secours»<sup>8</sup>.

Pubblicato nel 1963, presso l'Editore Gallimard, il romanzo<sup>9</sup>, salutato favorevolmente dalla critica e dal vasto pubblico, se da un lato segna il ritorno dell'autore al genere narrativo, dall'altro rappresenta il punto di arrivo di questo lento processo di distanziamento dalla produzione letteraria giovanile.

*Le Chaos*, che Montherlant dichiarò di preferire a tutti gli altri romanzi sino ad allora realizzati, per la tematica affrontata e per la particolare connotazione drammatica con la quale viene restituita, sancisce, infatti, la sua definitiva *descente aux enfers*.

---

<sup>3</sup> Questa comprende, oltre ai romanzi, alle opere teatrali e ai saggi, due manoscritti distrutti, *Le Rêve des guerriers* (1942), e la prima stesura di *Port-Royal* (1954), nonché il romanzo storico *Le Préfet Spendius*, scritto tra il 1955 e il 1956 e mai pubblicato.

<sup>4</sup> Nel volume di Datain (1956: 197), figura un'appendice di M. Louis de Saint-Pierre (padre del romanziere Michel de Saint Pierre) sulla famiglia Malatesta e Montherlant. Egli scrive: «Ses quatre quartiers de noblesse paternelle on été prouvés par MM. Soulès et admis par l'Ordre de Malte, sur rapport de M. De Cressac. Quant aux quatre quartiers maternels, les Camusat de Riancey sont nobles depuis 1709 ...».

<sup>5</sup> I protagonisti del romanzo sono Léon de Coantré e suo zio Élie de Coëtquidan, aristocratici scapoli e disagiati, che vivono al 27 bis Boulevard Arago, a Parigi. Spaventato dal mondo esterno, Léon, deve fare i conti con la morte di sua madre, che lo aveva sempre protetto. Dapprima si prende cura dello zio Élie, poi decide di assumere anche i debiti di una tenuta che riceve in eredità. Il romanzo racconta le varie difficoltà, affettive e finanziarie, che incontrerà sino all'epilogo finale: la morte per congestione cerebrale.

<sup>6</sup> Romanzo ciclico, si compone di 4 volumi: *Les Jeunes Filles* (1936), *Pitié pour les femmes* (1936), *Le Démon du bien* (1937), *Les Lépreuses* (1939). Il romanzo, che mette in scena uno scrittore di successo, Costals, di cui vengono narrate le relazioni sentimentali, si presenta come un'analisi minuziosa delle relazioni uomo-donna, della miseria affettiva e dell'egoismo che, secondo Montherlant, starebbero alla base di ogni rapporto e del dramma di amare senza essere corrisposti.

<sup>7</sup> *La Rose de sable* propone, attraverso il racconto del percorso morale e sentimentale del luogotenente Auligny, una visione critica della colonizzazione francese.

<sup>8</sup> Montherlant (1963: 118).

<sup>9</sup> Per quello che attiene alle fonti, Montherlant è stato prodigo di informazioni: Esiodo, dal quale egli ha derivato il titolo del romanzo, e *Don Chisciotte* (menzionato più volte nell'opera), che più di qualsiasi altro personaggio romanzesco esprime il rapporto tra l'illusione e la realtà. A questi due autori si unisce la figura di M. Poto, insegnante di spagnolo, al quale fu affidata l'istruzione dello scrittore, ateo e dal credo anarchico, come sarà Celestino Marcilla.

Perno centrale attorno al quale esso ruota, rendendolo avulso da ogni precedente contesto è, infatti, il ‘significato dell’esistenza’, come l’autore ebbe a ricordare nel saggio contemporaneo *Va jouer avec cette poussière*:

«*Les Bestiaires* proposent une idée de la tauromachie. *Les Jeunes Filles* étudient les rapports entre l’homme et la femme, notamment dans le mariage. *Le Chaos et la Nuit* (...) pose le problème du sens de la vie. C’est à dire que sa portée est plus grande que celle de mes précédents romans. La question du sens de la vie est posée au cours des quinze pages qu’occupe la mort du héros, Celestino Marcilla»<sup>10</sup>.

Certi i dati riguardanti la genesi del romanzo e i tempi di composizione, fondati sulle dichiarazioni dell’autore reperibili nella *Préface*, dalla quale apprendiamo:

-che l’idea generatrice del romanzo, risalente agli inizi dell’aprile 1952, e confluita dapprima in due pagine dei *Carnets (1930-1944)*, è espressa alla fine del Capitolo VII: l’identificazione dell’uomo con il toro;

-che, nella notte tra il 13 e il 14 gennaio 1954, tre settimane dopo la rappresentazione di *Port Royal (1954)* all’Académie Française, fu ideata l’*action romanesque* che poteva esprimere questa idea.

-che il fulcro narratologico dell’opera (quel significato dell’esistenza accennato precedentemente) è emerso tra il luglio 1961 e il maggio 1962 ed è contenuto nel Capitolo VIII.

-che il protagonista, Celestino Marcilla, per finire, è il rappresentante per eccellenza di quegli emarginati e disadattati per i quali Montherlant aveva più volte confessato di nutrire compassione.

Bisognerebbe leggere, infatti, *L’étoile du soir (1949)*, una magnifica opera dedicata ai poveri e ai bambini abbandonati per comprendere il suo interesse per i sofferenti. Interesse, scrive Michel de Saint Pierre in *Montherlant bourreau de soi-même*, «que l’on a trop souvent méconnu»<sup>11</sup>.

Il romanzo è dunque il risultato di un lento processo di gestazione che si estende su di un vasto arco di tempo di dieci anni.

Ma chi è Celestino Marcilla? Ex-combattente dell’armata repubblicana spagnola, e sessantasettenne al momento del racconto, Celestino da vent’anni vive in esilio in Francia con la figlia Pascualita, con la quale conduce un’esistenza *en petit bourgeois*.

Ossessionato dal suo passato eroico, scrive articoli di satira politica che non riesce, però, a far pubblicare, e vive ancorato agli anni della guerra civile a tal punto da essere vittima di frequenti allucinazioni, come quando confonde le strade di Parigi con un campo di battaglia:

«Le premier jour que ses pas l’eurent porté vers ce quartier, le vieux monsieur avait été frappé par nombre de ses traits qui lui semblèrent faire de lui un endroit privilégié pour la bagarre (...). Tout cela constituait un système stratégique qui faisait marcher la cervelle de Celestino Marcilla (...). De là à imaginer que le Conservatoire était (...) une citadelle du conservatisme, assiégée par les forces populaires, il n’y avait qu’un pas ...»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Montherlant (1966: 102).

<sup>11</sup> Saint Pierre (1949: 119).

<sup>12</sup> Montherlant (1963: 65-66).

Sua sorella muore a Madrid, lasciandogli una parte di eredità e Celestino, benché il suo consulente, Moragas, si dichiara disposto a curarne gli interessi, decide di partire e di affrontare i rischi che può correre a causa delle sue idee.

Imbevuto di quegli ideali ai quali ha dedicato tutta la sua vita – lealtà, coraggio e abnegazione – il sentimento che prova, una volta giunto nella capitale spagnola, moderna, prospera e tranquilla, è quello dell'amarezza e vive l'entusiasmo di sua figlia come un tradimento: «Il l'avait remplie, pendant cinq ans, d'idées justes et de faits vrais. Mais, depuis trois ans, elle se vidait de tout insensiblement, comme un vase fêlé. Aujourd'hui elle était à l'aise parmi la servitude et la honte»<sup>13</sup>.

Decide, così, di ritornare in Francia, ma solo dopo aver assistito alla prima corrida della stagione. Anche questa, però, gli appare mediocre, e Celestino, il cui gusto per la tauromachia si è sopito così come quello per ogni altra cosa, vi assiste in preda a un sentimento di disillusione.

È allora che ha l'illuminazione del vero significato dello spettacolo rappresentato nell'arena: il toro simboleggia l'uomo, ingannato tutta la vita e sempre più umiliato a mano a mano che si avvicina la sua fine:

«Quand il était jeune il se disait: la vie est un taureau de combat. Aujourd'hui il pensait que c'était l'homme qui était un taureau de combat. Ce qu'on toréait dans cette arène, dans des centaines d'arènes, chaque dimanche, c'était l'homme (...). Il avait compris maintenant que les arènes étaient le microcosme du monde entier ...»<sup>14</sup>.

Rientrato in hotel, in preda alla paura, alla febbre e all'agonia, egli vede sgretolarsi ogni certezza, alla quale subentrano l'indifferenza, prima, e l'orrore della morte, dopo.

Venti minuti più tardi, la polizia troverà il suo cadavere insanguinato. Su di esso, i segni di quattro colpi di spada: gli stessi che il matador aveva inferto al toro nel corso della corrida.

Contrariamente alle sue volontà, l'uomo verrà sepolto con una cerimonia religiosa, a sigillare una conclusione che è «probablement l'une des plus saisissantes scènes de mort de la littérature mondiale»<sup>15</sup>.

Quest'opera della maturità ha, allora, una peculiarità: quella di fare da contraltare alle opere degli anni '20, e di fungere, pertanto, da spartiacque tra le due opposte inclinazioni – *le tragique* e *le bonheur* - che caratterizzano lo scrittore.

Come ne *Les Bestiaires*, infatti, che raccontavano l'iniziazione della tauromachia di Alban de Bricoule, così anche ne *Le Chaos et la Nuit* il protagonista, Celestino Marcilla, parte per la Spagna per mettere alla prova il suo coraggio. Ma, vecchio e solo, morirà miseramente al termine di un'agonia in cui la paura e l'orrore avranno cancellato tutte le sue passate convinzioni.

## 2. DALLA SOLITUDINE IMPERIALE A QUELLA TRAGICA

I continui riferimenti alla 'solitudine' del protagonista scandiscono il romanzo, fornendo una prima ed importante chiave di lettura. Privo del conforto dell'amicizia e di quello di sua figlia, che verrà meno nella seconda parte dell'opera, Celestino è un uomo solo: «Dépouillé de Ruiz, de Pineda, de Pascualita, et, en fait, de Moragas, n'avoir plus personne avec qui

---

<sup>13</sup> Montherlant (1963: 213).

<sup>14</sup> Montherlant (1963: 50-257).

<sup>15</sup> Baladier (1992: 62).

causer lui était une cruelle épreuve (...). Il voyait qu'il y a un point où l'homme n'en peut plus, de silence et de solitude»<sup>16</sup>.

Persuasos di vivere in un'epoca di decadenza morale, egli cercherà invano di avvicinare gli altri alle sue idee che inneggiano all'intransigenza e al rigore. Tale motivo si presenta, pertanto, come il risultato del divario esistente tra il 'mondo' e chi ad esso oppone 'rigidi sistemi di valore', per i quali è votato irrimediabilmente all'isolamento e allo scacco. Essa affonda le sue radici in quella solitudine profonda, esistenziale, di cui Celestino, novello Don Chisciotte, è un degno rappresentante: come l'eroe spagnolo anche il protagonista de *Le Chaos* vive, infatti, in un suo mondo ideale, dal quale non riesce a distaccarsi.

A comprovare tale stato di isolamento la sua abitudine a *monologuer*, ricordata più volte nel corso del romanzo, e di cui forniamo un esempio: «Depuis un an, ou plus ou moins, Celestino avais pris l'habitude de parler seul, au logis ou dans la rue»<sup>17</sup>.

Frutto dell'incomunicabilità con la società contemporanea, dominio di complessi ingranaggi e di false aspettative, tale tematica è già rinvenibile, tuttavia ne *La Rose de sable* e ne *Les Célibataires*, benché ristretta alla derisoria descrizione delle due classi, borghese e aristocratica, alle quali appartengono i due protagonisti.

Così, se a condannare alla solitudine il luogotenente Auligny è la sua incapacità di adattarsi all'ideologia coloniale e alla mentalità che la alimenta, nel caso di Léon de Coantré a rendere più drammatica la sua esistenza è la 'mancanza di relazioni', ovvero di quelle maglie sociali che gli consentirebbero di trovare una soluzione al suo stato di indigenza:

«M. de Coantré aurait pu très bien trouver une place d'aide-emballeur (...). Mais il eût fallu que lui, il sût à quelle porte frapper. Duhamel a écrit un livre: "Les hommes abandonnés". Il veut parler des hommes de la guerre. Mais huit hommes sur dix sont abandonnés dans la paix (...) cela semble trivial à dire, mais il faut le dire: le défaut de relations est un des grands malheurs de la société»<sup>18</sup>.

Siamo lontani, pertanto, da quella solitudine vissuta da Pierre Costals nel ciclo de *Les Jeunes Filles*, una solitudine sinonimo di *recueillement* e di creatività nella quale poter vivere e maturare la propria arte.

Infatti, è soltanto dopo la partenza di Solange, la donna amata, che lo scrittore ne *Le Démon du bien*, ritrova la sua ispirazione e comincia a comporre:

«À sept heures du soir, Solange partie, il quitta la gare, revint à l'hôtel et mangea (...). Il était de nouveau lui-même. Il était de nouveau un homme (...). Il prit sur les tables les brouillons, les dossiers, les carnets de notes, et il étala tout par terre à travers la pièce (...). Et la première phrase apparut, sûre de son élan, de sa courbe et de son but ...»<sup>19</sup>.

Ma ancora più distante appare quella solitudine superba, oseremmo dire 'imperiale', sinonimo di quel disprezzo e di quel *détachement* che informavano il mondo adorno di orpelli greco-romani del giovane Alban de Bricoule.

Ecco, ad esempio, cosa dice di lui Dominique: «Il m'a dit bien souvent qu'il lui fallait sortir de la société pour commencer à l'aimer, devenir bon, vouloir la servir; que si la société voulait l'utiliser, elle devait lui procurer d'abord une retraite, une solitude ...»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Montherlant (1963: 146-147).

<sup>17</sup> Montherlant (1963: 38).

<sup>18</sup> Montherlant (1934: 157-158).

<sup>19</sup> Montherlant (1937: 244-246).

<sup>20</sup> Montherlant (1922: 57).

Solitudine, quindi, cercata e amata dal giovane protagonista come mezzo per realizzare appieno se stesso e sancire, così, l'appartenenza a quell'unico ordine che egli riconosce: l'*ordre mâle*.

### 3. IL DUPLICE VOLTO DELLA PEUR

Introdotta nel Capitolo V de *Le Chaos* che, con l'espedito di un'eredità inaspettata, crea le condizioni per il ritorno in Spagna del protagonista, il motivo della 'paura' si presta altrettanto agilmente alla nostra analisi che risulta, tuttavia, più circoscritta.

Eccezion fatta per una tiepida comparsa ne *Les Célibataires*, essa è presente, infatti, solo negli scritti giovanili, con i quali presenta, peraltro, caratteristiche comuni.

Non solo in tutti e tre i romanzi, *Le Chaos te la Nuit*, *Le Songe* e *Les Bestiaires*, l'origine della *peur* è identica (il pericolo della morte: presagita<sup>21</sup>, nel primo caso, legata ai campi di battaglia e alle arene, nel secondo), ma simili sono le stesse forme drammatiche che essa assume, e che vanno dalla *panique*, nel primo romanzo, all'*état de peur*, avvertito così fortemente da esteriorizzarsi attraverso la reazione fisica del tremare, nel secondo, all'*anxiété* nel terzo, come si potrà evincere dal seguente confronto:

«Pour la première fois de sa vie, il réalisait qu'il était sur le pente descendante (...). La panique devant la mort eût été arrêtée (...) s'il avait été fortement religieux (...). Cela n'était pas ...»<sup>22</sup>.

«Dans la nuit, il tremble, tremble comme il ne soupçonnait pas qu'il fût possible de trembler (...). Il parvient à serrer les dents (...) mais il a beau tendre les muscles (...). Il ne réussit pas à s'empêcher de sauter ainsi, tellement fort, avec de tels déplacements que, sur une photographie, on verrait dix Alban et non un ...»<sup>23</sup>.

«L'anxiété l'envahissait, de minute en minute plus forte, comme chez quelqu'un qui sent qu'il couve une maladie (...). Il avait des mouvements nerveux (...). Il eut envie de fumer (...). Il s'étendit sur le lit, et l'anxiété se coucha sur lui»<sup>24</sup>.

Altrettanto significativa è, inoltre, la presenza del termine *lâche*, nella duplice forma aggettivale e nominale che identifica in un primo momento Celestino e Alban. Anche il giovane eroe, infatti, in preda alla viltà è tentato per un istante di rinunciare al *combat*:

«Et pourquoi est-ce que je ne peux pas supporter l'idée de ma mort quand des myriades et des myriades d'hommes et de femmes ont supporté l'idée de la leur? (...). Et pourquoi suis-je le seul à être lâche?»<sup>25</sup>.

«La peur, la peur, la sensation vraiment nouvelle, vraiment jamais ressentie (...) la peur installée (...) le refus délibéré de mourir, de risquer (...) la peur des peurs de demain et d'après-demain, la peur sous forme de lâcheté ...»<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> «J'avance pas à pas vers un destin tragique», afferma, infatti Celestino, prima di partire per la Spagna (1963: 158).

<sup>22</sup> Montherlant (1963: 114).

<sup>23</sup> Montherlant (1922: 238-239).

<sup>24</sup> Montherlant (1926: 199-200).

<sup>25</sup> Montherlant (1963: 117).

<sup>26</sup> Montherlant (1922: 236).



«Soudain la tentation se présente. Elle ne s'insinua pas, ne prit pas corps lentement. Elle se présenta d'un coup (...). Renoncer (...). Ce soir Alban ne sera pas blessé, il ne sera pas mort, il sera dans le train vers Paris. Qui pourra croire à cet excès de lâcheté?»<sup>27</sup>

Differenze sostanziali concorrono, ciononostante, a comprovare il mutamento subito dalla tematica. Ne *Le Chaos* il sentimento di Celestino, contro il quale egli si mostra, peraltro, incapace di reagire, è una conferma della drammaticità della sua esistenza che volge oramai al declino, laddove, negli scritti giovanili essa si presenta come una delle *épreuves* che Alban dovrà affrontare, in conformità delle regole stabilite dal romanzo di formazione, genere all'interno del quale *Le Songe* e *Les Bestiaires* si collocano.

Diversa è, inoltre, la reazione del giovane protagonista, caratterizzata dall'affermazione progressiva di una volontà tenace, di una *tension de vitalité*, come si può evincere nuovamente dal confronto che segue:

«La terreur lui donne les forces d'un gorille (...). Ah! Joie! Ah! Joie! Convulsion de joie! Le sommeil l'écrase. Il a un petit rêve de choses Louis XV»<sup>28</sup>.

«Depuis l'instant où il avait débouché dans le soleil, ses dents étaient serrées (...). Il avait une émotion oppressante, mais pas de peur. Elle était passée. Il était au-delà de la peur»<sup>29</sup>.

Sulla base di quanto dimostrato, *Le Chaos* procede, pertanto, in una direzione nettamente opposta a quella capacità di dominare gli eventi e le emozioni che aveva caratterizzato i romanzi degli anni '20.

'Solitudine' e 'paura', nella loro accezione tragica, accompagnano il viaggio di Celestino, proiettando le loro tristi ombre sul grande passo.

#### 4. LA MORTE E LA VISIONE TRAGICA DELL'ESISTENZA

Preannunciata dall'intensificarsi di visioni e di interrogativi martellanti e densi di angoscia, sarà la 'morte' del protagonista, accompagnata dalla constatazione finale dell'illusorietà dell'esistenza, ingiustamente *vouée au néant*, a conferire al romanzo il suo aspetto inedito:

«Le haut-parleur disait vrai: il y avait le Chaos, qui était la vie, et la Nuit, qui était ce qu'il y a avant et après la vie (Chaos et Nuit, deux personnages de la divine comédie d'Hésiode). Il y avait le non-sens, qui était la vie, et le non-être, qui était ce qu'il y a avant et après la vie (...). Rien n'a d'existence, puisque tout cesse d'exister quand je cesse d'exister. C'est cela qu'il aurait fallu comprendre plus tôt: rien n'a d'existence»<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Montherlant (1926: 200).

<sup>28</sup> Montherlant (1922: 241).

<sup>29</sup> Montherlant (1926: 207).

<sup>30</sup> Montherlant (1963: 275).

Tale presa di coscienza si accompagna, inoltre, a un totale rovesciamento di quel giovanile spirito di ‘cameratismo’ al quale il nome dell’autore è stato sempre associato, a tutto vantaggio del ‘soggettivismo’.

È lo stesso Montherlant a sottolinearlo nelle pagine di *Va jouer avec cette poussière*, intitolate *La mort de Celestino*:

«1re idée. – Celestino a consacré sa vie, et risqué sa mort, pour une cause. Mais, au moment de mourir, rien ne compte plus que cette mort: au diable la cause et tout le reste. C’est le triomphe de l’individu.

2e idée. – Puisque il va cesser d’exister, rien n’a d’existence: aura cessé d’exister ce qu’il aura cessé de connaître. C’est le triomphe du subjectivisme»<sup>31</sup>.

Aspetto, questo, che non può passare inosservato in un autore che della *fraternité virile* aveva fatto la sua bandiera.

Il trionfo del soggettivismo che caratterizza *Le Chaos* si colora, pertanto, di un significato oltremodo chiarificatore sul nuovo modo di concepire la vita da parte dello scrittore e sul rapporto intrattenuto con la tematica della morte: questo si basa, ora, sul rinnegamento dei precedenti valori sui quali egli aveva edificato tutta la sua esistenza.

Il suo ripudio angoscioso da parte di Celestino, prima, e la sua rassegnazione, dopo, fanno, inoltre, da contraltare alle affermazioni e al profondo sentire di Alban de Bricoule, al quale essa appariva dispensiera di gloria e meritevole, pertanto, di corteggiamento: «Certes, mort pour mort, une morte violente est la plus digne de moi. Alors une voix parla, qui n’était pas tout à fait sa voix, qui était une voix qui parlait en lui et qui disait: “Cela m’est égal de mourir”»<sup>32</sup>.

Morte che consentirà, così, al giovane protagonista di potersi fregiare della gloria del trionfo: «... non pas nos triomphes pleins de scrupules et comme honteux, mais le vrai triomphe césarien, avec les chefs ennemis enchaînés»<sup>33</sup>.

È nei successivi *Les Célibataires* e *La Rose de sable*, romanzi che si concludono con la morte dei due protagonisti, che tale motivo subisce la prima dolorosa incurvatura.

Morte che sopraggiunge, tuttavia, inaspettata, a suggellare un finale a sorpresa, laddove l’edificio romanzesco de *Le Chaos* è interamente costruito in previsione di tale tragico evento<sup>34</sup>.

Se, infatti, nel primo romanzo la fine di Léon de Coantré per congestione cerebrale, avverrà nella campagna di Fréville, dove questi era giunto in preda alla gioia e all’*attendrissement*, Auligny, ne *La Rose de sable*, sarà provocata da una rivolta indigena, alla cui causa il luogotenente si era avvicinato, ammalato da quello stesso popolo che avrebbe dovuto soggiogare: «Moi, français, parce que j’aime les Arabes, je fais ce que les Arabes eux-mêmes ne font pas; je ne veux pas les combattre»<sup>35</sup>.

Introdotta da una serie di topoi, quali l’invocazione della divinità in punto di morte («O mon Dieu, pas tout de suite! Plus tard, même s’il faut souffrir, mais pas tout de suite!») e la descrizione delle esequie (separata tipograficamente dal resto della pagina da una spaziatura bianca), la tragica scomparsa dell’ateo Celestino occupa un intero capitolo de *Le Chaos*: quello conclusivo, degnamente sigillato dalla scritta finale posta sulla lapide a rafforzare lo

---

<sup>31</sup> Montherlant (1966: 103).

<sup>32</sup> Montherlant (1922: 16).

<sup>33</sup> Montherlant (1922: 176).

<sup>34</sup> La presenza della *noire compagne* è individuabile già a partire dal Capitolo IV.

<sup>35</sup> Montherlant (1954: 469).



scacco subito: «Aujourd’hui la pierre tombale, au-dessus du ICI REPOSE habituel, porte l’inscription: LAUS DEO»<sup>36</sup>.

Il 21 settembre 1972, Henry de Montherlant si sarebbe suicidato. Compromesso da sette schegge di obice (risalenti alla Prima Guerra Mondiale) le lodi che riceveva non gli facevano più piacere. La sua fragilità nervosa col tempo si era accentuata. Stava, inoltre, per diventare cieco. Solo la sensualità, leggiamo nei *Carnets (1930-1944)*, riusciva a scuoterlo dall’apatia e a fargli dimenticare il suo corpo oramai vecchio e spossato: «Elle seule peut me tirer de cet état de non-être qui est le mien pendant de longues périodes. Elle me rend le courage, l’énergie, la promptitude, l’habileté, l’esprit d’entreprise»<sup>37</sup>.

Il giovane pagano che nel 1925 era partito alla volta della Spagna e dell’Africa era solo un lontano ricordo. Esso era stato sostituito da un uomo in preda allo smarrimento.

Per lui il suicidio non sarebbe stato un gesto di disperazione, ma il risultato di una scelta ragionevole, simile a quella di tanti illustri personaggi del passato.

Non stupisce, pertanto, di fronte a questa nuova e tragica visione dell’esistenza, che trova mirabilmente la sua espressione ne *Le Chaos et la Nuit*, di vedere emergere un nuovo tipo di ‘eroe’, le cui caratteristiche risulteranno essere agli antipodi di quella ‘lucidità’ e di quella ‘razionalità’ da sempre esaltate dall’autore.

Per concludere: pochi autori hanno saputo cogliere ed esprimere le variazioni impercettibili dell’animo umano come Henry de Montherlant. *Le désir e le rêve, la vertu e le vice, le courage e la peur, la grandeur e la petitesse* non cessano mai, infatti, di coesistere nella sua opera, pur assumendo un differente rilievo a seconda delle stagioni vissute da questo autore «en perpétuel rebondissement», come scrisse Pierre Sipriot nella *Préface* ai suoi *Essais* (1995).

La stagione *lyrique*, per cominciare, costituita da *La Relève du Matin, Le Songe, Les Olympiques* e *Les Bestiaires*, scritte sotto l’influenza delle letture di Nietzsche e di Barrès.

Vi campeggia un eroe cinico e sprezzante che, muovendosi in una realtà *admirable e papillotante*, dispone delle persone e degli eventi a suo piacimento.

Quella *objective*, comprendente *La Rose de sable, Les Célibataires* e il ciclo di *Les Jeunes Filles*, romanzi che gettano uno sguardo lucido sugli ingranaggi della società contemporanea, di cui sono vittime i personaggi.

Un inedito *lien*, quello del *désespoir*, comincia ad assumere un peso consistente in questi testi di transizione in cui *force* e *médiocrité* si alternano, portando all’affievolimento dell’istanza eroica iniziale.

Quella *tragique*, per finire, preceduta da un’intensa attività teatrale che riprende, accentuandolo, il clima delineatosi nelle opere immediatamente precedenti.

Caratterizzata da una visione dell’esistenza scevra di illusioni, su cui grava *la peur de la mort et du néant*, tale stagione troverà la sua sistemazione più completa ne *Le Chaos et la Nuit*, per poi proseguire ne *Les Garçons* (1969) e in *Un Assassin est mon maître* (1971).

È di questa evoluzione che ci siamo voluti occupare in questo articolo, limitando l’analisi alla sola produzione narrativa, per una duplice ragione.

La prima trae la sua motivazione dal fatto che è nei romanzi, estesi su di un vasto arco di tempo di quarant’anni (dal 1922, data di pubblicazione di *Le Songe* al 1963, data di pubblicazione di *Le Chaos et la Nuit*), che è possibile cogliere appieno la graduale, ma netta differenziazione che si viene creando non solo nel concerto tematico, ma anche nella caratterizzazione dei personaggi.

Sono state escluse dall’analisi solo le due opere in prosa *La Relève du Matin* e *Les Olympiques*, in quanto raccolta di meditazioni, la prima, di dialoghi e di osservazioni sullo

---

<sup>36</sup> Montherlant (1963: 277-280).

<sup>37</sup> Montherlant (1957: 1354).

sport, la seconda. Esse sono state tenute presenti, però, quando si è trattato di ricostruire il clima che sovrasta la stagione giovanile montherlantiana in quanto contemporanee di *Le Songe* e *Les Bestiaires*.

Per la stessa ragione si è ritenuto opportuno attingere informazioni dagli *Essais* che, ricchi di dati preziosi circa la genesi dei romanzi e le date di pubblicazione, costituiscono, come affermò Michel Mohrt, «une exégèse inépuisable de l'œuvre par son auteur»<sup>38</sup>.

La seconda motivazione affonda le sue radici nel desiderio di aggiungere una nuova tessera al ritratto di uno scrittore su cui grava ancora oggi la definizione sbrigativa di *professeur d'énergie*.

Comprendere le ragioni di tale metamorfosi non è difficile: da una parte la consunzione del culto barrèsiano dell'io, rivelatosi progressivamente anacronistico, dall'altra il vissuto stesso dell'autore, compromesso dalla cecità e da quelle schegge di obice che minavano il suo fisico e la sua mente.

## 5. REFERENCES

- Montherlant, H.de (1975). *Tous feux éteints Carnets de 1965, 1966 et 1967*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1922). *Le Songe*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1924). *Les Olympiques*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1926). *Les Bestiaires*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1932). *La Rose de Sable*, Paris, Plon.
- Montherlant, H.de (1934). *Les Célibataires*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1936). *Les Jeunes Filles*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1960). *Le Cardinal d'Espagne*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1949). *L'étoile du soir*, Paris, Henri Lefebvre.
- Montherlant, H.de (1954). *Port-Royal*, Paris, Henri Lefebvre.
- Montherlant, H.de (1963). *Le Chaos et la Nuit*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1966). *Carnets (1958-1964)*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1957). *Carnets (1930-1944)*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1966). *Va jouer avec cette poussière*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1995). *Essais critiques*, Paris, Gallimard.
- Montherlant, H.de (1932). *Mors et Vita*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1937). *Le Démon du bien*, Paris, Grasset.
- Montherlant, H.de (1975). *Tous feux éteints Carnets de 1965, 1966 et 1967*, Paris, Gallimard.
- Datain, M.J. (1956). *Montherlant et l'héritage de la Renaissance*, Paris, Amiot-Dumont.
- Saint Pierre, M. de (1949). *Montherlant bourreau de soi-même*, Paris, Gallimard.
- Baladier, L. (1992). *Le Chaos et la Nuit*, Paris, Nathan.
- Mohrt, M. (1989). *Montherlant. Homme libre*, Paris, La Table Ronde.

---

<sup>38</sup> Mohrt (1989: 24).