





MARILENA GENOVESE

LE CHAOS ET LA NUIT
NELLA PRODUZIONE NARRATIVA
DI HENRY DE MONTHERLANT





©

ISBN
979-12-5994-422-1

PRIMA EDIZIONE
ROMA GENNAIO 2022

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
Capitolo I <i>Il disincanto della fine</i>	15
Capitolo II <i>Il tramonto dell'eroe solare</i>	51
Capitolo III <i>L'evoluzione del decoro narrativo</i>	87
Capitolo IV <i>Le metamorfosi del dispositivo narrativo</i>	125
<i>Conclusioni</i>	197
<i>Bibliografia</i>	201



INTRODUZIONE

Pochi autori hanno saputo cogliere ed esprimere le variazioni impercettibili dell'animo umano come 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 Sripriot nella *Préface* ai suoi *Essais*.

La stagione lirica, per cominciare, costituita dalla *Relève du matin* (1920), dal *Songe* (1922), dalle *Olympiques* (1924) e dai *Bestiaires* (1926), scritte sotto l'influenza delle letture di Nietzsche e di Barrès.

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

Quella oggettiva, che comprende *La Rose de Sable* (1932), *Les Célibataires* (1934) e il ciclo delle *Jeunes Fil-*

les (1936-1939), romanzi che gettano uno sguardo lucido sugli ingranaggi della società contemporanea, della quale sono vittime i personaggi principali.

Un inedito legame, «celui du désespoir»⁽¹⁾, ricorda Michel de Saint-Pierre, comincia ad assumere un peso consistente in questi testi di transizione in cui la forza e la mediocrità si alternano, portando all'affievolimento dell'istanza eroica iniziale.

Quella tragica, 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 paura della morte, tale stagione troverà la sua sistemazione più completa nel *Chaos et la Nuit* (1963), per poi proseguire nei *Garçons* (1969) e in *Un Assassin est mon maître* (1971).

È di questa evoluzione che ci siamo voluti occupare nel corso del nostro lavoro, 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, che è possibile cogliere a pieno la graduale, ma netta differenziazione che si viene creando non solo nel concerto tematico, bensì anche nella caratterizzazione dei personaggi, nella rappresentazione della spazialità e nello stesso impiego delle tecniche narrative.

Sono state escluse dalla nostra analisi letteraria solo le due opere in prosa la *Relève du matin* e *Les Olympiques*, in quanto raccolta di meditazioni, la prima, di dialoghi e di

(1) Michel de Saint-Pierre, *Montherlant bourreau de soi-même*, Paris, Gallimard, 1949, p. 143.

osservazioni sullo 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 del *Songe* e dei *Bestiaires*.

Per la stessa ragione abbiamo ritenuto opportuno attingere informazioni dagli *Essais* che, ricchi di informazioni sulla genesi dei romanzi e sulle date di pubblicazione, costituiscono come affermò Michel Mohrt, «une exégèse inépuisable de l'œuvre par son auteur»⁽²⁾.

La seconda motivazione, a nostro avviso la più importante, 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”.

«Mes œuvres brillent pour certains êtres d'une jeunesse éternelle, alors qu'elles sont mortes dans mon cœur, comme ces troncs d'arbres qui ont l'aspect d'une masse de mousse verdoyante, mais au-dessous ne sont qu'écorce sèche», lamentava lo stesso Montherlant nei suoi *Carnets (1930-1944)*, alludendo a un'immagine stereotipata, che mal si adattava alla complessità della sua esperienza artistica e umana.

Assumendo come punto di partenza *Le Chaos et la Nuit*, malinconica metafora della condizione umana sulla cui importanza all'interno di tale vasta produzione letteraria si era espresso anche lo scrittore, abbiamo proceduto a ritroso nel tentativo di cogliere e di restituire i più sottili mutamenti verificatisi nel corso di tale evoluzione senza trascurare i romanzi degli anni 30 in cui essi cominciano a palesarsi. Trasformazioni per cominciare relative alle nervature tematiche di cui ci siamo occupati nel Capitolo I.

(2) Michel Mohrt, *Montherlant. Homme libre*, Paris, La Table Ronde, 1989, p. 24.

Dopo un breve *excursus*, volto a introdurre l'autore e gli antecedenti letterari, abbiamo provveduto a una presentazione dettagliata dell'opera in questione, dapprima soffermandoci sulla sua genesi e sulle peculiarità relative alla scelta delle fonti, successivamente attraverso una sintesi del suo contenuto. Questa si è rivelata utile per mettere in luce il diverso trattamento subito dai motivi della solitudine, della paura e della morte che, oltre a scandire il percorso del protagonista del *Chaos*, Celestino Marcilla, ritmano tutta la produzione narrativa, costituendo, pertanto, dei preziosi mezzi di confronto.

Tale analisi, infatti, ci ha consentito di seguire il loro passaggio graduale verso toni sommessi che concorrono a delineare una nuova atmosfera in cui a dominare solo la viltà e l'inquietudine, contrariamente a quanto accadeva negli scritti di esordio caratterizzati dal dispregio del pericolo, dalla ricerca della solitudine, intesa come presa di distanza dalla mediocrità borghese, e dal corteggiamento della morte quale dispensiera di gloria.

Un siffatto reticolo ha evidenziato l'affiorare di un "io" fragile, ritratto sulla propria interiorità e incline la follia, di cui ci siamo occupati nel paragrafo intitolato "Celestino e gli abissi dell'anima", oggetto di trattazione del Capitolo II.

Esso subentra a quello dominato dalla esaltazione egoistica e dal diffuso cinismo espresso attraverso apposite strategie quali: il calcolo, la menzogna e il mutismo, che erano valse all'autore le accuse di insensibilità e di crudeltà.

A questa trasformazione si uniscono al contempo il progressivo processo di decadimento fisico al quale i personaggi principali vengono sottoposti e quella, per finire, attinente alla loro collocazione nel sistema gerarchico del

racconto che li vede soccombere lentamente a quelli secondari, ribaltando così l'originario sistema di valori.

Tali cambiamenti sono stati pensati subito dopo in funzione di un'altra grande coordinata del racconto, lo spazio, dato il rilievo che le determinazioni spaziali occupano nell'immaginario dell'autore.

Azioni ed eventi narrati sono riconducibili, infatti, a itinerari e luoghi privilegiati che si distribuiscono lungo tre assi principali, decisivi per il prosieguo della nostra indagine: lo spazio domestico, quello urbano e quello naturale di cui ci siamo occupati nel Capitolo III.

In questa prospettiva ci è sembrato significativo evidenziare innanzitutto la scomparsa della poeticità dello spazio domestico e del suo interno privilegiato, la "chambre".

Sublimata nel *Songe* e nei *Bestiaires*, come luogo della fantasticheria, in cui coltivare le proprie illusioni, viene sottoposta a un graduale processo di depauperamento, che si mostra conforme al decadimento umano dei personaggi, fino a trasformarsi nel *Chaos* in spoglia "chambre de la mort".

A un esito altrettanto interessante ha condotto anche l'analisi della rappresentazione dello spazio urbano, dalla quale è emerso il declino di quei clichés ai quali l'autore si era sempre ispirato. Alludiamo a quelli relativi al contesto spagnolo con la sua città e il suo luogo simbolico per eccellenza, ovvero l'arena, decantata dal giovane Montherlant come sinonimo di allegria, di fascino e di coraggio, e ora svuotata invece sempre nel *Chaos* di ogni connotazione positiva.

Le immagini rinvenibili cedono il passo, infatti, a quelle che descrivono una realtà opprimente e mediocre che la accomuna a quella francese, simboleggiata dalla città di Parigi, per Montherlant sinonimo di decadenza.

Coerente a tale nuovo clima delineatosi ci è sembrata, per finire, anche la metamorfosi subita dall'habitat naturale: da luogo mitico, regno di forze rigeneratrici, la cui vitalità entrava in corrispondenza con l'euforia dei personaggi degli anni '20, a campo di forze ostili o estranee alle sofferenze di quelli delle opere della maturità.

Esaminato il piano della *fiction*, nel Capitolo IV abbiamo rivolto la nostra attenzione alle componenti del dispositivo narrativo, al fine di individuare i cambiamenti verificatisi anche nelle tecniche impiegate dallo scrittore.

Per quanto attiene al problema della *temporalità*, tenendo conto della distinzione operata da Genette tra *tempo della storia* e *tempo del racconto*, abbiamo passato in rassegna in un primo momento i singoli romanzi, di cui abbiamo ricostruito gli eventi secondo le unità cronologiche naturali: minuti, ore, giorni e anni.

Questo ci ha permesso di constatare, innanzitutto, che Montherlant rispetta la "référence réaliste", ma senza attribuirle un'eccessiva importanza. Le negligenze rinvenibili nelle opere esaminate e relative alla collocazione temporale degli eventi sono, infatti, numerose.

A tali imprecisioni si   venuta contrapponendo la scansione dei romanzi secondo il *ritmo stagionale*, alla cui individuazione siamo stati condotti dalle indicazioni dello stesso autore contenute negli *Essais*.

Tre cicli, uno di esordio, carico della solarit  e della positivit  delle stagioni primaverile ed estiva, uno autunnale, peculiare dei romanzi degli anni '30, caratterizzati dall'alternanza di luci e ombre, e uno prettamente invernale, caratteristico del *Chaos*, si vengono cos  alternando nella scansione dell'opera montherlantiana, parallelamente alla nuova visione dell'esistenza che egli va via via acquisendo.

Ordine, frequenza e durata sono stati i *livelli temporali* presi successivamente in considerazione.

Se lo studio dell'*ordine del racconto* non ha evidenziato alcun mutamento, lo stesso non può dirsi di quello della frequenza.

A tale proposito ci è sembrato importante segnalare il passaggio dal *racconto singolativo* a quello *iterativo*, che diventa il tratto distintivo degli ultimi romanzi, scanditi dalla ripetitività di azioni che sono da ascrivere al temperamento ossessivo dei protagonisti.

Per quanto attiene, invece, alla *durata*, l'analisi delle singole opere, condotta attraverso l'individuazione del sommario, della pausa, dell'ellissi e della scena, ha evidenziato il peso crescente che i dialoghi vanno assumendo a scapito delle descrizioni. A differenza di queste ultime, che delineavano nei romanzi giovanili un'atmosfera "féérique", essi contribuiscono a restituire i sentimenti, gli impulsi e i travagli interiori delle nuove creature in maniera vivida, dando loro maggiore spessore.

Questo farebbe, così, dell'ultimo Montherlant, come affermato da M. Sécretain, un Montherlant pieno di attenzione per l'uomo, che egli mette al di sopra di se stesso.

Chiude il capitolo il paragrafo dedicato all'analisi dell'*istanza narrativa* che conferma la presenza del narratore onnisciente. Aspetto, questo, attribuibile alla vocazione moralista dello scrittore. Non bisogna dimenticare, infatti, che al centro delle sue opere campeggiano quasi sempre grandi problemi morali: nella pièce del 1942, *La Reine morte*, ad esempio, la vicenda trecentesca di Inés de Castro è letta alla luce del conflitto tra sentimenti e ragion di stato; nella pièce del 1947 *Le Maître de Santiago* sono messe sotto accusa la cupidigia e la crudeltà che caratterizzano la conqui-

sta del Nuovo Mondo da parte degli spagnoli del Cinquecento; mentre *Les Garçons* affrontano i complessi intrecci emotivi e spirituali nascosti dietro la facciata di un collegio maschile.

Lo studio dello stile montherlantiano avrebbe dovuto concludere tale indagine. Per poter procedere a una siffatta ricostruzione avremmo dovuto, però, prendere in considerazione un vasto campo di studi comprendente l'organizzazione testuale, le componenti sintattiche del testo, i procedimenti lessicali, la retorica e le figure di stile: tutti elementi che avrebbero rischiato di dilatarsi oltremodo, riducendo la specificità di tale trattazione, o, al contrario, obbligandoci a uno studio approssimativo del *corpus narrativo*.

Per la stessa ragione abbiamo ritenuto opportuno escludere anche un esame stilistico limitato al solo *Chaos et la Nuit*, perché contrario all'impianto generale del nostro lavoro. L'opera, infatti, ha costituito il punto di partenza di una ricerca che, procedendo a ritroso, ha coinvolto tutti gli altri romanzi, di cui sono stati presi in considerazione contemporaneamente costanti e variabili.

CAPITOLO I

IL DISINCANTO DELLA FINE

Pour définir mon œuvre, je ne trouve rien de mieux que ce que disait de la sienne Richard Wagner : «Mon œuvre est la recherche de l'éternel humain, délivré de toute convention»

Va jouer avec cette poussière (p. 77)

1.1. Gli antecedenti letterari

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

(1) Esso si nutre di quegli alti ideali civili e umani mutuati da alcune illustri culture del passato. Montherlant oppone all'ottimismo progressista una visione pessimista della società contemporanea, votata, a suo avviso, a un'irrimediabile decadenza. La ricerca di nuovi valori diventa, pertanto, un imperativo improrogabile. Contro coloro che profetizzano l'avvento del popolo, l'autore sostiene la supremazia dell'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 di un modello di uomo ormai sconosciuto e che il mondo contemporaneo è incapace di coltivare.

Talento precoce (esordì con brevi racconti all'età di sette anni), egli fece sua la filosofia eraclitea del "sincretismo" e dell'"alternanza", che ben si sposava con la connaturata predisposizione ad accogliere e a 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»⁽²⁾.

Tale mobilità sottende una vasta produzione letteraria⁽³⁾, la cui evoluzione singolare si mostra conforme all'originalità di un autore le cui pose inamidate di vecchio aristocratico⁽⁴⁾ e le cui prese di posizione (l'appoggio morale e le simpatie tributate al regime di Vichy che gli valsero le

(2) Henry de Montherlant, *Tous feux éteints*, Paris, Gallimard, 1975, p. 34.

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

(4) Nel volume di M. Jean Datin, *Montherlant et l'héritage de la Renaissance* (Paris, Amiot-Dumont, 1956), figura un'appendice di M. Louis de Saint-Pierre (padre del romanziere Michel de Saint-Pierre) sulle famiglie Malatesta e Montherlant. Membro della "Commission des preuves" dell'"Association de la Noblesse française", nonché cugino dell'autore scrive: «Ses quatre quartiers (de noblesse) paternels ont 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 ... S'il prenait fantaisie à Henry de Montherlant de se faire recevoir demain chevalier de l'Ordre de Malte, il y serait donc reçu sans aucune difficulté» (p.197).

accuse di collaborazionismo) lo resero tra i più contestati e celebrati del suo tempo.

Acclamato dalle nuove generazioni per il culto del vigore e dell'azione professati negli scritti di esordio⁽⁵⁾, *Le Songe*⁽⁶⁾, *Les Olympiques*⁽⁷⁾ e *Les Bestiaires*⁽⁸⁾, Montherlant, infatti, fu sottoposto contemporaneamente a un processo dissacrante da parte di una vasta critica che ne delineò il ritratto di giovane cinico e ambizioso, tutto teso alla conquista di onori e di gloria, preoccupato soprattutto di far giungere alle orecchie di amici e conoscenti l'eco delle sue imprese guerresche.

È il caso della trilogia biografica realizzata da Pierre Sipriot, e comprendente *Montherlant par lui-même*⁽⁹⁾, l'*Album Montherlant*⁽¹⁰⁾ e *Montherlant sans masque*⁽¹¹⁾, dalla quale emerge un personaggio profondamente diverso da quello che siamo abituati a conoscere.

Critico puntuale e informato, nonché carissimo amico dell'autore e tra i pochi a godere della sua fiducia, lo studioso rivela quella che ritiene essere stata la sua vera natura, arrivando a parlare di vera e propria impostura.

Racconta, ad esempio, della falsificazione della data di nascita, anticipata di un anno e indicata nel 21 aprile, data

(5) Esse rappresentano rispettivamente la mitizzazione della Guerra, dello Sport e della Tauromachia, in quanto realtà capaci di compiere il miracolo di temperare e di nobilitare tutti gli animi, indifferentemente.

(6) Henry de Montherlant, *Le Songe*, Paris, Grasset, 1922.

(7) Henry de Montherlant, *Les Olympiques*, Paris, Grasset, 1924.

(8) Henry de Montherlant, *Les Bestiaires*, Paris, Grasset, 1926.

(9) Pierre Sipriot, *Montherlant par lui-même*, Paris, Seuil, 1953.

(10) Pierre Sipriot, *Album Montherlant*, Paris, Gallimard, 1979

(11) Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque*, Paris, Robert Laffont, 1982.

della fondazione di Roma, e alimenta i dubbi circa i pericoli da lui corsi durante la guerra del 1914.

Lo scrittore avrebbe costruito, quindi, la sua immagine riadattando gli eventi in funzione dei propri desideri.

Conforme a questo temperamento complesso si mostrano il periodo di vagabondaggio compiuto lungo le rive del Mediterraneo dal 1925 al 1932, con l'intento di realizzare la "fêerie", e quelle zone d'ombra che, rinvenibili nel contemporaneo ciclo di prose dei *Voyageurs traqués*⁽¹²⁾ si sarebbero estese, non senza importanti conseguenze, sulla produzione successiva.

Così Michel Mohrt commentava questo periodo di inquietudine vissuto dall'autore:

«Montherlant sent le besoin de se renouveler [...] ayant perdu tous ses proches parents, il est seuls. Il disperse la case familiale, brûle ses papiers de famille, rompt toutes les attaches qui pouvaient le retenir en France. Voilà la grande libération qu'il n'a pas eu [...]. À la merci de ses humeurs, de ses phobies, de ses coups de tête, il est victime de sa propre liberté [...]. Il a beau multiplier les expériences, il ne trouve pas le paix [...]. Cette crise morale intéresse la vie littéraire de Montherlant elle-même [...]. Le héros grave et pur des Bestiaires et du Songe a fait place à un voyageur cynique et désabusé, en quête de bonnes fortunes, mais aussi affreusement désenchanté et qui masque son désespoir sous son cynisme»⁽¹³⁾.

(12) Esso comprende *Aux fontaines du désir* (1927), *La Petite Infante de Castille* (1929) e *Un voyageur solitaire est un diable* (1939).

(13) Michel Mohrt, op. cit., pp. 128-132.

A questo mutato climax sono riconducibili *La Rose de Sable*⁽¹⁴⁾, *Les Célibataires*⁽¹⁵⁾ e il ciclo delle *Jeunes Filles*⁽¹⁶⁾, romanzi di critica sociale che inaugurano una nuova fase artistica caratterizzata dall'alternante ostensione di personaggi ora destinati a pungenti sconfitte, miserie e traicoli (il luogotenente Lucien Auligny, nel primo romanzo, Léon de Coantré, nel secondo), ora animati dal più sfrenato cinismo (lo scrittore Pierre Costals). Alternanza, questa, che spinse lo studioso Louis Baladier a coniare l'espressione "virilité pastichée".

La rappresentazione della *Reine Morte* all'Académie Française segna l'esordio di un'intensa stagione teatrale⁽¹⁷⁾ che si protrarrà per circa 30 anni, dando vita a numerose opere "de psychologue", come lo stesso autore amò definirle:

«La lucidité, la diversité et la mobilité m'ont porté, comme il était naturel, à écrire une œuvre [...] exclusivement psychologique. Mes œuvres de cette famille ne sont ni des œuvres d'idées, ni des œuvres lyriques, ni des œuvres défendant une thèse, ni des œuvres ayant une tendance politique. Ce sont des œuvres qui ne prétendent qu'à faire

(14) Henry de Montherlant, *La Rose de Sable*, Paris, Plon, 1954.

(15) Henry de Montherlant, *Les Célibataires*, Paris, Grasset, 1934.

(16) Questo comprende: *Les Jeunes Filles* (Paris, Grasset, 1936), *Pitié pour les Femmes* (Paris, Grasset, 1936), *Le Démon du Bien* (Paris, Grasset, 1937), *Les Lépreuses* (Paris, Grasset, 1939).

(17) L'autore aveva già scritto *L'Exil* (1929) e *Pasiphaé* (1936). Seguiranno: *Fils de personne* (1944), *Malatesta* (1946), *Le Maître de Santiago* (1947), *Demain il fera jour* (1949), *Celles qu'on prend dans ses bras* (1950), *La ville dont le Prince est un enfant* (1951), *Port-Royal* (1954), *Brocéliande* (1956), *Don Juan* (1958) e *Le Cardinal d'Espagne* (1960).

voir, avec autant d'acuité que possible, les cheminements d'âmes humaines»⁽¹⁸⁾.

Le opere teatrali, infatti, nascono dalla volontà di indagare nelle vaste maglie dell'interiorità e portano sulla scena dei personaggi assetati di "grandeur", ma sofferenti, ora, per l'incapacità in cui si trovano di realizzarla.

Da sempre associate all'idea della magnificenza per l'esotismo del quadro storico e per la fastosità delle scene, esse si compongono, a ben guardare, di elementi che partecipano a un movimento complessivo di disintegrazione, quali l'introduzione di battute comiche o volgari negli atti e nelle parole dei personaggi che concorrono a distruggere la solennità del tono.

Ma a colpire di questa produzione è soprattutto la persistenza di quella famiglia di disadattati, di quei personaggi dall'"impuissance pitoyable", inaugurata con *La Rose de Sable* e *Les Célibataire*, e qui arricchita della figura emblematica della regina Giovanna la Pazza, personaggio principale, insieme a quello di Cisnero, del *Cardinal d'Espagne*.

Personalità complessa, in bilico tra razionalità e follia, essa preannuncia il protagonista del *Chaos*. Come lei, anche Celestino è, infatti, un perseguitato, come lei vive tra la paura della morte e l'orrore della vita, 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»⁽¹⁹⁾.

(18) Henry de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77.

(19) Henry de Montherlant, *Le Chaos et la Nuit*, Paris, Gallimard, 1963, p. 118.