

*Saggistica letteraria*

12



Henry de Montherlant

*Lettere a Luigi Baccolo*

*Edizione critica*  
*a cura di Pierangela Adinolfi*



*Il presente volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino.*

*In copertina, Il Galata morente, copia in marmo, conservata ai Musei Capitolini di Roma, da un originale bronzo attribuito ad Epigono (230-220 a. C.).*

© 2018 Pierangela Adinolfi

© 2018 Nuova Trauben edizioni  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312534

## *Introduzione*



## Henry de Montherlant e Luigi Bàccolo: dieci anni di amicizia epistolare

Tra il 1959 ed il 1972, Luigi Bàccolo e Henry de Montherlant intrattengono una fitta corrispondenza. A seguito dell'invio del saggio di Bàccolo intitolato *Teatro di Montherlant*, pubblicato ne «Il Ponte» durante l'estate del 1959, nasce fra il giornalista italiano e lo scrittore francese un rapporto che Bàccolo definisce, in un suo articolo, «dieci anni di amicizia (se oso chiamarla così) epistolare»<sup>1</sup>. Un estratto del saggio di Bàccolo sarà poi tradotto in francese e pubblicato nelle «Nouvelles Littéraires» col titolo di “*Port-Royal” vu de Florence*”<sup>2</sup>. Questo l'inizio di una relazione intellettuale, di uno scambio interculturale, ma anche di un rapporto di ammirazione, fedeltà ed “amicizia” fra due uomini che hanno condiviso la passione per la letteratura e compreso l'importanza dell'indipendenza del giudizio. Le recensioni e gli articoli, dedicati all'opera di Montherlant, che Luigi Bàccolo scrive, in quegli anni, sulla stampa italiana, costituiscono l'eco di una voce d'Oltralpe e sono lo strumento ideale per diffondere in Italia la conoscenza dello scrittore e di un settore della cultura francese da noi ancora in ombra. Dal canto suo Montherlant, apprezzando

---

<sup>1</sup> L. BÀCCOLO, *Un'amicizia di dieci anni con Henry de Montherlant*, in «Gazzetta del Popolo», 28 settembre 1972.

<sup>2</sup> Cfr. «Les Nouvelles Littéraires», 19 novembre 1959 e lettera del 9-12-59 a Luigi Bàccolo.

sempre la fedeltà di Bàccolo, suo ammiratore e lettore, tenterà di far pubblicare alcuni lavori del giornalista italiano in Francia, ma la “chiusura” da parte degli editori francesi sarà particolarmente resistente e Montherlant non esiterà a sottolineare il suo difficile rapporto con l’editoria, la critica e l’opinione pubblica di Francia, di un Paese in cui i contrasti e le polemiche, suscitati dalla sua opera, superano sempre il consenso ottenuto. Montherlant è un autore “difficile”, lineare nell’espressione del pensiero, ma complesso se si vuole giungere all’effettiva comprensione dei suoi scritti. Di qui la difficoltà, per un autore “isolato”, di far entrare in Francia l’opera di un autore straniero non meno solitario di lui.

In questo contesto, Luigi Bàccolo si pone come un serio studioso dei testi montherlantiani. Nato a Savigliano il 10 novembre 1913, morto a Cuneo l’8 dicembre 1992, critico letterario, pubblicista, scrittore, Bàccolo è stato professore d’italiano e latino nei licei classici cuneesi fino al 1965, prima di dedicarsi interamente all’attività letteraria e critica. Ottimo conoscitore delle letterature italiana e francese, collaboratore di vari periodici e giornali, fra cui «Belfagor», «Il Mondo», «Il Ponte», l’«Espresso», le «Nouvelles Littéraires», la «Gazzetta del Popolo», «Il Resto del Carlino», «La Stampa», ecc., è autore di numerosi saggi critici: al *Luigi Pirandello*<sup>3</sup>, del 1938 (ried. 1949), che ebbe su «La Critica» le lodi di Benedetto Croce, seguirono vari volumi relativi al Settecento francese e italiano: *Che cosa ha detto veramente Sade*<sup>4</sup>, *Biografia del Marchese di Sade*<sup>5</sup>, *Restif de la Bretonne*<sup>6</sup>, *Casanova e i suoi amici*<sup>7</sup>, una

---

<sup>3</sup> *Luigi Pirandello*, con una lettera di S. E. Arturo Farinelli, Genova, Orgini, 1938 e Milano, Fratelli Bocca, 1949.

<sup>4</sup> Roma, Ubaldini, 1970.

<sup>5</sup> Milano, Garzanti, 1986.

<sup>6</sup> Milano, Garzanti, 1982.

*Vita di Casanova*<sup>8</sup>, un volume sull'Alfieri dal titolo *Il signor Conte non riceve*<sup>9</sup>. Di Sade, Bàccolo ha curato anche, tra il '69 e il '76, l'edizione italiana del *Teatro*<sup>10</sup>, del *Diario inedito*<sup>11</sup>, delle *Lettere da Vincennes e dalla Bastiglia*<sup>12</sup>. In collaborazione con Piero Chiara ha pubblicato un *Casanova erotico*<sup>13</sup>. Sono suoi anche un volume miscelaneo di saggi, *Il mormorio delle passioni nascenti*<sup>14</sup>, e un libro storico-documentario dal titolo *La marchesa de Brinvilliers e le signore dei veleni*<sup>15</sup>. È autore anche di un romanzo, *Amore a quattro voci*<sup>16</sup>, e di una raccolta poetica, *Il Commiato del Mago e delle Fate*<sup>17</sup>.

Delle lettere di Bàccolo a Montherlant non è stato conservato dall'autore nessun *brouillon* e pertanto non ve n'è traccia nella Biblioteca del Fondo Bàccolo; né ci è stato, inoltre, possibile reperirle tra la fittissima corrispondenza di Montherlant tuttora in parte inedita. Utile strumento di comprensione delle lettere di Montherlant, le uniche ad essere raccolte in questo volume assieme a due inediti pubblicati in Appendice, sono stati, invece, i numerosi articoli che il

---

<sup>7</sup> Milano, Sugar, 1972.

<sup>8</sup> Milano, Rusconi, 1979.

<sup>9</sup> Cuneo, L'Arciere, 1978.

<sup>10</sup> SADE, *Teatro*, prefazione di L. Bàccolo, Milano, Sugar, 1969.

<sup>11</sup> SADE, *Diario inedito*, prefazione e note di G. Dumas, a cura di L. Bàccolo, Milano, Rizzoli, 1973.

<sup>12</sup> SADE, *Lettere da Vincennes e dalla Bastiglia*, a cura di L. Bàccolo, Milano, Mondadori, 1976.

<sup>13</sup> Milano, Sugarco, 1975.

<sup>14</sup> Cuneo, L'Arciere, 1981.

<sup>15</sup> Milano, Rusconi, 1983.

<sup>16</sup> *Amore a quattro voci*, Presentazione di P. Bianucci, Torino, Fògola, 1980.

<sup>17</sup> Savigliano, L'Artistica Savigliano, MCMLXXXII.

giornalista piemontese ha dedicato, tra il 1959 ed il 1972, all'opera dello scrittore francese: in queste lettere si possono scorgere, infatti, continui riferimenti alle recensioni e agli studi di Bàccolo. L'attività giornalistica e letteraria di Luigi Bàccolo è dunque un importante contributo italiano alla conoscenza del pensiero, dell'opera e della vita di Heny de Montherlant.

Henry-Marie-Joseph Millon de Montherlant è nato a Parigi, al 15 di avenue de Villars, la notte del 20 aprile 1895. In realtà, Montherlant sceglie le date della sua nascita e della sua morte: ai suoi biografi ha infatti sempre indicato come data di nascita il 21 aprile 1896, perché la madre aveva l'abitudine di ringiovanirsi di un anno e perché il 21 aprile, e non il 20, con l'entrata del Sole nel segno zodiacale del Toro, gli sembrava più corrispondente alla sua personalità, da un punto di vista astrologico. Egli sceglie poi di togliersi la vita quando «il le faut», il 21 settembre 1972, data dell'equinozio, «quand le jour est égal à la nuit [...]. Et le jour de la vie et la nuit de la mort sont égaux pour moi en effet et se balancent»<sup>18</sup>.

Nato e cresciuto in una famiglia «de condition», Henry avverte sin da bambino l'amore per la scrittura e per la letteratura: a soli nove-dieci anni inizia a comporre i suoi primi *écrits*, a volte in collaborazione col suo amico Faure-Biguet<sup>19</sup>. L'impulso a scrivere, e la passione per la corrida (nel 1926 dedica *Les Bestiaires* alle inebrianti emozioni della

---

<sup>18</sup> Sulla biografia di Montherlant, cfr. P. SIPRIOT, *Montherlant*, Paris, Seuil, [1953], 1975; *Album Montherlant*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1979; *Montherlant sans masque: biographie 1895-1972*, Paris, Laffont, 1990 ; PH. ALMERAS, *Montherlant. Une vie en double*, Editions Via Romana (Versailles), 2009, la più ampia biografia di Montherlant sinora pubblicata.

<sup>19</sup> Cfr. J.-N. FAURE-BIGUET, *Les Enfances de Montherlant*, Paris, Plon, s.d. e *Montherlant, homme de la Renaissance*, Paris, Plon, 1925.

tauromachia), gli sono dati dalla lettura per lui folgorante di *Quo Vadis*, il romanzo di Henryk Sienkiewicz che nel 1904 gli rivela il mondo della storia romana. In *Quo Vadis*, Montherlant ha compreso ciò che poteva essere la letteratura: una vita senza pregiudizi e senza costrizioni, la vera vita. Nerone e Petronio diventano, per il piccolo Henry, dei compagni che lo autorizzano a tutte le stravaganze, dal momento che loro stessi sono i primi a commetterle ed impunemente. Ma l'infanzia, l'adolescenza e la giovinezza di Montherlant sono segnate da molte altre letture, anche di diversa ispirazione: Tolstoï, Barrès, Flaubert, Chateaubriand, che adora, e poi Eraclito, Plutarco, gli Stoici e soprattutto Seneca. Nel 1915, all'età di diciannove anni, legge per la prima volta *Il Fuoco* di Gabriele D'Annunzio ed è per lui un'altra rivelazione: «Je lus pour la première fois une œuvre de lui [D'Annunzio], *Le Feu*, en 1915, à dix-neuf ans, et ce livre, à la lettre, transforma ma façon d'écrire. J'étais prisonnier de Flaubert; *Le Feu* dénoua les bandelettes: la chenille devint papillon. Il ne me révéla pas ce que j'étais, comme *Quo Vadis*; il m'apporta des éléments nouveaux: un style de vie, qui me posséda durant dix ans. Et un style d'écrivain. Un style d'écrivain? Et cependant je ne lisais d'Annunzio qu'en traduction!»<sup>20</sup> Montherlant scopre, nel romanzo di D'Annunzio, uno stile di vita e uno stile letterario che gli conferiscono un senso di libertà. Henry predilige, dell'opera dannunziana, la bellezza, il potere incantatore, i continui riferimenti alla pittura, alla scultura, alla musica, oltre che alla

---

<sup>20</sup> Riportiamo questa citazione dal testo dattiloscritto, intitolato *Hommage à D'Annunzio*, che Montherlant invia a Baccolo nel 1963, cfr. lettera del 31-5-63 a Luigi Baccolo. Sulla fortuna del poeta italiano in Francia, si veda, inoltre, il saggio di GUY TOSI, uno dei maggiori studiosi francesi di D'Annunzio, *La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la grande guerre (1914-1915)*, Firenze, Sansoni, 1961.

letteratura. Egli legge *Il Fuoco* soltanto in traduzione, ma si tratta di una straordinaria traduzione, così la definisce lo stesso Montherlant, quella di Georges Hérelle, vero e proprio creatore di un'ammirabile prosa francese: «Mais extraordinaire est sa traduction [du *Feu*], œuvre de Georges Hérelle, qui lorsqu'il la fit, était professeur au lycée de garçons de Bayonne, et qui traduit la majorité des textes de d'Annunzio. Comme créateur d'une prose française admirable, ce professeur fut aussi important pour moi que Bossuet et Chateaubriand». I primi due libri di Montherlant, *La Relève du Matin* e *Le Songe*, sono imbevuti del *Fuoco*, «jusqu'à l'intoxication». Lo stesso vale per l'ultimo capitolo dei *Bestiaires*. Nelle *Olympiques*, agisce su Montherlant l'influsso di un altro D'Annunzio, quello dei libri di guerra, e di un altro traduttore, André Doderet. Il D'Annunzio del *Fuoco* comparirà di nuovo nelle scene d'amore delle *Jeunes Filles*, mentre il D'Annunzio del dopoguerra ritornerà nelle pagine del *Solstice de juin*. Nonostante la grande ammirazione che Montherlant nutre per lo scrittore italiano, nei *Carnets* del 1936, egli non esita a definirlo «le vieux singe» per il sostegno che D'Annunzio offre a Mussolini in occasione della guerra d'Etiopia. Dopo il *Solstice*, l'influsso di D'Annunzio scompare dalle opere montherlantiane, ma lo scrittore francese, che nell'articolo *Hommage à D'Annunzio*, pubblicato nelle «Nouvelles Littéraires» difende la memoria del poeta italiano e lo pone fra i più grandi geni dell'umanità, sostiene: «J'avais subi cette influence jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans!» Indubbiamente i due autori sono accomunati da temi e idee che ricorrono nelle loro opere, ma, a nostro giudizio, mentre in D'Annunzio si ha più la ricerca dell'estetismo, dell'edonismo e la convinzione della superiorità del poeta decadente rispetto al suo ambiente, in Montherlant prevale l'idea relativa alla forza

morale non tanto del poeta quanto dell'individuo e la riflessione filosofica ed esistenziale predomina sull'inclinazione al lirismo.

Montherlant ammira ancora D'Annunzio per il senso del gioco, che egli scorge nell'impresa di Fiume, per l'esaltazione del piacere di soddisfare i propri desideri, per la sua mutevolezza e versatilità. Proprio il tema del cambiamento, dell'instabilità e della varietà delle forme dell'esistenza umana è alla base del pensiero più denso dello scrittore francese.

In uno dei suoi testi principali, Montherlant scrive:

Alternons les idéals, comme on change de parfum, comme on change de chambre selon les heures du jour. Que tout me soit une maîtresse: ce qu'on hait le jour et qu'on adore la nuit, et d'autant plus adoré la nuit que haï le jour. Je me renierai pour me retrouver, je me détruirai pour m'atteindre, je mordrai à la nuque et je rejetterai, comme des femmes, toutes les croyances, tour à tour. Énorme amour? Bien sûr. Ou, selon votre goût, énorme indifférence.

L'univers n'ayant aucun sens, il est parfait qu'on lui donne tantôt l'un et tantôt l'autre. C'est bien ainsi qu'il faut le traiter<sup>21</sup>.

Si tratta del grande principio dell'alternanza («si la synthèse est décidément trop difficile, épuisons la vie par l'alternance»<sup>22</sup>), che Montherlant espone e riprende più volte all'interno delle sue opere, da *Tibre et Oronte* al testo fondamentale *Synchrétisme et alternance*, contenuto nella raccolta *Aux fontaines du désir* (e qui pensiamo anche al tema del proteismo sviluppato nel racconto *La mort de Peregrinos*),

---

<sup>21</sup> H. DE MONTHERLANT, *Synchrétisme et alternance*, in *Essais*, Préface par P. SIPRIOT, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1963, p. 244.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 231.

ed ancora da *Service inutile* all'*Equinoxe de septembre*, dal *Solstice de juin* alla serie delle *Jeunes Filles*, ecc. Contro la necessità di dover rinunciare a qualcosa, meglio abbracciare tutto nel principio dell'alternanza, essendo consapevoli che il piacere è l'unico stimolo che renda apprezzabile la vita, anche se, come tutto il resto è destinato a svanire. A metà fra stoicismo ed edonismo, Montherlant ritiene che sia giusto distaccarsi dagli aspetti materiali della vita, perché in sé non hanno alcun valore; vale la pena, tuttavia, abbandonarsi al piacere, accantonando i falsi snobismi delle anime forti e pure. La più grande purezza sta proprio nel vivere il più semplicemente possibile secondo natura. Il grande scopo dell'esistenza umana è quello di essere felici: se la vita non è altro che un intervallo di tempo fra due «néants», come Montherlant sostiene nel testo allora inedito da noi riprodotto in Appendice ed intitolato *Sur mes derniers "Carnets"*<sup>23</sup> (si veda la lettera del 25-4-66 a Luigi Baccolo), tanto vale occuparla traendone soddisfazione e profitto, nella piena consapevolezza che i gesti eroici, come quelli compiuti in guerra a costo della propria vita, e tutti i «grands sentiments» sono giustificati dal fatto che si prova piacere nel compierli e nel nutrirli.

Il concetto di guerra acquisisce, nell'opera saggistica di Montherlant, un particolare rilievo<sup>24</sup>. La guerra, se ben combattuta, rappresenta, per l'autore, una scuola di dignità e di disinteresse, una vera e propria palestra in cui esercitare il coraggio e sviluppare una sana *camaraderie*. Alla guerra è legato il senso ideale del patriottismo, inteso come una forma di disciplina, di religione e di esigenza morale. Già nella *Relève*

---

<sup>23</sup> Un nostro commento su questo testo inedito di Montherlant è già apparso in «Studi Francesi», n. 132, settembre-dicembre 2000, pp. 527-533.

<sup>24</sup> Cfr. L. BÀCCOLO, *La mitologia politica di Montherlant*, in «Belfagor», 31 marzo 1967.

*du matin* (1920), Montherlant coltiva questi temi. Nel *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924), si possono cogliere la poesia e la malinconia della guerra: lo scrittore esprime la sua protesta contro l'insensibilità e l'indifferenza di quanti, sopravvissuti alla guerra, «sbadigliano» sulle tombe degli eroi. Nelle trincee, la *camaraderie* ha dato, secondo Montherlant, ai soldati appena ventenni, un'immagine illusoria, ispirata a valori ideali, dell'esistenza fra gli uomini, determinando poi, nel momento del loro ritorno in patria, una reazione di inadattabilità alla vita quotidiana. Montherlant è consapevole che il coraggio vissuto come gesto di carità, il senso dell'onore e della lealtà durante la lotta, i valori tradizionali della famiglia, della religione, della patria e dell'amore sono concetti astratti che assumono una valenza positiva a seconda della qualità dell'uomo che li nutre. È cosciente, pertanto, del fatto che possano essere barbaramente strumentalizzati dalle false ideologie e dal potere politico. Henry paragona il campo di battaglia al campo sportivo: per l'uno valgono le medesime regole che valgono per l'altro: il rispetto dell'avversario, la lealtà, il necessario distacco che consente di porsi nei panni del nemico o dell'avversario. Nelle *Olympiques* (1924), il nostro scrittore sostiene che lo sport è la sola forma di azione accettabile proprio per i valori ideali che induce a sviluppare. Questo senso d'idealità è presente anche nell'apologo intitolato *Le parapluie du Samouraï* (1938) in cui, di due guerrieri giapponesi che vanno sul campo di battaglia, sopravvenuta la pioggia ed essendo uno sprovvisto di ombrello, l'altro lo ripara sotto il proprio prima di colpirlo a morte:

J'ai lu dans un livre japonais le trait suivant. Un samouraï se rend sur le terrain où il va se battre en duel avec un autre samouraï. Il a ouvert son parapluie, car il pleut. Et voici qu'il

aperçoit son adversaire, qui se rend également sur le terrain. Mais ce dernier n'a pas de parapluie. Alors le premier samouraï lui offre l'abri du sien. Ainsi, sous le même parapluie, et devisant, ils s'acheminent vers le terrain, et là dégainent leurs sabres, font ce que vous savez, et son tués l'un l'autre. Cette anecdote, lorsque je la raconte, fait rire les Français, parce que le rire est la réaction des Français d'aujourd'hui devant ce qui est grand. Quoi qu'il en soit, les diverses manifestations franco-allemandes du temps de paix, j'appelle cela la conversation sous le parapluie<sup>25</sup>.

Il pensiero di Montherlant espresso in questi saggi si traduce, pertanto, nel desiderio di trasportare le virtù della guerra in tempo di pace, conservando, tuttavia, la consapevolezza dell'inutilità dell'azione eroica.

Anche l'eroica generosità è posta sotto il sigillo dell'individualismo: il bene o il sacrificio compiuto sono un piacere che si rende a se stessi, pur rimanendo coscienti dell'inutilità dell'azione. In questo contesto, il dolore deve essere accolto favorevolmente in quanto è parte integrante della «condition humaine».

Proprio la rappresentazione della condizione umana nella sua interezza e diversità è uno degli obiettivi primari che Montherlant si prefigge di raggiungere nella sua opera. La funzione della letteratura per il poeta Montherlant, oltre che nel trasmettere, come vedremo, un messaggio morale eterno ed universale, consiste nel cercare di fissare l'*éternel humain*, cioè di comprendere per mezzo dell'intelligenza, di giustificare e di assumere i comportamenti più disparati del genere umano, seguendo un percorso interiore e personale. In *Synchrétisme et*

---

<sup>25</sup> H. DE MONTHERLANT, *Le parapluie du Samouraï, L'Equinoxe de septembre*, in *Essais*, cit., p. 760.

*alternance*, leggiamo: «Je suis poète, je ne suis même que cela, et j'ai besoin d'aimer et de vivre toute la diversité du monde et tous ses prétendus contraires, parce qu'ils sont la matière de ma poésie, qui mourrait d'inanition dans un univers où ne régneraient que le vrai et le juste, comme nous mourrions de soif si nous ne buvions que de l'eau chimiquement pure»<sup>26</sup>. Attraverso i personaggi dei suoi romanzi e delle sue *pièces*, il nostro autore intende rappresentare la saggezza, l'eroismo, e per eroismo s'intenda non l'insieme delle qualità dell'uomo invincibile o del super uomo, bensì dell'individuo capace di grande forza ed elevazione morale prima che si manifesti la sua fragilità, prima della possibile caduta, e la sensualità di uomini che nella vita non sono sempre uguali a se stessi e considerano la mutevolezza e il cambiamento come principi naturali a cui adeguarsi. Come conciliare, allora, la saggezza con l'eroismo? Montherlant non esita a dire: fingendo.

Il tema della «feinte» è mirabilmente esposto, per la prima volta, nel *Songe* (1922) e ci sembra opportuno riproporre qui una pagina dei *Carnets 1958-1964* in cui Montherlant mette in luce l'importanza del tema emerso in quel suo primo romanzo:

Personne, je crois, parmi les auteurs qui ont écrit sur moi, n'a mis en vedette une page du *Songe* écrite à vingt-trois ans. Page qui me paraît tout à fait extraordinaire, issue d'un homme si jeune, mais surtout d'un homme qui s'était jeté de son plein gré dans la guerre, et venait de la vivre pendant deux ans. Sans doute est-elle prêtée à un personnage de roman, mais je me suis assez défendu en d'autres cas d'être tel de mes personnages, pour ne pas reconnaître ici que le personnage en question est autobiographique, autobiographique

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 241.

avec une naïveté juvénile. Ce personnage est, comme moi, combattant volontaire sur le front dans un régiment d'infanterie, en 1916:

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

On peut dire que "tout y est"!<sup>27</sup>

Il tema della «feinte» percorre le pagine del *Songe*, del *Service inutile* e non solo: fingere di credere, di interessarsi alle "cose", donarsi in slanci generosi, cedere perfino all'azione, senza mai, tuttavia, esserne le vittime, preservando, cioè, la consapevolezza dell'inutilità e della vanità del *service*: «L'âme dit: service, et l'intelligence complète: inutile»<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 191-192.

<sup>28</sup> ID., *Service inutile*, in *Essais*, cit., p. 571.

Quali siano gli eventi che allietano o tormentano l'esistenza del genere umano ha ben poca importanza e l'andamento della vita è, ad esempio, magistralmente simboleggiato, nel testo *Sur mes derniers "Carnets"*, dalla metafora del «*va-et-vient des chevaux mécaniques, à l'usage des enfants, qu'on voit dans les jardins publics: une avance pour un recul. Il n'y a donc pas lieu de s'en préoccuper à l'excès puisque cela finira toujours par un sur-place*». Tutti gli individui sono, pertanto, accomunati da un unico destino: la morte. Secondo una prospettiva nichilistica, l'accettazione della morte individuale comporta, per Montherlant, sempre nello stesso testo, non solo l'accettazione dell'annientamento delle civiltà, ma addirittura la fine dell'intero pianeta. Il comportamento umano deve essere, quindi, conseguente a questa realtà: «*Tout est d'avance perdu, et doit être traité en conséquence*». Nell'opera di Montherlant, l'idea della morte pone in secondo piano gli aspetti falsi ed artificiali della vita, nell'ambito intellettuale, politico e sociale. Per mezzo della filosofia e della psicologia dell'*échec*, attraverso la scelta, nella sua opera creativa, di eroi oscuri e sfortunati, con l'aiuto dell'idea della morte, inseparabile dalla conoscenza dell'uomo, l'autore conferisce un significato nuovo e più diretto all'*humanisme*, sottolineando che il raggiungimento degli obiettivi prefissi non riveste una suprema importanza.

All'interno di una concezione prevalentemente nichilistica dell'esistenza umana, Montherlant trova, tuttavia, uno spiraglio per la possibile realizzazione della felicità terrena. La felicità è una questione di equilibrio, regolato dall'intelligenza. L'autore supera il pessimismo relativo alla vanità del tutto con la «*raison*» ed il «*courage*», che utilizza in quanto strumenti di serenità. Coerentemente con la propria posizione sincretistica, Henry unisce la «*vie morale*», ciò che per lui è l'anima, allo

scetticismo e all'edonismo, componenti dell'intelligenza. Allo stesso modo egli ritiene che nel dramma del vivere si possa scorgere anche il *bonheur*, dimostrando, così, di recuperare l'ottimismo all'interno di una concezione pessimistica che sembrava, inizialmente, senza soluzioni possibili<sup>29</sup>. Coincidenza degli opposti. Nutrendo un piccione dalle sue mani, Henry, in un altro suo testo, avverte «à la fois la piquûre du bec et le velouté du col ... Dureté et duveté, presque ensemble: la vie, dans le style où elle [lui] plaît»<sup>30</sup>.

Sempre nell'ambito di una posizione individualistica, Montherlant affronta il tema dell'amore e dell'affettività. Benché l'autore tenga sempre a precisare la distanza che intercorre tra sé ed i suoi personaggi, l'opera di Montherlant è un monumento innalzato alla solitudine umana. Solitudine, in quanto sommo bene, esigenza di perfezione e di assoluto, rifugio del pensiero e della creazione, solitudine «acquire au prix d'un certain nombre de sacrifices» (lettera del 30-4-63 a Luigi Baccolo), ma anche solitudine subita, come abbandono, indifferenza, incomprendimento. *Les Célibataires* e *Les Jeunes Filles* mettono in luce, in maniera diversa, le difficoltà che intercorrono nelle relazioni umane, l'impossibile conquista dell'altro, nonché l'aspra polemica dell'autore nei confronti di

---

<sup>29</sup> La ricerca del *bonheur* deve, per Montherlant, accompagnare costantemente l'esistenza umana: «Du temps que j'écrivais *Les Jeunes Filles*, et bien avant, j'entendais répéter que le bonheur est un état qu'il ne faut pas rechercher, qu'il faut posséder sans qu'on y pense. Et je répondais que le bonheur est un état qui doit être recherché, et ressenti violemment chaque jour ou peu s'en faut. Aujourd'hui comme alors je répète que la vie sans un bonheur *vif* chaque jour, ou quasiment chaque jour, n'a pas de sens. Je crois que Stendhal a écrit quelque chose comme cela: qu'il faut sortir chaque jour à la recherche du bonheur» (H. DE MONTHERLANT, *La Marée du soir. Carnets 1968-1971*, Paris, Gallimard, 1972, p. 145).

<sup>30</sup> H. DE MONTHERLANT, *Chant funèbre*, in *Essais*, cit., p. 199.

un sentimentalismo da lui giudicato troppo femminile. Ne consegue il ripiegamento su se stesso e la chiusura in un'aristocratica solitudine, non sempre priva di dolore. Anche all'amore Henry applica il principio, più volte esposto nei suoi testi, del «garder tout en composant tout», del vivere e del cogliere tutti gli aspetti dell'esistenza, componendoli nell'armonia dell'alternanza: se al sentimento non si deve rinunciare, non è possibile, tuttavia, sciuparlo in una difficile ed universale condivisione, ma è giusto nutrirlo e custodirlo nella propria interiorità. È nella diffidenza nei confronti di presunti ed ostentati slanci umanitari ed affettivi che si coglie la distanza di Montherlant sia dall'universalismo della *caritas* cristiana (per Montherlant, infatti, la carità è la più importante delle virtù se destinata, tuttavia, al sollievo delle sofferenze individuali) sia dall'internazionalismo di provenienza socialista e marxista. L'amore per Montherlant non può riguardare che il singolo individuo e la ristretta cerchia delle persone cui ciascuno dà il suo amore. Un amore offerto, dunque, che è sempre superiore, secondo Henry, all'amore ricevuto, che l'autore definisce addirittura, nel testo *Sur mes derniers "Carnets"*, «indésirable» perché sarà sempre inferiore e mediocre rispetto a quello che si è in grado di provare. Così i personaggi di Montherlant amano senza reciprocità, amano nel silenzio e nell'orgoglio, ricercando la solitudine e dando primaria importanza o al piacere dei sensi e della carne o alla ricerca di un assoluto che non si può trovare in mezzo alla moltitudine degli uomini.

Altro tema fondamentale dell'opera di Montherlant è il tema etico. Egli dice far sua la morale greco-latina e ne assume gli insegnamenti: la vita ritirata, l'inazione, i bisogni modesti, l'essenzialità, l'allontanamento, soprattutto, dalla politica rivestono per lui un significato di estrema importanza. È vero

che numerosi personaggi delle opere di Montherlant appaiono immorali, sovversivi, stravaganti e tuttavia, quasi all'improvviso, essi sono salvati dalla loro generosità. Don Juan, ad esempio, come Costals, è immorale quando si dà al libertinaggio e gode dell'amor sensuale, ma è «très honnête» in ogni altro aspetto della vita ed è salvato proprio da questa sua onestà. Si manifestano, così, nell'opera di Montherlant, *l'amour de l'honnêteté* e l'esaltazione dei principi della morale di tradizione cristiano-cattolica accanto agli aspetti dell'etica stoica, come la ricerca del distacco, dell'impassibilità e del dominio di sé. Caratteristica della concezione morale di Montherlant è di essere, inoltre, in contrasto con tutto ciò che rappresenta l'opinione corrente. Il suo senso di libertà e d'individualismo, il suo attaccamento a valori che già nei suoi anni sembravano ormai superati, come la ricerca della forza e dell'elevazione morale e come l'esaltazione delle virtù cristiane, nutrite, però, nell'ateismo e quindi vissute secondo una prospettiva laica, pongono il nostro autore in antitesi alle mode passeggere che imperano nella società. Nei *Carnets 1930-1940*, Montherlant trascrive un brano della *Nouvelle Héloïse* (Lettera XVII) che egli dice «d'une actualité et d'une vérité à la lettre immortelles», riguardante le mode letterarie in Francia: «Tout le monde y fait à la fois la même chose dans la même circonstance. Tout va par temps, comme les mouvements d'un régiment en bataille. Vous diriez que ce sont autant de marionnettes clouées sur la même planche ou tirées par le même fil»<sup>31</sup>. Negli anni successivi alla composizione di quei *Carnets*, la sua idea sulla vita culturale francese rimane invariata e la sua

---

<sup>31</sup> ID., *Carnets 1930-1940*, in *Essais*, cit., p. 1102. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, édition d'H. Coulet, Paris, Gallimard, 1993, t. I, p. 310.

volontà di separazione dal mondo è aspramente criticata<sup>32</sup>. In un articolo apparso ne «Il Mondo» il 12 marzo 1963 ed intitolato *Visita a Montherlant l'inaccessibile*, Luigi Bàccolo scrive: «Un giovane francese mi ha detto che il distacco da Montherlant è avvenuto nel 1940: quando tutti hanno aspettato da lui un verbo, che invece è arrivato dai Camus, dai Sartre, magari dai Mauriac». Il rifiuto di Montherlant di mischiarsi alla folla o di prender posizione in questioni che interessano il Paese, ma che egli non avverte come proprie, è diretto pertanto contro una certa forma di “esistenzialismo” che pervade la Francia, contro l'*engagement* richiesto ad ogni costo, nonché contro la cultura della «pseudo-avant-garde» e del «terrorisme idéologique» (si veda la lettera del 3-6-70 a Luigi Bàccolo), che a partire dal teatro dell'«impossibile», di cui è iniziatore Albert Camus, prende impulso e si sviluppa fino a manifestarsi nelle rappresentazioni del teatro dell'«assurdo» di Ionesco, Beckett e Genet. Si può facilmente intuire come la frantumazione del linguaggio che caratterizza questo tipo di teatro e la diretta rappresentazione delle angosce del genere umano, siano lontane dall'eleganza, dalla serietà e dalla “classicità” del teatro montherlantiano: il distacco s'impone.

Tuttavia, la presa di posizione di Montherlant sul non-senso dell'azione e la vanità di ogni cosa, la distanza che egli interpone tra sé e il mondo, non devono essere unicamente interpretate come un'egoistica indifferenza. Vi sono momenti in cui per lui agire vuol dire rispondere ad un'aspirazione, essere fedele a se stesso. Combattente volontario della Prima Guerra mondiale, gravemente ferito, negli anni successivi lancia inascoltati avvertimenti ad una Francia addormentata, sui

---

<sup>32</sup> Cfr. F. NOURISSIER, M. MOHRT, PH. SOUPAULT, R. KANTERS, *Le procès de Montherlant*, in «Arts», 29 mars – 4 avril 1961.

pericoli che i mali della società del suo tempo, il suo *relâchement*, rendono imminenti. Allora viene considerato un franco tiratore. Tornato dall'Algeria, nel 1932, trova un Paese moralmente disarmato di fronte all'ascesa dell'hitlerismo e minacciato dalle mire di Mussolini sulla Tunisia: per non danneggiare l'immagine della sua patria, rinuncia a pubblicare *La Rose de sable*, il romanzo sulla presenza francese nell'Africa del Nord, alla cui preparazione ha dedicato due anni<sup>33</sup>. Nel 1941, il testo intitolato *Les chenilles* e pubblicato nel *Solstice de juin*, gli vale l'accusa di collaborazionismo da parte dei suoi connazionali che identificano nei bruchi su cui Montherlant dice di orinare, ma di allearsi con loro una volta che hanno dimostrato la loro superiorità, l'esercito dei tedeschi invasori. L'apologo dei bruchi, di cui parla Montherlant nella lettera del 2-5-67 a Boccio, suscita intorno allo scrittore un'accesa polemica. In realtà, l'autore sostiene altrove che il suo apologo è stato frainteso e che tutto il contesto in cui compare indica chiaramente che la lotta contro il nemico straniero deve riprendere. L'incompreso Montherlant afferma che le sue intenzioni erano quelle di mettere in guardia la Francia e i Francesi dalle insidie dei falsi miti del nazional-socialismo: i valori cristiani, la fede patriottica e la sanità morale, gli stessi miti di Montherlant, pronunciati dalla bocca del potere politico hanno il suono, per lo scrittore, della più

---

<sup>33</sup>«Le sacrifice de ne pas publier *La Rose de Sable* me fut moins dur qu'on ne l'imaginerait, parce qu'au bout de ces deux années de travail je voyais qu'un autre livre eût pu être écrit, tout aussi juste, en faveur des nations coloniales, et non plus contre elles. On y aurait montré notamment comment ces nations, d'une main se servent du glaive contre l'indigène, de l'autre lui en tendent un pour se libérer. La France, par incoercible libéralisme, donne l'instruction à ses indigènes, quoique sachant très bien que c'est par cette instruction que les indigènes s'émanciperont d'elle» (H. DE MONTHERLANT, *Carnets 1930-1940*, in *Essais*, cit., p. 1173).

risibile retorica. Questo susseguirsi d'incomprensioni fra Montherlant e la pubblica opinione, pone Henry di fronte ad un altro problema: lasciarsi coinvolgere dagli eventi e partecipare all'azione oppure ritirarsi nella torre d'avorio per esprimersi unicamente attraverso la letteratura?

L'esigenza di Montherlant di conciliare l'azione col riserbo, l'intervento significativo con l'osservazione dei fatti, trova una soluzione soprattutto nel teatro. A partire dal 1942, l'anno della *Reine morte*, Henry sceglie e decide di privilegiare il suo ruolo di scrittore e di agire per mezzo della letteratura. Egli si dedica quasi esclusivamente alla produzione teatrale.

Teatro dell'interiorità, il teatro di Montherlant è immerso nel senso tragico del destino umano. I temi prediletti come l'amore ed il bisogno d'amare, l'uomo e la storia, il senso ed il non-senso delle azioni, il divario tra ciò che l'uomo è, in realtà, e ciò che crede essere, l'inutilità del coraggio e dell'energia personale di fronte alle catastrofi, il dominio di sé e l'esplorazione del mistero che ci circonda, trovano spazio nella *Guerre civile*, in *Malatesta*, in *Port-Royal*, nel *Cardinal d'Espagne* e in altre *pièces* ancora. Benché questi temi siano rappresentati in un tempo determinato, la storia non è altro che il punto di vista privilegiato dal quale Montherlant osserva e fissa la parte universale ed immutabile dell'uomo. Se le *pièces* di Montherlant appaiono attuali ciò è dovuto all'identità esistente tra la contemporaneità e le epoche passate. La storia, per Montherlant, si ripete: la sua è una concezione ciclica. Per tale motivo, ciò che egli intende porre in risalto, nelle sue opere teatrali, non è tanto l'azione esteriore, quanto l'esplorazione dell'uomo, non la costruzione meccanica della trama, ma l'espressione intensa e profonda dei movimenti dell'animo

umano<sup>34</sup>. Nella postfazione alla *Guerre civile*, Montherlant scrive: «Le tragique dans mon théâtre est bien moins un tragique de situations qu'un tragique provenant de ce qu'un être contient en lui-même. Mes héros sont presque tous des hommes, des femmes qui ont été forts, et qui deviennent faibles, ou qui se croient forts, et se révèlent faibles. Un "théâtre de la faiblesse"? Le mot serait séduisant. Mais inexact. Un théâtre de la force et de la faiblesse, et c'est cela qui est la vie»<sup>35</sup>. Il senso tragico è quindi insito nei personaggi e non nella storia. Nella *Guerre civile*, Montherlant riconduce l'azione alla scelta interiore di Pompeo, alla tragedia intima di un uomo per mezzo del quale si compie il destino, di fronte ai contemporanei e alla storia, della causa che egli incarna. Anche nella descrizione dei caratteri più forti, la debolezza s'insinua, penetra sottilmente e conduce alla resa dei personaggi: la morte ed il nulla hanno la meglio. Nel *Cardinal d'Espagne*, ad esempio, la follia di Jeanne fa crollare le certezze di Cisneros, in *Port-Royal*, il dubbio dilaga fra le suore. Coloro che sostengono l'aspetto più irrazionale ed incoerente della vita presagiscono i limiti dell'esistenza umana ed hanno la capacità di distruggere i caratteri più forti, convinti, depositari delle certezze. Non esistono pertanto, nel teatro di Montherlant, né vinti né vincitori. L'interesse dell'autore non è volto alla

---

<sup>34</sup> Cfr. H. DE MONTHERLANT, *Notes de théâtre*: «Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à sa plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme; si l'auteur s'y est donné pour tâche non d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine» (in *Théâtre*, préface de J. de Laprade, préface complémentaire de Ph. de Saint Robert, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 1376).

<sup>35</sup> ID., *La Guerre civile*, in *Théâtre*, cit., p. 1308.

rappresentazione del “super uomo”, bensì alla ricerca dell’universale nel particolare, all’aspetto assoluto ed eterno del personaggio, analizzato nella sua complessità, nella sua ricchezza e molteplicità: per Montherlant i personaggi teatrali devono avere la varietà della vita ed essere verosimili proprio perché mutevoli ed instabili: «On réclame au théâtre des caractères “nets et bien dessinés”, c’est réclamer, encore et toujours, de la convention, car, dans la vie, il est très rare que les caractères soient “nets et bien dessinés”. Ou bien, par richesse, ils sont disparates et incohérents. Ou bien, par pauvreté, ils sont flous et pâles»<sup>36</sup>. L’importanza del teatro, come del romanzo, è data, quindi, sempre per Montherlant, dallo studio approfondito dell’essere umano che racchiude in sé diversi individui e che affascina l’autore, conducendolo ad una serrata analisi psicologica: «Mais le théâtre, comme le roman, n’a d’importance que si l’on y va loin dans l’étude de l’homme, c’est-à-dire dans l’étude de quelque chose qui n’est ni “net” ni “bien dessiné”, et qu’on n’approche, pour cela même, qu’en coupant les cheveux en quatre»<sup>37</sup>. Il tema del proteismo e della molteplicità delle forme, della varietà dei modi di sentire, di esistere ed agire, in poche parole dell’alternanza, cioè dell’esperienza del mutamento nella vita umana, tema tanto caro a Montherlant, come abbiamo già detto, ritorna anche nel teatro. Il celebre testo *Syncretisme et Alternance* è infatti da considerarsi come la chiave di lettura non solo della sua opera saggistica e narrativa, ma anche e soprattutto del suo teatro. L’autore predilige le tragedie degli antichi perché in esse sono rappresentati i diversi individui che popolano l’animo umano: «Les tragédies des Anciens sont celles non seulement des

---

<sup>36</sup> ID., *Notes de théâtre*, in *Théâtre*, cit., p. 1389.

<sup>37</sup> *Ibid.*

membres d'une famille, mais aussi des divers individus qu'il y a dans un même être»<sup>38</sup>.

Per Montherlant, i personaggi dell'antichità, e in particolare quelli della storia romana, sono fonte d'ispirazione e d'ammirazione per diverse ragioni: innanzitutto perché detentori di un gusto eccezionale per la sfida e dell'attrazione esasperata verso «l'adversité haute», incomparabile stimolo all'azione, al superamento di ogni barriera e difficoltà, strumento di emozioni e quindi di *bonheur*; in secondo luogo, per l'inattesa e quanto mai sorprendente capacità, per uomini «atroces», di compiere gesti magnanimi, di manifestare improvvisi slanci di «générosité», testimonianza di alti e nobili sentimenti, degni di rispetto ed ammirazione, soprattutto nei suoi anni, in un'età in cui le azioni e le virtù morali sono oggetto di derisione<sup>39</sup>. La storia, i temi ed i miti antichi hanno, inoltre, per Montherlant, la capacità di rappresentare vicende

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 1368.

<sup>39</sup> Cfr. H. DE MONTHERLANT, *La Guerre civile, postface* : «Que m'ont apporté les Romains "historiques" ? Deux au moins de ces apports doivent être signalés ici, parce qu'ils ont trouvé place dans *La Guerre civile*. L'un est le sens, le goût, et comme l'attrait de l'adversité haute, adversité qui finit par être le lot d'eux tous avec peu d'exceptions ; adolescent, je souhaitais presque l'adversité, ensemble pour la surmonter, pour y devenir pareil à eux, et parce qu'elle est encore une forme de bonheur, en vous forçant à accomplir plus d'humain ; j'étais toujours prêt, si quelque mauvais génie venait m'annoncer qu'il me reverrait en telle circonstance, à lui répondre placidement, comme Brutus : "Eh bien ! je te reverrai". L'autre est, d'une façon très inattendue, ce que je ne puis m'empêcher d'appeler la chevalerie romaine. Étrange : la plupart de ces hommes atroces ont un instant de générosité, l'instant du "retour de leur grande âme", et, si horrible à tant d'égards qu'ait été la société antique, elle présenta toujours ces instants de générosité comme dignes d'admiration, au contraire des temps d'aujourd'hui où tout acte et tout sentiment nobles sont objets de dérision et de haine» (in *Théâtre*, cit., p. 1308).

umane a-temporali, eterne ed immutabili che toccano direttamente lo spettatore, trasmettendo un messaggio universale, senza che egli abbia la necessità di possedere sovrastrutture culturali. La funzione del teatro e della letteratura in generale consiste pertanto, secondo Montherlant, nella diffusione di un significato morale universale, che interessi il genere umano.

In questo contesto, la creazione dei ruoli di *fiction* è di estrema importanza. Montherlant è convinto della necessità di commentare le proprie opere per riflettere sul senso dei personaggi e per evitare che il lettore, o lo spettatore, si auto-forniscano interpretazioni errate. Ciò che è sempre bene tenere presente è la falsa corrispondenza tra l'autore e la creazione letteraria: l'intento di Montherlant è quello di sviscerare la natura umana, con le sue incongruenze e contraddizioni, così com'è, e non di trasporre l'autobiografia nei personaggi di finzione:

Mes romans et mes pièces sont basés sur une seule conception: voir la nature humaine aussi profondément que je le puis, et la décrire telle que je la vois, sans parti pris ni d'artiste ni d'homme, je veux dire : sans noircir mes personnages ni les embellir selon un parti, mais les faisant mêlés et contradictoires comme ils le sont d'ordinaire dans la vie<sup>40</sup>.

È necessario, quindi, creare dei personaggi verosimili, ma non veri e non cercare ad ogni costo di stabilire un'identità fra l'artista e l'oggetto della sua arte: «C'est ainsi que, lorsque nous créons Coantré, Costals, Alban, Malatesta, on croit que *c'est vrai*. Ce n'est pas vrai, mais c'est cela qu'il faut : qu'on croie que c'est vrai. Qu'on dise : "C'est lui". Quand on dit que

---

<sup>40</sup> H. DE MONTHERLANT, *Notes de théâtre*, in *Théâtre*, cit., p. 1385.

je suis Alvaro, et plus tard que je suis Malatesta, qui sont deux personnages carrément antinomiques, je suis agacé mais je ne devrais pas l'être : je devrais être content»<sup>41</sup>.

In questo contesto, la ricerca morale appare come il motivo unificatore dell'intera opera di Montherlant. Definito di volta in volta uomo del Rinascimento, della verità pagana e di quella cristiana, ed ancora poeta della plurivalenza, secondo cui ogni atteggiamento opposto (ascetismo e materialismo, egoismo ed altruismo) è “alternativamente” buono ed accettabile, Montherlant stabilisce quale denominatore comune di questa perenne dialettica la dura critica della mollezza e della sciatteria del mondo contemporaneo, contro le quali si erge la ricerca dell'uomo pienamente umano, non «sopraumano né disumano», ma dell'«eroe [anche se Montherlant non accetta il termine di eroismo] di stampo antico nutrito di dottrine stoiche e di un alto concetto del valore morale dell'azione e del pensiero»<sup>42</sup>. Secondo questa prospettiva e secondo quella di una letteratura capace di trasmettere un messaggio eterno ed universale, l'opera di Montherlant, a differenza di quanto è stato ritenuto dai suoi contemporanei, è da considerarsi *engagée*. Questo ideale di alta dignità morale, in parte derivato da D'Annunzio che gli fu maestro soprattutto in giovinezza, per il quale, tuttavia, come per Nietzsche, il male morale dei nostri tempi va identificato con la concezione cristiana della vita, contrapposta a quella pagana, mentre per Montherlant sia il cristianesimo sia il paganesimo possono ugualmente, attraverso la potenza della volontà<sup>43</sup>, far scaturire la forza del

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 1393.

<sup>42</sup> Cfr. L. BÀCCOLO, *Teatro di Montherlant*, in «Il Ponte», luglio-agosto 1959, p. 950.

<sup>43</sup> F. FAVRE, *Montherlant et Camus : une lignée nietzschéenne*, Paris-Caen, Minard («Archives Albert Camus» n. 8), 2000.

“vero” uomo, ritorna assiduamente nei personaggi teatrali. Nel *Don Juan* (1958) come nell'*Exil* (prima *pièce* del 1914), in *Pasiphaé* (1928) come in *Malatesta* (1943-1944), in *Port-Royal* (1954) come in *Fils de personne* (1943), la passione, l'impegno, l'intensità dell'azione dei personaggi della schiera pagana equivalgono al bisogno di assoluto dei personaggi della schiera cristiana: il senso religioso pervade sia gli uni che gli altri, l'unità psicologica s'impone.

Così Pasiphaé, moglie del re di Creta Minosse, semidea perché figlia del Sole, è una regina totalmente invasa dalla passione amorosa per il giovane toro bianco, inviato al marito dal dio dei mari Poseidone. In aperto contrasto con la morale comune, che per Montherlant non è altro che l'opinione del momento codificata, imperante nella società cretese, la regina sceglie di congiungersi carnalmente con l'animale, compiendo uno straordinario atto di volontà: «Ce que je désirais, je l'ai exécuté»<sup>44</sup>, affermando se stessa e la propria personalità, non alla semplice ricerca del puro piacere, bensì in una sorta di esaltazione che ha del sacro: «Ce soir, dans la machine de Dédale, comme si j'étais couchée au fond d'un torrent furieux, je sentirai passer sur moi toute la création, en un fleuve de force et de sang»<sup>45</sup>.

In *Port-Royal*, *pièce* che conclude la trilogia cattolica comprendente *Le Maître de Santiago* (1945-1947) e *La Ville dont le prince est un enfant* (1951), Montherlant mette in luce il contrasto fra le ragioni ideali del cristianesimo, inteso nel senso più rigido, e le esigenze del mondo profano: la Sœur Angélique de Saint-Jean, anima forte, triste, capace di una grande elevazione spirituale, è al contempo un personaggio dram-

---

<sup>44</sup> H. DE MONTHERLANT, *Pasiphaé*, in *Théâtre*, cit., p. 89.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 85.

matico, come Pasiphaé, perché conosce il dubbio, contro il quale lotta disperatamente, e vive in sé una crisi che fa vacillare le fondamenta stesse della sua fede. Nella Prefazione a *Port-Royal*, Montherlant scrive:

Le sujet de cette pièce est le parcours que fait une âme conventuelle vers un certain événement dont elle prévoit qu'il créera en elle une crise de doute religieux, et par ailleurs le renversement d'une autre âme conventuelle qui, sous l'effet du même événement, passe d'un état à l'état opposé. La Sœur Françoise est mise, à l'improviste, devant la "lumière". La Sœur Angélique s'achemine, d'un cours logique et prévu, vers "les Portes des Ténèbres"<sup>46</sup>.

I personaggi del teatro di Montherlant rivelano, ancora una volta, il loro lato fragile (quasi tutti soccombono ed hanno a che fare costantemente con l'idea della morte) accanto alla forza che li ha sostenuti durante la ricerca dell'assoluto e dell'elevazione morale. La consapevolezza della complessità, della diversità, della pluralità degli aspetti di un unico carattere sembra, quindi, più che mai, essere il punto di arrivo per la rappresentazione dell'*éternel humain*: «Le but de mon œuvre est l'éternel humain, délivré de toute convention»<sup>47</sup>. Tale ricchezza di forme è esemplarmente simboleggiata dal personaggio di Sigismondo Malatesta, tanto amato da Montherlant che lo definisce così:

Ils honorent [Les Italiens] le rare personnage en qui affluèrent les talents, les connaissances, les passions, bon guerrier et bon mécène, bon ravageur de femmes et bon époux, qui

---

<sup>46</sup> H. DE MONTHERLANT, *Port-Royal*, in *Théâtre*, cit., p. 843.

<sup>47</sup> ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, cit., p. 77.

sut réunir en soi la férocité et la tendresse, la volte et la constance, la religion et l'irréligion, l'énergie et la fragilité, toute une abondance humaine qu'il employa à foison pour le bien et pour le mal, et jusqu'à l'échec de la fin, qui lui donne sa pureté. Malatesta n'est le héros que de lui-même, et c'est l'individu seul, sans ses buts et sans ses raisons, qui est exemplaire pour ceux de toujours<sup>48</sup>.

Benché non si debba incorrere nell'errore di un'identificazione dell'autore coi suoi personaggi, i tratti di Malatesta, come quelli degli eroi che al termine della loro vita si trovano in solitudine e in contatto diretto con la parte più fragile di sé, sono molto vicini ai tratti dell'uomo Montherlant. Quando nel 1968 Henry perde l'uso dell'occhio sinistro sente menomata la sua esistenza perché per lui diventa sempre più difficile scrivere. Nonostante tutto, decide di lavorare sino allo sfinimento: «Cesser de désirer, charnellement, et cesser de s'exprimer, par l'écrit: c'est-à-dire cesser d'exister. La mort dans la vie. Qu'un médecin me dise: "Fatiguez votre œil sain, par la lecture et l'écriture, et vous le perdez et devenez aveugle", je lirais et j'écrirais à la limite de mes forces. Car plutôt ne pas être, que ne pas être ce qu'on est fait pour être. Et être ce que je suis me fera être tout court»<sup>49</sup>. Già nel 1963, tuttavia, nutriva l'idea che se una qualsiasi infermità gli avesse impedito di esprimere totalmente se stesso, il suicidio sarebbe stato il rimedio migliore per porre fine ad un'esistenza secondo lui senza dignità: «On se suicide par peur de ce qui va être, et il faudrait fouetter jusqu'au sang les gens qui osent flétrir cette peur, quand eux ils n'ont rien à craindre. On se suicide par respect pour la raison, quand l'âge ou la maladie enténébrent la

---

<sup>48</sup> ID., *Malatesta chez Malatesta*, in *Théâtre*, cit., p. 454.

<sup>49</sup> ID., *La Marée du soir. Carnets 1968-1971*, cit., p. 17.

vôtre, et qu'y a-t-il de plus honorable que ce respect de la raison? On se suicide par respect pour la vie, quand votre vie a cessé de pouvoir être digne de vous, et qu'y a-t-il de plus honorable que ce respect de la vie?»<sup>50</sup>

Il 21 settembre 1972 Henry de Montherlant decide di rinunciare alla vita sparandosi un colpo di rivoltella alla gola. Il suo gesto va inteso, tuttavia, come un atto di fiera stitica, come l'esercizio dell'estremo controllo di sé e della natura. Pur nell'ambito di una concezione nichilistica in cui trova spazio il non-senso dell'universo e l'inutilità di tutte le cose, Henry muore con la convinzione che un uomo è ciò che lascia di sé, la sua «œuvre». E con la scrittura egli ha occupato la sua «récréation entre deux néants» ed ha offerto a se stesso la possibilità di assumere un volto multiforme, di cambiare ruolo, di essere uno e molteplice, investigando sul senso della vita nella sua interezza.

Pierre Sipriot, uno dei principali biografi di Montherlant, descrive così le ultime ore dello scrittore:

«A 16 heures Jean-Claude Barat sonne plusieurs coups, c'est le code, et il entre avec sa clé. La secrétaire se précipite vers lui en criant: "C'est horrible, c'est horrible". Elle m'a pris le bras pour me conduire au salon et j'ai vu le maître expirant. Il s'était tué sans doute vingt-cinq secondes avant» (G. SAINT-BRIS, *Entretien avec Jean-Claude Barat*, «Le Figaro», 24 septembre 1972).

Usant à la fois de cyanure et de son revolver qui n'était utile que si le cyanure avait été éventé, Montherlant s'est tué laconiquement: «Je deviens aveugle. Je me tue». Tout cela bien écrit. Les lignes de l'écriture ne se chevauchent pas. Montherlant veut qu'on ne le plaigne pas. La cécité à

---

<sup>50</sup> ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, cit., p. 118.

soixante-dix-sept ans c'est déjà presque la mort. Il veut que son suicide ne soit pas interprété comme une protestation désespérée contre la nature humaine, contre le monde en 1972, contre l'état de la France<sup>51</sup>.

Uomo e scrittore “d'altri tempi”, ammiratore del XIX secolo, «un des plus beaux siècles français», Montherlant lascia come disposizione che il suo corpo sia cremato, ma nei *Carnets 1958-1964* esprime questo desiderio: «Je n'aurai pas de tombe, ma tombe sera d'être emporté par le vent, mais, si je devais avoir une tombe, je voudrais que mon nom y fût suivi de cette seule mention: écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle français»<sup>52</sup>.

Nell'Aprile del 1973, alcuni mesi dopo la cremazione di Montherlant, Jean-Claude Barat e Gabriel Matzneff portano le sue ceneri a Roma e le spargono nel Tempio della Fortuna Virile, nel Tempio di Giano e nel Tevere.

Il “rito” dell'aspersione delle ceneri di Montherlant nei luoghi storici della cultura latina sembra voler esaltare, ancora una volta, anche attraverso la morte dello scrittore, la sua fede nei valori di quella cultura, valori da lui difesi e testimoniati per mezzo della letteratura ed esemplarmente coniugati con la consapevolezza del senso del nulla che investe le azioni umane e l'intero universo<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> P. SIPRIOT, *Montherlant sans masque: biographie 1895-1972*, cit., p. 728.

<sup>52</sup> H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, cit., p. 148.

Sull'opera e sul pensiero di Montherlant si vedano, inoltre: M. DE SAINT-PIERRE, *Montherlant, bourreau de soi-même*, Paris, Gallimard, 1949; J. DE LAPRADE, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, [1950], 1953; P. DUROISIN, *Montherlant et l'antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

<sup>53</sup> Sul tema del nulla, cfr. S. GIVONE, *Storia del nulla*, Bari, Laterza, 1995.

\*Indichiamo con [...] le parole non decifrate.

Le lettere\* di Henry de Montherlant a Luigi Baccolo, qui proposte in un'edizione riveduta ed aggiornata, sono state da noi pubblicate per la prima volta presso THÉLÈME Editrice<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. H. DE MONTHERLANT, «*Une récréation entre deux néants*»: *lettere inedite a Luigi Baccolo*, a cura di P. ADINOLFI, Torino, Thélème, 2002.