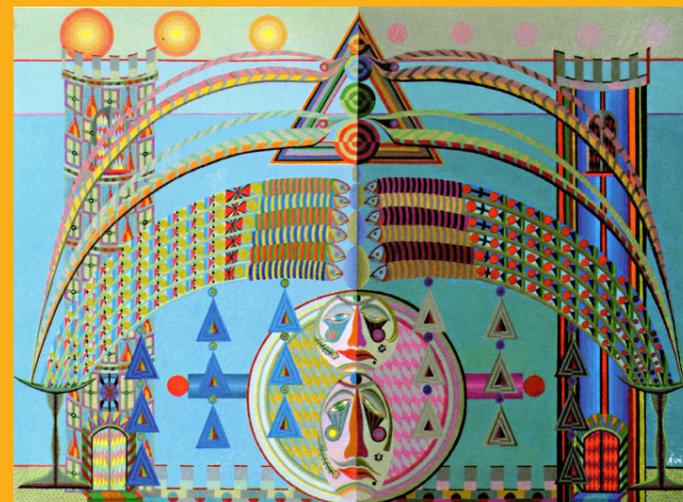


Questo volume raccoglie undici contributi sulla drammaturgia in area romanza, che è stata oggetto d'indagine di un gruppo di studiosi di iberistica, lusitanistica e francesistica. I testi teatrali sono stati indagati privilegiando due versanti di ricerca: da un lato, lo studio delle traduzioni interlinguistiche e intersemiotiche; dall'altro, la circolazione delle poetiche drammaturgiche, descritte nel loro divenire attraverso il dialogo tra teoria e prassi.



*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze



a cura di Laura Rescia

Università degli Studi di Torino



Nuova Trauben

Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze

Nuova Trauben

€ 20,00

ISBN 978 88 99312527

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

9

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis,
Mariagrazia Margarito, Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Traduzioni, riscritture, poetiche
del testo teatrale
nelle culture romanze

a cura di Laura Rescia



*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina:

Pablo Luis Ávila, *Exposición de los restos de Calisto y Melibea ante la casa de Pleberio
(Vida y muerte)* 2006

Smalti acrilici su carta 77,5x57,5

*“... Calisto / afronta el muro, azuzza con un pie / a la muerte que, en su apostado sueño,
/ se había descuidado de los locos / amantes”*

Proprietà: *Stanza della Poesia Pablo Luis Ávila*, Via San Francesco d'Assisi 27, Torino

© 2019 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312527

INDICE

LAURA RESCIA	
Premessa	7
MATTEO REI	
<i>Per conjunção divinal: le Cortes de Jupiter</i> di Gil Vicente e il matrimonio dell'infanta Beatriz con il Duca di Savoia	15
PAOLA CALEF	
Aspetti paremiologici della <i>comedia nueva</i> Il caso de <i>La gran comedia de ¡Viva quien vence!</i> del drammaturgo ispano- portoghese Jacinto Cordero (1606-1646).....	32
MONICA PAVESIO	
Una riscrittura francese secentesca dei <i>Morti Vivi</i> di Sforza Oddi: <i>Les Morts vivants</i> di Antoine Le Metel D'Ouville	42
LAURA RESCIA	
Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de <i>L'Amour médecin</i> tra Sei e Settecento.	50
ORINETTA ABBATI	
<i>O Marinheiro</i> . Trasparenza del sensazionismo e dell'eteronimia nel " <i>Drama Estático em um Quadro</i> " di Fernando Pessoa.....	69
CRISTINA TRINCHERO	
Discussioni e riflessioni intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris"	83

PIERANGELA ADINOLFI

Il teatro di Henry de Montherlant: una poetica dell'interiorità.....113

ELISABETTA PALTRINIERI

Appunti sulla ricezione del teatro spagnolo
attraverso le traduzioni della rivista torinese "Il Dramma"
e le lettere inedite di Bragaglia a Ridenti131

GABRIELLA BOSCO

Le due versioni delle *Chaises* di Ionesco
alla luce degli inediti146

VERONICA ORAZI

Hibridación de teatro y ópera lírica
en la escena española contemporánea160

MARIA MARGHERITA MATTIODA

Il teatro al cinema: traduzioni, adattamenti,
citazioni nei trailer francesi e italiani.....179

IL TEATRO DI HENRY DE MONTHERLANT: UNA POETICA DELL'INTERIORITÀ

Pierangela Adinolfi

Immerso nel senso tragico del destino umano, il teatro di Henry de Montherlant si configura come un teatro dell'interiorità. A partire dal 1942, l'anno della *Reine morte*, Montherlant si dedica quasi esclusivamente alla produzione teatrale. 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* (1965), in *Malatesta* (1946), in *Port-Royal* (1954), nel *Cardinal d'Espagne* (1960) 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 umano¹. 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

¹ Cfr. Henry 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).

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 vie².

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.

In *Port-Royal*, Montherlant traccia il doppio percorso ascendente e discendente di due anime verso la Luce e verso le Tenebre: “La Soeur Françoise est mise, à l’improviste, devant la lumière. La Soeur Angélique s’achemine, d’un cours logique et prévu, vers les Portes des Ténèbres”³. La causa scatenante che induce le due anime conventuali a compiere il tragitto spirituale opposto è la richiesta della firma del Formulario redatto dalla Chiesa cattolica in cui vengono condannate cinque affermazioni di Giansenio ritenute eretiche. In questo contesto, la figura femminile che subito risalta in mezzo alle altre del monastero di Port-Royal è quella di Soeur Angélique. Montherlant focalizza il suo interesse sulla crisi di dubbio religioso che turba profondamente la suora fino a destabilizzare le fondamenta stesse della sua fede. Lo sconvolgimento provocato dal dubbio induce il terrore del demone. La paura nata dall’incertezza della fede determina l’inarrestabile caduta verso un abisso di tenebre che lascia palesare, quale tragico esito della vicenda, la morte al di fuori del monastero. Secondo il suo stile, Montherlant descrive lucidamente il travaglio interiore di un’anima lacerata dal dissidio tra ciò che l’abito impone e ciò che la coscienza avverte. L’inquietudine e la paura diventano palpabili in tutta la *pièce* ma non consentono, nel caso di Soeur Angélique, di approdare alla salvezza eterna. Come spesso accade nel teatro montherlantiano, l’autore rappresenta un personaggio tragico che inevitabilmente soccombe schiacciato dalla forza dirompente degli eventi. È interessante notare qui l’attuazione dello schema “crisi di dubbio religioso –

² ID., *La Guerre civile*, in *Théâtre*, cit., p. 1308.

³ ID., *Préface a Port-Royal*, in *Théâtre*, cit., p. 843. Cfr. anche Pierangela ADINOLFI, *Bernanos e Montherlant: dai “Dialogues des Carmélites” a “Port-Royal”*, in “Studi Francesi” n. 148, 2006, pp. 43-55.

paura – caduta verso le tenebre”. L’ascesi di Soeur Françoise è, invece ed in realtà, un cammino quasi privo di paura che consente il raggiungimento della pace in maniera più facile ed immediata. La giovane suora non è sconvolta dal dubbio e lascia subito trasparire il consolidamento della propria fede. L’introspezione delle suore è legata anche all’idea della morte analizzata da Montherlant. Pur considerando la morte un evento capitale nell’esistenza dell’essere umano, nella sua *pièce* l’autore sottolinea l’importanza e la difficoltà del controllo della paura della morte. Per Montherlant, il cui pensiero è fortemente imbevuto di stoicismo, è fondamentale la *maîtrise* degli eventi, incluso quello della propria morte.

Henry espone ampiamente nell’opera narrativa, saggistica e nei *Carnets* la sua riflessione sulla morte e sul suicidio, concetti per lui solidamente connessi alla dignità umana. Egli stesso diventa testimone del suo pensiero togliendosi la vita nel momento in cui questa perde per lui le irrinunciabili caratteristiche di autonomia e dignità. Di fronte all’agonia umana, Montherlant percepisce la vacuità dell’esistenza, se non condotta all’insegna del perseguimento del proprio *plaisir* e del proprio *bonheur*, ed il Nulla che segue la morte. La vita per lui non è altro che “une récréation entre deux néants”⁴.

Nel contesto di *Port-Royal*, il prevalere del dubbio in Soeur Angélique determina la messa in luce dell’aspetto più razionale dell’essere umano. Attraverso la centralità di questo personaggio, Montherlant evidenzia anche la funzione negativa che la paura e la sofferenza rivestono per lui. Soeur Angélique può dire: “J’ai peur de tout”⁵, ma la sua paura è causata dal dubbio religioso. Chi infatti ha veramente fede possiede un animo quieto e sereno come sostiene Mère Agnès:

Tout ce que nous faisons de bon est fait avec un esprit en paix. L’inquiétude est un grand témoignage du peu de profit que nous faisons de la sainte Communion, et quiconque ne s’estime heureux en ce monde ne le peut être dans l’autre. Vous croyez en Dieu, et vous craignez quelque chose?⁶

In *Port-Royal* si attua la messa in discussione di se stessi, della propria natura, delle proprie capacità, della forza che il personaggio ritiene sempre

⁴ Su questo tema rimandiamo al nostro studio “*Sur mes derniers Carnets*”: un testo inedito di Henry de Montherlant, in “Studi francesi”, n. 132, settembre-dicembre 2000, pp. 527-533; e anche a Henry DE MONTHERLANT, “*Une récréation entre deux néants*”: lettere inedite a Luigi Bàccolo, a cura di P. Adinolfi, Torino, Thélème, 2002, pp. 107-110.

⁵ Henry DE MONTHERLANT, *Port-Royal*, in *Théâtre*, cit., p. 877.

⁶ *Ibid.*

di non possedere a sufficienza per superare gli ostacoli presenti sul proprio cammino. Soeur Angélique risponde alle parole di Mère Agnès poco prima citate: “Je me crains. – Je crains aussi tout le reste”⁷. Soeur Angélique teme l’infertilità paura, concepita come sofferenza dell’anima, che può condurla alla perdizione:

Il y a une souffrance qui n’est pas féconde, une souffrance morte, et qui entraîne dans sa mort tout ce qu’elle trouve en l’âme autour d’elle. Vous [Mère Agnès] parlez des vérités de l’Église. Mais s’il y avait une souffrance qui allât jusqu’à vous obscurcir ces vérités? Je connais de nos soeurs qu’un certain excès de peines met dans un état si étrange qu’il leur semble alors qu’elles ne croient plus en Dieu⁸.

In queste parole, Soeur Angélique allude alla propria esperienza di dolore, derivata dalla realtà della persecuzione religiosa e dal dubbio della fede, che la spingerà fino alle “Portes des Ténèbres”.

Nel teatro di Montherlant non esistono né vinti né vincitori. L’interesse dell’autore non è volto alla 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 pâles⁹.

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 quatre¹⁰.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 882.

⁹ *Id.*, *Notes de théâtre*, in *Théâtre*, cit., p. 1389.

¹⁰ *Ibid.*

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, ritorna anche nel teatro. Il celebre testo *Synchrétisme et Alternance* (1927) 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 membres d'une famille, mais aussi des divers individus qu'il y a dans un même être"¹¹.

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 derisione¹². La storia, i temi ed i miti antichi hanno, inoltre, per Montherlant, la capacità di rappresentare vicende 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.

¹¹ *Ivi*, p. 1368.

¹² Cfr. ID., *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 présentait 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).

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 vie¹³.

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 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 content¹⁴.

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"¹⁵. Secondo questa prospettiva e secondo quella di una letteratura capace di

¹³ ID., *Notes de théâtre*, in *Théâtre*, cit., p. 1385.

¹⁴ *Ivi*, p. 1393.

¹⁵ Cfr. Luigi BÀCCOLO, *Teatro di Montherlant*, in "Il Ponte", luglio-agosto 1959, p. 950. Cfr. anche Henry DE MONTHERLANT, *Lettere a Luigi Baccolo*, Edizione critica a cura di P. Adinolfi, Torino, Nuova Trauben, 2018.

trasmettere un messaggio eterno ed universale, l'opera di Montherlant, a differenza di quanto è stato ritenuto dai suoi contemporanei, è da considerarsi *engagée*. Quest'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 volontà¹⁶, far scaturire la forza del "vero" uomo, ritorna assiduamente nei personaggi teatrali.

In *Port-Royal*, il significato dell'onore cristiano è saldamente connesso all'interpretazione giansenista della religione. In questo contesto, Montherlant supera il cattolicesimo "all'italiana" conosciuto nella sua prima giovinezza e si avvicina con simpatia al "christianisme pris au sérieux"¹⁷. La scoperta di Port-Royal lo affascina per il suo alto contenuto di fede alla divinità di Gesù Cristo.

L'esaltazione dell'anima, di natura morale per Montherlant, ha a che vedere con il senso di eccellenza e di perfezionamento spirituale dell'individuo. Nel giansenismo, già diffuso nella famiglia di Montherlant, Henry trova una corrispondenza di valori e di sentimenti che appartengono al *côté* più profondo ed incorruttibile del suo pensiero. Nei giansenisti, solitari rigorosi esclusi dalla grande società degli uomini mediocri, Montherlant riconosce dei fratelli spirituali e condivide la loro scelta del ritiro e dell'isolamento: "Dans le jansénisme je trouvais aussi des solitaires, des rigoureux, des dissidents, et une minorité: cette famille était et ne cessera jamais d'être la mienne"¹⁸. Raggiunta la consapevolezza della propria superiorità morale, la tentazione montherlantiana è quella del rifiuto del mondo e della *retraite*¹⁹. Port-Royal è il luogo per eccellenza in cui viene difesa la purezza del cristianesimo. La predilezione montherlantiana per la forza morale che contraddistingue le suore di *Port-Royal* deriva dalla sua condivisione delle dottrine stoiche. Egli porta l'esempio di Marc'Aurelio e ribadisce l'impegno delle anime eccezionali del monastero: "C'est la lutte entre ceux qui prennent tout à fait au sérieux, et ceux qui ne prennent pas tout à fait au sérieux, et la défaite inéluctable, toujours et en toute circonstance, des pre-

¹⁶ Frantz FAVRE, *Montherlant et Camus: une lignée nietzschéenne*, Paris-Caen, Minard ("Archives Albert Camus" n. 8), 2000.

¹⁷ Cfr. Henry DE MONTHERLANT, *Sur "Port-Royal"*, in *Théâtre*, cit., p. 526.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. ID., *Port-Royal et la "Grande Tentation"*, in *Théâtre*, cit., pp. 924-926.

miers”²⁰. Nel pensiero di Montherlant è insito anche il convincimento dell’ineluttabile sconfitta cui sono destinati coloro che perseguono un insegnamento di perfezionamento e di elevazione morale.

Per Montherlant, che condivide il pensiero di Sainte-Beuve, i Francesi non sono stati in grado di imitare e di custodire l’alta virtù dei giansenisti²¹.

Qui come altrove nell’opera saggistica e narrativa, basti pensare a *La France et la morale de midinette*, Henry rivolge l’accusa di fiacchezza ai suoi connazionali, incapaci di un innalzamento morale e spirituale di stampo stoico. Il senso di appartenenza ad una minoranza di anime elette è presente in Montherlant già nel saggio *Les Chevaleries*, contenuto nel *Solstice de Juin* (1941). Nelle *Chevaleries*, Henry enuncia il suo modello cavalleresco, costituito nel 1919 alla fine della prima guerra mondiale, sottolineando il carattere di superiorità morale degli appartenenti al circolo degli eletti e mescolando a quello stesso modello il rigore del giansenismo. Per Montherlant, lo spirito della riforma della cristianità, quello espresso in *Port-Royal*, deve animare anche lo spirito della riforma della nazione di cui egli sente l’esigenza nel *Solstice de Juin*²². I valori del cristianesimo e del giansenismo sono rintracciabili in molte opere di Montherlant, ad esempio in *Don Fadrique*, *Service Inutile*, *Les jeunes filles*. In questo contesto, *Port-Royal* rappresenta la *pièce* in cui le virtù cristiane sono grandemente elogiate insieme con la forza morale di matrice stoica. Benché *Port-Royal* sia incentrato sull’esaltazione delle virtù gianseniste, all’interno della *pièce* Montherlant si sofferma sia sul *côté* giansenista sia su quello cattolico²³.

Il sincretismo religioso dell’autore, rintracciabile per esempio in *Malatesta* dove il paganesimo si mescola al cattolicesimo, è presente anche in *Port-Royal*²⁴. Tuttavia, nonostante la coesistenza della dottrina cattolica e di quella giansenista, nella *pièce* montherlantiana si coglie la predilezione dell’autore per il rigore giansenista e per la continua ricerca dell’ascesi spirituale dell’individuo, cui è conferita grande dignità e capacità di elevazione morale sino ai livelli più sublimi dell’innalzamento spirituale.

Montherlant è, inoltre, contro l’omogeneizzazione della civiltà di massa ed a favore della salvaguardia dei valori monarchici ed aristocratici. Egli riconosce, tuttavia, che la vera nobiltà è quella morale e che il primato dei

²⁰ ID., *Du côté de la souffrance*, in *Théâtre*, cit., pp. 917-918.

²¹ Cfr. ID., *Port-Royal et le puritanisme romain*, in *Théâtre*, cit., p. 923.

²² Cfr. ID., *Sur “Port-Royal”*, in *Théâtre*, cit., p. 528.

²³ *Ivi*, p. 529.

²⁴ Cfr. ID., *Sur le bord de l’océan religieux*, in *Théâtre*, cit., p. 948.

valori va conferito al rispetto per la vita e per la libertà individuale. Per Montherlant la libertà si configura come la ricerca dell' "unique nécessaire", il diritto alla *retraite* ed alla *feinte*, cioè la consapevolezza della vanità delle regole del contesto sociale, si pensi a *Le Songe* (1922) ed a *Service Inutile* (1935). In *Port-Royal*, l'individuo consolida la propria libertà acquisendo la consapevolezza del Nulla che circonda la profonda realtà spirituale del monastero. La rinuncia del mondo e il distacco nei confronti di tutto ciò che rappresenta la vana ambizione degli uomini sono lo strumento di libertà delle anime eccezionali di Port-Royal.

In *Port-Royal* (1954) come in *Fils de personne* (1943), nel *Don Juan* (1958) come nell'*Exil* (prima *pièce* del 1914), in *Pasiphaé* (1928) come in *Malatesta* (1946), 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.

Composto nel 1928 e messo in scena nel 1938 al teatro Pigalle di Parigi, *Pasiphaé* è il dramma del desiderio che offre a Montherlant la possibilità di rappresentare la vicenda di una donna, la regina Pasiphaé, moglie del re di Creta Minosse, che si trova nelle condizioni di voler compiere un'azione che l'opinione pubblica del suo tempo riprova duramente e condanna come immorale: la congiunzione carnale col torello bianco di cui è innamorata e dalla quale nascerà il Minotauro.

La rappresentazione scenica possiede, secondo Montherlant, un significato soltanto per la verità umana di cui si fa portavoce e i miti solari di Minosse, Pasifae, del Minotauro, di Arianna e Teseo, si prestano bene, sempre secondo l'autore, ai significati essenziali che l'uomo attribuisce loro²⁵. Ciò che Montherlant intende fare è conservare il senso morale del mito, spoglio di ogni altra sovrastruttura: il pubblico deve poter entrare nell'opera in maniera diretta, come in un dramma contemporaneo, con gli stessi valori attribuiti dall'autore alla *pièce*, in una prospettiva eterna ed universale, senza alcun bisogno di cognizioni mitologiche, storiche o archeologiche. Per far ciò, Montherlant isola l'episodio di *Pasiphaé* dal contesto dei *Crétois* e ne fa un'opera a sé:

²⁵ Cfr. ID, *Pasiphaé*, in *Théâtre*, cit., p. 75. Cfr. anche Pierangela ADINOLFI, *La funzione del mito in "Pasiphaé" di Henry de Montherlant*, in *Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello*, a cura di A. Amatuzzi e P. Cifarelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 227-236.

Si je prévoyais d'exploiter la majoration ésotérique de plusieurs épisodes des *Crétois*, par contre, traitant celui de *Pasiphaé* amoureuse du jeune taureau blanc – amour d'où naîtra le Minotaure, – j'anéantissais tout l'appareil ésotérique de l'anecdote pour ne conserver que sa signification morale. C'est ce qui m'a permis de détacher facilement cet épisode et d'en faire un tout qui se suffit. C'est aussi pourquoi le public doit pouvoir y entrer de plain-pied, comme dans un drame sinon "de tous les jours", au moins qui pourrait se passer de nos jours avec les mêmes valeurs que je lui ai données; comme dans un drame dont les valeurs sont éternelles. Nul besoin pour y pénétrer de connaissances mythologiques, historiques, archéologiques²⁶.

Montherlant precisa, inoltre, come sia difficile individuare il significato ultimo ed unitario di un simbolo, quel senso morale, cioè, da salvare e da trasmettere: "On ne peut jamais se flatter d'avoir trouvé le dernier mot d'un symbole. Les dogmes religieux sont comme le ciel: on y découvre toujours de nouveaux signes"²⁷. Le figure mitiche presenti nei *Crétois* e in *Pasiphaé* sono, tuttavia, portatrici di precisi valori scelti e salvaguardati dall'autore. In particolare, il mitico re di Creta, Minosse, non è un re scompostamente sdraiato e dalla barba incolta, ma è un re rasato, in ordine, dalle spalle egizie, le gambe slanciate da signore rinascimentale, "tel que nous pouvons l'imaginer d'après une fresque célèbre du palais de Cnosse"²⁸. In questa rappresentazione si può cogliere l'ideale di rigore, forza ed armonia cui tende Montherlant.

Il toro, così importante per l'autore²⁹, racchiude in sé una concezione simbolica che "est la représentation peut-être la plus ancienne et la plus universelle du principe vital"³⁰. Per quanto riguarda Pasifae, Montherlant ammette, sempre nella *Causerie en avant-propos à la première représentation*, due ipotesi. La prima, a patto che la mitica regina sia realmente esistita, è che Pasifae sia stata una regina-dea-sacerdotessa: la sua unione col toro sarebbe da considerarsi una ierogamia, il suo tremore sacro e la sua potenza,

²⁶ Henry DE MONTHERLANT, *Pasiphaé*, in *Théâtre*, cit., p. 76.

²⁷ *Ivi*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ È nota la passione di Montherlant per le corride, cui prese personalmente parte e di cui scrive nel romanzo *Les bestiaires*. Ciò che affascina soprattutto lo scrittore è il senso della sfida, lo scontro diretto, il corpo a corpo con l'animale, in un crescendo di paura ed eccitazione. Il combattimento fra il toro ed il torero pone, per Montherlant, l'uomo e l'animale sullo stesso piano, in una condizione di parità in cui l'istinto e l'abilità giocano un ruolo essenziale. La stessa condizione è presente in guerra, sul campo di battaglia, dove il soldato deve fronteggiare il nemico con coraggio, forza e lealtà.

³⁰ Henry DE MONTHERLANT, *Pasiphaé*, cit., p. 75.

derivata dall'atto compiuto col toro, divina. In questa situazione l'elemento tragico è totalmente assente.

La seconda ipotesi è che Pasifae sia stata una donna-regina, condannata dai pregiudizi, dai costumi e dalla morale dell'isola di Creta di quel periodo. Prima di compiere il gesto, in Pasifae si sarebbe sviluppata una crisi di coscienza che avrebbe dato vita a un vero dramma, a un dissidio interiore, a una lacerazione dell'anima. Pasifae combattuta tra il desiderio di unirsi col toro e la riprovazione dell'opinione pubblica, dato che, per Montherlant, la morale dell'epoca non è altro che l'opinione del momento codificata, vive una crisi interiore non dissimile da quella vissuta nell'età contemporanea. La seconda ipotesi, quella drammatica, è l'ipotesi scelta da Montherlant:

Nous avons choisi pour nos *Crétois* la seconde hypothèse – Pasiphaé se croyant coupable, – non seulement parce que c'était notre droit de poète, d'ajouter au mythe primitif quelque sédiment qui nous plût, mais parce que c'était cette hypothèse qui était dramatique. Pasiphaé s'offrant au taureau dans la disposition d'un être religieux qui va recevoir un sacrement, il n'y a pas là matière pour l'auteur tragique³¹.

Montherlant, tuttavia, mette in luce come entrambe le prospettive abbiano un interesse: se Pasifae che si considera colpevole è più interessante per il poeta, Pasifae che si considera innocente è più interessante per il filosofo: “Si Pasiphaé se croyant coupable est un personnage pathétique, Pasiphaé se croyant innocente est un personnage exemplaire”³². Montherlant sottolinea, inoltre, come anche Euripide abbia scelto l'ipotesi drammatica, umanizzando in maniera particolare la regina³³:

³¹ *Ivi*, p. 78.

³² *Ivi*, pp. 78-79.

³³ Montherlant fa esplicito riferimento alla pergamena proveniente dall'Egitto, scoperta alla fine del secolo scorso, custodita a Berlino e andata perduta dopo la seconda guerra mondiale, contenente i frammenti di una tragedia, intitolata *I Cretesi*, attribuita ad Euripide. Cfr. *Pasiphaé*, cit., pp. 77-78, 93-94, ma anche EURIPIDE, t. VIII, 2e partie, *Fragments. Bellérophon-Protésilas*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 312-315; 329-332. Benché Montherlant si rifaccia direttamente al mito narrato da Euripide, e in particolar modo all'episodio in cui Pasifae scende a confronto con Minosse, ammettendo il congiungimento col toro, il suo intento principale è di sottolineare la “presunta” colpa della regina, causa della sua lacerazione interiore e discriminante essenziale per determinare la tragicità degli eventi: è questo il problema che scatena la polemica contro la morale del tempo e conferisce grande modernità al testo. Per Euripide, Pasifae è vittima della divinità, Poseidone, responsabile della sua sofferenza e della sua “malattia”: per vendicarsi di Minosse, che non aveva mantenuto la promessa di sacrificare il toro bianco al dio del mare, Poseidone ispira a Pasifae un amore irresistibile per l'animale. Il vero colpevole è

Nell'intento di rappresentare un dramma che non potrebbe essere più moderno, Montherlant vuole toccare ad un tempo il lato patetico ed il lato razionale, "être à la fois un moraliste, c'est-à-dire celui qui étudie les passions, et un moralisateur, c'est-à-dire celui qui propose une certaine morale"³⁴, cosicché la figura di Pasifae incarna le convulsioni della passione, mentre il Coro ha una duplice valenza in quanto personifica sia la morale comune, sia l'intelligenza atemporale che giudica. È necessario tenere sempre ben presente che la morale espressa, se per alcuni aspetti corrisponde alla morale corrente, per altri risulta completamente opposta ad essa. La caratteristica più importante del Coro di Pasiphaé è quella di comunicare concetti durevoli e illuminanti: "Les paroles du Choeur valent pour aujourd'hui comme pour il y a six mille ans"³⁵. Per tale motivo, Sylvain Itkine, che prima

quindi Minosse, per non aver onorato la divinità e per aver divulgato il segreto della nascita del Minotauro che Pasifae non voleva rivelare. Sia in Euripide che in Montherlant la malattia, la colpa e la tragedia di Pasifae sono generate da un dio, anche se Montherlant non si sofferma sul racconto puntuale del mito: ma mentre per il primo la regina, vittima del volere divino, non avrebbe potuto sottrarsi agli eventi, per Montherlant, Pasifae dimostra la sua forza perché sceglie di compiere un atto disprezzato dall'opinione ed afferma, così, se stessa e la propria volontà. La Pasifae di Euripide si rivela particolarmente umana e tragica per il suo senso di ribellione nei confronti di Minosse e per il crudele destino che le è riservato. Il mito narrato nei testi antichi talvolta differisce in alcuni particolari: la divinità che infligge la punizione ed ispira l'amore funesto alla regina può essere Poseidone, come in Euripide, oppure Venere, come in Servio e Igino. Stabilire tale differenza non è il problema che preoccupa Montherlant: il suo interesse, infatti, è volto a sottolineare l'aspetto drammatico del mito ed a suscitare, nello spettatore, la riflessione sulla questione della "colpa" o dell'"innocenza" di Pasifae. Sul racconto del mito nei testi antichi, cfr: EURIPIDE, cit.; HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 44; VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 74; OVIDE, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1951, pp. 13-14; PLUTARQUE, *Vies*, t. XI, texte établi et traduit par R. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 28; APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, t. II, chant III, texte établi et commenté par F. Vian et traduit par E. Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 92; ANTONINUS LIBERALIS, *Les Métamorphoses*, texte établi, traduit et commenté par M. Papatomopoulos, Paris, Les Belles Lettres, 1968, pp. 68-69; DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, libri I-V, introduzione di L. Canfora, Palermo, Sellerio, s. d., 60; APOLLODORO, *Biblioteca*, con il commento di J. Frazer, edizione italiana a cura di G. Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995, p. 83; *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, recensuit Georgius Thilo, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1961, p. 74; *Lycophronis Alexandra*, recensuit Eduardus Scheer, vol. II, Scholia continens, Berolini apud Weidmannos, MCMLVIII, p. 79.

³⁴ Henry DE MONTHERLANT, *Pasiphaé*, cit., p. 80.

³⁵ *Ivi*, p. 79.

di altri ebbe l'idea di rappresentare questo poema drammatico, il 6 dicembre 1938 al Théâtre Pigalle, decise di far recitare il Coro in abito da sera, come consacrazione dell'atemporalità del messaggio trasmesso.

All'uso del mito, impiegato, come abbiamo detto, per conferire un carattere universale ai pensieri proferiti dal Coro e all'intimo contrasto vissuto da Pasifae, Montherlant unisce, quasi a voler cristallizzare nella qualità letteraria l'importanza della sua opera, uno stile alto, dalle immagini vibranti e poetiche. L'intenso desiderio della regina, ad esempio, è magistralmente descritto dalle parole della nutrice e già da queste si comprende come l'autore collochi il personaggio di Pasifae in una dimensione naturale, istintiva, primordiale, molto più vicina alla Creazione di quanto non lo sia la dimensione in cui vivono gli uomini che seguono le regole morali dettate dalla società:

La Nourrice: J'ai laissé la reine étendue sur sa couche, comme un poisson jeté par la mer sur le sable, et qui meurt. Le regard fixe, les joues en feu, la bouche ouverte. Elle fait aller sa tête à droite et à gauche. Parfois ses orteils se contractent, et elle promène un de ses pieds contre son mollet. Ou bien, de ses jambes, elle râpe la couche, comme le cheval étendu qui agonise creuse un sillon dans la terre en la râpant avec son sabot. [...] Le Choeur: [...] Car aujourd'hui naît le printemps de Crète³⁶.

Pasifae, paragonata ad un pesce morente sulla sabbia e ad un cavallo agonizzante che scava un solco grattando con lo zoccolo, è un essere superiore, che vive il dolore nell'animo e nelle carni, dotato di un coraggio fuori dal comune e che proprio per questo non può far altro che compiere gesti superiori. Pasifae semidea, figlia del Sole, vive in maniera totalizzante il suo desiderio che diventa un'ossessione. Amare veramente, con tutta l'intensità del proprio essere, per Pasifae significa respingere la morte e compiere un atto cui si anela:

Pasiphaé: [...] Tu vois ce jour, nourrice? Pour toi, et pour la plupart des hommes, c'est un jour comme les autres. Pour moi c'est un jour qui me verra faire un acte dont j'ai envie. Est-ce que tu les comprends, ces mots: faire un acte dont on a envie? Mais non, tu ne les comprends pas. Vraiment aimer, vraiment souffrir, vraiment désirer, tous bavardent de cela comme s'ils savaient ce que c'est, et la plupart le soupçonnent à peine. Regarde-moi, nourrice! Aujourd'hui, je recule la mort³⁷.

La forza del desiderio che attanaglia la regina è inarrestabile come l'impeto della corrente cui non si può resistere. Tutte le sovrastrutture imposte

³⁶ *Ivi*, p. 81.

³⁷ *Ivi*, p. 84.

dalla società sono annullate “et [ses] désirs d’autrefois [...] pendent en dehors de [son] coeur, comme à [sa] ceinture des poulets égorgés”³⁸.

Attraverso l’esperienza del desiderio totale, Pasifae, intimamente ed interiormente, “recule la mort” come farà più tardi il Don Juan di Montherlant. Come spesso accade per le opere montherlantiane, nel titolo della *pièce* è già racchiuso il senso dell’opera: *La mort qui fait le trottoir*, sottotitolo *Don Juan*. La morte che batte il marciapiede è in realtà Don Giovanni stesso, maturo uomo di sessantasei anni che si sente sempre più vicino alla morte e che nonostante ciò passa da un amore all’altro, dando e possedendo il corpo, ricercando il piacere fisico. La ricerca e la “chasse” del Don Giovanni montherlantiano non sono, tuttavia, caratterizzate negativamente, anzi, alla fisicità e all’aspetto più sensoriale l’autore associa una fine *quête* intellettuale che gli consente di esprimere, nella loro interezza le tematiche già più volte esposte nelle altre sue opere, a partire da *Aux fontaines du désir* (1927). Don Juan Tenorio è, quindi, rappresentato da Montherlant come un essere leggero, esaltato, estremamente mobile e fluttuante, il cui lato tragico risiede in una strana ossessione della morte: “[...] Les Don Juan de jadis étaient des ‘damnés’; celui-ci est un obsédé; en cela encore bien moderne”³⁹. Questo Don Juan è un ossessionato per cui “la chasse et la possession” sono linfa vitale, sono la conferma stessa della propria esistenza. L’incompatibilità fra la morte incombente e il desiderio di prolungare la “chasse” determina il concretizzarsi di un dramma interiore che per sobrietà e profondità avvicina il personaggio agli eroi della tragedia greca. Il Don Juan di Montherlant è originale proprio perché dal carattere ambiguo ed ambivalente: la sua instabilità, il suo volteggiare come una farfalla da un amore all’altro e da un’opinione all’altra, il suo possedere un innegabile *côté* ironico ed umoristico, oltre a momenti di intensa riflessione sulla morte e sul senso personale della vita, costituiscono l’attuazione di due principi fondamentali che orientano il pensiero dell’autore: il ‘proteismo’, cioè la consapevolezza della molteplicità delle forme esistenti in natura, e l’alternanza.

Don Juan si presenta come un *mélange* di sublime e di grottesco, di comico e di drammatico, di profondo e di leggero proprio perché tale è la

³⁸ *Ivi*, p. 85.

³⁹ ID., *Notes*, in *Théâtre* cit., p. 1081. Cfr. anche Pierangela ADINOLFI, “*La mort qui fait le trottoir (Don Juan)*” di Henry de Montherlant, in *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novecento*, atti del Convegno Internazionale di Vercelli (16-17 ottobre 2008), a cura di M. Mastroianni, Firenze, Olschki, 2009, pp. 195-214.

natura dell'esistenza umana, quell'*éternel humain* che Montherlant intende cogliere e fissare per mezzo dell'espressione letteraria.

Nel *Cardinal d'Espagne* (1960) Montherlant analizza un altro tipo di interiorità e sviluppa il personaggio di una regina sospesa tra sogno e realtà, vita e morte, tormentata dalla follia che consuma il suo corpo in deperimento. La regina Jeanne la Folle si rifugia nel suo sogno notturno in cui ritrova il suo sposo adorato, il re Filippo morto undici anni prima, e vive in uno stato perenne di distacco ed apatia per le cose del mondo reale:

Jadis je mourais ainsi tant que je n'avais pas vu le roi Philippe. C'est lui qui était ma petite eau. Il y a onze ans – depuis sa mort – que je regarde les choses d'ici-bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d'être: avec une indifférence sans rivages et sans fond⁴⁰.

La Reine Jeanne, emblema del vuoto esistenziale, del Nulla, della negazione della realtà degli uomini, acquisisce il senso filosofico più profondo rispetto agli altri personaggi e determina il vero significato della *pièce* di Montherlant: “Elle voit l'évidence et c'est pourquoi elle est folle”⁴¹. Questo richiamo alla lucidità ed alla follia, inscindibili nell'approccio umano alla riflessione sul mondo, ricordano bene un altro sovrano, “folle lucido” della scena teatrale del XX secolo francese e cioè il Caligula di Albert Camus. Come per la Reine Jeanne anche per il Caligola camusiano la follia è la reazione più logica e consequenziale all'assurdità dell'esistenza terrena. Secondo questa prospettiva, Montherlant vede nel distacco della regina, nel suo disprezzo senza limiti della realtà, lo spirito della Spagna mistica rappresentato più tardi da San Giovanni della Croce e Santa Teresa d'Avila. L'elevazione spirituale ricercata dal Cardinal ed ostacolata dall'abilità politica, dal peso della dissimulazione e dagli affari di stato, richiede lo stesso distacco assunto dalla regina: “Elle et moi nous appartenons à la même race. Ceux qui ont regardé ce qu'elle appelle le rien et ce que j'appelle Dieu ont le même regard”⁴².

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, come abbiamo già sottolineato, 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,

⁴⁰ Henry DE MONTHERLANT., *Le Cardinal d'Espagne*, in *Théâtre*, cit., pp. 1135-1136.

⁴¹ *Ivi*, p. 1127.

⁴² *Ivi*, p. 1156.

capace di una grande elevazione spirituale, è al contempo un personaggio drammatico, come la più antica regina Pasiphaé, perché conosce il dubbio, contro il quale lotta disperatamente.

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"⁴³. 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 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 toujours⁴⁴.

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 court⁴⁵.

⁴³ ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77.

⁴⁴ ID., *Malatesta chez Malatesta*, in *Théâtre*, cit., p. 454.

⁴⁵ ID., *La Marée du soir. Carnets 1968-1971*, Paris, Gallimard, 1972, p. 17.

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 enténèbrent la 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?⁴⁶

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 fierezza stoica, come l'esercizio dell'estremo controllo di sé e della natura, come l'approdo estremo di un percorso esistenziale interiore e travagliato. 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". 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 intrezza.

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 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 France⁴⁷.

Uomo e scrittore "d'altri tempi", ammiratore del XIX secolo, "un des plus beaux siècles français", Montherlant lascia come disposizione che il

⁴⁶ ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, p. 118.

⁴⁷ Pierre SIPRIOT, *Montherlant sans masque: biographie 1895-1972*, Paris, Laffont, 1990, p. 728.

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^e siècle français”⁴⁸.

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, interiorizzati, rappresentati sulla scena teatrale e testimoniati per mezzo della letteratura.

⁴⁸ Henry DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, p. 148. Sull’opera e sul pensiero di Montherlant si vedano, inoltre: Michel DE SAINT-PIERRE, *Montherlant, bourreau de soi-même*, Paris, Gallimard, 1949; Jacques DE LAPRADE, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, [1950], 1953; Pierre DUROISIN, *Montherlant et l’antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1987; Philippe ALMERAS, *Montherlant une vie en double*, Editions Via Romana (Versailles), 2009.