

Saggistica letteraria

Pierangela Adinolfi

Bonheur e Existence
nella prima metà del XX secolo

TRAUBEN

*Stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne.*

In copertina: Henri Matisse, *La danse*, 1910, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage

© 2012 Pierangela Adinolfi

© 2012 Trauben edizioni
via Plana 1 – 10123
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013146

Indice

<i>Prefazione</i>	7
<i>Capitolo I</i> L'homme est né pour le bonheur	11
<i>Capitolo II</i> Tout est grâce	51
<i>Capitolo III</i> J'aime ... le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur	87
<i>Capitolo IV</i> La vie n'a qu'un sens: y être heureux	121
<i>Capitolo V</i> Il faut imaginer Sisyphe heureux	173

Prefazione

Scegliere di trattare il tema del *bonheur* nel XX secolo potrebbe sembrare inopportuno e anacronistico: un secolo sconvolto da due guerre mondiali, dall'Olocausto, da feroci regimi dittatoriali e dalla bomba atomica non può aver conosciuto molto *bonheur*. Tuttavia, l'interrogativo sulla felicità appartiene all'essere umano ed è universale e atemporale. La grande tradizione filosofica e religiosa, orientale ed occidentale, ne è testimonianza¹. Anche gli uomini del XX secolo, e qui ci riferiamo alla prima metà ed al contesto francese, si sono interrogati sulla felicità ed in particolare, analizzando lo stato di malessere e di miseria della condizione umana, hanno fornito delle risposte personali sulle possibilità del *bonheur*. L'idea di *bonheur* degli autori del Novecento è estremamente varia e composita e difficilmente schematizzabile in un'unica formula. Ciò che, pertanto, abbiamo inteso realizzare con questo lavoro è la presentazione di cinque profili d'autore significativi, per l'originalità del pensiero, del periodo preso in esame. Sull'impulso ideale di un nostro precedente studio che analizzava l'idea di felicità in Francia tra Sette e Ottocento², abbiamo scelto di stu-

¹ Cfr. P. ADINOLFI, *Introduzione*, in *Passione e virtù. L'idea di felicità nella prima stagione del Romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 7-27.

² ID., *Passione e virtù. L'idea di felicità nella prima stagione del Romanticismo francese*, cit. Sul tema del *bonheur* ricordiamo lo studio fondamentale di R. MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960 ed i non meno importanti saggi di C. ROSSO, *Moralisti del "bonheur"*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1954; *Montesquieu moralista, dalle leggi al "bonheur"*, Pisa,

diare l'idea di felicità in un altro periodo storico altrettanto importante per i cambiamenti ed i fermenti culturali di cui è ricco e per lo sconvolgimento degli avvenimenti politici che così pesantemente hanno influito sulle coscienze degli uomini.

Gli autori qui riuniti si contraddistinguono per la loro profonda riflessione sul problema della felicità, ma innanzitutto per il rapporto che stabiliscono tra la condizione dell'esistenza umana e la possibilità o l'impossibilità del *bonheur*. Riteniamo, pertanto, che André Gide, Georges Bernanos, Jean Cocteau, Henry de Montherlant e Albert Camus siano rappresentativi di un'epoca per le loro analogie e differenze, per il comune sentimento dell'esigenza della felicità, sebbene la loro indagine assuma direzioni diverse. In tutti, atei o cristiani, è presente l'anelito alla felicità, una felicità strettamente connessa alla ricerca della verità. Nota è l'avversione di Gide per gli *esprits faux*. La condanna di Bernanos nei confronti del *mensonge*. Il bisogno di lucidità e di consapevolezza per Montherlant e Camus. Soltanto Cocteau, in contrasto rispetto agli altri, vede poeticamente nel *mensonge* l'unica vera realtà onirica ed illusoria opponibile all'ipocrisia sociale.

La fede e l'ateismo, il problema di Dio e la concezione dell'assurdità dell'esistenza sono i temi che interessano i nostri autori, che li inducono alla riflessione sul senso della vita, sulla specificità della natura umana, sul diritto alla libertà e sulla necessità dell'elevazione morale. In questo contesto, l'uomo è il centro d'interesse intorno a cui gravitano i temi soggiacenti all'idea di felicità, è il punto d'origine a partire dal quale si concretizzano le diverse

Libreria Goliardica Editrice, 1965; *Illuminismo, felicità, dolore*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969; *Il Serpente e la Sirena, dalla paura del dolore alla paura della felicità*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1972. Si veda inoltre, *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Édités par C. BIONDI, C. IMBROSCIO, M.-J. LATIL, N. MINERVA, C. PELLANDRA, A. SFRAGARO, B. SOUBEYRAN, P. VECCHI, Genève, Droz, 1995. Segnaliamo, infine AA.VV., *L'écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Edited by R. AMAR, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

concezioni del *bonheur* e della *joie* e la possibilità di conferire un senso all'esistenza individuale. Lo strumento più indicato alla realizzazione del senso dell'esistenza personale e del *bonheur* è la letteratura. *Engagée* nell'accezione sartriana oppure rappresentazione della fede e della verità, la letteratura acquisisce per tutti una funzione fondamentale nel consolidamento della propria ricerca della felicità.

Negli autori qui presi in esame, la felicità è, in ogni caso, strettamente relazionata alla parte più istintiva e naturale dell'essere umano sia a livello sensoriale sia a livello morale e spirituale. L'*esprit d'enfance* dei personaggi di Bernanos è accostabile, seppur in prospettiva fideistica, all'"innocente criminalità" degli *enfants terribles* di Cocteau. «L'espérance absurde de bonheur», che il giovane *curé de campagne* prova accanto all'amico Olivier, sembra molto simile al naturale, terreno ed istintuale *bonheur* camusiano.

L'attaccamento alla concreta ed umana realtà terrena, considerata nella sua sofferenza fisica e morale, e non il distacco di un'astrazione filosofica, avulsa dalla realtà e quindi dalla verità, a parte le teorizzazioni gidiane che sono, in ogni caso, una riflessione sulla natura dell'uomo, caratterizza il pensiero e la ricerca del *bonheur* dei nostri autori. Per tale motivo, l'interesse suscitato dalla loro opera è in grado di raggiungere i lettori di ogni tempo.

L'HOMME EST NÉ POUR LE BONHEUR¹

All'interno del panorama culturale della prima metà del XX secolo, l'opera di André Gide spicca indubbiamente per la sua forte carica innovativa, per l'originalità dei contenuti e per una modernità che spesso turba e sconvolge le coscienze dei contemporanei. Il senso di libertà ed il relativismo morale che traspaiono dalle pagine dell'autore già negli ultimi anni dell'Ottocento, si pensi a *Paludes* (1896) ed alle *Nourritures terrestres* (1897), destano stupore ed aprono la via ai giovani intellettuali che per tutto il XX secolo continueranno a vedere in Gide un solido punto di riferimento dei valori legati alla libertà individuale. Per approdare alla conquista della libertà è indispensabile la messa in discussione di ogni forma d'imposizione ed autorità morale, politica e religiosa. Libertà, per Gide, è libertà di essere felici, ma anche la felicità è relativa, all'interno di uno stesso soggetto ed ancora di più fra soggetti diversi, soprattutto fra i coniugi per i quali l'amore si è decristallizzato. Urien ed Ellis (*Le voyage d'Urien*), Michel e Marceline (*L'Immoraliste*) sono esempi perfetti delle difficoltà dei rapporti coniugali e familiari. L'opera di Gide è ampiamente percorsa dal tema della felicità che a tratti assume le crudeli caratteristiche del

¹ A. GIDE, *Les Nouvelles Nourritures*, in *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, Introduction par M. NADEAU, notices et bibliographie par Y. DAVET et J.-J. THIERRY, Paris, Gallimard, [1958] 2001 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 254.

«savoureux bonheur»² dell'*Immoraliste* oppure la soavità evangelica dell'*hic et nunc*: «*Si vous savez ces choses vous êtes heureux*, dit le Christ, plus tard (Jean, XIII, 17). Non pas: *vous serez heureux* – mais *vous êtes heureux*. C'est dès à présent et tout aussitôt que nous pouvons participer à la félicité»³.

In questo contesto, due fra i più originali testi gidiani che affrontano le tematiche inerenti al rapporto *liberté/bonheur* sono *Le Prométhée mal enchaîné* e *La Symphonie pastorale*.

Per ciò che attiene al *Prométhée mal enchaîné* (1899)⁴, la vicenda è ambientata nella Parigi *fin de siècle*, i personaggi sono dei contemporanei dai nomi classicheggianti e tutto è rivestito di un'intensa teatralità: i luoghi cittadini sembrano scenari, i dialoghi e i monologhi si alternano costantemente, le ripetute didascalie indicano il percorso e l'evoluzione di Prometeo. Il tono della narrazione, provocatorio ed anticonvenzionale, denuncia da subito l'apertura al surrealismo.

Il tema essenziale su cui si articola l'intero racconto è la teorizzazione dell'atto gratuito da cui si snodano le riflessioni sui concetti di morale, coscienza, consapevolezza, libertà, felicità e dio.

Prometeo riconosce, quale suo unico tratto distintivo, di avere un'aquila, che irrompe dall'alto mentre Prometeo è in compagnia di alcuni commensali, porta grande scompiglio e cava un occhio al povero Coclite:

² ID., *L'Immoraliste*, in *Romans*, cit., p. 437. Sul tema della felicità in Gide, ricordiamo lo studio fondamentale di C. MARTIN, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998.

³ ID., *Numquid et tu ... ?*, in *Journal 1887-1925*, Édition établie, présentée et annotée par É. MARTY, Paris, Gallimard, 1996 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 991.

⁴ In merito all'argomento, cfr. P. ADINOLFI, *André Gide e la riscrittura del mito: una lettura de "Le Prométhée mal enchaîné"*, in *Contatti, passaggi, metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di G. BOSCO, M. PAVESIO, L. RESCIA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 485-497.

[...] Prométhée brusquement dressé fit un grand cri, un cri d'appel vers son grand aigle. Et il se passa cette chose stupéfiante:

HISTOIRE DE L'AIGLE

Un oiseau qui de loin paraît énorme, mais qui n'est, vu de près, pas du tout si grand que cela, obscurcit un instant le ciel du boulevard – fond comme un tourbillon vers le café, brise la devanture, et s'abat crevant l'œil de Coclès d'un coup d'aile, et avec force pépiements, tendres oui mais impérieux, s'abat sur le flanc droit de Prométhée. Celui-ci ouvrant aussitôt son gilet offre un morceau de son foie à l'oiseau⁵.

A partire da questo punto, dopo aver aperto il racconto con la scena sconcertante del grasso signore, il banchiere Zeus, che schiaffeggia quello magro, il malcapitato Coclite, scena base per la teorizzazione dell'atto gratuito, e presentati nelle loro componenti essenziali i personaggi della storia che si fondono con quelli del mito, Gide intensifica la sua riflessione morale prima soltanto suggerita. L'aquila che da lontano sembra, irrealmente, enorme, ma che vista da vicino non è poi gran cosa, inizia ad assumere le connotazioni metaforiche della coscienza umana, il cui concetto è sproporzionalmente ingrandito ed amplificato dalla morale tradizionale. Nell'aquila magra, malconcia, spiumata, talvolta scambiata per un avvoltoio, avidamente protesa sul fegato di Prometeo, Gide traspone il significato della coscienza brutta ed inutilmente torturatrice che angoscia e corrode l'uomo tanto nello spirito come nelle carni. Il «pauvre oiseau râpé», che amorevolmente nutrito da Prometeo diventa forte, splendente ed altero, non rappresenta qui la punizione degli dèi, ma la metaforizzazione del sup-

⁵ A. GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*, in *Romans et récits, Œuvres lyriques et dramatiques*, Édition publiée sous la direction de P. MASSON, avec, pour ce volume, la collaboration de J. CLAUDE, A. GOULET, D. H. WALKER et J.-M. WITTMANN, Paris, Gallimard, 2009 («Bibliothèque de la Pléiade»), t. I, p. 480.

plizio interiore che incide anche sulla forza fisica: alla crescente bellezza dell'aquila corrisponde il deperimento di Prometeo. Gide attua questo processo inversamente proporzionale nella descrizione della detenzione di Prometeo e nella sua petizione di principi. Prometeo, denunciato dal cameriere e messo in prigione come fabbricante abusivo di fiammiferi, ironica qui appare l'allusione di Gide al fuoco, vive in solitudine con l'unica compagna dell'aquila, dapprima grigia e rattrappita, appollaiata sulle sbarre contorte della cella, poi sempre più forte e lucente per le cure prestatele da Prometeo, invaghito della sua futura bellezza: «Il occupait [l'aigle] de ses morsures le prisonnier qui l'occupait de ses caresses, qui maigrissait et s'épuisait d'amour, tout le jour caressant ses plumes, sommeillant la nuit sous son aile et le repaissant à loisir. – L'aigle ne le quittait plus ni la nuit ni le jour»⁶. Prometeo è ormai esile e consunto dall'amore per la sua compagna di cella e l'aquila decide di rapirlo, portandolo in volo su di sé:

«Un jour nous partirons, dit l'aigle.

– Vrai? s'écria Prométhée.

– Car je suis devenu très fort; toi, maigre; et je puis t'emporter.

– Aigle, mon aigle...emporte-moi».

Et l'aigle enleva Prométhée⁷.

Prometeo riappare sulla scena, sempre con la sua aquila, in occasione della conferenza in cui formula una serie di principi necessari, a suo giudizio, alla condotta dell'essere umano. Dopo il suo soggiorno in cella, Prométhée ha maturato la convinzione che l'uomo deve affermare il proprio temperamento ed il suo è riassumibile in un sintetico ragionare: «Le tempérament, messieurs, est ce qui se doit affirmer. [...] Et comme je dis qu'il faut affirmer son tempérament, je répète: je n'aime pas l'homme; j'aime ce qui

⁶ *Ivi*, p. 485.

⁷ *Ivi*, p. 486.

le dévore. – Or qui dévore l’homme? – Son aigle. Donc, messieurs, il faut avoir un aigle. Je pense que voilà qui est suffisamment démontré»⁸. Attraverso il ragionamento di Prometeo, Gide introduce due concetti basilari per l’evoluzione del personaggio, ma che verranno in seguito capovolti e cioè in primo luogo il riconoscimento della supremazia non dell’uomo, bensì di ciò che lo consuma e in secondo luogo dell’esigenza per ciascuno di possedere un’idea, uno scopo, un’ossessione divorante, identificabile nell’aquila-coscienza, che conferisca un pseudo-significato all’esistenza individuale⁹.

Prometeo continua il suo discorso ammettendo, di fronte all’assemblea che lo ascolta, la duplicità che caratterizza la sua vita, la linea di confine che segna un prima e un dopo ossia la nascita della sua aquila. “Prima dell’aquila” Prométhée è incosciente e bello, felice e nudo senza saperlo. Trascorre giorni incantevoli sui pendii del Caucaso con Asia¹⁰, anch’essa felice e nuda, lasciva e ridente nello splendore di quella valle incantata. Come Adamo da Eva è indotto alla tentazione della conoscenza, così Prometeo è incoraggiato da Asia ad occuparsi degli uomini. Prometeo ha pietà di loro e crea, per illuminarli, qualche fuoco: è l’inizio della sua aquila: «C’est depuis ce jour que je m’aperçois que je suis nu»¹¹. “Dopo l’aquila” Prometeo perde la sua naturale felicità, acquista il tormento della coscienza e lo trasferisce negli uomini.

In seguito alla sperimentazione dell’amore per gli uomini, inizialmente manifestato dal pressante senso di responsabilità nei lo-

⁸ *Ivi*, p. 489.

⁹ È anche ipotizzabile l’iniziale intenzione di Gide di voler conciliare l’individuale realizzazione della propria personalità con il rispetto delle leggi dello Stato, anche a costo di un sacrificio estremo. Su questa ed altre tematiche proposte nella *sotie*, la frequentazione di Oscar Wilde esercitò senz’altro un notevole influsso. (Cfr., *Notice*, in A. GIDE, *Romans et Récits*, cit., p. 1351).

¹⁰ Figlia di Oceano, moglie di Giapeto, Asia è, secondo la leggenda greca, la madre di Prometeo. Ma qui Gide si rifà a Shelley che la descrive come compagna di Prometeo nel suo *Prometheus Unbound*.

¹¹ A. GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*, cit., p. 490.

ro confronti¹², Prométhée, che già inconsapevolmente cova dentro di sé l'uovo della sua aquila, colloca il suo fine non più nell'amore per gli uomini, ma nel perseguimento della ragion d'essere. Non pago di dar loro la consapevolezza dell'esistenza vuole dar loro anche la ragione del loro essere. Nasce così la divorante fede nel progresso: non più fede nel bene ma distorta speranza nel meglio. La salute e la felicità degli uomini si logorano nel produrlo e, nonostante ciò, Prometeo rimane indifferente alla sofferenza umana: è nata l'aquila:

Messieurs, j'ai passionnément, éperdument et déplorablement aimé les hommes. – Et j'ai tant fait pour eux qu'autant dire que je les ai faits eux-mêmes, car auparavant qu'étaient-ils? – Ils étaient, mais n'avaient pas conscience d'être. – Comme un feu pour les éclairer, cette conscience, messieurs, de tout mon amour pour eux je la fis. – La première conscience qu'ils eurent, ce fut celle de leur beauté. C'est ce qui permit la propagation de l'espèce. L'homme se prolongea dans sa postérité. La beauté des premiers se redit, égale, indifférente, et sans histoire. Cela aurait pu durer longtemps. – Soucieux alors, portant en moi déjà, sans le savoir, l'œuf de

¹² Gide rappresenta un Prometeo confuso che si ferma e dice di aver mentito, si scusa con il pubblico, torna indietro nel suo racconto ed aggiunge particolari chiarificatori sulla natura dell'aquila-coscienza. Ciò, in realtà, rivela un anacronismo nella formazione dell'aquila: l'uccello che si nutre del fegato di Prométhée sarebbe apparso prima del suo uovo: «Messieurs, je mentais: pardonnez-moi: cela n'a pas été si vite: non je n'ai pas toujours aimé les aigles: j'ai préféré l'homme longtemps; son bonheur lésé m'était cher, car, y ayant touché, je m'en croyais devenu responsable, et, chaque fois que j'y pensais, au soir, triste comme un remords venait manger mon aigle. Il était en ce temps maigre et gris, soucieux, morose; il était laid comme un vautour. – Messieurs, voyez-le maintenant, et comprenez pourquoi je parle; pourquoi je vous assemble ici, pourquoi je vous supplie de m'entendre: c'est que j'ai découvert ceci: l'aigle peut devenir très beau. – Or chacun de vous a un aigle; je viens bien de vous l'affirmer. Un aigle? – Hélas! vautour peut-être! non, non! pas de vautour, messieurs! – Messieurs, il faut avoir un aigle ...» (*Ivi*, pp. 491-492).

mon aigle, je voulus plus ou mieux. Cette propagation, cette prolongation morcelée me parut indiquer chez eux une attente – tandis qu'en vérité mon aigle seulement attendait. [...] D'ailleurs, ayant fait l'homme à mon image, je comprends à présent qu'en chaque homme quelque chose d'inéclos attendait; en chacun d'eux était l'œuf d'aigle ... [...] Non satisfait de leur donner la conscience de leur être, je voulus leur donner aussi raison d'être. Je leur donnai le feu, la flamme et tous les arts dont une flamme est l'aliment. Échauffant leurs esprits, en eux je fis éclore la dévorante croyance au progrès. [...] La croyance au progrès, messieurs, c'était leur aigle. Notre aigle est notre raison d'être, messieurs. [...] Je n'aimais plus les hommes, c'était ce qui vivait d'eux que j'aimais. [...] L'histoire de l'homme, c'est l'histoire des aigles, messieurs¹³.

Prometeo offre in dono agli uomini la «conscience». Qui il termine francese è particolarmente adatto all'univoca rappresentazione di due concetti fondamentali del pensiero gideiano: la coscienza e la consapevolezza. In questa fase dell'esperienza vissuta da Prometeo, determinante e necessaria appare, pertanto, la totale dedizione dell'essere umano alla propria aquila, all'accecante idea del progresso che lo consuma, ma che ne fa la storia e sembra quindi elevarlo ad una maggiore dignità. La prospettiva qui presentata da Prometeo, come una primaria necessità, verrà capovolta soltanto in seguito, dopo la morte di Damocle, il personaggio che ignaro delle intenzioni del milionario Zeus riceve casualmente la banconota da cinquecento franchi che provocherà in lui un distruttivo senso di colpa nei confronti del suo sconosciuto creditore.

Gide, per il momento, continua la sua riflessione sul concetto di coscienza ponendo, per bocca di Prometeo, inquietanti interrogativi ad un'aquila che resta in silenzio, quasi a voler ignorare il pressante bisogno di sapere del suo compagno: perché esiste

¹³ *Ivi*, pp. 490-491.

l'aquila? Qual è la sua natura e la sua funzione sulla terra? Queste domande rivelano il senso profondo dell'indagine, che rimane senza risposte certe ma solo suggerite, intrapresa da Gide. Egli intende focalizzare l'interesse del lettore sul problema essenziale della coscienza, posto in stretta relazione con la concezione dell'atto gratuito. Gide sembra chiedere, pertanto: perché esiste una coscienza preposta a regolamentare le azioni umane e la sua natura è forse divina? Oppure l'indifferenza ed il mutismo ostentati dall'aquila-coscienza rappresentano l'estraneità di un presunto dio alle sorti dell'uomo? Vano sembra ogni tentativo di Prometeo d'interrogare la sua aquila:

«Et maintenant je touche à la grave question: – pourquoi l'aigle! Ah! pourquoi? – qu'il le dise. Voici le mien, messieurs, je vous l'apporte ... Aigle! répondras-tu maintenant? ...»

Anxieux, Prométhée se tournait vers son aigle. L'aigle était immobile et demeura silencieux ... Prométhée reprit d'une voix désolée:

«Messieurs, j'ai vainement interrogé mon aigle ... Aigle! parle à présent: tous t'écoutent ... Qui t'envoie? – Pourquoi m'as-tu choisi? D'où viens-tu? Où vas-tu? Dis: quelle est ta nature? ... (L'aigle restait silencieux.) – Non, rien! pas un mot! pas un cri! Je pensais qu'il allait vous parler, à vous autres; voilà pourquoi je l'amenais ... Parlerai-je donc seul ici. Tout se tait! tout se tait! – Qu'est-ce à dire! ... J'ai vainement interrogé»¹⁴.

Prometeo ribadisce, più avanti, la vanità del suo tentativo d'indurre l'aquila a parlare e rinnova l'espressione del senso di desolazione che l'ha colto. Termina poi il suo discorso, lanciando ogni tanto qualche fuoco d'artificio per ravvivare lo spettacolo e tenere desta l'attenzione del pubblico, ponendo l'accento sulla necessità di ciascuno di amare la propria aquila con grande devo-

¹⁴ *Ivi*, p. 492.

zione, anche a costo del sacrificio personale. Solo in tal modo, infatti, l'aquila-coscienza può diventare bella.

Le ultime parole di Prometeo sono per la storia di Coclite e Damocle: il segreto della loro vita sta nella dedizione al loro debito. Coclite, colui che per caso ha scritto sulla busta dei cinquecento franchi, su richiesta di Zeus, l'indirizzo di Damocle, allo schiaffo e Damocle alla banconota. In ciò consiste la loro aquila: di qualsiasi tipo essa sia, vizio o virtù, dovere o passione, l'aquila divora l'uomo e chi non sarà in grado di nutrire con amore la propria, si renderà colpevole della sua bruttezza e la chiamerà coscienza.

L'invito fin qui rivolto da Prometeo è, pertanto, chiaro e netto: è indispensabile che l'uomo si lasci mangiare dalla sua aquila.

L'autore arriva al punto di svolta trattando della malattia di Damocle e del suo decesso. Damocle che ha assistito con viva partecipazione alla conferenza di Prometeo, uscendo dalla sala prende freddo e si ammala. Questa è una delle concause che ne determina la morte. In realtà Gide lascia trasparire l'idea che Damocle rimanga ucciso dal rimorso per essere involontariamente stato il motivo dello schiaffo ricevuto da Coclite e dall'aver ignorato, come abbiamo detto, per tutta la vita chi fosse il suo creditore. La banconota spesa per acquistare l'occhio di vetro di Coclès, con lo scopo di risarcire Coclès dello schiaffo ricevuto e di saldare un debito contratto non si sa con chi, diventa per Damocle una vera e propria fonte di angoscia, di cui non si libererà se non morendo. Damocle e Coclite hanno seguito pedissequamente l'insegnamento di Prometeo. Coclite si fa un vanto della bontà dimostrata nell'accettare senza proteste il ceffone e Damocle è corroso dal desiderio inappagato di sapere chi sia il suo benefattore. Soltanto la rivelazione diretta di Zeus, che la rifiuta, potrebbe salvare il povero Damocle, tormentato da un'angoscia così opprimente da condurlo al trapasso:

Comprendrez-vous jamais mon angoisse? [...] Dans les cauchemars de mes nuits, je me réveille en sueur, m'agenouille, crie à voix haute: "Seigneur! Seigneur! à qui devais-je? Seigneur! à qui devais-je?" Je n'en sais rien, mais je devais. – Le devoir, messieurs, c'est une chose horrible; moi, j'ai pris le parti d'en mourir¹⁵.

Gide suggerisce qui l'idea dell'inutilità della sofferenza di Damocle, debitore nei confronti di un ignoto individuo che ha giocato col suo destino. Nella disperazione di Damocle in agonia si leggono almeno tre elementi che trovano la loro spiegazione nell'intervista del Milionario. Questi elementi sono l'angoscia causata dalla mancanza di senso della propria esistenza, il grido del personaggio, «Seigneur! Seigneur!», che appare come un'invocazione, una supplica ad un dio indifferente al dolore umano ed infine il concetto di dovere che s'impone alla coscienza dell'uomo, schiacciandola come un macigno.

Il colloquio con Zeus è sorprendente per l'arditezza delle idee proposte: nel personaggio di Zeus, il «Miglionnaire», Gide colloca i tratti di un dio possessore di un'immensa fortuna, l'unico che possa agire con totale disinteresse e mettere, quindi, in pratica l'atto gratuito. Zeus è il manipolatore delle sorti umane, è colui che gioca nascondendo il suo gioco, che traccia una linea senza portare a termine il disegno, per osservare divertito gli effetti del suo intervento:

Je suis riche, bien plus que l'on ne peut imaginer. Tu [Prométhée] es à moi; il [le garçon] est à moi; tout est à moi. – Vous me croyez banquier; je suis bien autre chose. Mon action sur Paris est cachée, mais n'est pas moins considérable. Elle est cachée parce que je ne la poursuis pas. Oui, j'ai surtout l'esprit d'initiative. Je

¹⁵ *Ivi*, p. 498.

lance. Puis, une fois une affaire lancée, je la laisse; je n'y touche plus¹⁶.

Prima di essere interrotto da Prometeo, il Milionario intende raccontare la sua versione dell'esperienza in cui sono rimasti coinvolti Coclite e Damocle: «Je suis descendu dans la rue, cherchant le moyen de faire souffrir quelqu'un du don que j'allais faire à quelque autre; de faire jouir cet autre du mal que j'allais faire à cet un. Une gifle et un billet de cinq cents francs me suffisent. A l'un la gifle, à l'autre le billet»¹⁷. Ciò che delle parole di Zeus desta particolare stupore è l'indifferenza con la quale egli intende infliggere gioia e dolore a due esseri umani scelti per caso applicando, pertanto, la teoria del gesto gratuito. L'invito di Prometeo di rivelarsi al povero Damocle morente, ucciso dall'angoscia del non sapere, evidenzia ancora di più il piacere quasi sadico di Zeus che distrugge l'uomo senza manifestarsi: «Par pitié, montrez-vous! [...] ou du moins faites-vous connaître. Le malheureux meurt dans l'angoisse. Je comprends que vous le tueiez, puisque c'est pour votre plaisir; mais qu'il sache au moins Qui le tue – qu'il s'y repose»¹⁸. A tale richiesta, Zeus oppone un netto diniego: «Je ne veux pas perdre mon prestige»¹⁹.

Il mistero della natura di Zeus è completamente svelato nel momento in cui Prometeo chiede al Milionario di vedere la sua aquila: Zeus non possiede un'aquila, ma è colui che distribuisce le aquile, e quindi le coscienze torturatrici di origine divina, a tutti gli uomini:

«Monsieur, pardonnez-moi. Excusez une indiscrete demande. Oh! montrez-le, je vous en prie! J'aimerais tant le voir ...

¹⁶ *Ivi*, p. 495.

¹⁷ *Ivi*, p. 496.

¹⁸ *Ivi*, p. 500.

¹⁹ *Ibid.*

- Quoi?
- Votre aigle.
- Mais je n'ai pas d'aigle, monsieur.
- Pas d'aigle? Il n'a pas d'aigle!! Mais...
- Pas plus que dans le creux de ma main. Les aigles
(et Zeus riait) les aigles, c'est moi qui les donne».
- La stupeur de Prométhée était grande.
- «Savez-vous ce qu'on dit? demanda le garçon au ban-
quier.
- Qu'est-ce qu'on dit?
- Que vous êtes le Bon Dieu!
- Je me le suis laissé dire», fit l'autre²⁰.

Le ultime parole del banchiere sono particolarmente illuminanti riguardo ai concetti gidiani di religione e divinità: l'essere umano crea da sé un'idea costringente di dio, apparentemente buona e consolatoria, e ne rimane stritolato. Gide irride la credulità degli uomini, non l'esistenza di Dio. Zeus si è lasciato chiamare «il Buon Dio» dagli uomini, ma in realtà la sua azione nei loro confronti non ha nulla di rasserenante e benefico, anzi è la causa primaria delle loro sofferenze. Ma ciò che s'impone ai più è l'illusione della concezione di dio e l'idea di un dio buono è l'ultima che il cameriere del caffè, in cui si sono riuniti inizialmente i personaggi e dove ha imperversato l'aquila, fa palesare a Damocle morente:

- La fin de Damoclès fut admirable; il eut, peu avant sa dernière heure, de ces paroles qui arrachent des larmes aux plus impies, font dire aux bien-pensants qu'elles étaient édifiantes. Le plus notable sentiment fut celui qu'expriment si bien ces mots: «J'espère au moins que ça ne l'aura pas privé.
- Qui donc ? demanda-t-on.

²⁰ *Ivi*, pp. 496-497.

– *Celui*, dit Damoclès expirant – celui qui m’a donné ...
quelque chose.
– Non! – c’était le bon Dieu», riposta habilement le
garçon.
Damoclès mourut sur cette bonne parole²¹.

Il ribaltamento dell’iniziale invito di Prometeo a seguire il suo esempio, e cioè ad amare l’aquila, è incominciato con la dimostrazione delle nefaste conseguenze subite da Damocle. Ora continua con l’illustrazione del cambiamento d’idea di Prometeo e con la sua esplicita dichiarazione di voler riparare, per senso di responsabilità, agli effetti delle incisive ed insistenti convinzioni espresse durante la sua conferenza.

Al funerale di Damocle, lo stupore dei convenuti e la trasformazione del pensiero di Prometeo sono preannunciati dal suo florido aspetto: egli è grasso, roseo, sorridente, giudicato, ci dice l’autore, quasi ai limiti della decenza quando sul bordo della fossa, voltando le spalle alla bara proferisce le seguenti e semplici parole:

*Laissez les morts ensevelir les morts. Nous ne nous occupons donc plus de Damoclès. – La dernière fois que je vous vis réunis c’était pour m’entendre parler de mon aigle; Damoclès en est mort; laissons les morts ... C’est à cause de lui pourtant, ou plutôt c’est grâce à sa mort qu’à présent j’ai tué mon aigle ...*²²

La dichiarazione di Prometeo è ardita, sconcertante e perentoria ed è proferita in mezzo ad un pubblico quasi incredulo: il capovolgimento dell’ipotesi di partenza è totale e finalizzato al raggiungimento dell’obiettivo primario: la dimostrazione, da parte dell’autore, della necessità dell’affrancamento individuale dalla morale prestabilita. Soltanto attraverso tale liberazione sarà, per-

²¹ *Ivi*, p. 500.

²² *Ivi*, p. 502.

tanto, possibile per l'essere umano non soccombere sotto il peso delle sterili, vuote ed illusorie leggi sociali. È quindi nell'attuazione di questo processo di emancipazione che trova la sua piena realizzazione l'atto gratuito.

Prometeo ha ucciso la sua aquila e con l'ironia e la leggerezza che finora hanno contraddistinto tutta la *sotie*, rivolge ai suoi ascoltatori l'invito a liberarsi della propria, introducendo la storia di Titiro: «A ce propos, une anecdote ... Mettons que je n'ai rien dit»²³.

Con l'aggiunta della storia di Titiro alla fine dell'apologo, Gide crea, a livello tematico, il *trait d'union* fra *Paludes* e *Les Caves du Vatican*. Il protagonista di *Paludes* ritorna per rafforzare la tesi di Prometeo e per anticipare quella di Lafcadio: ciò che interessa l'autore è sempre la dimostrazione della necessità dell'indipendenza morale finalizzata all'attuazione del gesto gratuito.

Nel *Prométhée*, il racconto della vicenda di Titiro ha la funzione di consolidare il ribaltamento della posizione del Titano. Attingendo ancora alla tradizione classica, Gide descrive la storia di Titiro alle prese con la sua quercia che assume lo stesso significato simbolico dell'aquila di Prometeo. Titiro, completamente dedito alla quercia ed al mondo che si è formato intorno ad essa, è felice fino a quando sente che la sua vita è utile agli altri ed estremamente piena. Ma anche per lui, dopo aver conosciuto Angèle, subentrano gli affanni e l'insostenibile carico delle responsabilità:

«Tityre disait à Angèle: "Tant d'occupations me tuent; je n'en puis plus; je sens l'usure; ces solidarités activent mes scrupules; s'ils augmentent, je diminue. Que faire ?

« – Si nous partions ? lui dit Angèle.

« – Je ne peux pas, moi: j'ai mon chêne.

« – Si vous le laissez, dit Angèle.

« – Laisser mon chêne! y pensez-vous ?

²³ *Ibid.*

« – N'est-il pas assez grand bientôt por pousser seul?
« – Mais c'est que j'y suis attaché.
« – Détachez-vous », reprit Angèle.
« Et peu de temps après, ayant bien éprouvé que, somme toute, les occupations, responsabilités et divers scrupules, non plus que le chêne, ne le tenaient, Tityre sourit, prit le vent, partit, enlevant la caisse et Angèle et vers la fin du jour descendit avec elle le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra»²⁴.

Convinto da Angèle, Titiro acconsente ad abbandonare tutto e a percorrere, come aveva fatto Prometeo in apertura dell'apologo, il *boulevard* che va dalla Madeleine all'Opéra. Tityre e Angèle, sempre come Prométhée, si siedono ad un tavolo davanti ad un bocale di birra e s'informano presso il cameriere della causa del tumulto crescente: è per l'arrivo di Melibeo. Angèle e Mœlibée si allontaneranno insieme sulla strada per Roma e Titiro si ritroverà da solo, all'improvviso, nella sua palude.

Titiro, come Prometeo, accetta di lasciare la sua quercia-aquila per cercare la strada che conduce verso la liberazione e verso la felicità.

All'insegna dell'ironia, del riso e del ritrovato buon umore, Prometeo invita a pranzo quanti conobbero Damocle, ma questa volta è l'aquila ad essere mangiata. Prometeo banchetta felice con le sue carni e conserva, in ricordo della bellezza del maestoso uccello, tutte le sue penne: «A table! Allons! à table, messieurs! – Garçon ... ne servez pas: en dernier souvenir de lui, prenez la place de Damoclès»²⁵.

Il capovolgimento si è totalmente compiuto: ora è l'aquila ad essere gustosamente assaporata da Prometeo.

²⁴ *Ivi*, pp. 504-505.

²⁵ *Ivi*, p. 507.

Il piccolo *récit* della *Symphonie pastorale*, scritto nel 1918, schiacciato fra i due monumenti gidiani delle *Caves du Vatican* e dei *Faux-Monnayeurs*, è più che mai rivelatore delle molteplici sfaccettature di André Gide uomo ed autore e della preponderante tematica della ricerca del *bonheur*²⁶. Il 1918 è l'anno del tragico addio a Madeleine e della partenza per l'Inghilterra con Marc Allégret. *La Symphonie* appare tra l'ottobre e il novembre del 1919 sulla «Nouvelle Revue Française». Questo piccolo libro porta al suo autore il successo più popolare e duraturo sia in Francia che all'estero: il pubblico attende da cinque anni, dall'uscita delle *Caves du Vatican*, che Gide pubblichi di nuovo. Il ritorno è atteso, ma sorprendente. Gli amici surrealisti non ne apprezzano lo stile, così lontano da quello delle *Caves*. *La Symphonie* è un *récit* caratterizzato innanzitutto dalla brevità e cioè dalla selezione, dall'astrazione, dalla scelta nelle due dimensioni narrative: la dimensione verticale, quella della cronologia, in cui si isola un segmento di tempo ben definito, prima e dopo il quale vi è soltanto oscurità che non interessa l'autore; la dimensione orizzontale, quella dell'estensione spaziale, in cui si colloca un'avventura particolare di un personaggio unico. Nella *Symphonie pastorale*, il personaggio del Pastore scrive il diario di un tempo definito, la sua storia, svoltasi nell'ambiente ristretto di La Brévine, e quando egli inizia il racconto del suo rapporto con Gertrude, crede di narrare una vicenda che ormai non può più riservargli alcuna sorpresa: in realtà nel momento in cui il diario raggiungerà il presente vissuto, gli eventi sfuggiranno al suo controllo e sfoceranno nella tragedia. Il mondo del Pastore è un universo chiuso, in cui tutto è già definito e compiuto fino alla morte di Gertrude. *La Symphonie*, come gli altri *récits* gidiani, è la sperimentazione immaginaria di una delle vie perseguibili dalla scelta etica dell'autore. Il testo segue una logica

²⁶ In merito all'argomento, cfr. P. ADINOLFI, *Autorità e libertà: una lettura de "La Symphonie pastorale" di André Gide*, in *La Letteratura dell' "impegno" nel Novecento europeo*, a cura di M. SPADARO, Presentazione di L. SOZZI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 1-17.

rigorosa, tragica e scientifica, dimostrativa, secondo la quale è possibile esemplificare una verità teorica, assoluta, almeno per ciò che concerne la realtà umana e terrena: Gide nutre l'ambizione di questo *roman-théorème* a partire dai *Cahiers d'André Walter*.

Concepita tra il settembre – ottobre del 1893, secondo la testimonianza di *Si le grain ne meurt*, e l'ottobre – novembre del 1894 quando a La Brévine Gide termina *Paludes, La Symphonie pastorale* prende effettivamente corpo tra il febbraio e l'ottobre del 1918 e la vicenda narrata, nonché i personaggi descritti, sembrano mirabilmente intersecarsi con l'esistenza dell'autore.

In questo contesto, i temi dell'opposizione all'autorità prestabilita, laica o religiosa, e della libertà individuale, perseguita ad ogni costo ed inevitabilmente intrecciata con la ricerca della felicità, trovano naturalmente spazio nelle pagine dello scrittore.

Sin dalle prime frasi del *récit* sono percepibili i temi della neve isolatrice e della chiusura forzata che sembrano materializzare il *huis clos* della tragedia:

La neige, qui n'a pas cessé de tomber depuis trois jours, bloque les routes. Je n'ai pu me rendre à R... où j'ai coutume depuis quinze ans de célébrer le culte deux fois par mois. Ce matin trente fidèles seulement se sont rassemblés dans la chapelle de La Brévine.

Je profiterai des loisirs que me vaut cette claustration forcée, pour revenir en arrière et raconter comment je fus amené à m'occuper de Gertrude²⁷.

Il paesaggio letterario in cui è ambientato il *récit* è evidentemente ispirato al piccolo paese del Jura, La Brévine, dove Gide

²⁷ A. GIDE, *La Symphonie pastorale*, in *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, Introduction par M. NADEAU, notices et bibliographie par Y. DAVET et J.-J. THIERRY, Paris, Gallimard, [1958] 2001 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 877. Si veda anche A. GIDE, *La Symphonie pastorale*, Édition établie et présentée par C. MARTIN, Paris, Lettres Modernes, 1970.

soggiornò realmente per curarsi ai polmoni, di ritorno dal suo primo viaggio nell’Africa del Nord. Qui l’autore trova lo sfondo naturale per rappresentare la vicenda che ha come tema fondamentale l’affermazione dell’esigenza della libera interpretazione dei testi sacri. In ciò consiste il primo ed essenziale punto di opposizione all’autorità religiosa ed in particolare l’attribuzione a San Paolo e alle Chiese, quella Cattolica e quella Riformata, della creazione del senso del peccato: è infatti attraverso la regola, la minaccia e la proibizione, identificate dal Pastore con l’insegnamento di San Paolo, che nasce il desiderio della trasgressione. L’ignoranza della Legge, al contrario, è lo strumento più adatto al raggiungimento ed al mantenimento della felicità. Per mezzo del Pastore, Gide trova, come vedremo, la radiosa verità del Cristo e la gioia originaria del Vangelo.

Otto giorni prima di imbarcarsi per l’Africa, il 10 ottobre 1893, André concepiva già abbastanza chiaramente quella che sarebbe stata la sua esperienza, un’esperienza profondamente intrisa di naturalismo e di spiritualità:

Alors, cessant d’appeler tentations mes désirs, cessant d’y résister, je m’efforçai tout au contraire de les suivre; l’orgueil m’apparut une chose moins préférable; peut-être à tort, dans cette forme splendide d’un égoïsme plein de religion, je ne vis plus que restrictions et limites. L’abandon de soi m’apparut une supérieure sagesse; il me semblait que j’y trouverais de plus grands profits pour mon être. C’était là, je sais bien, un égoïsme encore, mais plus neuf, curieux et qui satisfaisait en moi plus de forces. [...] L’habitude de l’ascétisme était telle qu’il me fallut d’abord m’efforcer vers la joie et ce n’est pas facilement que je parvenais à sourire; mais combien peu de temps durèrent ces efforts! Ne suivais-je pas, ce faisant, des lois parfaitement naturelles? Je le compris vite à ceci que je n’avais, pour vivre heureux, peut-être qu’à me laisser vivre [...] Ma volonté si constamment tendue, re-

tombait à présent sans emploi; j'en ressentis d'abord certaine gêne; et puis cela même disparut, se fondit dans le charme infini de vivre et de vivre n'importe comment. Ce fut le grand repos après la longue fièvre; mes inquiétudes d'autrefois me devinrent incompréhensibles. Je m'étonnais que la nature fût si belle, et j'appelais tout: la nature²⁸.

L'etica naturale e ottimista delle *Nourritures Terrestres*, vive già in André che la trasferisce pienamente nella *Symphonie pastorale*. Alla morale rigorosa e dolorista della tradizione puritana di cui ebbe esperienza nell'infanzia e nell'adolescenza, Gide oppone un *égoïsme plein de religion*, affascinato a quel tempo, tra il 1893 ed il 1894, dalla lettura di Goethe, Björnson ed Ibsen, i cui personaggi soffocati dalla menzogna e dal conformismo destano in André un violento desiderio di ribellione.

Se nella *Symphonie* il Pastore è colui che incarna l'esigenza della libertà e l'opposizione al dogmatismo, e vedremo con quali risvolti, la moglie Amélie è, al contrario, la più chiara espressione della sottomissione alla Legge e ad un Cristianesimo fatto di costrizioni e di rinunce. Il personaggio di Amélie è anche rivelatore dell'aridità d'animo che più entra in contrasto con l'iniziale altruismo del Pastore: egli dimostra un disinteresse che coincide al meglio con il vero senso della carità cristiana. Commentando le ragioni che l'hanno indotto a condurre nella sua casa Gertrude, il Pastore si giustifica così: «J'avais agi, comme je le fais toujours, autant par disposition naturelle que par principes, sans nullement chercher à calculer la dépense où mon élan risquait de m'entraîner (ce qui m'a toujours paru antiévangélique)»²⁹. A questa *disposition naturelle* del Pastore, rivelatrice di sensibilità e d'apertura verso il prossimo, si contrappone l'atteggiamento di Amélie, esempio di virtù cristiane, in realtà aride e calcolate:

²⁸ A. GIDE, *Journal*, 10 octobre 1893, in *Journal 1887-1925*, cit., pp. 176-177.

²⁹ ID., *La Symphonie pastorale*, cit., p. 884.

Ma femme est un jardin de vertus; et même dans les moments difficiles qu'il nous est arrivé parfois de traverser, je n'ai pu douter un instant de la qualité de son cœur; mais sa charité naturelle n'aime pas à être surprise. C'est une personne d'ordre qui tient à ne pas aller au delà, non plus qu'à rester en deçà du devoir. Sa charité même est réglée comme si l'amour était un trésor épuisable. C'est là notre seul point de conteste...³⁰

Gide traccia sottilmente, in *Amélie*, il profilo di un'anima misurata, ordinata che considera i gesti d'amore secondo il calcolo e la quantità, secondo una visione ristretta e programmata della carità cristiana. Sarà proprio Amélie, nella seconda parte del *récit*, a non offrire l'appoggio morale, l'aiuto necessario ad un marito perso nell'ambiguo rapporto con Gertrude, dimostrando ancora una volta la secchezza interiore che la abita. L'errore del Pastore consisterà nella sua grande incapacità di interpretare i fatti razionalmente, la sua mancanza di lucidità e la sua impossibilità di essere obiettivo lo condurranno a confondere irrimediabilmente l'amore carità con l'amore passione. La fanciulla non-vedente, che egli ha accolto nella sua casa per riportarla alla luce del Signore, sarà la destinataria di un amore che oltrepassa i limiti imposti dalla morale religiosa. Il desiderio di salvaguardare quel sentimento d'amore, al quale è legata la sopravvivenza del *bonheur* individuale, indurrà il Pastore ad impartire a Gertrude l'insegnamento di un Vangelo purificato, nell'intento di portare ad un'anima semplice, cieca di fronte a tutto ciò che non è naturale, spontaneo ed intuitivo, la felicità dell'innocenza e della purezza.

L'orientamento spirituale e filosofico della *Symphonie*, secondo cui è prevista l'iniziazione di una giovane non-vedente ai principi evangelici, è pertanto un progetto che, nella mente dell'autore, risale agli anni 1893-1894. La costanza del suo orientamento è te-

³⁰ *Ivi*, p. 880.

stimoniata da diverse pagine del *Journal*, dalle quali emerge anche con forza la posizione critica dell'autore verso San Paolo e Calvino:

Je serai sans doute appelé à écrire une préface à mon *Aveugle* – qui, sans quoi, continuerait à prêter au change.

J'y dirais: Si c'est être protestant que d'être chrétien sans être catholique, je suis protestant. Mais je ne puis reconnaître d'autre orthodoxie que l'orthodoxie romaine, et, si le protestantisme, calviniste ou luthérien, voulait m'imposer la sienne, c'est aussitôt vers la romaine que j'irais, comme à la seule. «Orthodoxie protestante», ces mots n'ont pour moi aucun sens. Je ne reconnais point d'autorité; et, si j'en reconnaissais une, ce serait celle de l'Église.

Mais mon christianisme ne relève que du Christ. Entre lui et moi, je tiens Calvin ou Saint Paul pour deux écrans également néfastes. Ah! Si le protestantisme avait aussitôt su rejeter saint Paul! Mais c'est à saint Paul, non au Christ, que précisément Calvin s'apparente³¹.

Il pensiero di Gide è esplicito: egli non riconosce alcuna autorità e rifiuta essenzialmente l'ortodossia protestante. La netta opposizione al dogma e la fedeltà ad un Vangelo fatto d'amore e di libertà si ritrovano anche nelle *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, risalenti al 1894-1896:

Je m'étonne que le protestantisme, en repoussant les hiérarchies de l'Église, n'ait pas repoussé du même coup les oppressantes institutions de saint Paul, le dogmatisme de ses épîtres, pour ne relever plus que des seuls Évangiles. On en viendra bientôt, je pense, à dégager les paroles du Christ,

³¹ ID., *Journal*, 30 mai 1910, cit., p. 637.

pour les laisser paraître plus émancipatrices qu'elles ne le paraissaient jusqu'alors³².

Qui come nella *Symphonie*, Gide intende mettere in luce l'importanza della riappropriazione della pura parola del Cristo non filtrata dal dogmatismo delle epistole di San Paolo. In ciò consiste il senso primario della libertà di giudizio, in questa convinzione risiede il forte rigetto dell'autorità religiosa. Tale concetto è espresso con sicurezza anche dal Pastore della *Symphonie* ed emerge in particolare, a livello teorico, nel rapporto di questi col figlio Jacques. La posizione del padre è chiara e definita e delinea per contrasto il profilo psicologico del figlio:

Je cherche à travers l'Évangile, je cherche en vain commandement, menace, défense... Tout cela n'est que de saint Paul. Et c'est précisément de ne le trouver point dans les paroles du Christ, qui gêne Jacques. Les âmes semblables à la sienne se croient perdues, dès qu'elles ne sentent plus auprès d'elles tuteurs, rampes et garde-fous. De plus elles tolèrent mal chez autrui une liberté qu'elles résignent, et souhaitent d'obtenir par contrainte tout ce qu'on est prêt à leur accorder par amour³³.

Secondo il giudizio paterno, Jacques sembra appartenere a quella schiera di anime che esige costrizioni e difficoltà per vivere felice. La concezione del *bonheur*, filtrata da una diversa interpretazione dei testi sacri, è ciò che più distanzia il Pastore da Jacques: se il primo, infatti, condiziona la propria interpretazione del Vangelo per arrivare a legittimare la sua scelta di *bonheur* e cioè l'amore provato per Gertrude e la decisione di tenerla all'oscuro della nozione di male e di peccato, il secondo, spinto dal cattivo esempio

³² *Ivi*, «Morale chrétienne», cit., p. 260.

³³ *Id.*, *La Symphonie pastorale*, cit., p. 914.

paterno: «Mon père, m'a-t-il dit, il ne sied pas que je vous accuse; mais c'est l'exemple de votre erreur qui m'a guidé»³⁴, giungerà alla conversione al Cattolicesimo. La conversione di Jacques appare, pertanto, come l'approdo logico e positivo di un comportamento il cui corrispettivo negativo è l'atteggiamento di Amélie.

Tema fondamentale che permette a Gide di creare un personaggio, Gertrude, totalmente lontano dalla cognizione del male che può albergare nell'essere umano anche nelle forme più celate della falsa virtù, dell'indifferenza e dell'aridità d'animo, è la rappresentazione dell'*aveugle-née*. *La Symphonie* non può essere anche letta come un trattato pedagogico per i nati ciechi, tuttavia ciò che sicuramente affascina l'autore è la formazione di una creatura naturalmente più spontanea e *naïve* di qualunque altra. Senza dubbio Gide conosceva la *Lettres sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient* di Diderot ed il *Traité des sensations* di Condillac in cui il *philosophe*, tre anni prima di Diderot, aveva esposto la celebre teoria dell'uomo-statua ed aveva risposto alla famosa domanda di Mollineux. Ciò che di Diderot interessa Gide è la concezione materialistica che implica il relativismo morale: essendo, quello del nato cieco, un mondo primigenio ed originale, Diderot deduce che le idee, la metafisica e la morale dipendano dalle sensazioni umane e che siano come queste relative. D'altro canto, *La Symphonie*, sottolinea proprio un aspetto particolare di questa dottrina aggiungendo, tuttavia, che le idee dei nati ciechi sono più pure e più sincere di quelle dei vedenti. Gide vuole creare in Gertrude la *tabula rasa*, l'anima vergine in cui nulla è ancora sopraggiunto ad alterare i naturali istinti d'amore e di gioia e la cecità della fanciulla assume un valore simbolico analogo a quello del suo Edipe che con gli occhi lacerati contempla la luce nell'oscurità divina. I ciechi di Gide sono i veri vedenti.

Più ancora dei lontani modelli del XVIII secolo, Gide si è certo ricordato, come testimonia il colloquio del dottor Martins col

³⁴ *Ivi*, p. 930.

Pastore, del caso dell'americana Laura Bridgman, morta nel 1889. La vicenda della Bridgman serve ad André per stabilire un rapporto realistico con Gertrude. Nella seconda parte del *récit*, Gertrude cade sotto l'influsso di Jacques che le fa conoscere San Paolo e la converte alla religione della Legge. Ciò è quanto accadde anche a Laura, secondo la sua vera biografia pubblicata da Elliott e Hall nel 1903: finché Laura rimase sottoposta all'istruzione del Dottor Howe che le risparmiò ogni forma di ortodossia dogmatica e le nozioni di diavolo, inferno e dannazione, lasciandole forgiarsi una religione fatta d'amore e di grazia, il suo cuore fu pieno di gioia e di lodi per il suo maestro. Venuta in seguito a contatto con una setta che la convertì, la sua naturale predisposizione al *bonheur* fu intaccata e ristretta nei limiti del più austero dogmatismo.

Prima ancora d'impartire un'educazione propriamente religiosa, ciò che il Pastore intende fare con Gertrude è riportare un'anima alla luce dell'intelligenza. Le prime descrizioni della fanciulla toccano per il loro cruento realismo. Inizialmente, la giovane è paragonata ad una «masse involontaire»³⁵, una creatura animalesca: «Ses cris n'avaient rien d'humain»³⁶, vissuta in un «état de saleté indicible»³⁷. Il vuoto interiore che solo occupa la mente e l'anima traspare dall'«expression indifférente, obtuse de son visage»³⁸, il suo unico tentativo di comunicare avviene come se fosse un animale, la ragazza comincia a «geindre, à grogner»³⁹; all'avvicinarsi del pasto, la creatura vi si getta «avec une avidité bestiale des plus pénibles à observer»⁴⁰. Di fronte al rifiuto ostinato di quest'anima, il Pastore sente formarsi in lui un senso di avversione e poi di rassegnazione: dispera di poter ottenere qualche successo nell'educazione di Gertrude. La svolta decisiva è data dalla

³⁵ *Ivi*, pp. 879-880.

³⁶ *Ivi*, p. 881.

³⁷ *Ivi*, p. 883.

³⁸ *Ivi*, p. 885.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

visita del dottor Martins a La Brévine, il quale, in un colloquio col Pastore, come abbiamo già detto, indica all'amico il metodo da seguire e porta l'esempio di Laura Bridgman. Dopo circa sette mesi gli sforzi del Pastore sono ricompensati ed egli è premiato dall'angelico sorriso di Gertrude:

Oui, je le dis en vérité, jamais sourire d'aucun de mes enfants ne m'a inondé le cœur d'une aussi sèraphique joie que fit celui que je vis poindre sur ce visage de statue certain matin où brusquement elle sembla commencer à comprendre et à s'intéresser à ce que je m'efforçais de lui enseigner depuis tant de jours⁴¹.

La statua si anima. D'ora in poi, il Pastore può plasmarne a piacimento la creta.

In questo singolare rapporto fra discente e maestro e nel contesto del tema autorità-libertà, l'influsso del Pastore su Gertrude va inteso, a nostro giudizio, come un modo particolare di esercitare l'autorità dell'individuo più forte e razionalmente consapevole sul soggetto più debole e indifeso. Per il Pastore, l'educazione di Gertrude deve essere l'iniziazione all'armonia profonda di un universo fondato sull'amore. Benché le conseguenze del suo comportamento abbiano come esito la morte di Gertrude ed uno stato di vuoto interiore tale da portarlo a dire: «Je sentais mon cœur plus aride que le désert»⁴², l'apprendimento della giovane è condotto in maniera poetica e suggestiva. Ne è un esempio l'insegnamento dei colori in cui il maestro si serve delle corrispondenze baudelairiane e della teoria delle sonorità colorate espressa da Rimbaud:

⁴¹ *Ivi*, p. 889.

⁴² *Ivi*, p. 930.

Il me fut donné de l'emmener à Neufchâtel où je pus lui faire entendre un concert. Le rôle de chaque instrument dans la symphonie me permit de revenir sur cette question des couleurs. Je fis remarquer à Gertrude les sonorités différentes des cuivres, des instruments à cordes et des bois, et que chacun d'eux à sa manière est susceptible d'offrir, avec plus ou moins d'intensité, toute l'échelle des sons, des plus graves aux plus aigus. Je l'invitai à se représenter de même, dans la nature, les colorations rouges et orangées analogues aux sonorités des cors et des trombones, les jaunes et les verts à celles des violons, des violoncelles et des basses; les violets et les bleus rappelés ici par les flûtes, les clarinettes et les hautbois⁴³.

L'episodio del concerto, in cui i due ascoltano la celebre *Sinfonia pastorale* di Beethoven da cui prende ispirazione il titolo del *ré-cit* gidiano, evoca il famoso sonetto delle *Correspondances* in cui Baudelaire già impiega la figura retorica della sinestesia:

[...]

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,

⁴³ *Ivi*, pp. 893-894.

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens⁴⁴.

La soavità del trasporto fisico e mentale che si può cogliere nel sonetto baudelairiano è molto simile allo stato in cui si trova Gertrude alla fine del concerto: «Longtemps après que nous eûmes quitté la salle de concert, Gertrude restait encore silencieuse et comme noyée dans l'extase»⁴⁵.

Ulteriore argomento di riflessione offerto dalla *Symphonie pastorale* è la veridicità del possibile recupero di un'adolescente di quindici anni che incomincia il suo sviluppo mentale. Gide propone un personaggio che dalla più completa incapacità di parlare e di ragionare arriva velocemente a formulare pensieri complessi. Tralasciando, quindi, di descrivere tutte le fasi del recupero e dello sviluppo dell'*enfant sauvage*, l'autore concentra la sua attenzione nella rappresentazione di una Gertrude in grado di ragionare con la maturità di un'adulta per poter dimostrare agevolmente la sua tesi: i non-vedenti possiedono un *bonheur naturel* non percepibile dai cosiddetti vedenti. L'ostinata preservazione di questo stato di felicità naturale è uno degli elementi di opposizione all'autorità religiosa. Il dottor Martins sottolinea questa naturale predisposizione alla gioia, narrando di casi simili a quello di Gertrude: «C'est un fait: chacune de ces emmurées était heureuse, et sitôt qu'il leur fut donné de s'exprimer, ce fut pour raconter leur bonheur»⁴⁶. Le fanciulle nate cieche sono sensorialmente *emmurées* per la loro incapacità di comunicare col mondo, ma data loro la possibilità di sviluppare le facoltà espressive, sono in grado di riferire lo stato di gioia naturale di cui godono.

⁴⁴ CH. BAUDELAIRE, *Correspondances, Les Fleurs du Mal*, in *Poesie e Prose*, a cura di G. RABONI, Introduzione di G. MACCHIA, Milano, Mondadori, [1973] 1991 («I Meridiani»), p. 20.

⁴⁵ A. GIDE, *La Symphonie pastorale*, cit., p. 895.

⁴⁶ *Ivi*, p. 887.

Tale concezione può essere sorprendente da parte dell'autore delle *Nourritures Terrestres* il cui fine principale era quello di esaltare gli aspetti sensoriali dell'esistenza umana, sino a giungere ad una concomitante asceti spirituale. Anche nelle *Nourritures*, tuttavia, la vista è descritta come il più *désolant* di tutti i sensi:

La vue – le plus désolant de nos sens...
Tout ce que nous ne pouvons pas toucher nous
désole;
L'esprit saisit plus aisément la pensée
Que notre main ce que notre œil convoite⁴⁷.

Secondo questa prospettiva, la vista è il senso più illusorio ed ingannevole attraverso il quale s'instaura la speranza di un contatto spesso irrealizzabile, è il senso più superficiale che disperde l'attenzione verso la realtà esterna. Alla domanda di Gertrude che interroga il Pastore se il mondo sia veramente così bello come glielo suggerisce la *Sinfonia pastorale* che ha appena ascoltata, il religioso medita fra sé e replica:

Je ne lui répondis pas aussitôt, car je réfléchissais
que ses harmonies ineffables peignaient, non point
le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu
être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché.
Et jamais encore je n'avais osé parler à Gertrude,
du mal, du péché, de la mort.
– Ceux qui ont des yeux, dis-je enfin, ne connais-
sent pas leur bonheur⁴⁸.

E la fanciulla risponde: «Mais moi qui n'en ai point [...] je connais le bonheur d'entendre. [...] Pasteur, est-ce que vous sentez combien je suis heureuse?»⁴⁹

⁴⁷ ID., *Les Nourritures Terrestres*, in *Romans, récits et soties, Œuvres lyriques*, cit., p. 193.

⁴⁸ ID., *La Symphonie pastorale*, cit., p.895.

In questo contesto, la condizione della cecità garantisce una migliore percezione del naturale stato di felicità cui ogni individuo è destinato. Dalle parole del Pastore traspare, inoltre, come il mondo, nella mente del non-vedente, sia rappresentato in maniera ideale, quasi fosse un modello esistenziale che in realtà non corrisponde al vero. Nel caso di Gertrude, ciò è facilitato dal fatto che il Pastore non le abbia parlato delle nozioni del male, del peccato e della morte. Privata della vista, dei rapporti sociali e della conoscenza delle leggi umane che determinano il male e definiscono le infrazioni, Gertrude acquisisce e custodisce in sé un naturale senso di purezza. Il Pastore fonda la sua dottrina, nella più totale libertà interpretativa, su due versetti del Nuovo Testamento: «Gesù rispose: “Se foste ciechi, non ne avreste colpa; ma poiché dite: 'noi vediamo', il vostro peccato rimane”» (Giovanni IX, 41)⁵⁰.

Il nato cieco è, pertanto, un essere preservato che conosce uno stato d'innocenza assoluta e naturale, anteriore alla conoscenza della Legge. Il non-vedente vive la pienezza, l'armonia e l'unità dell'essere primitivo così come lo rappresenta l'utopia tradizionale del *Bon Sauvage*. Ciò che, tuttavia, differenzia Gide da Rousseau è la concezione inerente alle nozioni di bene e di male. André, infatti, nega valore assoluto a tali concetti che considera esclusivamente in funzione dell'utilità sociale: nello stato di natura, prima delle distinzioni create dalla morale, laica o religiosa, secondo Gide l'uomo non tende istintivamente verso il bene; egli ritiene, invece, che l'energia e il dinamismo dell'essere umano siano un bene in sé, che esistano atti nocivi, ma non istinti cattivi. È in questa visione che lo stato di felicità risulta essere la naturale condizione umana. *Les Nouvelles Nourritures* esprimono al meglio tale concezione gidianiana:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Evangelo Secondo Giovanni, a cura di P. RICCA, L. BARSOTTELLI, E. BALDUCCI, Milano, Mondadori, 1973.

Chaque animal n'est qu'un paquet de joie.
Tout aime d'être et tout être se réjouit. C'est de la
joie que tu appelles fruit quand elle se fait succu-
lence; et, quand elle se fait chant, oiseau.
Que l'homme est né pour le bonheur, certes toute
la nature l'enseigne. C'est l'effort vers la volupté qui
fait germer la plante, emplir de miel la ruche, et le
cœur humain de bonté⁵¹.

Il Pastore della *Symphonie* è affascinato da questo nuovo Para-
diso Terrestre ritrovato in Gertrude e benché la felicità della fan-
ciulla sia una sua creazione, non soltanto egli intende preservarla,
ma addirittura desidera ricrearla dentro se stesso, assumendo la
condizione di una cecità mentale che inizialmente lo induce alla
beatitudine. Il religioso vuole risalire, affermando la propria incon-
dizionata libertà, alla sorgente primaria dell'amore e della gioia, non
ancora piegati da regole e divieti.

Tale esigenza appare già, come abbiamo ricordato, nelle prime
Nourritures, ma mentre queste celebravano un nuovo Vangelo
senza fornire espliciti riferimenti ai testi, nella *Symphonie* abbonda-
no le citazioni delle Sacre Scritture.

A partire dal suo primo *cahier*, il Pastore cita spesso il Libro
ma inizialmente in maniera spontanea, involontaria, come se le
parole gli sgorgassero dalle labbra. Ciò accade, ad esempio, in re-
azione alle frasi di Amélie di fronte alla quale egli conduce Ger-
trude per la prima volta: «Aux premières phrases de sa sortie,
quelques paroles du Christ me remontèrent du cœur aux lèvres,
que je retins pourtant, car il me paraît toujours malséant d'abriter
ma conduite derrière l'autorité du livre saint»⁵². In questo caso,
l'autorità esercitata dal *livre saint* sull'animo del Pastore non ancora
succubo della passione amorosa, è tale da non consentire facili
strumentalizzazioni.

⁵¹ A. GIDE, *Les Nouvelles Nourritures*, cit., p. 254.

⁵² ID., *La Symphonie pastorale*, cit., p. 882.

Nel secondo *cabier*, al contrario, il ricorso ai testi evangelici è predeterminato e scompare ogni scrupolo di inosservanza della Parola. Il Pastore cerca e riunisce i versetti che possano ridurre l'apparente contraddizione tra le sue credenze religiose ed il suo comportamento presente. Ciò consiste, come sappiamo, nel denunciare essenzialmente l'opposizione tra l'insegnamento del Cristo e l'ortodossia instaurata dalle Chiese attraverso San Paolo:

L'instruction religieuse de Gertrude m'a amené à relire l'Évangile avec un œil neuf. Il m'apparaît de plus en plus que nombre des notions dont se compose notre foi chrétienne relèvent non des paroles du Christ mais des commentaires de saint Paul. Ce fut proprement le sujet de la discussion que je viens d'avoir avec Jacques. De tempérament un peu sec, son cœur ne fournit pas à sa pensée un aliment suffisant; il devient traditionnaliste et dogmatique. Il me reproche de choisir dans la doctrine chrétienne «ce qui me plaît». Mais je ne choisis pas telle ou telle parole du Christ. Simplement entre le Christ et saint Paul, je choisis le Christ. Par crainte d'avoir à les opposer, lui se refuse à dissocier l'un de l'autre, se refuse à sentir de l'un à l'autre une différence d'inspiration, et proteste si je lui dis qu'ici j'écoute un homme tandis que là j'entends Dieu⁵³.

In questa seconda parte del *récit*, il Pastore rivendica l'esistenza della sua naturale sensibilità che lo porta a sentire l'ispirazione divina delle parole del Cristo, in antitesi al comportamento di Jacques, dogmatico, tradizionalista ed incapace di cogliere il vero spirito del Vangelo.

La supremazia dell'amore sulla Legge, la religione naturale posta al di sopra dei dogmi tradizionali, l'eliminazione dell'idea di peccato, il *bonheur* innalzato ad unico dovere dell'essere umano,

⁵³ *Ivi*, pp. 913-914.

sono i tratti salienti del pensiero gidiano risalente a venticinque anni prima della stesura della *Symphonie pastorale*. È sull'impronta di questa fede *immoraliste* che André crea il personaggio dell'*aveugle-née*, accettando il rischio di esporsi a giustificate osservazioni sull'inverosimiglianza. Attraverso Gertrude, l'autore intende esemplificare il metodo che consente di tornare ad uno stadio di *bonheur* istintivo ed originale, proprio dei fanciulli o degli esseri innocenti che non hanno conosciuto il male:

Est-ce trahir le Christ, est-ce diminuer, profaner l'Évangile que d'y voir surtout une méthode pour arriver à la vie bienheureuse? L'état de joie, qu'empêchent notre doute et la dureté de nos cœurs, pour le chrétien est un état obligatoire. Chaque être est plus ou moins capable de joie. Chaque être doit tendre à la joie. Le seul sourire de Gertrude m'en apprend plus là-dessus, que mes leçons ne lui enseignent⁵⁴.

La cecità fisica diventa quindi il simbolo della purezza spirituale e tutto è ricondotto all'importanza dell'amore ed all'assenza del peccato:

Et cette parole du Christ s'est dressée lumineusement devant moi. «Si vous étiez aveugles, vous n'auriez point de péché». Le péché, c'est ce qui obscurcit l'âme, c'est ce qui s'oppose à sa joie. Le parfait bonheur de Gertrude, qui rayonne de tout son être, vient de ce qu'elle ne connaît point le péché. Il n'y a en elle que de la clarté, de l'amour⁵⁵.

Nel momento in cui Gertrude, dopo l'operazione, acquisterà la vista, verrà meno la sua condizione d'innocenza naturale e la no-

⁵⁴ *Ivi*, p. 915.

⁵⁵ *Ibid.*

zione di peccato, anche per mezzo dell'aiuto di Jacques, le si paleserà nella sua interezza e all'interno del suo stesso comportamento.

La concezione d'amore cui si attiene il Pastore è estremamente vaga, indefinita, illimitata. Si tratta di un amore che giustifica ogni comportamento, senza tener conto delle conseguenze. Alla mancanza di obiettività del Pastore che considera un aspetto parziale del Vangelo per trovare la legittimazione del proprio amore e del proprio desiderio di *bonheur*, risponde la lucidità di Jacques il cui pensiero, oltrepassando il punto di vista del personaggio principale, coincide con l'onniscienza dell'autore e sembra predire la tragica fine della *jeune aveugle*:

J'eus tort de provoquer Jacques: le lendemain je trouvai sur ma table le billet même où j'avais copié le verset: sur le dos de la feuille, Jacques avait simplement transcrit cet autre verset du même chapitre: «Ne cause point par ton aliment la perte de celui pour lequel Christ est mort» (Romains, XIV, 15)⁵⁶.

Quando ormai è troppo tardi per evitare la tragedia ed il fallimento, Gide insinua nel Pastore il dubbio circa il suo comportamento. Accanto alla celebrazione della religione naturale, l'autore propone il tema dell'accecamento mentale e dell'incapacità d'interpretare la realtà secondo il suo esatto significato. La tesi iniziale è capovolta e smentita dall'esito degli eventi: l'aporia del testo è l'unica conclusione possibile. Mentre vive la sua storia, il Pastore rappresenta metaforicamente la cecità mentale di fronte ad una realtà che non è in grado di analizzare: egli non comprende che il vero amore non è quello che giustifica le azioni del peccatore, bensì il sentimento che ha come presupposto ed unico fine il bene altrui.

In questo contesto, *La Symphonie pastorale* è innanzitutto un *récit* sull'esempio dell'*Immoraliste* e della *Porte étroite* ed in secondo luogo

⁵⁶ *Ivi*, p. 917.

un *journal*, genere quasi onnipresente nella narrativa gidiana, in cui è possibile seguire il moto interiore del *je* narrante. Nel secondo *cabier* appare evidente che il diario sia la forma espressiva di colui al quale manca lo spirito critico e il distacco obiettivo. Nel momento in cui l'autore modifica la sua tecnica narrativa passando dal *journal* al *récit* e cioè dal passato narrato al presente drammaticamente vissuto dal protagonista, si rivela nella sua pienezza l'*esprit faux* che ha attanagliato il Pastore per tutta la vicenda.

All'inizio del *deuxième cabier*, riesaminando l'accaduto, poco prima della discussione con Jacques in merito alla concezione del Cristianesimo, il Pastore prende coscienza della vera natura dei suoi sentimenti nei confronti di Gertrude e dei motivi che hanno indotto il suo comportamento:

La nuit dernière j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici... Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon cœur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me paraître mystérieuses; comment, après les naïves déclarations de Gertrude, j'ai pu douter encore si je l'aimais. C'est que, tout à la fois, je ne consentais point alors à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage, et que, dans le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude, je ne consentais pas à reconnaître quoi que ce soit de défendu. La naïveté de ses aveux, leur franchise même me rassurait. Je me disais: c'est une enfant. Un véritable amour n'irait pas sans confusion, ni rougeurs. Et de mon côté je me persuadais que je l'aimais comme on aime un enfant infirme⁵⁷.

⁵⁷ *Ivi*, p. 912.

Il religioso opera su se stesso un tentativo di persuasione, di autoinganno, di accecamento volontario che ottenebra la visione della realtà e dell'amore-passione provato per Gertrude. Il Pastore vive un dissidio interiore: egli è combattuto tra il senso morale imposto dalle regole: «Je ne consentais point alors à reconnaître d'amour permis en dehors du mariage» e la passione amorosa che lentamente lo consuma: «Le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude». Ai suoi occhi, Gertrude è ricoperta da un'aurea di *naïveté* difficile da annullare.

Se è, pertanto, possibile rintracciare nella *Symphonie pastorale* l'autentica dinamica immoralista delle *Nourritures*, il personaggio del Pastore rivela essere, al contrario, come è stato osservato⁵⁸, un «faux immoraliste», dal momento che questi rappresenta il portabandiera della religione naturale, ma al contempo l'ostacolo contro cui questa va ad infrangersi se non controllata da un *esprit critique* perennemente vigile. L'insufficiente spirito critico del Pastore, uomo troppo indulgente verso se stesso, fa sì che la dottrina professata diventi una sorta di mascheramento della propria volontà: il perseguimento del *bonheur* personale. L'interesse verso la *jeune aveugle* tradisce il desiderio di preservare la propria felicità a costo d'infrangere le regole e senza tenere neppure in conto le conseguenze nefaste della propria condotta.

Secondo tale prospettiva, il Pastore è un individuo che pur nutrendo l'esigenza di opporsi all'autorità religiosa, non sa disporre della propria libertà e, col suo *aveuglement* mentale, causa la perdita di sé e del prossimo.

Come è stato più volte sottolineato dallo stesso Gide e dai suoi commentatori, l'autore crea i suoi personaggi come se le loro esistenze fossero le direzioni infinite della sua vita possibile. Definire il punto preciso nel quale Gide si distacca dal suo Pastore potrebbe rivelarsi inutile: è certo, tuttavia, che l'itinerario del Pastore è

⁵⁸ Cfr. G. SCHILDT, *Gide et l'Homme*, Traduction du suédois par M. GAY et G. DE MAUFORT, Paris, Mercure de France, 1949, p. 99.

interno a quello dell'autore ed al contempo totalmente indipendente. Tutti i personaggi gidiani costituiscono un universo sperimentale con una propria realtà oggettiva: in questo caso, la potenza è superiore all'atto, la realtà prefigurata conta di più della realtà vissuta. Ciò che, attraverso la realtà sperimentale della *Symphonie*, prende gradatamente corpo è la denuncia del *faux immoralisme* incarnato nel personaggio principale.

In una celebre pagina del *Journal des Faux-Monnayeurs* in cui Gide definisce l'*esprit-faux*, sembra possibile cogliere chiaramente il ritratto del Pastore:

[...] Un esprit faux [...] c'est celui qui éprouve le besoin de se persuader qu'il a raison de commettre tous les actes qu'il a envie de commettre; celui qui met sa raison au service de ses instincts, de ses intérêts, ce qui est pire, ou de son tempérament. [...] Le véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, celui qui ment avec sincérité⁵⁹.

Dal pensiero di Gide appena citato, appare evidente quanta importanza abbia la lotta contro la finzione e la ricerca della verità perseguita ad ogni livello: il tema del divario tra rappresentazione e realtà e l'attacco ostinato alla menzogna ed alla falsità costituiscono uno degli aspetti fondamentali dei testi gidiani, a partire dai *Cahiers d'André Walter*, passando per *Paludes*, *Le voyage d'Urien*, *L'Immoraliste*, *La porte étroite*, *Isabelle*, fino ad arrivare ai *Faux-Monnayeurs*. I personaggi che animano questi testi sono in bilico tra l'illusione e la realtà e nel contesto gidiano, a differenza di quanto accadeva nell'epoca romantica, l'idea d'illusione assume un significato pienamente negativo, dal momento che coincide con il concetto d'errore e d'inganno.

Il Pastore della *Symphonie* è il prototipo di colui che in primo luogo mente a se stesso per trascinare poi nella rovina e nel falli-

⁵⁹ A. GIDE, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, N. R. F., 1927, pp. 58-59.

mento chi lo circonda. In questa prospettiva, l'opposizione all'autorità e il desiderio di affermazione della propria libertà e della propria felicità appaiono offuscati e indeboliti nel loro diritto di esistere, sembrano trasformarsi in insospettabili strumenti di tradimento ed imbroglio. La malafede del Pastore diventa man mano palpabile e la simbologia visiva si arricchisce nell'ultima parte del *récit*: in seguito al ricupero della vista, il religioso è turbato all'idea che Gertrude lo possa vedere, teme il suo sguardo, diventa improvvisamente consapevole dell'importanza del proprio aspetto fisico. Ma ciò che è peggio, egli ha paura che Gertrude sia in grado di cogliere nei suoi occhi la torbida verità fino ad allora celata:

L'idée de devoir être vu par elle, qui jusqu'alors m'aimait sans me voir – cette idée me cause une gêne intolérable. Va-t-elle me reconnaître? Pour la première fois de ma vie j'interroge anxieusement les miroirs. Si je sens son regard moins indulgent que n'était son cœur, et moins aimant, que deviendrai-je? Seigneur, il m'apparaît parfois que j'ai besoin de son amour pour vous aimer⁶⁰.

Come si può constatare, il coinvolgimento del Pastore nel rapporto con Gertrude è totale. Egli sente di dipendere dal suo giudizio e mette persino in dubbio la solidità della propria fede. La paura del prete di essere giudicato dalla fanciulla si rivela fondato, poiché eliminato l'ostacolo della cecità, da un punto di vista sia fisico che metaforico, Gertrude scoprirà di amare Jacques e non il Pastore. Eliminato lo strumento dell'inganno, l'*aveuglement* fisico che diventa anche cecità mentale oltre che stato privilegiato di purezza e di *bonheur*, la *jeune fille* acquista la facoltà di un giudizio autonomo e indipendente.

⁶⁰ ID., *La Symphonie pastorale*, cit., p. 925.

Il tema dello sguardo rimanda alle celebri pagine in cui Sartre definisce, circa vent'anni dopo, il rapporto dell'individuo con la società in cui vive:

Il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis. [...] Avec le regard d'autrui, la situation m'échappe ou, pour user d'une expression banale, mais qui rend bien notre pensée: je ne suis plus maître de la situation. [...] Par le regard d'autrui, je me vis comme figé au milieu du monde, comme en danger, comme irrémédiable⁶¹.

Anche qui si può cogliere il problema della determinazione della libertà personale: secondo tale concezione, la libertà di ciascun individuo finisce dove incomincia il giudizio altrui. Lo sguardo è il mezzo attraverso il quale ogni essere umano acquisisce l'identità fornita dal giudizio degli altri e, come esprime mirabilmente Sartre, in tale contesto l'uomo non è più in grado di controllare la *situation* in cui vive, all'improvviso si trova in pericolo: è sopraggiunta la perdita della sua libertà.

Il senso della libertà coincide anche, come è facilmente possibile dedurre, con la conoscenza della verità che consente di operare una scelta in piena autonomia. Se il *bonheur* percepito dipende unicamente dalla non conoscenza delle cause che potrebbero distruggerlo e quindi dalla privazione della libertà di scelta, anche lo stato di felicità ed innocenza della *jeune aveugle* perde di valore e di significato. Ciò è quanto, ad un certo punto della storia, presagisce la stessa Gertrude nel suo rapporto col Pastore:

[...] Parfois, reprit-elle tristement, tout le bonheur que je vous dois me paraît reposer sur l'ignorance.
[...]

⁶¹ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 320-327.

Laissez-moi vous dire: Je ne veux pas d'un pareil bonheur. Comprenez que je ne... Je ne tiens pas à être heureuse. Je préfère savoir. Il y a beaucoup de choses, de tristes choses assurément, que je ne puis pas voir, mais que vous n'avez pas le droit de me laisser ignorer. J'ai longtemps réfléchi durant ces mois d'hiver; je crains, voyez-vous, que le monde entier ne soit pas si beau que vous me l'avez fait croire, pasteur, et même qu'il ne s'en faille de beaucoup⁶².

Gertrude dimostra il suo coraggio e rivendica il diritto alla conoscenza ed alla libertà. Qui appare in maniera esplicita che il desiderio di conservare e garantire lo stato di *bonheur naturel* della giovane non-vedente appartiene unicamente al Pastore, solo fra i due a possedere la conoscenza della verità e solo in grado di usarla a suo favore e a suo piacimento.

Sino alle ultime battute del *récit*, il Pastore, «celui qui ment avec sincérité», vuol credere che la tragedia in cui sono precipitati Gertrude, Jacques, Amélie ed egli stesso sia dovuta ad un eccesso di *raisonnement*, di dogmatismo e di conformità alle regole della religione. Il suo senso di libertà, inizialmente ed apparentemente forte e motivato si rivela, in seguito, uno strumento della cecità mentale. I suoi principali errori sono il non voler distinguere l'amore passione dall'amore carità ed il voler trovare una legittimazione al suo comportamento nei testi sacri: la limpidezza della condotta si offusca, l'opposizione all'autorità è incrinata.

Nei due testi gidiani analizzati, la tematica del *bonheur* è essenziale in quanto diretta conseguenza del raggiungimento della libertà personale. In entrambi i casi, è messo in discussione il concetto di moralità tradizionale, anzi è proprio nell'idea dell'asservi-

⁶² A. GIDE, *La Symphonie pastorale*, cit., pp. 921-922. Dell'ampia bibliografia su André Gide, cfr. L. GAGNEBIN, *André Gide nous interroge. Essai critique sur sa pensée religieuse et morale*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance Vaudoise, 1961 e A. GOULET, *André Gide: écrire pour vivre*, Paris, José Corti («Les essais»), 2002.

mento alla morale (o all'aquila/coscienza) preconstituita che risiede la sconfitta dell'essere umano e la perdita della felicità. Le idee di dio e di religione sono contestate. Le necessità della consapevolezza, della lucidità e della verità diventano, per l'autore, primarie.

Il *bonheur* è indipendente da ogni costrizione, è nutrito da un singolo individuo che lo persegue per fini strettamente edonistici ed egoistici, ma è letterariamente rappresentato attraverso la costruzione di uno scenario mitico che si ritrova identico da un'opera all'altra e che l'opera ha per missione di ricreare. Così, per esempio, *La porte étroite* diventa il gemello letterario dell'*Immoraliste*, all'ascesi mistica di Alissa si oppone l'abbandono edonistico di Michel, tuttavia entrambi i destini tendono alla sublimazione dell'armonia dell'istante, alla rivelazione di una felicità possibile, alla scoperta di un paradiso perduto.

Incline alla mutevolezza ed al cambiamento, Gide fa del suo nomadismo un fatto intellettuale oltre che fisico. La propensione per la molteplicità e per la diversità delle esperienze rientra nel suo relativismo gnoseologico ed accresce le possibilità terrene della conquista del *bonheur*.

TOUT EST GRACE¹

L'inquietudine del mondo moderno informa di sé l'opera di Georges Bernanos. Lo smarrimento dell'uomo di fronte allo sconvolgimento delle leggi della società, l'angoscia provocata dalla guerra devastatrice dei corpi e dei paesi, la corruzione che imperversa nelle anime peccatrici sono, per Bernanos, la manifestazione del Male metafisico che s'impone sulla fragilità della natura umana. Sintomo del Male e della violenza dilaganti è la paura diffusa nel genere umano, paura che a tratti si tramuta in vera e propria disperazione. Il punto di partenza della riflessione bernanosiana sulla natura della condizione umana è collocabile nell'esperienza della fragilità della propria salute durante l'adolescenza. Il fanciullo Bernanos nutre in sé la paura della morte: «Depuis longtemps – à cause de ma jeunesse malade et des précautions qu'on me faisait prendre – je crains la mort, et par malheur, peut-être mon ange gardien dirait [- il] par bonheur, j'y pense toujours. La plus petite indisposition me semble le prélude de cette dernière maladie, dont j'ai si peur. Et ce sont des mélancolies sans fin»². Attra-

¹ G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, in *Œuvres romanesques*, suivies de *Dialogues des Carmélites*, Préface par G. PICON, Texte et variantes établis par A. BEGUIN, Notes par M. ESTEVE, Paris, Gallimard, [1961] 2002 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1259. Sul tema della ricerca della felicità nell'opera di Georges Bernanos, cfr. P. ADINOLFI, *Georges Bernanos e la «quête de la joie»*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», n. 3, 2005, pp. 259-284.

² G. BERNANOS, *Lettres à l'abbé Lagrange*, Mars 1905, in *Œuvres romanesques*, suivies de *Dialogues des Carmélites*, cit., p. 1727.

verso una meditazione continua, Bernanos trasforma la propria paura della morte nella consapevolezza della morte in quanto elemento inalienabile dell'esistenza umana al quale è possibile conferire un alto significato di elevazione spirituale. Alla paura di morire è pur sempre legato, come ci dimostra Bernanos nella sua opera, un grande amore della vita che instaura nell'individuo uno degli elementi di tragicità della sua condizione. L'altro elemento che determina un profondo dissidio all'interno dell'animo umano è invece rappresentato dalla lotta fra la menzogna diabolica e peccaminosa e la verità, luminosa traccia della grazia divina. L'angoscia della morte prende, in Bernanos, una risonanza religiosa e diventa il cardine della sua vita spirituale. L'autore comprende che è necessario rendere buona e felice non la vita, ma la morte, conclusione di un'esistenza che dovrebbe sempre essere condotta all'insegna della verità. Egli orienta, così, tutta la propria persona verso Dio come unico modo per acquisire la vera felicità. La morte si configura, pertanto, come il passaggio obbligato per accedere alla vera gioia³. La dialettica della paura e della gioia è il movimento fondamentale dell'ascesi spirituale dell'essere umano. In questo contesto, come vedremo, l'autore conduce, sperimentando anche crisi di angoscia personali ed una vera e propria prostrazione fisica e morale, una profonda riflessione sul sacrificio della Croce. La morte è gioia, ma anche dolore e attraverso la sofferenza dell'agonia, dono d'amore di Cristo agli uomini che investe i personaggi "eletti" di Bernanos, gli esseri umani vicini a Dio acquisiscono il potere della remissione dei peccati e della salvezza delle anime. Secondo questa prospettiva, la paura e l'angoscia, segni di debolezza della natura umana, diventano invece elementi di forza in quanto mezzi di avvicinamento alla gioia soprannaturale. Ciò che al contrario, come l'orgoglio e l'ambizione, costituisce un punto di forza nella società umana, mediocre e corrotta, diventa un gra-

³ Cfr. G. GAUCHER, *Le thème de la mort dans les romans de Bernanos*, avec des inédits présentés par A. BEGUIN, Paris, Lettres Modernes, 1955, pp. 88-93.

ve segno di debolezza spirituale nell'ottica bernanosiana. Bernanos sceglie di protendere il proprio essere verso Dio e quindi verso la felicità soprannaturale. Non tutti i personaggi dei suoi romanzi intraprendono la stessa strada, anzi egli crea appositamente un mondo tenebroso nel quale le diverse forme della paura e del male possono essere rappresentate in una perenne dualità paura – peccato / gioia – grazia. La presenza del peccato nel «troupeau» degli umani peccatori, «dans l'orage et la pluie», simboli della corruzione, è già descritta nel primo romanzo bernanosiano *Sous le soleil de Satan* (1926):

Un par un, hommes et femmes, les voilà tous, dont il [le curé de Lumbres] sent le souffle monter vers lui, moins détestable que leur parole impure, mornes litanies du péché, mots souillés depuis des siècles, ignoblement ternis par l'usage, passant de la bouche des pères dans celle des fils, pareils aux pages les plus lues d'un mauvais livre, et que le vice a marquées de son signe – contresignées – dans la crasse de milliers de doigts. [...] Regardez ces enfants, Seigneur, dans leur faiblesse!⁴

La debolezza dell'uomo, segno del peccato originale, si tramanda di padre in figlio e si manifesta ai personaggi eccezionali di Bernanos, come i preti santi, attraverso la monotona ed oscura litania della confessione. La vastità del peccato diffuso tra i parrocchiani costituisce, come vedremo, motivo di enorme sgomento per gli “eletti”.

Particolare forma di peccato strisciante e diffuso, segno della degradazione morale, cancro spirituale che corrode l'animo umano, è l'*ennui*. Bernanos insiste sul concetto di *ennui* nella celebre pagina d'apertura del *Journal d'un curé de campagne* (1936):

⁴ G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 275-76.

Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça. L'idée m'est venue hier sur la route. Il tombait une de ces pluies fines qu'on avale à pleins poumons, qui vous descendent jusqu'au ventre. De la côte de Saint-Vaast, le village m'est apparu brusquement, si tassé, si misérable sous le ciel hideux de novembre. L'eau fumait sur lui de toutes parts, et il avait l'air de s'être couché là, dans l'herbe ruisselante, comme une pauvre bête épuisée. [...] Je me disais donc que le monde est dévoré par l'ennui. [...] C'est une espèce de poussière. Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne craque même pas sous la dent. Mais que vous vous arrêtiez une seconde, la voilà qui recouvre votre visage, vos mains. Vous devez vous agiter sans cesse pour secouer cette pluie de cendres. Alors, le monde s'agite beaucoup. [...] Je me demande si les hommes ont jamais connu cette contagion de l'ennui, cette lèpre? Un désespoir avorté, une forme turpide du désespoir, qui est sans doute comme la fermentation d'un christianisme décomposé⁵.

Bernanos utilizza la simbologia dell'acqua sia per rappresentare l'innocenza e la purezza, quando lo specchio d'acqua è limpido e trasparente, sia per descrivere la degradazione dello spirito e del corpo, quando l'acqua non è il riflesso cristallino dell'anima, bensì uno stagno melmoso, una pozza fangosa od una sottile pioggia battente, come in questo caso, metafora dell'oscuro grigiore del peccato. Essere pervasi dall'*ennui*, e quindi ricoperti dalla finissima «pluie de cendres», può condurre l'individuo ad una delle peggiori

⁵ ID., *Journal d'un curé de campagne*, in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 1031-32.

forme del peccato e cioè la disperazione, segno dello spegnersi della fede cristiana, che nei casi estremi, esempio emblematico è quello di Mouchette nel *Soleil*, induce l'anima peccatrice al suicidio. L' «air épais, étouffant»⁶ del torbido mondo dei peccatori si contrappone alla freschezza ed alla purezza della descrizione dei personaggi eccezionali, sante creature che intraprendono, come vedremo, inconsapevolmente il cammino verso la luce e la gioia divine. Due mondi, pertanto, si fronteggiano:

Le monde du péché fait face au monde de la grâce ainsi que l'image reflétée d'un paysage, au bord d'une eau noire et profonde. Il y a une communion des saints, il y a aussi une communion des pécheurs. Dans la haine que les pécheurs se portent les uns aux autres, dans le mépris, ils s'unissent, ils s'embrassent, ils s'agrègent, ils se confondent, ils ne seront plus un jour, aux yeux de l'Eternel, que ce lac de boue toujours gluant sur quoi passe et repasse vainement l'immense marée de l'amour divin, la mer de flammes vivantes et rugissantes qui a fécondé le chaos⁷.

Come la moltitudine dei peccatori non è altro che un «lac de boue toujours gluant», così l'immensa potenza purificatrice dell'amore divino è qui rappresentata da un mare di fiamme vivide e scintillanti ed altrove ancora dal fuoco ardente e magnifico, simbolo dell'epurazione di Dio: «La parole de Dieu! C'est un fer rouge»⁸. Nella simbologia bernanosiana il fuoco ed il calore, metafora di Dio e del Bene, si contrappongono al gelo ed al freddo, metafora di Satana e del Male. Il cielo terso ed il limpido mattino d'estate hanno il loro doppio negativo nell'orizzonte nebbioso, nella pioggia battente e nel freddo delle notti e dei giorni invernali. La purezza dei santi, detentori di un animo di fanciulli, è ac-

⁶ *Ivi*, p. 1105.

⁷ *Ivi*, p. 1139.

⁸ *Ivi*, p. 1071.

compagnata dalla descrizione della bellezza della natura, mentre il vizio dei peccatori è sottolineato dall'indugiare sugli elementi più cupi della stessa natura.

Fra i peccati più turpi elencati da Bernanos, come l'orgoglio, l'ambizione, l'eccessivo rigore razionalistico ed intellettuale, la mancanza di fede e di speranza nell'amore divino, la disperazione e il disprezzo di sé, emerge la menzogna, l'impostura degli scienziati e degli scrittori, peccato che acquista una vera e propria dimensione metafisica. La menzogna è l'espressione del male, la risposta di quanti sentono l'esigenza dell'assoluto, ma non sanno trovare Dio. L'unione della menzogna e dell'angoscia getta i più inermi nella follia. È ciò che accade, ad esempio, intorno al personaggio di Chantal de Clergerie, eroina del romanzo *La Joie* (1929), anima senza macchia dispensatrice della grazia di Dio. La nonna di Chantal è una "pauvre âme obscure" in preda alla follia ed il figlio, padre di Chantal, un nevrotico ed insicuro, dipendente dallo psichiatra La Pérouse. Nella casa di M. de Clergerie regna la menzogna, grigia e corrosiva:

Le mensonge est ici plus vivace qu'ailleurs, il jette sa graine partout, il finirait par ronger la pierre. La vieille dame est née de lui, c'est sûr. Elle ressemble à un champignon poussé entre les racines d'un arbre, au crépuscule ... Notez qu'elle n'a commis aucun crime, je suppose; mais son âme est avec son trousseau de clefs, la mère avare! Et pour lui, qui donc l'a jamais vu rire d'un rire d'homme? Avec sa barbe de pauvre, ses mains molles, la peau grise de son cou, son haleine? [...] Je le crois mort depuis longtemps⁹.

La vecchia signora inseparabile dal suo mazzo di chiavi, che ormai non aprono più nessuna porta, il figlio ansioso e sofferente di «névrose d'angoisse», lo stesso psichiatra dall'instabile persona-

⁹ ID., *La Joie*, in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 623-24.

lità e l'*abbé Cénabre* sono personaggi toccati dal disordine mentale. Ma questo disordine, lungi dall'essere un indizio di disgregazione o di debolezza fisica, costituisce il segno della lotta fra le potenze del male e l'istinto di vita nell'anima peccatrice. Nel caso particolare dell'*abbé Cénabre*, la pazzia rappresenta non tanto il sintomo del peccato quanto l'incapacità della ragione umana di sostenere la ritrovata verità e cioè riconoscere di essere senza fede. La follia, insieme con la paura e la menzogna, sono componenti essenziali della tragicità bernanosiana: esse sono alla base di un rimorso sentito più o meno lucidamente e reso intollerabile dalla scoperta della solitudine e della verità. Nei personaggi folli lontani da Dio, come nei letterati, si pensi a Saint-Marin prototipo dell'intellettuale in *Sous le soleil de Satan*, e nei medici, ad esempio il dottor Laville nel *Journal* che si droga, come Fiodor, per allontanare il male dell'*ennui*, s'instaura la paura, l'angoscia della morte. Tutti gli abitanti della casa di M. de Clergerie, ad eccezione ovviamente di Chantal, sono esseri infelici perché peccatori e menzogneri. Per recuperare la pace e la purezza al fondo di un'esistenza peccaminosa, queste creature devono abbandonare la menzogna terrena. Le realtà morali primarie che si possono, pertanto, desumere dall'opera di Bernanos sono gli atteggiamenti umani di fronte alla morte ed alla libertà. Alla paura della morte legata alla lontananza da Dio si contrappone la paura della morte dei santi che, come vedremo, ha presupposti ben diversi. Il momento del trapasso è un punto di riferimento indispensabile per comprendere il comportamento degli eroi dei romanzi di Bernanos. La paura di morire, anticipazione dell'evento concepita dal pensiero, può essere una sorgente di vita e se volontariamente accettata può trasformarsi in virtù spirituale. Bernanos vuole rendere sensibile questa metamorfosi. Anche gli esseri eccezionali conoscono l'angoscia della morte, si pensi a Chantal de Clergerie ed al *curé d'Ambricourt*. In questi personaggi santi, tuttavia, la preoccupazione di morire male è più forte della paura di morire: coscienti di dover compiere un'alta missione terrena, essi desiderano una

morte esemplare, ma grazie alla loro fede comprendono che, agli occhi dell' «Eternel», tale sogno è soltanto vanità umana. L'angoscia carnale si trasforma, pertanto, in angoscia spirituale e nell'uomo santo in agonia si instaura uno dei conflitti tipici della tragicità bernanosiana e cioè, come abbiamo già accennato, la contrapposizione tra l'istinto di sopravvivenza e l'evento ignoto che fa soccombere l'eroe¹⁰. L'accettazione della morte è il passaggio obbligato per accedere alla «joie» e la volontà dell'essere eccezionale aderisce totalmente a quella divina. Accettando la paura della morte, i personaggi bernanosiani progrediscono sulla strada della libertà, come Chantal de Clergerie o Blanche de la Force. Nel momento della scelta fra il bene o il male, oppure dell'accettazione del proprio destino nel caso delle anime elette, essi, è vero, si trovano di fronte ad un senso di grande solitudine che incrementa ancora di più il sentimento della paura. Non esistono, tuttavia, personaggi totalmente buoni o cattivi e ciò garantisce che l'elemento tragico, all'interno della narrazione, sia sempre vivo. La paura ha origini diverse ed acquista forme differenti a seconda che si tratti delle figure più torbide e peccaminose oppure dei fanciulli illuminati da Dio. La tentazione diabolica esercita in ogni caso il suo influsso, ma mentre nei personaggi lontani dalla luce divina, come in Mouchette, scatena un'angoscia ed una disperazione che portano al raggiungimento di una glaciale pace satanica ed al suicidio, negli eletti la paura che ne deriva, seppur fortemente percepita, è alla fine dominata e veicolata verso l'elevazione spirituale. La descrizione dello sgomento e del suicidio di Mouchette si rivela, in questo contesto, vibrante ed evocativa:

Parfois Dieu nous appelle d'une voix si pressante et si douce! Mais, quand il se retire tout à coup, le hurlement qui s'élève de la chair déçue doit étonner l'enfer! C'est alors qu'elle appela – du plus profond, du plus intime –

¹⁰ Cfr. J. L. GILLESPIE, *Le tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1960.

d'un appel qui était comme un don d'elle-même, Satan. [...] La minute présente était toute angoisse. Le passé un trou noir. L'avenir un autre trou noir. [...] Il vint, aussitôt, tout à coup, sans nul débat, effroyablement paisible et sûr. Si loin qu'il pousse la ressemblance de Dieu, aucune joie ne saurait procéder de lui, mais, bien supérieure aux voluptés qui n'émeuvent que les entrailles, son chef-d'œuvre est une paix muette, solitaire, glacée, comparable à la délectation du néant. Quand ce don est offert et reçu, l'ange qui nous garde détourne avec stupeur sa face. Il vint, sitôt venu, l'agitation de Mouchette cessa par miracle, son cœur battit lentement, la chaleur revint par degrés, son corps et son âme ne furent qu'attente ferme et calculée – sans impatience inutile – d'un événement désormais certain. [...] Elle était de nouveau chez elle, face à la glace, dressée sur la pointe de ses petits pieds, le menton jeté en arrière, sa gorge tendue, offerte ... Quelle que fût son envie, elle n'y jeta pas la lame, elle l'y appliqua féroce, consciemment et l'entendit grincer dans sa chair¹¹.

Nei personaggi toccati da Satana, all'angoscia provocata dalla consapevolezza della perdita irrimediabile di un bene soprannaturale, dalla constatazione di un'assenza, di un posto vuoto, quello della grazia e della gioia divine, si sostituisce la terribile pace del male, finto simulacro della gioia, richiamo irresistibile verso il Nulla. La paura, in questo caso, è soltanto debolezza e il disprezzo di sé, e quindi anche della parte divina presente in ogni essere umano, conduce al totale annientamento dell'individuo.

Diversa è la paura degli eletti. Caratterizzati da una marcata fragilità emotiva che li rende apparentemente deboli ed insicuri nel contesto sociale degli uomini ambiziosi, arrivisti e razionalmente determinati, l'*abbé* Donissan, il *curé* d'Ambricourt, Chantal de Clergerie e Blanche de la Force, per esempio, nutrono in sé un

¹¹ G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, cit., pp. 212-14.

vero e proprio terrore del pubblico, una forma quasi patologica di timidezza. Questa forma di paura degli altri costituisce un intralcio nell'adempimento del ministero dei sacerdoti e porta Blanche de la Force a cercare un rifugio nel convento. Il dubbio nato dall'insicurezza di se stessi investe ogni aspetto dell'esistenza delle anime eccezionali, la propria natura, il destino voluto da Dio, la difficoltà della preghiera:

La certitude de son impuissance à égaler un tel destin bloquait jusqu'à la prière sur ses lèvres. Cette volonté de Dieu sur sa pauvre âme l'accablait d'une fatigue surhumaine. [...] Ignorant, craintif, ridicule, lié à jamais par la contrainte d'une dévotion étroite, méfiante, renfermé en soi, sans contact avec les âmes, solitaire, d'intelligence et de cœur stériles, incapable de ces excès dans le bien, des magnifiques imprudences des grandes âmes, le moins héroïque des hommes¹².

Con queste parole Bernanos esprime l'opinione che l'*abbé Donissan*, il «gros enfant de Dieu», ha di se stesso. Anche il *curé* d'Ambricourt nutre la stessa insicurezza nel rapporto coi suoi parrocchiani e conosce l'impossibilità della preghiera, lo sforzo disperato che porta soltanto all'angoscia, l'incapacità di sentire la presenza di Dio:

Encore une nuit affreuse, un sommeil coupé de cauchemars. [...] Jamais je ne me suis tant efforcé de prier, d'abord posément, calmement, puis avec une sorte de violence concentrée, farouche, et enfin – le sang-froid retrouvé à grand-peine – avec une volonté presque désespérée (ce dernier mot me fait horreur), un emportement de volonté, dont tout mon cœur tremblait d'angoisse. Rien. [...] J'aspire la nuit, la nuit entre en moi

¹² *Ivi*, p. 142.

par je ne sais quelle inconcevable, quelle inimaginable
brèche de l'âme. Je suis moi-même nuit¹³.

In questo contesto, l'angoscia violentemente percepita, la totale solitudine, il silenzio di Dio, determinano, come vedremo, una delle fasi fondamentali dell'ascesi spirituale dell'essere umano. In questo caso, la paura è un elemento di forza che condurrà l'eroe alla «joie». Il dubbio originario che incute il terrore, dubbio scaturito dalla scarsa considerazione di sé ma anche dalla tentazione demoniaca, provoca un effetto devastante. L'*abbé* Donissan, per esempio, raggiunge il fondo della sofferenza nel momento in cui dubita della sua salvezza, della sua fede, di Dio stesso, senza capire che si sta lasciando sedurre da una forma esaltata, quasi delirante, di orgoglio, uno dei peccati per eccellenza. Nella prospettiva bernanosiana, tale dubbio rappresenta, frequentemente, la prima tappa dell'angoscia soprannaturale, elemento essenziale di frantumazione dell'essere, necessario a creare le condizioni ideali in cui prende vita liberamente, non più incatenata dalle categorie della razionalità, l'alternativa della speranza e del dolore, breccia aperta, nella stabilità del mondo reale, per accogliere il divino ed il soprannaturale.

All'interno della sua opera narrativa, Bernanos traccia diverse sfumature dell'ansia e dell'angoscia. Altra fonte di terrore, per gli esseri eccezionali, è il presentimento di un pericolo sconosciuto, di una forma ignota del male che incombe sul loro destino, si pensi a Chantal de Clergerie che presagisce con orrore, pur inconsapevolmente, il terribile tradimento di Fiodor (come Giuda tradì Gesù, così Fiodor uccide Chantal). Le anime pure tremano a contatto col male e sono sconvolte dall'orrore del peccato. Nella descrizione dell'incontro dell'*abbé* Donissan con Satana, si può cogliere un crescente stato di paura. Suggestivo, armonioso, sapientemente calibrato tra luci ed ombre, il racconto nel quale Berna-

¹³ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., pp. 1111-13.

nos ci propone il personaggio del *maquignon* è volto a rendere sensibile l'elemento soprannaturale e ad attribuirgli un valore metafisico. I fattori rintracciabili nel corso della narrazione di questo particolare episodio di *Sous le soleil de Satan* sono la tentazione, la paura, la contrapposizione tra forza e debolezza, la gioia finale. Prima del verificarsi dell'evento centrale, l'incontro col *maquignon*, causa scatenante del terrore, l'*abbé* Donissan, avviatosi sulla strada conosciuta per raggiungere un villaggio a lui familiare, avverte dentro di sé un senso d'inquietudine, presagio del male imminente: «L'abbé Donissan se leva et, fixant un moment le paysage, aux trois quarts englouti dans l'ombre, il se senti troublé par une espèce d'inquiétude, qu'il surmonta d'abord aisément»¹⁴. Superato questo primo turbamento, l'*abbé* prosegue il suo cammino, lasciando la strada maestra e imboccando un sentiero secondario, sostenuto da una sorta di eccitazione e di leggerezza dell'animo. Il suo stato di benessere interiore diminuisce gradatamente con l'intensificarsi delle tenebre notturne e con l'acquisizione della consapevolezza di essersi perso e di ripetere costantemente lo stesso tragitto, come in un cerchio chiuso, ritornando sempre al punto di partenza. Il freddo e la spossatezza fisica s'impadroniscono improvvisamente dell'*abbé* insieme ad un incontrollabile senso di scoraggiamento: «Un découragement absurde, un désespoir presque enfantin lui fit monter les larmes aux yeux»¹⁵. Egli sente di sprofondare in un «cauchemar lucide»¹⁶ e si accorge, pur essendo avvolto dall'oscurità, di non essere più solo: «Depuis un moment [...] il n'est plus seul. Quelqu'un marche à ses côtés. C'est sans doute un petit homme, fort vif, tantôt à droite, tantôt à gauche, devant, derrière, mais dont il distingue mal la silhouette – et qui trotte d'abord sans souffler mot»¹⁷. All'iniziale conforto morale offerto al prete dall'occasionale compagno di viaggio si sostituisce

¹⁴ ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 163.

¹⁵ *Ivi*, p. 166.

¹⁶ *Ivi*, p. 165.

¹⁷ *Ivi*, p. 167.

un «flot d'amertume», un «désespoir soudain» che si tramuta in un «délire grandissant»¹⁸. Il *vicair*e palesa all' "amico" tutta la sua debolezza e proprio nel momento di maggiore fragilità, il diavolo-*maquignon* tenta subdolamente il prete esausto, arrivando persino a baciare. In quel momento, il terrore è perfetto, l'anima è sospesa tra la vita e la morte: «Lorsque par une dérision sacrilège, la bouche immonde pressa la sienne et lui vola son souffle, la perfection de sa terreur fut telle que le mouvement même de la vie s'en trouva suspendu, et il crut sentir son cœur se vider dans ses entrailles»¹⁹. Nonostante la paura e la grande tentazione di cedere agli inviti consolatori del demonio, la volontà dell'*abbé* si rivela, per grazia di Dio, più forte di quella diabolica ed il futuro *saint de Lumbres* riesce a mettere in fuga il *maquignon*, non prima di aver avuto la dimostrazione, nel confronto col *maquignon* stesso, di possedere il dono della veggenza, di cui l'*abbé* si renderà, tuttavia, conto soltanto dopo aver incontrato Mouchette, e cioè la capacità di leggere nelle anime dei peccatori. Al nefasto incontro col diavolo succede, subito dopo, l'incontro con un'anima eletta, come quella dell'*abbé*, portatrice di luce e di gioia celestiali. La presenza del nuovo compagno di viaggio è seguita da una piacevole sensazione di calore, che si oppone al freddo demoniaco, e da una diffusa percezione della gioia. Il *vicair*e è naturalmente consapevole di essere in compagnia di una presenza celeste:

C'était, au creux de sa poitrine, une chaleur comme immatérielle, une dilatation du cœur. [...] Il ne craignait pas cette joie, il sentait qu'il n'eût pu la fuir avant de l'avoir reconnue, comme il en avait fui tant d'autres. [...] Il s'avisait peu à peu que cet homme était sûrement un ami, qu'une étroite amitié, une amitié céleste, d'une céleste lucidité, les liait ensemble, les avait sans doute toujours liés. Des larmes lui virent aux yeux. Ainsi se ren-

¹⁸ *Ivi*, p. 170.

¹⁹ *Ivi*, p. 174.

contraient deux élus, nés l'un pour l'autre, un clair matin, dans les jardins du Paradis²⁰.

L'effetto di questo secondo incontro è, per l'*abbé*, di tipo consolatorio. La luminosa, rassicurante e profonda gioia avvertita da Donissan sopraggiunge a sostenere ed a confortare il povero cuore del prete stremato dalla dura prova. La gioia dei santi, l'unica ed eterna gioia elargita dalla grazia divina, affiora gradatamente nella vita delle anime elette e si manifesta in stadi successivi. Per l'acquisizione finale, gli esseri eccezionali devono obbligatoriamente passare attraverso il supplizio dell'agonia. L'accettazione della profonda angoscia che ne deriva, il totale dono di sé agli altri e l'alto valore della sofferenza, in quanto strumento di purificazione ed espiazione dei peccati, sono gli elementi che accomunano il tragico destino dei santi, si pensi al *saint de Lumbres*, al *curé d'Ambricourt* o a Chantal de Clergerie, e l'esistenza di Cristo, culminante nella Passione del Calvario, motivo ricorrente e determinante in tutta l'opera bernanosiana, basti pensare ai *Dialogues des Carmélites* (1948). Il dolore fisico, oltre che morale, accompagna l'intera esistenza di Donissan che si infligge indicibili torture e punizioni corporali per sfuggire alla tentazione dell'orgoglio e che offre a Dio persino la sua stessa salvezza pur di redimere i peccatori che si affacciano al suo confessionale. La sofferenza è presente anche nella vita del *curé de campagne*, minato da un inguaribile cancro allo stomaco che tiene scrupolosamente nascosto per offrire a Dio tutto il suo dolore. La sofferenza di Chantal de Clergerie appare, invece, più morale che fisica fino al momento in cui viene assassinata da Fiodor. Ciò che risulta particolarmente interessante nel messaggio che Bernanos intende trasmettere a proposito del valore cristiano della sofferenza²¹ è l'aspetto dell'angoscia vissuta interamente nella fragilità della carne e della natura

²⁰ *Ivi*, pp. 186-87.

²¹ Cfr. W. BUSH, *Souffrance et expiation dans la pensée de Bernanos*, Paris, Minard – Lettres Modernes, 1962.

umane. L'autore nutre un vivo interesse per la condizione umana considerata nella sua quotidianità. Bernanos ribadisce con vigore che Cristo vive negli uomini. La gioia elargita dalla grazia divina non è, pertanto, avulsa dalla prospettiva terrena ed è proprio nel contesto della vita terrena che si dilatano le sofferenze umane, affinché possano essere offerte a Dio: la timidezza dei santi è accompagnata da un profondo senso di umiltà che li assoggetta ai soprusi dei più forti; il candore del loro animo fa sì che rimangano sconvolti nel momento in cui vengono a contatto col peccato; il loro posto è naturalmente più vicino ai giusti ed ai poveri piuttosto che alle torbide anime dei ricchi e dei peccatori. Questi fattori di apparente debolezza si rivelano, invece, i punti di forza per mezzo dei quali avvicinarsi a Dio.

In questo contesto di estrema umiltà, di purezza e di libera e totale accettazione della volontà di Dio, coloro che intraprendono il cammino per raggiungere la gioia divina sono i "fanciulli". L'unico stato che permetta la completa fiducia in Dio è *l'état d'enfance*. Una volta perduta l'innocenza dell'infanzia, per l'uomo diventa necessaria la sofferenza purificatrice, quindi la Passione, per potersi unire nuovamente a Dio. L'infanzia è l'unico stato felice perché è il solo in cui l'uomo innocente e fanciullo accolga pienamente e fiduciosamente la volontà di Dio, come un figlio col padre²². I personaggi santi di Bernanos sono tutti, più volte, chiamati «enfants»: benché abbiano superato l'età dell'infanzia, conservano in se stessi la medesima innocenza, basti pensare a Blanche de la Force, a *sœur* Constance, a Chantal de Clergerie, al «gros enfant» Donissan oppure al *curé* d'Ambricourt, che con la forza del suo candore riesce a strappare la contessa alla più nera disperazione ed a restituirle la pace dell'anima e la fiducia in Dio: «Le souvenir désespéré d'un petit enfant me tenait éloignée de tout, dans une solitude effrayante, et il me semble qu'un autre

²² Cfr. Y. BRIDEL, *L'esprit d'enfance dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Minard – Lettres Modernes, 1966.

enfant m'a tirée de cette solitude. J'espère ne pas vous froisser en vous traitant ainsi d'enfant? Vous l'êtes. Que le bon Dieu vous garde tel à jamais!»²³. La contessa ora è felice e pronta persino alla morte, dopo aver ricevuto il dono della pace e della speranza dall'inconsapevole *curé* d'Ambricourt: «Je suis heureuse. Je ne désire rien. [...] L'espérance! Je l'avais tenue morte entre mes bras [...]. Voilà qu'elle m'est rendue. [...] Je voulais vous dire ces choses [...] Et puis, nous n'en reparlerons plus, [...] plus jamais! Ce mot est doux. Jamais. En l'écrivant [...] il me semble qu'il exprime d'une manière merveilleuse, ineffable, la paix que j'ai reçue de vous. [...] Mme la comtesse est morte cette nuit»²⁴. Ciò che accade tra il *curé de campagne* e la contessa, e cioè che il prete le doni la pace e la gioia, si verifica fra tutti gli eletti di Bernanos nel loro rapporto con le anime peccatrici: i santi sono in grado di donare agli altri la gioia che spesso non possiedono per se stessi, ma che, per volontà divina, riescono ad elargire alle anime vittime della disperazione:

«Soyez en paix», lui avais-je dit. Et elle avait reçu cette paix à genoux. Qu'elle la garde à jamais! C'est moi qui la lui ai donnée. O merveille, qu'on puisse ainsi faire présent de ce qu'on ne possède pas soi-même, ô doux miracle de nos mains vides! L'espérance qui se mourait dans mon cœur a refleurì dans le sien, l'esprit de prière que j'avais cru perdu sans retour, Dieu le lui a rendu, et qui sait? en mon nom, peut-être ... Qu'elle garde cela aussi, qu'elle garde tout! Me voilà dépouillé, Seigneur, comme vous seul savez dépouiller car rien n'échappe à votre sollicitude effrayante, à votre effrayant amour²⁵.

Le *mains vides* del povero *curé* d'Ambricourt hanno il potere di donare la pace, la speranza e «l'esprit de prière» che egli crede

²³ G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1165.

²⁴ *Ivi*, pp. 1165-66.

²⁵ *Ivi*, pp. 1169-70.

persi per se stesso. Ora egli diviene consapevole di essere l'oggetto della grazia divina e percepisce altresì in maniera sconvolgente l'«effrayant», perché richiede un enorme sacrificio, amore di Dio. Nella stessa condizione si trova *il saint de Lumbres*: «Tandis qu'il se prodiguait ainsi au-dehors, le dispensateur de la paix ne trouvait en lui-même que désordre, cohue, la galopade des images emportées, un sabbat plein de grimaces et de cris ... Suivi d'un affreux silence. [...] C'est ainsi qu'il donnait à pleines mains cette paix dont il était vide»²⁶. Chantal de Clergerie e *sœur* Constance sono gli unici due personaggi “fanciulli” a possedere già in se stessi la gioia, prima di donarla agli altri. Le anime peccatrici della casa di M. de Clergerie “bevono” la grazia emanata da Chantal: «[...] Le secret de cette maison n'est pas le mal – non – mais la grâce. Nos âmes maudites la boivent comme l'eau, ne lui trouvent aucun goût, aucune saveur, bien qu'elle soit le feu qui nous consumera tous éternellement ...»²⁷. La stessa fiamma purificatrice della grazia divina arde in Chantal: «C'est de vous, c'est d'êtres tels que vous, non moins innocents, non moins purs, purs comme le feu ...»²⁸. La purezza dell'infanzia si riflette nella gioia spontanea, imperturbabile e naturale, nutrita dai “fanciulli”. Nella sua opera narrativa, Bernanos abbina armoniosamente la gioia della purezza con lo splendore del paesaggio e della luce naturale: «La joie du jour, le jour en fleur, un matin d'août, avec son humeur et son éclat, tout luisant [...]. C'était la joie du jour, et par on ne sait quelle splendeur périssable, c'était la joie d'un seul jour, le jour unique, si délicat, si fragile dans son implacable sérénité [...]»²⁹. Nel luminoso contesto di pace e di serenità incombe pur sempre l'evento ignoto e malefico, causa scatenante della tragedia nella vita degli eroi. La gioia dell'infanzia assume, talvolta, i caratteri più cupi di una dolce tristezza e la percezione dell'una o dell'altra avviene quasi indi-

²⁶ ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 243.

²⁷ ID., *La Joie*, cit., p. 625.

²⁸ *Ivi*, p. 698.

²⁹ *Ivi*, p. 552.

stintamente. La sensazione di appagamento e la felice indifferenza dei fanciulli sono il segno della loro purezza: «C'étaient les heures de jadis peut-être, mais elle avait perdu jusqu'au goût de les retenir en passant, pour y chercher la part de joie ou de tristesse enclose, ainsi qu'on ouvre un fruit. Elle avait cru d'abord, elle aurait voulu croire toujours, que l'espèce d'indifférence heureuse, ce sommeil heureux du désir, n'était rien d'autre que la miraculeuse insouciance des enfants, leur pureté»³⁰. Chantal avverte gradatamente il «poids surnaturel»³¹ della gioia e percepisce in maniera sempre più evidente la «tristesse surnaturelle» che le conferisce serenità e gaiezza: «Quelles délices, sinon d'une tristesse surnaturelle, où la sensibilité n'avait point part, mais consommée tout entière, au plus secret de l'âme. "Tu n'as jamais été si gaie!" disait parfois M. de Clergerie, avec humeur»³². Simbolo della purezza e della sublime innocenza è la Vergine Maria, il cui «regard d'enfant» è esaltato dal *curé de Torcy* nel *Journal*: «La Vierge était l'Innocence. [...] Le regard de la Vierge est le seul regard vraiment enfantin, le seul vrai regard d'enfant qui se soit jamais levé sur notre honte et notre malheur»³³. Tratto distintivo del volto della Vergine Maria, «l'enfant» per eccellenza, è la tristezza soave ed ultraterrena che sembra sovrastare le piccole, sordide e misere esperienze umane. L'Immacolata Concezione appare in sogno, nella sua pura ed inaccessibile tristezza, all'incredulo *curé* d'Ambricourt che non può che dubitare della veridicità della visione e ricordare la sua «indignité» ed il suo «malheur». Il *curé* stringe una delle mani della Vergine e rimane estasiato per il mistico incontro:

C'était une main d'enfant, d'enfant pauvre [...]. C'était le visage même de la tristesse, mais d'une tristesse que je ne connaissais pas, à laquelle je ne pouvais avoir nulle

³⁰ *Ivi*, pp. 552-53.

³¹ *Ivi*, p. 554.

³² *Ivi*, p. 559.

³³ *Id.*, *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1194.

part, si proche de mon cœur, de mon misérable cœur d'homme, et néanmoins inaccessible. Il n'est pas de tristesse humaine sans amertume, et celle-là n'était que suavité, sans révolte, et celle-là n'était qu'acceptation. Elle faisait penser à je ne sais quelle grande nuit douce, infinie. Notre tristesse, enfin, naît de l'expérience de nos misères, expérience toujours impure, et celle-là était innocente. Elle était l'innocence³⁴.

La presunta esperienza mistica del *curé de campagne* si conclude con la perdita del cammino, come nell'episodio del *saint de Lumbrès* e del *maquignon*, e con la perdita dei sensi, in una notte oscura e piovosa. Il povero prete in balia della sofferenza fisica dovuta al cancro che lo sta consumando, ripiomba nella cupa ed impura dimensione del peccato, propria dei suoi parrocchiani. La descrizione della pioggia battente, che scorre sul corpo del *curé* e si trasforma in fango sotto le sue scarpe, simboleggia quest'oscura ed angosciante dimensione, in aperto e vivo contrasto con la precedente rappresentazione della luce e della purezza della Vergine Maria. Nell'esaltazione della Madonna, che Bernanos compie nel *Journal d'un curé de campagne*, si può cogliere la più completa accettazione della volontà di Dio. Al più alto grado di elevazione spirituale si trova, pertanto, una sorta di corrispondenza tra la tristezza ardente e sublime e la gioia elargita dalla grazia divina. Per chi crede in Dio, strumento di pace e d'imperturbabile serenità è la totale ed incondizionata adesione al volere divino: in questo contesto si esplicita la funzione della Chiesa. Ancora attraverso le parole del *curé de Torcy*, il quale custodisce in se stesso una profonda gioia segno della presenza divina, Bernanos sottolinea come la Chiesa cattolica abbia il compito di salvaguardare lo spirito d'infanzia e di gioia negli uomini. Il contrario di un popolo cristiano è un popolo triste. La Chiesa deve quindi mantenere il suo

³⁴ *Ivi*, pp. 1197-98.

ruolo di dispensatrice della gioia, testimonianza dell'amore del Padre.

Come Bernanos traccia diverse sfumature della paura e dell'angoscia allo stesso modo delinea, a nostro avviso, differenti tipi di felicità. Egli parte dallo stato d'infelicità e di disperazione che appartiene alle anime peccatrici, lontane da Dio e per ciò violentemente angosciate, per passare attraverso la descrizione della pace glaciale di Satana, parvenza di gioia e di serenità, si pensi al caso di Mouchette. Egli si sofferma inoltre, come abbiamo visto, sulla finta ed effimera felicità dei razionalisti e degli intellettuali, di cui Saint- Marin è un esempio, indugia sulla spiegazione di una «*félicité bourgeoise*»³⁵ non adatta ai preti perché troppo lontana dallo spirito di povertà che dovrebbe distinguerli. Parla della «*joie sauvage de la misère*»³⁶ vicina alla lussuria ed al peccato dei sensi per approdare, in seguito, al *bonheur* semplice dei santi e dei fanciulli, *bonheur* che egli chiama sempre, come abbiamo visto, «*joie*», alla gioia profonda, imperturbabile e permanente, che è segno della presenza divina, nei figli di Dio. Da quest'ultimo stadio, l'essere eccezionale progredisce ancora nell'elevazione spirituale ed arriva a conoscere, come nel caso di Chantal, la gioia mistica al fondo dell'estasi e all'angoscia dell'agonia. In questo contesto, l'accezione di «*bonheur*» risulta legata al significato di un pieno appagamento terreno, mentre la parola «*joie*» rivela una libera e spontanea esaltazione della coscienza e dello spirito. Nonostante tale differenza, che sembra conferire al termine di *bonheur* un valore minore, Bernanos riesce a trasmettere in maniera vibrante la sensazione dell'unico «*bonheur*» terreno percepito dal *curé* d'Ambricourt, conferendo alla sua narrazione il potere di rendere il lettore partecipe del destino del prete malato. Partendo dalla constatazione che il prete non ha mai conosciuto la spensieratezza della giovinezza, Bernanos sottolinea la solitudine morale del *curé de campagne*

³⁵ *Ivi*, p. 1050.

³⁶ *Ivi*, p. 1071.

ed evidenza la particolarità di un destino che appare precocemente segnato:

Je n'avais jamais été jeune, parce que je n'avais pas osé. Autour de moi, probablement, la vie poursuivait son cours, mes camarades connaissaient, savouraient cet acide printemps, alors que je m'efforçais de n'y pas penser, que je m'hébétais de travail. [...] Je n'ai jamais été jeune parce que personne n'a voulu l'être avec moi³⁷.

Il sacrificio del giovane prete comincia, quindi, presto. Egli vive in solitudine sin dall'infanzia. Il racconto di Bernanos prosegue con l'esaltazione di quella condizione di «jeunesse» alla quale il *curé* è chiamato a rinunciare:

J'ai compris que la jeunesse est bénie – qu'elle est un risque à courir – mais que ce risque même est béni. Et par un pressentiment que je n'explique pas, je comprenais aussi, je savais que Dieu ne voulait pas que je mourusse sans connaître quelque chose de ce risque – juste assez, peut-être, pour que mon sacrifice fût total, le moment venu ... J'ai connu cette pauvre petite minute de gloire³⁸.

Affinché il sacrificio e la rinuncia alla propria giovinezza ed al *bonheur* terreno siano totali, Dio concede al *curé*, ormai prossimo alla morte, una «pauvre petite minute de gloire». Struggenti ed emozionanti appaiono le pagine in cui il parroco d'Ambricourt incontra M. Olivier, nipote della contessa, il quale lo invita a fare, insieme con lui, un giro sulla sua motocicletta. Il prete conosce, allora, per la prima volta la freschezza, l'entusiasmo e l'esaltazione del *bonheur*. Egli non è, per un breve tempo, più solo, ma è giova-

³⁷ *Ivi*, p. 1211.

³⁸ *Ivi*, pp. 1211-12.

ne e felice insieme con un amico: «Le bonheur! Une sorte de fierté, d'allégresse, une espérance absurde, purement charnelle, la forme charnelle de l'espérance, je crois que c'est ce qu'ils appellent le bonheur. Enfin, je me sentais jeune, réellement jeune, devant ce compagnon aussi jeune que moi. Nous étions jeunes tous les deux»³⁹. Rilevante è, pertanto, la distinzione che Bernanos introduce fra «bonheur» in quanto «espérance absurde, purement charnelle» e «joie», vera ed unica forma della speranza. La concezione bernanosiana della speranza è paragonabile a quella nutrita da Charles Péguy. Per i due autori, la speranza, seppur vissuta nell'estrema fragilità della natura umana, e la gioia che ne deriva, sono poste nella fede nella Resurrezione. L'approdo allo stadio della beatitudine dell'anima è la ricompensa del giusto che ha condiviso la sofferenza dell'agonia di Cristo. Come Cristo si è fatto uomo diventando nostro «frère charnel»⁴⁰, dimostrando il suo immenso amore per l'essere umano, così all'uomo spetta partecipare al sacrificio della Croce per assicurare alle «paroles éternelles»⁴¹ un'«éternité de chair et de sang»⁴². La figura del prete «santo» di Bernanos vive con intensità, improntando la sua vita e la sua morte alla vita ed alla morte di Gesù ed imitando, in particolare, la Passione della Croce. Secondo questa prospettiva, l'unica e vera speranza è, pertanto, connessa al passaggio attraverso la morte di Cristo, al superamento dell'angoscia ed alla fede nella Resurrezione e nella gioia finali. In questo contesto, appare evidente l'origine divina della gioia, derivante dalla compartecipazione umana all'esistenza di Cristo. La natura del *bonheur* si rivela, quindi, più effimera e superficiale, mentre quella della *joie* è più profonda, segreta, difficilmente rintracciabile ma permanente. L'autore rappresenta, tuttavia, la felicità terrena del *curé de campagne*

³⁹ *Ivi*, p. 1212.

⁴⁰ CH. PEGUY, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1957 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 589.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, pp. 590-91.

sottolineandone l'ingenuità, l'innocenza, la spontaneità. Nel parroco riaffiora il ricordo di un desiderio d'infanzia che ora può veder realizzato, il ricordo cioè di aver voluto sfiorare con la mano il motore vibrante di una motocicletta. Questo ricordo esplose in lui con una forza improvvisa: «Mais ce rêve était sûrement au fond de moi, intact. Et il remontait du passé, il éclatait tout à coup dans ma pauvre poitrine malade, déjà touchée par la mort, peut-être? Il était là-dedans, comme un soleil»⁴³. Salito sul «jouet mécanique, un jouet qui marche», insieme con M. Olivier, e diretto verso Mézargues, il prete si trasforma in un bambino felice su una moto in corsa, si sente all'unisono col rombo del motore che gli sembra emettere il suono di un canto purissimo. Egli si perde e si confonde nella crescente luce del giorno, libero e dimentico della sua triste vita. Per la prima volta ride e non si tratta, ovviamente, qui del riso satanico del *maquignon*⁴⁴, bensì di quello dell'innocenza, il *curé* ride felice di ciò che gli offre la propria esistenza e come trasportato in un sogno bellissimo:

J'ai grimpé tant bien que mal sur un petit siège assez mal commode et presque aussitôt la longue descente à laquelle nous faisons face a paru bondir derrière nous tandis que la haute voix du moteur s'élevait sans cesse jusqu'à ne plus donner qu'une seule note, d'une extraordinaire pureté. Elle était comme le chant de la lumière, elle était la lumière même, et je croyais la suivre des yeux, dans sa courbe immense, sa prodigieuse ascension. [...] Mon compagnon m'a crié je ne sais quoi, j'ai répondu par un rire, je me sentais heureux, délivré, si loin de tout. [...] Nous sommes revenus au presbytère plus sagement. Le ciel s'était couvert, il soufflait une pe-

⁴³ G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1212.

⁴⁴ Cfr. ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 183: «A chaque éclat de ce rire, l'abbé Donissan tressaillait, pour retomber aussitôt dans une immobilité stupide». Oppure: «Elle [Mouchette] riait d'un rire méchant, mais ce rire était menteur, et il [Donissan] le savait bien» (p. 193).

tite bise aigre. J'ai bien senti que je m'éveillais d'un rêve⁴⁵.

La rappresentazione di questi istanti di vita felice del *curé* d'Ambricourt appare ancora più commovente per l'aperto contrasto venutosi a creare: la semplicità e la purezza del *bonheur* del "fanciullo" si rivelano particolarmente significanti a causa della rinuncia necessaria e per il tragico destino che incombe sul giovane prete. Durante la settimana che precede la sua morte, il parroco d'Ambricourt sente crescere in se stesso «une inexplicable impression de sécurité, de confiance, et comme une promesse de bonheur»⁴⁶. Dopo il colloquio con M. Laville, il dottore che gli rivela di essere affetto da un cancro allo stomaco, il *curé* prova una grande gioia, un senso di liberazione, una sorta di indicibile impazienza, presentimento della felicità e della ricompensa ultraterrene, simili a quelli percepiti sulla strada per Mézargues: «Je comprends maintenant que cette joie était sans doute beaucoup plus grande que je ne pensais, plus profonde. Elle était ce même sentiment de délivrance, d'allégresse que j'avais connu sur la route de Mézargues, mais il s'y mêlait l'exaltation d'une impatience extraordinaire»⁴⁷. Il prete avverte l'impazienza della liberazione finale da tutte le sofferenze della sua misera vita ed al contempo, di fronte alla propria morte, si rende conto della vanità e dell'effimera natura dell'esistenza umana. Solo con se stesso nel momento dell'agonia, egli comprende la propria estrema fragilità: non riesce a pensare a Dio: «Que Dieu me pardonne! Je ne songeais pas à Lui ...»⁴⁸. Il suo pensiero va alla vita che sta lasciando il suo povero corpo consunto dalla malattia e nonostante tutta la sofferenza provata, egli diventa consapevole di aver amato profondamente quella vita, dono di Dio. Dopo aver sentito, per caso, il

⁴⁵ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., pp. 1212-13.

⁴⁶ *Ivi*, p. 1239.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, p. 1240.

nome di Mézargues, ricorda il felice episodio del giro in motocicletta e le lacrime gli scendono dagli occhi come a voler testimoniare lo struggente amore per la sua breve esistenza, così tragicamente interrotta:

J'étais seul, inexprimablement seul, en face de ma mort, et cette mort n'était que la privation de l'être – rien de plus. Le monde visible semblait s'écouler de moi avec une vitesse effrayante et dans un désordre d'images, non funèbres, mais au contraire toutes lumineuses, éblouissantes! Est-ce possible? L'ai-je donc tant aimé? me disais-je. Ces matins, ces soirs, ces routes. [...] Je crois que c'est ce mot de Mézargues qui avait ainsi brisé mon cœur. [...] Oui, je pleurais [...], c'était encore la vie qui sortait de moi. [...] Je pense aussi que c'étaient des larmes d'amour ...⁴⁹.

I personaggi santi di Bernanos sono prevalentemente tristi. Essi non possono conoscere un duraturo *bonheur* terreno proprio a causa della loro predisposizione alla santità e per l'alto valore che la sofferenza purificatrice deve assumere nella loro esistenza. Queste anime eccezionali vivono pienamente la debolezza e la miseria della condizione umana, riuscendo, tuttavia, a trasformarle in uno strumento di forza per giungere alla *joie* ed alla grazia divine. La loro vita è sconvolta dalla chiamata soprannaturale ed essi percepiscono, alternativamente, la gioia in quanto magnifico dono di Dio, presagio e testimonianza della vita ultraterrena, e «l'effrayante présence du divin»⁵⁰, cioè lo sgomento di fronte alla potenza ed all'elevatezza di Dio: «Il est terrible de tomber entre les mains du Dieu vivant!»⁵¹. Per molti di loro la constatazione della gioia è un'esperienza del tutto nuova. Il forte e rude Donissan preferisce un'ormai consolidata tristezza alla gioia sconosciuta

⁴⁹ *Ivi*, pp. 1241-42.

⁵⁰ *Ivi*, p. 1034.

⁵¹ *Ivi*, p. 1041.

che potrebbe rivelarsi opera del demonio: «Je suis plutôt disposé par la nature à la tristesse qu'à la joie ... [...] Plutôt le désespoir [...] et tous ses tourments qu'une lâche complaisance pour les œuvres de Satan!»⁵². Ed è proprio dal dubbio circa la gioia percepita che scaturisce, oltre all'insicurezza di se stessi ed alla considerazione della propria indegnità, la prima forma della tentazione demoniaca. In *Sous le soleil de Satan*, l'opera in cui Bernanos rende sensibile la rappresentazione del diavolo in tutte le sue forme, l'*abbé* Donissan dà inizio alla lotta per l'ascesi spirituale attraverso la fustigazione e le pene corporali, volte all'espiazione del peccato. L'*abbé* percepisce la *joie* come un elemento mai avvertito prima nel corso della sua esistenza: «Or l'abbé connaissait la joie. Non pas celle-là furtive, instable, tantôt prodiguée, tantôt refusée – mais une autre joie plus sûre, profonde, égale, incessante, et pour ainsi dire inexorable – pareille à une autre vie dans la vie, à la dilatation d'une nouvelle vie»⁵³. L'incapacità di gestire il dono divino determina la violenta reazione dell'*abbé* contro se stesso. Nonostante il dubbio di peccare d'orgoglio, il prete è in presenza della manifestazione divina e si trova al primo stadio dell'ascesi mistica:

L'âme aride, qui ne connut jamais d'autre douceur qu'une tristesse muette et résignée, s'étonne, puis s'effraie, enfin s'irrite contre cette inexplicable suavité. A la première étape de l'ascension mystique, le cœur manque au misérable pris de vertige, et de toutes ses forces il essaiera de rompre ce recueillement passif, le silence intérieur dont l'apparente oisiveté le déconcerte ...⁵⁴.

Altra manifestazione dell'attività dell'anima nella sua elevazione mistica è la difficoltà della preghiera e l'incapacità di sentire Dio. Il non riuscire a pregare non è, quindi, soltanto una prova

⁵² ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 226.

⁵³ *Ivi*, p. 141.

⁵⁴ *Ivi*, p. 147.

della tentazione satanica, bensì è anche il consolidamento della prima fase dell'ascesa dell'anima verso Dio. È ciò che accade, per esempio, al *curé de campagne* quando avverte la sua lacerante solitudine e, pur in un atteggiamento di totale prostrazione ed accettazione della volontà divina, non sente arrivare il conforto e la consolazione della risposta dell'*Eternel*: «Ma solitude est parfaite, et je la hais. Nulle pitié de moi-même. [...] J'étais couché au bord du vide, du néant, comme un mendiant, comme un ivrogne, comme un mort, et j'attendais qu'on me ramassât. [...] J'ai eu honte de ce mensonge. Car je n'attendais rien»⁵⁵. La sensazione dell'abbandono e dell'estrema solitudine morale induce nei preti, che si sentono, nella loro dura prova, quasi aspirati dal Nulla, l'angoscia necessaria all'avvicinamento a Dio:

Je crois de plus en plus que ce que nous appelons tristesse, angoisse, désespoir, comme pour nous persuader qu'il s'agit de certains mouvements de l'âme, est cette âme même, que, depuis la chute, la condition de l'homme est telle qu'il ne saurait plus rien percevoir en lui et hors de lui que sous la forme de l'angoisse⁵⁶.

Anche nell'essere più indifferente al soprannaturale la minima scintilla di gioia conserva la sua natura divina. Se non fosse per la sua origine divina, l'uomo che si rendesse conto della propria effimera natura, dovrebbe subito crollare. Pertanto, nonostante «l'aspiration du vide, du néant»⁵⁷ e nonostante il «désir du néant recherché pour lui-même, nonostante il «soleil de Satan», tentazione della conoscenza di ciò che esiste al di là della morte e del finto «repos»⁵⁸, la forza della volontà dei santi trova nella sofferenza lo strumento della vittoria. Estrema sofferenza è il dolore

⁵⁵ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1113.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1183.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1143.

⁵⁸ ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 237.

fisico del *curé* d'Ambricourt che non rivela a nessuno di essere malato per offrire interamente a Dio la sua pena. Sofferenza altrettanto grande, oltre a quella corporale, nasce nell'animo dell'*abbé* Donissan nel momento in cui decide d'immolare se stesso e di giungere sino al sacrificio della propria salvezza spirituale per la remissione dei peccati dei suoi parrocchiani. L'amore di Dio si manifesta ai suoi figli soccorrendoli e rispondendo alla loro richiesta d'aiuto. Dopo una lunga attesa, il *curé* d'Ambricourt vede esaudita la sua preghiera, cioè quella di sentire in se stesso, nuovamente, la presenza di Dio. Egli riesce ad assolvere i suoi compiti religiosi, e in particolare quello della confessione, nutrendo una profonda tristezza che lo mette in comunione con le anime dei peccatori, in questo caso di Chantal, e gli assicura la fine del tumulto interiore:

Tandis que je fixais ce trou d'ombre où, même en plein jour, il m'est difficile de reconnaître un visage, celui de Mlle Chantal a commencé d'apparaître peu à peu, par degrés. [...] Je me demande si cette espèce de vision n'était pas liée à ma prière, elle était ma prière même peut-être? Ma prière était triste, et l'image était triste comme elle. Je pouvais à peine soutenir cette tristesse et, en même temps, je souhaitais de la partager, de l'assumer tout entière, qu'elle me pénétrât, remplît mon cœur, mon âme, mes os, mon être. Elle faisait taire en moi cette sourde rumeur de voix confuses, ennemies, que j'entendais sans cesse depuis deux semaines, elle rétablissait le silence d'autrefois, le bienheureux silence au-dedans duquel Dieu va parler – Dieu parle ...⁵⁹.

In questo contesto, il silenzio non costituisce l'assenza della divinità, bensì la presenza, la tranquillità interiore che permette il sereno ascolto della voce del Padre. *L'Eternel*, prodigo d'amore per i suoi figli, elargisce doni straordinari che al contempo solle-

⁵⁹ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1135.

vano ed atterriscono l'animo degli eletti. Fra questi, il dono della veggenza, della nitida visione delle coscienze. Leggere i più reconditi pensieri dell'animo umano, è ciò che riesce a fare l'*abbé* Donissan, il quale, presagendo la possibile salvezza spirituale di Mouchette, che porterà a morire ai piedi dell'altare, è sorprendentemente a conoscenza dell'assassinio compiuto dalla giovane donna: «Connaissait-il en cet instant le prix du don qui lui était fait, ou ce don même? [...] La vision intérieure de l'abbé Donissan [...] s'imposait par elle-même»⁶⁰. E più avanti: «Vous n'êtes point devant Dieu coupable de ce meurtre. [...] Vous êtes comme un jouet, vous êtes comme la petite balle d'un enfant, entre les mains de Satan»⁶¹. Per Donissan, Mouchette è il trastullo di Satana, è la facile preda del Signore del Male, «enfant humiliée» per cui è ancora possibile la redenzione. In questo contesto, il dono della veggenza acquisisce una valenza particolare in quanto diventa strumento di pietà e di carità cristiane: «'J'ai pitié ... J'ai seulement pitié!...' [...] La charité des grandes âmes, leur surnaturelle compassion semblent les porter d'un coup au plus intime des êtres»⁶². Anche il *curé* d'Ambricourt possiede il dono della veggenza e ne dà una dimostrazione quando, pur dovendo esserne all'oscuro, chiede a Chantal la lettera che la ragazza ha scritto per andare via di casa e lasciare i genitori. L'intercessione del *curé* presso la contessa, madre di Chantal, ha come esito la riconciliazione di un'anima, quella della madre di Chantal, con la fede e con la speranza. Al termine della prova estenuante, il parroco avverte una sensazione di leggerezza e di felicità, simile a quella percepita da Donissan alla fine del dialogo col *maquignon* e dopo l'incontro col *carrier*: «Comme après chaque décisive épreuve de ma vie, j'éprouvais une sorte de torpeur, un engourdissement de la pensée, qui n'est pas désagréable, me donne une curieuse illusion de légèreté, de bonheur. Quel bonheur? Je ne saurais le dire. C'est une joie

⁶⁰ ID., *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 193.

⁶¹ *Ivi*, p. 200.

⁶² *Ivi*, p. 198.

sans visage. Ce qui devait être, a été, n'est déjà plus, voilà tout»⁶³. Questa sorta di «engourdissement de la pensée», che si traduce nella compresenza del «bonheur» e della «joie», costituisce uno degli stadi dell'avvicinamento dell'anima eccezionale a Dio: l'anima alleggerita e sollevata dagli affanni è più predisposta alla rivelazione dell'elemento soprannaturale e la «joie sans visage» rappresenta, al contempo, la consolazione divina a seguito della dura prova. Il personaggio bernanosiano che più di altri raggiunge l'elevazione spirituale è Chantal de Clergerie, protagonista della *Joié*. Chantal acquisisce la perfezione della preghiera andando in estasi e conoscendo la forza e la potenza dell'amore divino. Nel centro dell'estasi è posta, ovviamente, la percezione della *joie*. L'evoluzione spirituale di Chantal giunge all'apogeo dopo la morte dell'*abbé* Chevance, amico e maestro della giovane:

[...] Sa prière s'était elle aussi transformée, accordée à une expérience si nouvelle, tout intérieure, transcendante, de réalités dont elle n'avait jadis aucune idée. [...] «Je parle à Dieu sans cesse, disait-elle autrefois à l'abbé Chevance, je sais très bien lui parler, il me semble. Je lui parle infiniment mieux que je ne le prie». Mais aujourd'hui, du moins à ces rares moments de bienheureux repos, les paroles s'évanouissaient d'elles-mêmes sur ses lèvres, sans qu'elle y prît garde⁶⁴.

Ciò che l'anima santa avverte al culmine del suo congiungimento con Dio è, come abbiamo già potuto rilevare nella figura di Chantal all'inizio del romanzo, un'intensa sensazione in cui gioia e tristezza si mescolano quasi indistintamente: «La tristesse refoulée, la pitié, ou plutôt l'espèce de crainte douloureuse, pleine de compassion, qu'elle sentait désormais devant chaque visage humain, tout ensemble éclatait dans son cœur en une seule note

⁶³ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1165.

⁶⁴ ID., *La Joie*, cit., pp. 564-65.

profonde. Elle n'avait d'abord attaché aucune importance à cette nouveauté singulière: "Je m'endors en priant, songeait-elle, voilà tout ..."⁶⁵. La profonda e totale compassione di Chantal per i suoi simili si trasforma in carità sublime e assoluta e l'accompagna soavemente nel sonno dell'estasi:

Tel était alors le bienheureux épuisement de sa charité, sa suave détresse, qu'elle courait se réfugier dans sa chambre, refoulant ses larmes, et là, comme ivre de fatigue et de supplication, les lèvres encore occupées d'une prière qu'elle n'entendait plus, n'osant quitter des yeux son crucifix, elle croyait glisser lentement, puis tomber tout à coup dans le sommeil ... Seulement elle tombait en Dieu⁶⁶.

Il più completo abbandono alla sovrastante potenza divina, l'estrema sensazione d'impotenza e di fragilità nel fronteggiare le umane situazioni, costituiscono la forza dell'ascesi mistica di Chantal. In questo contesto, è più che mai evidente, ribadiamo, la commistione *joie-tristesse* che caratterizza la gioia soprannaturale e la differenza da quella umana e terrena:

La perfection, l'excellence de ce dénuement, la toute-puissance de Dieu sur une pauvreté si lamentable, la certitude de dépendre presque entièrement de ce que les hommes ont nommé hasard, et qui n'est que l'une des formes plus secrètes de la divine pitié, tout cela lui apparut ensemble pour l'accabler d'une tristesse pleine d'amour, où éclata tout à coup la joie splendide ...⁶⁷.

L'eccellenza e la perfezione delle anime che hanno conosciuto così da vicino lo sconvolgente amore di Dio costringono gli eletti

⁶⁵ *Ivi*, p. 565.

⁶⁶ *Ivi*, p. 568.

⁶⁷ *Ivi*, p. 574.

ad una condizione di isolamento assoluto: «Ma solitude est maintenant si profonde, si véritablement inhumaine [...]»⁶⁸. In questo stato di inumana solitudine, si crea una frattura tra i santi ed il mondo terreno che determina l'accrescimento dell'angoscia: non si tratta più, tuttavia, dell'angoscia causata dall'orrore del peccato, bensì di quella della Croce, dell'Agonia del Cristo. Il personaggio santo avverte un vero e proprio terrore nel sentirsi abbandonato dal Dio che continua ad invocare ed a pregare, in una sorta d'imitazione dell'angoscia provata da Cristo nell'Orto degli Ulivi. Questa è l'ultima fase dell'ascesi spirituale che conduce alla gioia eterna attraverso il passaggio della morte. In questo contesto, il "morire per gli altri" assume l'altissimo valore dell'amore incondizionato e sublime e la gioia ottenuta non si rivela fine a se stessa, ma si tramuta in Carità, pietà e compassione. Cristo ha preso su di sé l'angoscia ed i peccati dell'intera umanità per donarle in cambio la propria essenza divina e cioè la sua pace e la sua gioia. Ma questi elementi sono inscindibili dall'esistenza terrena di Cristo, dalla sua Passione, dalla sua Croce e dalla sua Resurrezione. Per giungere alla rinascita della vita eterna è necessaria la morte e la morte è sempre vissuta nella pienezza della condizione umana. Questo nucleo della meditazione cristiana costituisce il sostrato delle creazioni letterarie di Bernanos, da *Sous le soleil de Satan* ai *Dialogues des Carmélites*. L'autore pone sempre al centro della sua riflessione la condizione dell'uomo riassunta da Cristo. Per Bernanos è sorprendente che nella debolezza della natura umana si possa trovare la straordinaria forza divina e che la gioia mistica possa essere conquistata attraverso la sofferenza della propria anima e della propria carne, come è avvenuto per Gesù.

Se *L'imposture* (1927), *Un mauvais rêve* (1931-1934), *Un crime* (1935), *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937) e *Monsieur Ouine* (1943), sono i romanzi in cui Bernanos rappresenta prevalentemente un mondo fatto di peccato, menzogna e follia, *La Joie* e *Journal d'un*

⁶⁸ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1130.

curé de campagne sono i romanzi dell'evoluzione spirituale. Il *Soleil* possiede le tinte più cupe della lotta contro Satana e della «tentation du désespoir». I *Dialogues des Carmélites* hanno come centro d'interesse principale la riflessione sulla paura della morte e sul suo esito soprannaturale. I personaggi bernanosiani che maggiormente vivono l'agonia di Cristo sono Chantal de Clergerie, l'abbé Chevance, il *curé* d'Ambricourt, la Piora e Blanche de la Force. In tutte queste figure si assiste all'acquisizione della pace al fondo di un'agonia, lenta ma inesorabile, che si manifesta nel corso dell'intera esistenza degli eroi: «C'est qu'il n'y a jamais eu qu'un seul matin [...]: celui de Pâques. Mais chaque nuit où l'on entre est celle de la Très Sainte Agonie ...»⁶⁹. Se attraverso le parole dell'abbé Donissan Bernanos esprime la gioia ed il riso di Satana, suscitati dall'Agonia di Cristo: «Quel spectacle [...] que celui de l'innocence à l'agonie! [...] La chair divine n'est pas seulement déchirée, elle est forcée, profanée, par un sacrilège absolu, jusque dans la majesté de l'agonie ... La dérision de Satan [...] ! Le rire, l'incompréhensible joie de Satan!»⁷⁰, nel personaggio di Chantal de Clergerie, egli rappresenta, attraverso l'estasi della protagonista, la visione dell'Orto degli Ulivi e dell'albero cui si è impiccato Giuda, traditore del Maestro come Fiodor si rivela traditore di Chantal. In questo caso, l'unione dell'anima con Dio, ancora durante la vita terrena, raggiunge la massima elevazione. Personaggio prediletto di Bernanos, protagonista del suo capolavoro letterario, il *Journal d'un curé de campagne*, è il *curé* d'Ambricourt. Il parroco sente che la propria esistenza è da sempre naturalmente collocata nel Giardino degli Ulivi:

La vérité est que depuis toujours c'est au jardins des
Oliviers que je me retrouve [...]. N'est-ce pas assez que

⁶⁹ ID., *Dialogues des Carmélites*, in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1575. Cfr. P. ADINOLFI, *Bernanos e Monttherlant: dai "Dialogues des Carmélites" a "Port-Royal"*, in «Studi Francesi», n. 148 (2006), pp. 43-55.

⁷⁰ G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 255.

Notre-Seigneur m'ait fait cette grâce de me révéler aujourd'hui, par la bouche de mon vieux maître [le curé de Torcy], que rien ne m'arracherait à la place choisie pour moi de toute éternité, que j'étais prisonnier de la Sainte Agonie? Qui oserait se prévaloir d'une telle grâce?⁷¹

Essere prigionieri della «Sainte Agonie» è in realtà un dono della grazia divina e la grazia divina è ciò che, nella prospettiva bernanosiana, attende l'uomo credente dopo la morte e in seguito all'accettazione della folgorante paura che l'accompagna: «Je ne luttais pas contre la peur, mais contre un nombre, en apparence infini, de peurs»⁷². Al termine del proprio percorso spirituale, il *curé de campagne* si rende conto che «tout est grâce»⁷³ ed è al centro della grazia che si trova la splendida e radiosa gioia di Dio. Chiave del pensiero bernanosiano risulta essere, pertanto, la ricerca della libertà, di una libertà conseguibile esclusivamente attraverso la rinuncia e la forza della fedeltà spirituale. La libertà dell'eroe bernanosiano consiste nel compimento del destino individuale in Dio. Il «santo» di Bernanos afferma la propria libertà nella fedeltà all'Amore di Cristo. Questa forma di libertà non costituisce, tuttavia, un'adesione totale e passiva alla volontà divina, bensì un atto spontaneo, consapevole e responsabile. Manifestazione sensibile della raggiunta libertà è la gioia. L'opera narrativa di Bernanos, creatore di un universo letterario affine a quello di Dostoïevski al quale è stato più volte paragonato⁷⁴, non è da interpretarsi

⁷¹ ID., *Journal d'un curé de campagne*, cit., p. 1187.

⁷² *Ivi*, p. 1228.

⁷³ *Ivi*, p. 1259.

⁷⁴ Cfr. R. D. RECK, *Bernanos et Dostoïevski*, «Etudes bernanosiennes», 6 (1965), pp. 71-83. In merito ai temi soggiacenti al concetto di *joie* nell'opera narrativa e teatrale di G. Bernanos si vedano inoltre: D. P. MACCHI, *Bernanos e il problema del male*, Varese, La Lucciola, 1958; M. ESTEVE, *Le sens de l'amour dans les romans de Bernanos*, Paris, Minard, 1959 e *Bernanos*, Paris, Gallimard, 1965; H. URS VON BALTHASAR, *Le Chrétien Bernanos*, traduit par M. GANDILLAC, Paris, Seuil, 1956;

soltanto da un punto di vista teologico o morale. La qualità dell'opera e dell'autore va costantemente indagata nella ricerca del senso tragico dell'esistenza umana al quale è possibile, tuttavia, opporre la forza della speranza. La rappresentazione del mondo contemporaneo di Bernanos continua, pertanto, a rivestire un notevole interesse per l'attenzione che l'autore presta all'effimera e terrena condizione umana, sebbene tale condizione sia volta ad una progressiva elevazione ed alla sublimazione finale nella gioia, nella grazia e nella luce di Dio.

G. GAUCHER, *Georges Bernanos ou l'invincible espérance*, Paris, Plon, 1962; P. DE BOISDEFRE, *Métamorphose de la littérature*, t. I, Paris, Alsatia, 1950 e *Histoire de la littérature, de Barrès à Malraux*, Paris, Alsatia, 1963; C. BO, *La réalité de Bernanos*, «Etudes bernanosiennes», «Témoignage de l'homme, témoignage de Dieu», 3-4 (1963), pp. 7-26; M. MOLINARI, *Donissan, le champion de Dieu*, «Etudes bernanosiennes», «Témoignage de l'homme, témoignage de Dieu», 3-4 (1963), pp. 109-137; J. PFEIFER, *La Passion du Christ et la structure de "Dialogues des Carmélites"*, «Etudes bernanosiennes», «Témoignage de l'homme, témoignage de Dieu», 3-4 (1963), pp. 141-169; E. A. HUBERT, L'expression romanesque du surnaturel dans le «*Journal d'un curé de campagne*», «Etudes bernanosiennes», «Journal d'un curé de campagne», 2 (1961), pp. 17-53; H. AARAAS, *A propos de "Journal d'un curé de campagne": essai sur l'écrivain et le prêtre dans l'œuvre romanesque de Bernanos*, Paris, Lettres Modernes, 1966; P. RENARD, *Georges Bernanos*, traduzione di G. BARGIONI, Milano, Mursia, 1970, *Le gouffre de lumière*, «Revue d'Etude du Roman du XX^e Siècle», 6 (Déc. 1988), pp. 71-79, *Georges Bernanos, témoin*, Toulouse, PU du Mirail, 1994 e *Figures esthétiques de l'exigence éthique dans quelques textes des littératures romanes contemporaines*, «Lettres Romanes», 2000, pp. 93-104; PH. LE TOUZE, *Bernanos et l'expérience de Dieu*, «Recherches et Travaux», 58 (2000), pp. 141-47; E. BENOIT, *De la crise du sens à la quête du sens (Mallarmé, Bernanos, Jabès)*, Paris, Cerf, 2001; C. BARTHE, *Bernanos, la peur ou l'insondable de Dieu*, «Travaux de Littérature», 16 (2003), pp. 105-121.

J'AIME ... LE SOLEIL, L'OR,
LA POURPRE, LE BONHEUR¹

Se Gide, Bernanos, Montherlant e Camus affrontano esplicitamente il tema della ricerca della felicità, Jean Cocteau avverte il problema dell'esigenza dell'umano *bonheur* sottolineandone piuttosto l'impossibile conquista nella circoscritta realtà terrena. Non è certo il suo un atteggiamento religioso o fideistico, bensì l'abbandono ad una dimensione parallela, onirica, a tratti surreale, che senza dubbio conferisce un grande potere alle rappresentazioni del sogno e dell'immaginazione. Cocteau analizza la sua *difficulté d'être* che corrisponde alla *difficulté d'être heureux* e cioè all'impossibilità di vivere la leggerezza dell'essere, una leggerezza che equivale alla pienezza dell'esistenza, espressa attraverso l'arte e tutte le forme della poesia. È noto che per Cocteau, oltre alla cosiddetta "poesia lirica", esiste la "poésie de roman", la "poésie de théâtre" e la "poésie critique". Tutte le sue manifestazioni artistiche sono espressioni poetiche, per mezzo delle quali egli ricerca la pienezza dell'essere, il "vivere bene nella propria pelle".

Cocteau è il poeta che percorre tutti i generi letterari ed artistici, compresi il cinema ed il balletto: il vagabondare da una forma artistica all'altra rivela il suo disagio esistenziale e l'aspirazione al raggiungimento della forma d'arte perfetta, quella che al meglio può esprimere la propria inquieta personalità. La poesia non è, tuttavia, per Cocteau, esclusiva rappresentazione di benessere e

¹ J. COCTEAU, *La Machine Infernale*, Introduction, notes et commentaires de G. LIEBER, Paris, Grasset [1934], Le Livre de Poche, 2003, p. 77.

felicità, al contrario in essa si manifesta tutto il dolore e la sofferenza dell'individuo. Soltanto alcuni esseri eccezionali diventano veicoli inconsapevoli di poeticità e si oppongono alla mediocrità della banale e quotidiana vita borghese. L'eccezionalità e la sregolatezza degli *enfants terribiles* contrastano con le convenzioni sociali che ostacolano la loro naturale ed istintiva propensione allo slancio poetico, al «jeu», alla spiritualità dei fanciulli. Il fanciullo è il poeta che riesce ad accedere alla vera dimensione esistenziale e cioè a quella illusoria, onirica, immaginaria, all'ambito vitale in cui il "gioco" dei bambini si dispiega in tutta la sua forza.

Rispetto al tema della finzione immaginativa e dell'illusione, vera realtà a cui aspirare, la posizione di Cocteau è, pertanto, completamente divergente da quella degli autori qui analizzati. Se nell'opera di Gide, Bernanos, Montherlant e anche di Camus è presente un forte richiamo alla lucidità e al disincanto, in quella di Cocteau la prospettiva è totalmente capovolta ed è l'ambito esistenziale onirico o ultraterreno ad assurgere al ruolo di vera realtà. Soltanto dopo la morte sarà possibile per i poeti-fanciulli essere felici e liberarsi dagli stringenti vincoli sociali che hanno determinato la loro infelicità terrena. La morte è, quindi, l'unico approdo possibile per arrivare alla liberazione ed alla sublimazione dell'essere.

Per rappresentare le sue figure poetiche, Cocteau ricorre alla rielaborazione del mito antico si pensi ad Orfeo ed Edipo, ed alla creazione di una mitologia personale come avviene, per esempio, con la scrittura del romanzo *Les Enfants terribiles*².

Il sogno, il gioco e la finzione, elementi tipici dell'infanzia, diventano le modalità attraverso le quali far sgorgare, nel mondo terreno, il fluido poetico che si traduce in «électricité», secondo la definizione stessa che Cocteau dà nel *Secret professionnel*, in perce-

² In merito all'argomento, cfr. P. ADINOLFI, *Mito e infanzia: «les enfants» di Jean Cocteau*, in *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di M. MASTROIANNI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 1-15.

zione viva ma indecifrabile di una dimensione parallela a quella esclusivamente razionalistica e materiale del mondo tangibile.

L'elettricità di cui parla Cocteau è quella che si avverte nella *chambre* di Paul ed Élisabeth, i due fratelli degli *Enfants terribles*³, è l'*opium*, la droga naturale che portano in sé i ragazzi, è il risultato di quel gioco sregolato, istintivo e incondizionato che travolge le esistenze dei fanciulli conducendoli alla morte. Nella più completa *dépossession de soi*, tipica dell'artista, Paul e Élisabeth diventano l'immagine fisica della poesia. In un impianto teatrale permanente, nella cui prospettiva è costruita tutta l'opera, i giovani interpretano una rappresentazione animata da esplicite movenze sacrali e mitiche.

Essi sono veicoli inconsapevoli e puramente estetici della poesia che agisce in loro, sono semplici esecutori d'ordini, da ciò deriva la loro innocente criminalità, la loro limitata responsabilità personale e la loro purezza incontaminata. Élisabeth che ordisce il suo piano ai danni di Paul e Agathe è un personaggio in preda ad una forza fatale che rimanda immediatamente alla tragedia greca e raciniana: secondo l'insegnamento sofocleo, nell'opera di Cocteau il dramma si compie esteriormente al personaggio, agitato da pulsioni oscure alle quali non può opporsi. L'inconscio, la notte impenetrabile dei fanciulli è fonte di poesia, ma anche di infausti decreti. *Les enfants terribles*, che possono considerarsi una versione in prosa di una *pièce* teatrale, danno vita al tema greco-raciniano dell'incesto ed al tema medievale del dualismo Amore/Morte in un'ambientazione di carattere borghese. La necessaria ed inevitabile tragedia finale alla quale pervengono i protagonisti è uno degli elementi rivelatori della classicità del testo e della volontà dell'autore di sublimare i suoi personaggi attraverso la trasfigurazione in mito. Cocteau procede alla creazione di una mitologia personale utilizzando oggetti e figure della quotidianità, anche quella più apparentemente comune o degradata. L'intento del ne-

³ Cfr. P. GOBIN, "*Les Enfants terribles*" de Jean Cocteau, Paris, Hachette, 1974.

oclassicismo di Cocteau è di ellenizzare il contesto borghese reintegrando all'interno di esso il senso del sacro. Conferendo sacralità agli elementi borghesi e quotidiani, usati come strumento di espressione poetica, Cocteau raggiunge la trascendenza estetica dell'opera artistica ed approda alla creazione di una nuova mitologia.

In alcuni casi, l'autore compie una sovrapposizione della mitologia personale sulla mitologia culturale, ne sono esempi evidenti *Orphée* o *La machine infernale*, vere e proprie riscritture del mito antico in cui Cocteau inserisce elementi moderni, strumenti di poeticità, e si serve del *pastiche* letterario che sorprende lo spettatore⁴. Nel caso degli *Enfants terribles*, la formazione di personaggi mitici è strettamente connessa al *décor* teatrale ed ai procedimenti drammaturgici usati nella tragedia greca. In questo contesto, l'intreccio narrativo del romanzo/*pièce*, e pensiamo anche a *Thomas l'imposteur*, sembra essere imbrigliato nello schema seguente: Infanzia-Adolescenza, Immaginazione-Finzione-Poesia-Teatralità, Classicismo-Mitizzazione del quotidiano, Morte. Per assurgere a mito letterario, i fanciulli di Cocteau vivono un amoralismo che implica conseguenze inevitabili: la trasgressione compiuta da esseri che vivono al di sopra delle leggi conferisce bellezza alla tragedia, ma comporta la necessaria punizione. La morte sopraggiunge, pertanto, come reazione del *milieu* borghese convenzionale e per sancire l'impossibilità di una felice esistenza degli *enfants/poètes* nella società degli uomini comuni. La morte è, inoltre, lo strumento di trasfigurazione del personaggio che si spoglia delle sue caratteristiche terrene e diventa modello, pura idealità, mito. Nell'etereo universo di Cocteau, la morte non costituisce, tuttavia, la cessazione della vita poetica del fanciullo, anzi, è proprio al di là del sottile

⁴ Sul mito di Orfeo e di Edipo in Jean Cocteau, cfr. M. DÉCAUDIN, *Deux aspects du mythe orphique au xx^e siècle, Apollinaire, Cocteau*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», n. 22 (1970), pp. 215-227 e E. FERMI, *Modesta proposta ai moderni per una rilettura de "La Machine Infernale"*, in *La Tradizione dei Moderni e la Musica*, a cura di G. FERRECCIO, Torino, Libreria Stampatori, 2007, pp. 197-230.

diaframma che separa il mondo terreno da quello ultraterreno, solitamente rappresentato dallo specchio che Orfeo attraversa per andare a riprendere Euridice, che ha luogo la vera vita, la piena esistenza dello spirito e della poesia.

Negli *Enfants terribles*, la scena della morte finale rappresenta l'apogeo della poeticità di Cocteau: Élisabeth, armata di una rivoltella, in preda alla follia, davanti al fratello agonizzante per aver morso la palla di veleno donatagli da Dargelos, come un'eroina di una tragedia greca determina il precipitare degli eventi e trascina con sé l'essenza spirituale di Paul. L'amore incestuoso di Élisabeth per Paul, causa della trasgressiva e proibita situazione iniziale, trova nel finale della vicenda la sua giustificazione e la sua consacrazione. I due fanciulli escludono "gli altri", inclusa Agathe, dal "gioco" che li trasporta in una dimensione immateriale, accedono insieme alla vera esistenza, oltrepassando la soglia della vita mortale e divenendo pura poesia:

[...] Ce mot de folle détournait Élisabeth de la glace, domptait son paroxysme. Elle se calma. Elle serrait l'arme et le vide entre ses mains tremblantes. Elle se dressait, la tête basse.

Elle savait que la chambre glissait vers sa fin sur une pente vertigineuse, mais cette fin trainait et il faudrait la vivre. [...] Elle récitait, embrouillait, mélangeait, obtenant un vide, un délire.

Son calme étonna Paul. Il ouvrit les yeux. Elle le regarda, rencontra des yeux qui s'éloignaient, qui s'enfonçaient, où une curiosité mystérieuse remplaçait la haine. Élisabeth, au contact de cette expression, eut un presentiment de triomphe. L'instinct fraternel la soulevait. Sans quitter du regard ce regard nouveau, elle continua son travail inerte. Elle calculait, calculait, récitait, et au fur et à mesure qu'elle augmentait le vide, elle devina que Paul s'hypnotisait, reconnaissait le jeu, revenait à la chambre légère.

Sa fièvre la rendait lucide. Elle découvrait les arcanes. Elle dirigeait les ombres. Ce qu'elle avait créé jusqu'alors sans le comprendre, travaillant à la mode des abeilles, aussi inconsciente de son mécanisme qu'un sujet de la Salpêtrière, elle le concevait, le provoquait, comme un paralytique se lève sous le coup d'un événement exceptionnel.

Paul la suivait, Paul venait; c'était l'évidence. Sa certitude formait la base de son inconcevable travail cérébral. Elle continuait, continuait, continuait, charmant Paul par ses exercices. Déjà, elle en était sûre, il ne sentait plus Agathe s'accrocher à son cou, il n'entendait plus ses plaintes. Comment le frère et la sœur eussent-ils fait pour l'entendre? Ses cris retentissent au-dessous de la gamme dont ils composent leur chant de mort. Ils montent, montent côte à côte. Élisabeth emporte sa proie. Sur les hauts patins des acteurs grecs, ils quittent l'enfer des Atrides. [...] Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rode plus. [...]

Le moribond s'exténua. Il se tendait du côté d'Élisabeth, du côté de la neige, du jeu, de la chambre de leur enfance. Un fil de la Vierge le reliait à la vie, attachait une pensée diffuse à son corps de pierre. Il distinguait mal sa sœur, une longue personne criant son nom. Car Élisabeth, comme une amoureuse retarde son plaisir pour attendre celui de l'autre, le doigt sur la gâchette, attendait le spasme mortel de son frère, lui criait de la rejoindre, l'appelait par son nom, guettait la minute splendide où ils s'appartiendraient dans la mort.

Paul, épuisé, laissa rouler sa tête. Élisabeth crut que c'était la fin, appuya le canon du revolver contre sa tempe et tira. Sa chute entraîna un des paravents qui s'abattit sous elle, avec un tintamarre effroyable, découvrant la lueur pâle des vitres de neige, ouvrant dans l'enceinte une blessure intime de ville bombardée, faisant de la chambre secrète un théâtre ouvert aux spectateurs.

Ces spectateurs, Paul les distinguait derrière les vitres. Tandis qu'Agathe, morte d'épouvante, se taisait et regardait saigner le cadavre d'Élisabeth, il distinguait dehors, s'écrasant parmi les rigoles de givre et de glace fondue, les nez, les joues, les mains rouges de la bataille des boules de neige. Il reconnaissait les figures, les pèlerines, les cachecol de laine. Il cherchait Dargelos. Lui seul il ne l'apercevait pas. Il ne voyait que son geste immense⁵.

Ancora nella prospettiva della tragedia classica, tutta la trama è contenuta in *muce*, non si assiste ad un vero sviluppo della storia proprio perché il tragico epilogo è diretta conseguenza della condizione iniziale dei personaggi. La palla di neve scagliata da Dargelos, che ha colpito in pieno petto Paul nell'apertura del romanzo, si ripresenta, in chiusura, sotto forma della palla avvelenata che provoca la morte del fanciullo. Nella prospettiva dell'eterno ritorno secondo cui Cocteau ripropone quasi ossessivamente temi, oggetti e soprattutto volti umani, l'ultima visione di Paul morante è la visione della scena iniziale in cui gli scolari riuniti nel cortile della Cité Monthiers si sfidano in una battaglia a palle di neve.

Lo spirito infantile del ragazzo si dirige verso gli elementi simbolo del romanzo: Élisabeth, la neve, il gioco, la camera dell'infanzia. In questo contesto, la sorella è l'iniziatrice, la guida che conduce Paul al di fuori del mondo terreno, che lo incita a lasciare la prigione corporea per seguirla in una dimensione di pura poesia. La poesia è il gioco dei fanciulli, un gioco che li coinvolge e li supera, con conseguenze estreme. La neve è bianca come la cocaina ed avvolge luoghi e persone. La neve e la cocaina hanno una duplice valenza: sono il simbolo della poesia naturale che

⁵ J. COCTEAU, *Les Enfants terribles*, in *Œuvres romanesques complètes*, Préface par H. GODARD, Édition établie par S. LINARES, Paris, Gallimard, 2006 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 636-637.

sgorga dai ragazzi, ma al contempo sono le cause determinanti della tragedia. Il dramma inizia con la palla di neve scagliata da Dargelos. La droga provoca la morte dei genitori di Agathe. I fanciulli sono sospinti sull'orlo di un precipizio e temerariamente accettano la sfida della morte sino alla fine. L'ultima situazione che vede Paul ed Élisabeth insieme è la stessa situazione che si presenta ripetutamente nella camera dei ragazzi: lo spazio chiuso, riservato all'esclusivo rapporto dei fratelli, ribalta dello spettacolo che quotidianamente i giovani offrono allo spettatore Gérard, teatro in cui la poesia rappresenta se stessa.

Élisabeth agisce inconsapevole, sotto un impulso irrefrenabile, creando insieme col fratello «leur chant de mort». Il momento dell'unione indissolubile tra i due giovani è vicino, il tema dell'eros s'intreccia strettamente con quello della morte: *les enfants* sono due amanti spirituali che si apparterranno per sempre nell'estremo istante della loro agonia.

Secondo la prospettiva cocteauiana, la poesia e la morte appartengono ad uno stesso mistero che non può e non deve essere svelato. L'imponderabile elettricità che scorre tra i ragazzi, il loro senso di sfida, la ricerca del rischio, del pericolo, la curiosità istintiva che li spinge alla morte, l'esistenza inquieta e disordinata che li porta alla trasgressione e all'amoralismo, sono tutti segni di una confusione interiore, derivante dalla dimensione inconscia, dalla notte impenetrabile che appartiene ad ogni essere umano, che si riflette nel caos e nell'accumulo sistematico di oggetti presenti nei luoghi in cui vivono gli adolescenti. Esiste, pertanto, un legame evidente fra l'esteriorità e la materialità della vita dei fanciulli e la loro interiorità, in cui è racchiuso il segreto del mistero poetico.

Accanto alla creazione del mito dell'infanzia, attraverso la sublimazione di alcuni personaggi, Cocteau colloca la concezione del mito matematico del destino-intreccio e la convinzione della fondamentale semplicità dell'universo. I miti oscuri, che affondano le loro radici nella tragedia greca e raciniana, sono espressi in trame chiare, limpide, in una continua alternanza di tenebra e di

luce, di disordine e di ordine. Questo è il progetto antiavanguardistico nato dall'incontro dell'autore con Raymond Radiguet verso il 1920: «le rappel à l'ordre» di Cocteau in opposizione alle teorie delle avanguardie e dei surrealisti. La struttura teatrale del romanzo che prevede tre atti e tre scenari, la Cité Monthiers, la *chambre* di rue de Montmartre e la galleria dell'Étoile, diventa il meccanismo più chiaro e regolare con cui rappresentare l'oscura ed irregolare energia che regge la vita e per mezzo della quale l'individuo viene schiacciato. La linearità, l'eleganza, l'invisibilità del linguaggio sono per Cocteau i migliori veicoli per lasciar trasparire l'oscurità del Destino. Scrivere, per l'autore, è disegnare, la linea è lo stile dell'anima. L'eros, l'elemento di disordine, è frenato e disciplinato dal richiamo all'ordine, si pensi a quanto afferma l'autore in *Le rappel à l'ordre*, *La difficulté d'être*, *Opium* e *Journal d'un inconnu*.

Nella totale assenza d'introspezione psicologica, il Fato, notturno, misterioso ed enigmatico agisce sui personaggi dominati da categorie astratte che si fortificano e si concretizzano sino a sovrastare i ruoli umani: prima di queste categorie è la Bellezza fatale, intesa come forma d'apparizione del soprannaturale, come manifestazione del metafisico nel fisico e come causa prima del sentimento insieme gioioso e tragico dell'esistenza. Secondo la concezione cocteauiana dell'eterno ritorno, la Bellezza fatale è incarnata nelle sembianze di Dargelos, l'adolescente dalle ginocchia scorticate, l'angelo diabolico compagno di Cocteau al Lycée Condorcet. Sulla figura di Dargelos si concentra l'eros, il desiderio sessuale espresso nella vicenda. Maschera ossessivamente ricorrente nella proteiforme mitologia personale di Cocteau, Dargelos concentra su di sé una specie di polarità erotica assoluta: i tratti ambigui, maschili ma anche femminili, gli consentono d'interpretare il ruolo di Athalie, la sua somiglianza con Agathe permette a Paul di trasferire il suo desiderio sulla fanciulla, le immagini con cui Paul tappezza le pareti della camera e della galleria sono somiglianti a Dargelos e anche ad Agathe. Il gesto immenso provocato

da Dargelos, il lancio della palla di neve, è l'ultimo pensiero su cui ritorna Paul morente. Il disordine dell'eros è, quindi, filtrato dall'ordine lineare ed ostile del Fato greco e domina i personaggi sino al tragico epilogo.

Nella pur multiforme abbondanza delle manifestazioni artistiche, ciò che prevale nell'universo cocteauiano è l'immobilità dei temi e delle figure. La simbologia dello specchio legata al concetto della morte, la figura ossimorica dell'angelo ribelle, pensiamo a Heurtebise, non privo di una certa perversità ma al contempo dotato di purezza, immagine del poeta, il tema dell'infanzia in quanto condizione ed età ideale per l'espressione della poesia, l'idea di finzione, intesa come libero gioco della facoltà immaginativa, strumento di creazione artistica, unica e vera alternativa all'ipocrisia del mondo oggettivo e convenzionale, sono, come abbiamo constatato, alcuni degli elementi ossessivamente ritornanti nell'opera di Jean Cocteau.

All'interno di questo sistema immobile, la fantasia e la sregolatezza dei personaggi si oppongono ad una società che ostacola, opprime, soffoca l'individualità dell'artista. La menzogna letteraria è quindi, in questo contesto, un rivelatore poetico, è l'unico indice di veridicità nel mondo ed è una risposta dell'uomo/fanciullo all'assurdità della vita. La menzogna è più vera della realtà. L'illusione è la strada per accedere all'unica dimensione esistenziale consentita all'*ange* e cioè alla poesia.

Ancora nell'ambito della mitizzazione delle figure infantili nell'opera di Cocteau, il personaggio di Guillaume Thomas rappresenta un mirabile esempio di creazione mitica dell'eroe infantile.

Protagonista di *Thomas l'imposteur* del 1923⁶, romanzo cronologicamente vicino a *Les Enfants terribles* del 1929, Guillaume è il fanciullo che gioca alla guerra, che crede al suo gioco sino a dive-

⁶ Cfr. F. MARIOTTI, *Cocteau 1923: due antiromanzi*, Roma, Bulzoni, 1992 («Biblioteca di cultura, n. 447»).

nire un tutt'uno con la finzione che ha creato⁷. L'illusione lo sovrasta e lo travolge nella sua totale inconsapevolezza. La morte lo attende come esito tragico ed inevitabile di una vita vissuta all'insegna della menzogna, seppur innocente e poetica.

Eroe capace di creare il proprio destino, Guillaume nutre l'esigenza del superamento di sé fino alle estreme conseguenze ed è sospinto dalla curiosità fanciullesca di vedere la morte da vicino. Thomas possiede una concezione personale della guerra intesa non come esperienza esclusivamente drammatica che sconvolge la vita degli individui, bensì quale occasione di ricerca del brivido, dell'eccitazione, del divertimento infantile. Nella ricerca del pericolo estremo e dell'eccellenza dell'azione umana, per Thomas si trova l'esaltazione del senso della vita. Nell'atto eroico si colloca il libero arbitrio. La disubbidienza, la ribellione, il senso assurdo ed eccezionale dell'esistenza sono, per Cocteau, qui come altrove, gli elementi propri dell'agire di un personaggio eroico che senza paura determina la sua sorte, in opposizione ad una società costrittiva che non lo riconosce o lo vuole plasmare. Guillaume crede soltanto all'immagine, all'effimera illusione del gioco della guerra, proprio come un fanciullo crede nelle sue fantasie.

Nel titolo del romanzo, Cocteau allude al Tommaso incredulo del Vangelo, che nel contesto narrativo diventa, per assurdo, al contempo impostore e cercatore del vero. In realtà, pienamente inconsapevole delle conseguenze delle azioni umane, più che impostore, Thomas è un "sonnambulo" per il quale gli altri inventano l'impostura, traendone un vantaggio personale. A Guillaume non resta che lasciar fare: nato Guillaume Thomas ed originario di Fontenoy, si trasforma in Thomas de Fontenoy e passa così per parente del generale omonimo.

Egli penetra, pertanto, in un mondo le cui leggi non sono più quelle del mondo reale. Guillaume è stato predisposto all'irrealtà

⁷ In merito all'argomento, cfr. P. ADINOLFI, *L'idea di finzione nella letteratura francese degli anni Venti: Montherlant e Cocteau*, in «Studi Francesi», n. 154 (2008), pp. 147-156.

dalla natura, da un «cœur exalté» che si sente costantemente guidato da una stella menzognera: «[...] Il existe des hommes qui inspirent une confiance aveugle et jouissent de privilèges auxquels ils ne peuvent prétendre. Guillaume Thomas était de cette race bienheureuse. On le croyait. Il n'avait aucune précaution à prendre, aucun calcul à faire. Une étoile de mensonge le menait droit au but»⁸. Thomas è spontaneamente creduto dai suoi compagni perché è dotato di uno «charme surnaturel»⁹ potente al punto tale da trascinare coloro che lo avvicinano in un mondo di pura finzione, collocato al di là delle regole del cosiddetto buon senso. In questo contesto, Cocteau capovolge i piani esistenziali rappresentati nel romanzo e libera il testo narrativo dall'illusione della realtà. La vera prospettiva di vita è qui la dimensione illusoria. La vera realtà è quella creata e vissuta da Thomas.

Sotto gli occhi del giovane Guillaume, come era già avvenuto sotto quelli di Apollinaire, la guerra stessa si trova ad essere «dé-réalisée». Cocteau compie una metamorfosi del paesaggio della guerra che diventa in tal modo strumento d'inganno e d'illusione:

Le chef-d'œuvre du secteur, c'étaient les dunes. On se trouvait ému devant ce paysage féminin, lisse, cambré, hanché, couché, rempli d'hommes. Car ces dunes n'étaient désertes qu'en apparence. En réalité, elles n'étaient que trucs, décors, trompe-l'œil, trappes et artifices. La fausse dune du colonel Quinton y faisait un vrai mensonge de femme. [...] En somme, ces dunes aux malices inépuisablement renouvelées, côté pile, présentaient, côté face, aux télescopes allemands, un immense tour de cartes, un bonneteur silencieux¹⁰.

⁸ J. COCTEAU, *Thomas l'imposteur*, in *Œuvres romanesques complètes*, cit., pp. 415, 392.

⁹ *Ivi*, p. 406.

¹⁰ *Ivi*, pp. 404-405.

Risulta evidente che la terminologia qui impiegata da Cocteau è portatrice delle idee di artificio e di simulazione insite nel paesaggio della guerra. Il campo di battaglia non è più esclusivamente il luogo in cui si esercita la violenza, ma acquisisce tratti immaginifici, surreali, conferiti dalla mente del protagonista: le dune e le distese di sabbia evocano la seduzione e la bellezza del corpo femminile. Ogni elemento di questo paesaggio induce all'errore e all'autoinganno, tutto è illusione, falsità, apparenza. Per mezzo di descrizioni di questo genere, Cocteau rivela la completa adesione del suo personaggio con l'illusione che si è creato. L'impostura della guerra, in cui tutto sembra ciò che non è, è simboleggiata dalle trincee e dalle dune artificiali che ricreano e plasmano il paesaggio naturale. Thomas è immerso nel sogno dell'esperienza bellica e trova la sua totale ed intima realizzazione nella fusione stessa col sogno. L'apparato bellico è per sua natura fittizio, destinato ad ingannare il nemico e, proprio per tale motivo, in guerra è facile scambiare l'apparenza per la realtà, come accade in effetti a Thomas: le metafore diventano la verità delle cose.

Nel romanzo di Cocteau, si coglie l'adeguamento del linguaggio alla finzione del soggetto, la partecipazione della parola al gioco dell'impostura, insieme ad un'evidente linearità narrativa che comporta l'appiattimento della descrizione degli eventi, pur nell'osservanza della ricchezza semantica e della precisione terminologica. Le immagini insostenibili ed ossessive, come l'evocazione dei corpi agonizzanti o la visione del giovane tedesco mutilato, privo delle mani, servono ad esprimere l'assurdità della guerra senza manifestare lo sdegno dell'autore. Nonostante l'angosciante realtà in cui è immerso, Thomas dimostra uno spirito divertito e surreale, un tono beffardo che si rivela in conflitto con la drammaticità degli avvenimenti in cui è coinvolto e con la concezione comune della guerra che comporta solamente strazio e sofferenza. La realistica e violenta rappresentazione delle dinamiche della guerra approda, pertanto, in Cocteau al consolidamento dello spi-

rito surreale ed anticonvenzionale del personaggio che si avvia verso la propria mitizzazione, seguendo percorsi alternativi.

La seconda parte del romanzo, infatti, è caricata di un peso nuovo. Thomas non è più il beneficiario di un errore situato tra malinteso ed impostura, ma sta per compiere la trasfigurazione di se stesso. Quasi dimenticato lo slittamento patronimico che aveva dato vita a quell'errore, il personaggio si rivela nella sua vera dimensione. È qui che il profilo psicologico di Thomas, sempre nell'assoluta mancanza di autoanalisi, assume originalità e grandezza: non si vive come lui una vita al di fuori della vita senza che ciò, alla fine, non approdi alla morte. In nessun altro luogo terreno il poeta/fanciullo/mito può continuare la sua esistenza. La nuova forza di Thomas sta nel fatto che egli sia consapevole, almeno intuitivamente, della propria morte e che vi acconsenta. La sfida alla vita e la coincidenza tra vero e falso hanno raggiunto, nella sua dimensione esistenziale, un livello tale da non permettergli più di riconoscere il limite entro il quale poter salvaguardare la propria sopravvivenza. Raggiunto il fronte per sfuggire al fastidio della sua relazione con Henriette, altro motivo, come vedremo, di gioco, d'inganno e d'illusione, Guillaume è solo di fronte al suo destino e va incontro ad una morte quasi ricercata, poiché la libera scelta delle sue azioni non potrebbe condurlo altrove:

La nuit froide était constellée de fusées blanches et d'astres. Guillaume s'y trouvait, pour la première fois, seul. Un dernier rideau se lève. L'enfant et la féerie se confondent. Guillaume connaît enfin l'amour.

[...] Guillaume s'arrêtait, attendait, et repartait. Il vivait là de toutes ses forces.

[...] En face, à quelque distance, on distinguait le bloc d'une patrouille ennemie.

Cette patrouille voyait Guillaume et ne bougeait pas. Elle se croyait invisible.

Le cœur de Guillaume sautait en cadence, battait des coups sourds de mineur au fond d'une mine.

L'immobilité lui devint intolérable. Il crut entendre un «qui vive».
«Fontenoy!» cria-t-il à tue-tête, transformant son imposture en cri de guerre. Et il ajouta, pour faire une farce, en se sauvant à toutes jambes: «Guillaume II». Guillaume volait, bondissait, dévalait comme un lièvre. N'entendant pas de fusillade, il s'arrêta, se retourna, hors d'haleine.
Alors, il sentit un atroce coup de bâton sur la poitrine. Il tomba. Il devenait sourd, aveugle.
«Une balle, se dit-il. *Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort*».
Mais en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un. Guillaume Thomas était mort¹¹.

Ancora nella prospettiva teatrale che pervade tutto il romanzo, «un dernier rideau se lève», l'eroe fanciullo si fonde nella meraviglia del gioco immaginativo. Guillaume conosce il vero amore, non quello fugace provato per Henriette, bensì quello per se stesso e per l'eccellenza della propria azione eroica, per il gusto della sfida estrema all'assurdo senso della vita. Thomas è catapultato nella «féerie». In essa egli vive con tutta l'intensità di cui è capace: l'ultimo grido «Fontenoy! [...] Guillaume II» sancisce il significato ludico ed al contempo poetico che l'autore conferisce all'azione del personaggio. Come un soldato/bambino scende in campo per affrontare la battaglia finale, così Thomas lancia la sua ultima sfida alla vita ed assurge a mito confondendosi con l'innocente menzogna dei fanciulli e divenendo, come abbiamo già detto, pura poesia.

Qui come negli *Enfants terribles*, Thomas vuol condurre fino in fondo il suo gioco, vuol far finta di essere morto, ma ormai i due ambiti vitali, la «fiction» e la «réalité» sono un tutt'uno: «Guillaume Thomas était mort». In Guillaume, la finzione e la realtà for-

¹¹ *Ivi*, pp. 428-430.

mano un nucleo indivisibile ed egli ha raggiunto in tale consapevolezza, come nella morte, il luogo ed il tempo della sua verità.

Attraverso la verità espressa da Guillaume, Paul e Élisabeth, Cocteau intende enunciare la propria verità e cioè l'esigenza che per lui s'impone di sfuggire all'ipocrita, alienante, convenzionale mediocrità della società borghese. Strumento di tale fuga è la creazione artistica che prende corpo attraverso molteplici metamorfosi: la finzione e la stravaganza, lo spirito surreale di Thomas, sono i modi in cui è possibile rappresentare l'autenticità della vita. L'invenzione dei bambini è quindi, in questo contesto, il segno della poesia nel mondo. L'impostura proposta da Cocteau sembra essere un antidoto al nulla esistenziale. L'illusione costituisce, pertanto, sempre per Cocteau, la concezione stessa dell'opera d'arte, da rinnovare in continuazione per mezzo di modalità espressive differenti: opera d'arte e vita assumono, in tal caso, la stessa identità.

Il candore e l'innocenza delle mitiche figure infantili di Jean Cocteau rimandano all'immagine di altri fanciulli di uguale purezza e poeticità. Sono i bambini descritti da Henry de Montherlant, come vedremo, in due dei suoi *Carnets* intitolati *Va jouer avec cette poussière* e *La Marée du soir*. Percepibile è qui l'influsso di Nietzsche, presente, per altro, anche nel Cocteau dell' "eterno ritorno", che si concretizza nella metafora della «marée du soir» e quindi nella rappresentazione del gioco dei fanciulli. Per Montherlant, il gioco è l'unica azione umana degna di essere compiuta in quanto fonte di piacere e di *bonheur*. Il piacere ed il *bonheur* sono gli unici elementi che non possono in alcun caso essere strappati all'individuo, una volta posseduti. Il gioco ha, pertanto, secondo la visione montherlantiana, un valore intrinseco, una finalità naturale, innocente e spontanea che bene si accorda con l'ingenuità e la freschezza dei fanciulli. Soltanto i bambini possiedono il vero entusiasmo del gioco, soltanto loro sono in grado di sprofondare nella vera dimensione ludica, poetica ed immaginativa.

Al di là delle nozioni più prettamente nichilistiche o filosofiche appartenenti al pensiero di Montherlant, ciò che qui ci sorprende

e ci interessa rilevare è la presenza dello stupore dell'infanzia, della meraviglia del gioco, dell'ineffabilità della gioia dei fanciulli, del mistero di quei «yeux rayonnants». L'atteggiamento raggianti e sognatore dei bambini di Montherlant è molto simile all'effervescenza e all'istintualità dei fanciulli di Cocteau: in entrambi i casi, gli autori procedono alla descrizione di un'età privilegiata, affascinante, misteriosa ed innocente. È nel sacro ambito della natura infantile che Cocteau, ribadiamo, colloca il senso della vita, la verità, la poesia.

Tra le affinità esistenti fra Henry de Montherlant e Jean Cocteau vi è senza dubbio la predominanza del gusto neoclassico. Entrambi sono alla ricerca dell'eleganza, dell'equilibrio, dell'essenzialità della forma, benché ciascuno trovi la sua originalità. Il teatro di Montherlant è più rigoroso, pensiamo alla *Reine morte*, al *Cardinal d'Espagne* o al *Maître de Santiago*, quello di Cocteau più innovativo ed aperto, come abbiamo già detto, anche al *pastiche*, alludiamo per esempio a *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *Œdipe-roi*, *Les parents terribles*. Entrambi attingono alle fonti classiche ed alla mitologia antica. Montherlant è autore di un ciclo teatrale rimasto incompiuto intitolato *Les Crétois*, di cui fa parte la più nota *Pasiphaé*, Cocteau riprende il mito di Orfeo, Edipo, Antigone, Fedra. Sia l'uno che l'altro compiono un uso del mito che prevede un cambiamento di prospettiva rispetto all'impostazione della tragedia dell'antichità classica. Al rapporto verticale tra l'eroe e le forze superiori, le divinità, si sostituisce il rapporto orizzontale, terreno, fra l'uomo e l'uomo: il mito, la forma, il modello si svuota per riempirsi di nuovi contenuti e per rappresentare una tragedia tutta terrena, l'angoscia della condizione umana riguardo al senso della vita, della morte, della libertà.

Ciò che Cocteau compie in più rispetto a Montherlant è la creazione di una mitologia personale, i cui elementi sono concretamente attinti dalla realtà moderna e che prevede la figura del fanciullo/poeta come fulcro portante di un intero universo. Talvolta,

sulla mitologia culturale si sovrappone, come abbiamo già sottolineato, la mitologia personale.

Uno dei temi attraverso i quali Cocteau alimenta l'idea del gioco e della finzione, tratto tipico del personaggio infantile mitizzato, è il tema dell'amore.

In *Thomas l'imposteur*, l'amore di Guillaume per Henriette sembra inizialmente essere uno squarcio di autenticità nel contesto illusorio della guerra: prova ne è il senso di noia avvertito dal giovane ed imputato ai turbamenti del sentimento amoroso: «Guillaume s'ennuyait, premiers troubles de l'amour»¹². Il disagio della noia appare qui come un elemento realistico in cui si coglie la verità riservata all'essere umano nel perdurare del rapporto amoroso. L'esigenza di tenere l'interezza della realtà sotto il proprio controllo fa sì che Guillaume metta in atto una nuova impostura, questa volta nei confronti di se stesso: «Au lieu de se dire qu'il aimait Henriette, ce qui sortait de son jeu, il s'hypnotisait sur ce jeu et attribuait son malaise à l'inaction, au manque d'aventures»¹³. Thomas è in grado di far vivere l'amore per la principessina soltanto quando la lontananza gli consente d'idealizzare il sentimento attraverso l'immaginazione e la *rêverie*. Non appena egli rivede la fanciulla, l'intensità dell'amore si spegne a contatto con la realtà. Affinché l'amore perduri, Henriette deve rimanere un'apparizione, un oggetto irreali, carico di fascino e di seduzione: «Un miracle, s'il dure, cesse d'être considéré comme tel. C'est pourquoi les apparitions disparaissent si vite»¹⁴. Quando, infatti Henriette va a trovare Guillaume al fronte e recita in una *pièce* per sollevare l'umore dei soldati, la giovane principessa è per Thomas inizialmente come un'apparizione, ma non appena diventa troppo reale, perde tutto il suo fascino, Guillaume crede di non esserne più innamorato ed il suo interesse si rivolge nuovamente verso le eccitanti imprese militari. Non c'è spazio, dunque, per il sentimento

¹² ID., *Thomas l'imposteur*, in *Œuvres romanesques complètes*, cit., p. 401.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 416.

vero nel romanzo di Cocteau, l'unica possibilità riservata all'amore è l'esistenza in una dimensione immaginaria, illusoria, nel regno, ancora una volta, della creazione ludica ed infantile:

Peu à peu, comme les presbytes qui ne lisent qu'à distance, Guillaume lut ses sentiments pour Henriette. Elle était loin, irréaliste, factice. Elle pouvait donc entrer dans sa fiction. [...] Guillaume, torturé d'amour ne faisait rien qui pût avertir Henriette, donner la moindre racine à son rêve¹⁵.

Questo l'atteggiamento del sognatore Guillaume che si serve di un'immagine fittizia, quella di Henriette, per alimentare la sua finzione, un gioco che per continuare ad essere non può in nessun modo radicarsi nella realtà.

Corrispettivo femminile del personaggio di Guillaume Thomas è la principessa Clémence de Bormes, madre di Henriette. Sebbene non più adolescente come Guillaume, Clémence ha conservato in sé la freschezza e la naturalezza dell'infanzia. È la compagna ideale per Thomas, è colei che riesce a realizzare le ardue imprese inizialmente immaginate dal giovane, è lo spirito più affine per indipendenza, spontaneità e purezza a quello dell'intrepido ed esuberante Guillaume:

Ses vrais mobiles étaient d'un autre ordre.
Veuve, fort jeune, du prince, mort d'un accident de chasse deux ans après leur mariage, la princesse de Bormes était polonaise. La Pologne est le pays des pianistes. Elle jouait de la vie comme un virtuose du piano et tirait de tout l'effet que ces musiciens tirent des musiques médiocres comme des plus belles. Son devoir était le plaisir. [...] Elle voulait s'amuser et savait s'amuser. Elle avait compris, à l'encontre des femmes de son milieu, que le plaisir ne se trouve pas dans certaines

¹⁵ *Ivi*, p. 410.

choses mais dans la façon de les prendre toutes. Cette attitude exige une santé robuste.

La princesse dépassait la quarantaine. Elle avait des yeux vifs dans un visage de petite fille, que l'ennui flétrissait instantanément. Aussi le fuyait-elle et recherchait-elle le rire que les femmes évitent parce qu'il donne des rides.

Sa santé, son goût de vivre, la singularité de ses modes et de son mouvement lui valaient une réputation épouvantable.

Or elle était la pureté, la noblesse mêmes. C'est ce qui ne pouvait se faire comprendre aux personnes pour qui noblesse et pureté sont des objets divins dont l'usage est sacrilège. Car la princesse s'en servait, les assouplissait et leur communiquait un lustre nouveau. Elle déformait la vertu comme l'élégance déforme un habit trop roide et la beauté de l'âme lui était si naturelle qu'on ne la lui remarquait pas.

C'est donc, de la sorte dont les gens mal habillés jugent l'élégance, que la jugeait le monde hypocrite¹⁶.

In netta opposizione alla società che la circonda, Clémence entra a pieno diritto nella schiera dei personaggi fanciulli di Cocteau. La principessa fa del piacere il primo dovere della sua vita ed anche l'aiuto ai feriti di guerra diventa un'impresa inebriante ed eroica. Il piacere, per Clémence, «ne se trouve pas dans certaines choses mais dans la façon de les prendre toutes»: tale atteggiamento, oltre a presentare un evidente edonismo, rimanda ad un sincretismo che appartiene anche a Montherlant, pensiamo al testo *Syncretisme et alternance* contenuto in *Aux fontaines du désir*¹⁷.

¹⁶ *Ivi*, p. 373.

¹⁷ «J'ai désiré des bêtes, des plantes, des femmes, des êtres qui m'étaient proches, très proches, par le sang. Je pense que c'est cela qui est la santé [...]. Ayant toutes les natures, et les plus contraires, quoi qu'il arrive, il y en aurait toujours une au moins qui serait satisfaite, et je pourrais dire sans interruption: "O monde, je veux ce que tu veux"» [H. DE MONTHERLANT, *Syncretisme et al-*

Clémence, la quarantenne dal viso di «petite fille», si pone naturalmente in antitesi alla società benpensante che la giudica e non comprende il candore della sua anima. La madre/fanciulla possiede una purezza ed una nobiltà istintive, di cui è inconsapevole.

Attraverso l'uso disinibito e disinvolto delle qualità interiori di Clémence de Bormes, Cocteau compie il procedimento contrario a quello che prevede la sacralizzazione del quotidiano per mezzo degli elementi realistici, messo in atto, come abbiamo detto, negli *Enfants terribles*. In questo caso, sono le categorie dell'anima, solitamente poste nell'ambito dell'astrazione per eccellenza, ad essere concretizzate, sino a percepire il loro influsso diretto sulla materia: «Elle déformait la vertu comme l'élégance déforme un habit trop roide». Nella descrizione di Cocteau, Clémence assume i tratti anticonvenzionali dell'*enfant* che si oppone all'ipocrisia del *milieu bourgeois*. Incapace di decifrare la verità del contesto reale, come gli altri fanciulli cocteauiani che abbiamo finora incontrato, è portatrice di una verità alternativa e poetica.

Nel variopinto contesto degli eroi/fanciulli di Cocteau, la creazione mitica diventa, quindi, veicolo di poesia. Il Destino degli *enfants*, segnato dai numerosi colpi in pieno petto, basti pensare a quelli ricevuti da Paul e da Thomas, si compie nella morte e nella trasfigurazione del personaggio in mito. La costituzione della mitologia personale ed il tema dell'infanzia risultano, pertanto, nell'opera di Cocteau, saldamente intrecciati e finalizzati alla rappresentazione della verità poetica dell'artista, una verità poetica assai lontana dalla realizzazione della felicità terrena.

Nel processo di riscrittura delle figure mitiche rappresentative dell'infelice condizione dell'esistenza umana, anche Edipo deve subire l'impossibilità di raggiungere il *bonheur* nel mondo terreno¹⁸.

ternance, in *Essais*, Préface par P. SIPRIOT, Paris, Gallimard, [1963] 1988 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 242].

¹⁸ In merito all'argomento, cfr. P. ADINOLFI, *La riscrittura del mito nel Novecento: Jean Cocteau e la leggenda di Edipo*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di*

Nel processo di avvicinamento alla figura di Edipo, il primo passo è segnato dalla terza raccolta poetica cocteauiana intitolata *La Danse de Sophocle*¹⁹. Sofocle ha qui, in realtà, un ruolo dedicatario ed il tema più ricorrente è quello dell'ossessione del tempo che passa unitamente a quello dello sgomento provato di fronte al nulla, più ampiamente esplorato nelle opere successive. È nel 1922, con la traduzione dell'*Antigone* di Sofocle, che Cocteau compie il primo e vero confronto con uno dei personaggi della stirpe dei Labdacidi. Rispetto al modello di Sofocle, autore di *Edipo Re*, *Edipo a Colono* ed *Antigone*, Cocteau abbrevia la *pièce* riducendo il coro ad una sola voce e spogliandolo della solennità che lo contraddistingueva nel teatro antico. Egli intende conferire alla tragedia greca un nuovo ritmo, più aderente alla velocità dei tempi moderni, salvaguardando la fedeltà ai temi sofoclei. Attraverso il filtro di Racine, Cocteau intraprende, in questo caso, un'operazione soprattutto estetica: la prosa ed il ritmo della *pièce* sono nervosi, scattanti e incisivi, le deformazioni teatrali (come la modernità dei costumi realizzati da Chanel) sono funzionali alla concezione drammatica ed il pubblico deve essere cosciente della distanza temporale che separa la rappresentazione cocteauiana, aumentata di un'interpretazione originale e personale, da quella sofoclea. Grande spazio viene dato all'impatto visivo reso forte dalla scenografia di Picasso ed intensificato dalla musica di Honegger. Non ad una semplice traduzione del modello sofocleo dà, quindi, vita l'opera di Cocteau, bensì ad una ricca e sorprendente rappresentazione teatrale.

La scelta di Cocteau cade sul personaggio di Antigone perché la fanciulla è l'emblema della giovinezza, della purezza, della ribellione al potere costituito e tali elementi, com'è noto, sono parte inalienabile del pensiero che l'autore trasmette per mezzo dell'espressione artistica. L'*Antigone* di Cocteau non si trasforma,

Franco Marengo, a cura di G. SERTOLI, C. VAGLIO MARENGO, C. LOMBARDI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, t. I, pp. 129-138.

¹⁹ J. COCTEAU, *La Danse de Sophocle*, Paris, Mercure de France, 1912.

tuttavia, nel simbolo della resistenza all'oppressione come nella *pièce* di Anouilh. Ciò che l'autore intende porre in risalto è la purezza dell'atto compiuto dall'eroina, di un atto che diventa poetico perché ha valore in se stesso. Il profondo significato dell'azione della principessa tebana non deriva dalla fede religiosa, dal senso di lealtà o dalla sfida lanciata a Creonte. Nel seppellire il fratello Polinice, Antigone s'impone, pertanto, secondo la visione cocteauiana, come figura poetica, in quanto capace di vivere l'amore in una dimensione assoluta, non curante della morte che l'attende e senza conoscere né compromessi, né mediocrità. Jean ha intrapreso il cammino della rilettura del mito ed Antigone si rivela il suo nume tutelare, colei che indicherà a lui, come a Edipo cieco, la giusta direzione da seguire.

Un ulteriore avvicinamento al mito di Edipo è compiuto da Cocteau tra il 1925 ed il 1927 con la stesura dell'*Œdipe Roi*. Anche qui si assiste all'accelerazione del ritmo, al taglio alle parti corali e ad uno stile secco e tagliente. Quasi in contemporanea, l'autore redige un testo per l'*Œdipus Rex* di Stravinskij, eseguito per la prima volta nel 1927, in cui lo svolgimento del dramma è relegato in alcune scene precedute da una voce narrante, mentre la musica ed il coro giocano il ruolo fondamentale.

È in *Opium*, il diario che risale al periodo di disintossicazione presso la casa di cura di Saint-Cloud tra il dicembre 1928 e l'aprile 1929, che Cocteau stesso spiega la genesi della più ampia ed elaborata *Machine infernale* del 1934 e come intenda modernizzare il soggetto dell'opera introducendo una comicità *sous-coutanée* che alleggerisca la tragicità della *pièce* classica.

Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un *Œdipe et le Sphinx*, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe-Roi*, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectre, le régisseur, une spectatrice. Représentation allant de la farce au comble de la trédie, entre-

coupée de mes disques et d'un tableau vivant: *Les noces d'Edipe et Jocaste* ou *La peste à Thèbes*²⁰.

Egli accosta registri antitetici ottenendo l'effetto del ridicolo e creando una tensione preparatoria alla tragedia che sta per *éclater*. Basti pensare al personaggio di Tiresia soprannominato affettuosamente Zizi da una Giocasta infantile e capricciosa. Cocteau vuole rinnovare il soggetto nel vero senso della parola e per i suoi interventi è attaccato da più fronti: da Gide che gli rimprovera di tradire la purezza del capolavoro originale e dai Surrealisti che non apprezzano la sua predilezione per il mondo classico. I mutamenti apportati dall'autore riguardano, innanzitutto, la decisione di mostrare la notte di nozze tra Edipo e Giocasta nella loro camera nuziale, momento lasciato nell'ombra da Sofocle, l'attribuzione a Giocasta, oltre che ad Antigone, del ruolo di guida dell'eroe cieco, la scelta di far apparire Anubi, dio egizio dei morti con testa di sciacallo e il fatto di aver creato un primo atto tragico e burlesco, in cui Giocasta vorrebbe dialogare col fantasma di Laio, evidentemente ispirato a quello dell'*Amleto*, senza però riuscirci poiché il fantasma del marito non è in grado di materializzarsi e di trasmettere il suo avvertimento. Gli altri elementi della *pièce* e cioè il bambino abbandonato sul monte Citerone, il parricidio, la vittoria sulla Sfinge, il matrimonio con la madre e l'incesto, la scoperta dell'ineluttabile e fatale concatenazione degli eventi che sfocia nel suicidio della madre e nella cecità di Edipo, sono tratti dal modello e dalla leggenda sofoclei, anche se in Sofocle rimangono tra le righe. I quattro atti del dramma concepiti autonomamente, ma dialoganti fra di loro, non conoscono un'elaborazione cronologica: dapprima l'autore lavora all'incontro tra Edipo e la Sfinge, che costituirà il II atto, poi all'apparizione dello spettro di Laio sulle mura di Tebe, tema del I atto, alla rappresentazione della notte di nozze tra madre e figlio, materia del III atto,

²⁰ ID., *Opium*, Paris, Stock, 1930, p. 249.

ed infine al cruciale momento della rivelazione, IV atto, in cui ritorna con forza l'esempio di Sofocle.

La Machine infernale, conclusa nel 1932, vedrà la sua realizzazione sulle scene il 10 aprile 1934 per opera della compagnia teatrale di Louis Jouvet alla Comédie des Champs-Élysées. È in questa versione del mito di Edipo che Cocteau attua lo slittamento estetico e semantico dal mondo classico a quello moderno ed infine a quello personale. Il significato personale che l'autore vuol far emergere dalla *pièce* è già tutto racchiuso nel titolo, inquietante e suggestivo: che cos'è, pertanto, la macchina infernale. «La Machine infernale» è il marchingegno che stritola l'eroe, obbligandolo a un destino prefissato dagli dèi, cui egli non può in alcun modo ribellarsi. È lo schiacciante peso della vanità delle azioni umane che distrugge Edipo ingannandolo sino alla fine, sino all'indicibile disvelamento che sopraggiunge quando, ormai, tutto è compiuto. Alla fine del prologo al I atto, Cocteau illustra l'infernale azione degli dèi messa a punto per la sconfitta programmata ed inarrestabile dell'essere umano:

Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel²¹.

L'esortazione è pronunciata dalla *Voix* che ha il compito di rammentare al pubblico, prima di ogni atto, gli elementi essenziali della storia di Edipo e la terribile crudeltà degli dèi. La macchina infernale è una trappola che si anima attraverso il filtro dell'impianto teatrale, veicolo di menzogna e d'illusione, e rappresenta, metaforicamente, la gabbia individuale in cui ciascun uomo è costretto nella sua esistenza. Per Cocteau è un'indagine sulla costituzione del proprio Io, in cui sono coinvolti i rapporti con la ma-

²¹ ID., *La Machine infernale*, cit., p. 36.

dre e col padre e varie vicende personali, fra cui l'esperienza dell'omosessualità, della droga e la nascita di un bambino, forse quello che Natalie Paley aspettava da lui e decise di non tenere.

In questo contesto, l'autore manipola il mito per instaurarvi una sua verità profonda ed il ritmo della *pièce* ne risulta non più accelerato come quello di *Antigone*, bensì lento ed inesorabile sino al precipitare degli eventi finale. Gli dèi ammirano soddisfatti il preciso funzionamento del loro congegno malefico e lo spettatore ne percepisce la crudeltà, quando, ad esempio, il fantasma di Laio urla ed invoca la grazia prima di essere riassorbito dal mondo degli spiriti. Per Cocteau: «Les dieux existent: c'est le diable»²² e l'impotenza dell'essere umano si rivela mirabilmente nella condizione di estrema immobilità in cui si trova Edipo nel momento del suo incontro/scontro con la Sfinge. L'eroe rimane prigioniero della trama ordita dalla divinità che così spiega il suo eterno lavoro:

Le Sphinx: Inutile de fermer les yeux, de détourner la tête. Car ce n'est ni par le chant, ni par le regard que j'opère. Mais, plus adroit qu'un aveugle, plus rapide que le filet des gladiateurs, plus subtil que la foudre, plus raide qu'un cocher, plus lourd qu'une vache, plus sage qu'un élève tirant la langue sur des chiffres, plus gréé, plus voilé, plus ancré, plus bercé qu'un navire, plus incorruptible qu'un juge, plus vorace que les insectes, plus sanguinaire que les oiseaux, plus nocturne que l'œuf, plus ingénieux que les bourreaux d'Asie, plus fourbe que le cœur, plus désinvolte qu'une main qui triche, plus fatal que les astres, plus attentif que le serpent qui humecte sa proie de salive; je secrète, je tire de moi, je lâche, je dévide, je déroule, j'enroule de telle sorte qu'il me suffira de vouloir ces nœuds pour les faire et d'y penser pour les tendre ou pour les détendre [...]»²³.

²² *Ivi*, p. 31.

²³ *Ivi*, p. 83.

Anche la Sfinge, tuttavia, dea che esercita un compito per conto degli dèi, è imbrigliata in un fatale e misterioso ingranaggio che la obbliga all'uccisione senza tregua e la rende vittima come le vittime mortali. Cocteau pone fortemente, per mezzo della Sfinge, il problema dell'umana libertà:

Le Sphinx: J'en ai assez de tuer. J'en ai assez de donner la mort.
Anubis: Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils [les hommes] ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini²⁴.

Tutto rimane avvolto nell'inspiegabilità di un mistero soprannaturale di cui nulla è dato conoscere, se non i tragici effetti prodotti nella vita degli uomini.

Nell'indistricabile intreccio dei destini umani, Edipo si configura, pertanto, come l'eroe dell'inconsapevolezza e dell'ingenuità, caratteristiche che lo apparentano alla schiera degli eroi fanciulli di Cocteau, si pensi agli *enfants terribles* ed a Guillaume Thomas, che nella più completa incapacità d'analisi dei fatti reali, vivono con leggerezza la loro esistenza ed accedono alle profonde verità della poesia. Edipo è il personaggio dell'illusione, dell'autoinganno, della fatale ignoranza che ne determina la rovina. È colui che vede soltanto dopo che ha perso la vista: «J'y vois clair, Tirésias, mais je souffre... J'ai mal... La journée sera rude»²⁵, divenendo così uguale a Tiresia, mentre preso dall'euforia e dalla spavalderia della sua giovane età, non riesce, nell'integrità delle sue condizioni fisiche, a decifrare i pericoli che incombono su di lui, nemmeno quando incautamente si getta sul vecchio indovino scrutando nei

²⁴ *Ivi*, p. 68.

²⁵ *Ivi*, p. 133.

suoi occhi malati: «Je vois mal, je vois mal, je veux voir ! C'est ta faute, devin... Je veux voir!»²⁶

Il giovane esuberante e spensierato dell'incontro con la Sfinge, sulla quale risulta vincitore soltanto perché la Sfinge stessa, innamorata di lui, gli ha suggerito la soluzione dell'enigma, si trasforma nell'uomo maturo delle nozze con Giocasta ed infine nel sovrano all'apice della gloria nell'ultimo atto. Al *climax* ascendente della costituzione del sogno di gloria di Edipo fanciullo, corrisponde, tuttavia, un *climax* discendente che definisce la lenta distruzione del personaggio. L'Edipo re di Tebe, ormai insediato da diciassette anni, è la vittima sacrificale, l'uomo inerme, la creatura nella quale si compie perfettamente, attraverso il dispiegamento di false apparenze, il gioco crudele, il piano ordito dagli dèi:

La Voix: [...] Les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme²⁷.

È proprio nella conquistata e nuda umanità, nella totale e dignitosa accettazione della tragedia che Edipo acquisisce la sua grandezza e nella rappresentazione cocteauiana dell'innalzamento morale dell'essere umano, l'altro personaggio che spicca per purezza e dignità è Giocasta. Anche la regina, come Edipo, è contraddistinta dall'incapacità di analizzare la realtà che la circonda, anch'essa vive immersa nella fatale ignoranza che determina il suo tragico destino. Molto diversa rispetto al personaggio del mito classico, la Giocasta di Cocteau, referente letterario della compagna Natalie Paley, discendente dei Romanov e nipote di Nicola II, è una principessa dal forte accento slavo, bizzarra, capricciosa,

²⁶ *Ivi*, p. 104.

²⁷ *Ivi*, p. 123.

che possiede l'insicurezza e la tenerezza dei fanciulli. La regina fantasma è parte, insieme con Edipo cieco ed Antigone, del gruppo degli *enfants*, dei puri di cuore, che alla fine del terzo atto si muovono da Tebe sulla strada dell'esilio, emarginati dal potere politico di Creonte e dalla società degli uomini *rationnels*. Essi ormai appartengono soltanto al sogno, all'immaginazione, alla poesia:

Tirésias: [...] Ils ne t'appartiennent plus [à Créon]; ils ne relèvent plus de ta puissance.

Créon: Et à qui appartiendraient-ils ?

Tirésias: Au peuple, aux poètes, aux cœurs purs²⁸.

Giunta prima del figlio alla decifrazione della verità, Giocasta s'impicca con la sciarpa rossa che sin dal primo atto appare al suo collo, quasi come simbolo del pericolo imminente insieme con la spilla che lacererà gli occhi di Edipo. Varcata la soglia del mondo ultraterreno, Giocasta acquisisce una nuova dimensione. Ora è «morte, blanche, belle», è pienamente la madre di Edipo, è il suo sostegno, la sua guida verso un mondo in cui la legge e la morale degli uomini non contano più:

Œdipe: Jocaste! Toi! Toi vivante!

Jocaste: Non, Œdipe. Je suis morte. Tu me vois parce que tu es aveugle; les autres ne peuvent plus me voir.

Œdipe: Tirésias est aveugle...

Jocaste: Peut-être me voit-il un peu... mais il m'aime, il ne dira rien...

Œdipe: Femme! ne me touche pas...

Jocaste: Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide... Comment ferais-tu rien que pour descendre seul cet escalier, mon pauvre petit ?

Œdipe: Ma mère!

²⁸ *Ivi*, p. 134.

Jocaste: Oui, mon enfant, mon petit enfant... Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance²⁹.

L'universo cui tende lo spirito libero di Giocasta e verso il quale vuole condurre Edipo è il regno incontaminato della poesia e dell'immaginazione che coincide perfettamente col mondo ultraterreno. I temi dell'incesto, dello specchio, che riflette lo scorrere del tempo sul viso segnato della regina, e della morte, temi ricorrenti nell'opera cocteauiana, anche qui sono rappresentati ed uniti nella determinazione del tragico destino dei due personaggi, Edipo e Giocasta, che rievocano la coppia Guillaume – Henriette di *Thomas l'imposteur*, soprattutto nella caratterizzazione che Cocteau ne fa nel primo e nel secondo atto. La leggerezza, l'inconscienza, la variabilità dell'umore appartengono sia alla regina accompagnata sulle mura della città da Tiresia, sia a Edipo che incontra la Sfinge. Anche Giocasta, come Edipo, conosce tre differenti stadi di maturità, pur nella totale assenza di analisi di sé e della realtà circostante: il momento dell'anticonformismo del primo atto che la porta ad interrogare i giovani soldati per avere notizie sulle apparizioni del fantasma di Laio, lo stadio della consapevolezza del ruolo di regina, che mette in evidenza il lato fragile ed insicuro del personaggio, il quale si affida, nel terzo atto, all'osservanza del protocollo di corte prima di trascorrere la notte di nozze con Edipo ed infine il tempo della liberazione, dell'amore sublime, della piena acquisizione del ruolo materno quando, nell'ultimo atto, Giocasta, attraverso la mutazione di Cocteau rispetto al modello sofocleo, diventa, come abbiamo già detto, insieme con Antigone la guida di Edipo. «La reine [...] est faible, crédule, romanesque»³⁰, così Tiresia descrive Giocasta al giovane vincitore della Sfinge, ma tali caratteristiche sembrano apparte-

²⁹ *Ivi*, p. 133.

³⁰ *Ivi*, p. 102.

nera anche a Edipo. Egli crede senza alcuna riserva all'illusione che si sta creando intorno a lui, al sogno di gloria, benché si tratti di una gloria particolare: «Je ne sais pas si j'aime la gloire; j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin!»³¹, al gioco infantile che lo rende felice soltanto perché è menzogna. L'autore pone sempre di più il contrasto fra gli *enfants*, gli innocenti, i puri che percepiscono il mistero della verità soprannaturale celata al di là della dimensione terrena e della morte (è ancora un fanciullo, ad esempio, e non la madre adulta ad intuire la vera natura della Sfinge durante un passaggio al tempio: «Maman, c'est cette dame, le Sphinx? Dis, maman, c'est le Sphinx, cette dame? C'est ça le Sphinx?»³²) e gli altri, coloro che decifrano razionalmente o saggiamente la realtà, come Tiresia, ma che non possiedono lo sguardo indagatore delle realtà più nascoste, più vere di ciò che sembra vero.

Il sottile discrimine tra apparenza e realtà, falsità e verità è il filo sotteso agli incerti passi dei personaggi cocteauiani. Primi fra tutti ancora Edipo e Giocasta: gli eroi si muovono ambiguamente in una relazione paradossale, che l'autore descrive alternando i registri linguistici e lasciando trasparire, come monito per il pubblico, la tenerezza del rapporto madre/figlio in mezzo alle effusioni del legame che unisce la moglie al marito. La notte di nozze è, a tal proposito, altamente poetica e rappresentativa dell'oscurità della dimensione inconscia, che tenta di aprirsi un varco e di acquisire una forma nella relazione fra i due personaggi. Il re e la regina si dibattono confusamente tra racconti interrotti, addormentamenti, sogni, incubi e risvegli. La pesantezza dell'angoscia che grava sull'anima è palpabile e prepara lo spettatore al compimento del dramma finale:

³¹ *Ivi*, p. 77.

³² *Ivi*, pp. 73-74.

Jocaste: Et moi ? Tes cris m'ont sauvé d'un cauchemar sans nom. Regarde ! Tu es trempé, inondé de sueur. C'est ma faute. Je t'ai laissé endormir avec ces étoffes lourdes, ces colliers d'or, ces agrafes, ces sandales qui coupent les chevilles... (*Elle le soulève, il retombe*) Allons ! Quel gros bébé ! Il est impossible de te laisser dans toute cette eau. Ne te fait pas lourd, aide-moi...

Elle le soulève, lui ôte sa tunique et le frotte.

Edipe, *encore dans le vague*: Oui, ma petite mère chérie...

Jocaste, *l'imitant*: Oui, ma petite mère chérie... Quel enfant ! Voilà qu'il me prend pour sa mère.

Edipe, *réveillé*: Oh, pardon, Jocaste, mon amour, je suis absurde. Tu vois, je dors à moitié, je mélange tout. J'étais à mille lieues, auprès de ma mère qui trouve toujours que j'ai trop froid ou trop chaud. Tu n'est pas fâchée ?³³

Perso nella dimensione onirica, Edipo ha l'esatta percezione di essere in compagnia della madre, non della sposa, ed il ritorno alla realtà che coincide con il risveglio riporta il fanciullo all'ingannevole situazione dei ruoli erroneamente attribuiti, quelli di moglie e di marito. È quindi nel fluttuante mondo del sogno, della poesia e dell'immaginazione che Cocteau colloca, ancora una volta, la sua verità, una verità che non è afferrabile con i saldi strumenti della ragione, bensì attraverso l'abbandono di sé all'imponderabile sfera dell'inconscio personale.

All'insegna dell'ambiguità e del facile fraintendimento è anche il ruolo della Sfinge, creato nella sua doppia veste di mostro e giovane donna, dea vendicatrice, Nemesis, e vittima della volontà degli dèi perché, come abbiamo detto, costretta, contro la sua intenzione, ad uccidere senza posa. La Sfinge e Giocasta sono altresì il simbolo della ribellione nei confronti delle imposizioni provenienti da ordini superiori. Entrambe le figure femminili rappre-

³³ *Ivi*, p. 113.

sentano l'avversione al potere, politico ed umano come a quello misterioso e trascendentale del mondo degli dèi.

Alla descrizione della fragilità della natura umana incarnata in Edipo e in Giocasta si alterna, nella *pièce* di Cocteau, quella dell'incomprensibile forza e durezza degli dèi. La figura della Sfinge costituisce il pretesto ideale per *mélanger*, sempre all'insegna dell'ambiguità, la natura umana e quella divina, l'intento distruttore della divinità ed il lato più vulnerabile e femminile per cui quella strana creatura che è la Sfinge s'innamora di Edipo. Edipo, a sua volta, per la sua giovinezza e la sua irruenza assume le sembianze quasi di un dio: «Je conviens [Anubis] que si vous [Le Sphinx] ressemblez à une jeune mortelle, il [Edipe] ressemble fort à un jeune dieu»³⁴. Gli eventi producono, tuttavia, esiti contrari alle apparenze: la Sfinge innamorata si rivela una spietata divinità e l'esuberante eroe un inerme fanciullo che soccombe schiacciato dal peso del Fato. Nulla è ciò che sembra e l'indagine che conduce alla verità approda inesorabilmente al regno dei morti.

Attraverso l'alternanza di differenti registri linguistici, il comico ed il tragico, l'aulico ed il confidenziale, il desueto ed il quotidiano, Cocteau guarda al passato usando un linguaggio moderno ed innovatore.

In questo contesto, l'uso dei modelli mitici ripresi da Cocteau non risulta essere, secondo noi, sterile o inutile, bensì uno strumento di modernità ed innovazione. Il mito è la forma attraverso cui si attua il *rappel à l'ordre* cocteauiano, è il veicolo per mezzo del quale la poesia, dopo essere sgorgata dal poeta, si cristallizza nella purezza e nella classicità.

Dalla riscrittura del mito, della quale la letteratura francese annovera molti casi illustri come l'opera di Giraudoux, Sartre o Anouilh, alla creazione della mitologia personale, ne sono un esempio, ripetiamo, gli *Enfants terribles*, Cocteau acquisisce sempre

³⁴ *Ivi*, p. 75.

maggior originalità, divenendo un classico fra i classici³⁵. La sua modernità emerge, pertanto, con vigore nelle differenti forme artistiche esplorate, in quanto il messaggio letterario trasmesso è altamente rivelatore del disagio nutrito all'interno dell'universo spirituale e privato di Jean Cocteau, nonché dell'angosciante condizione dell'uomo del XX secolo, dibattuto tra l'esigenza del *bonheur* e la *difficulté d'être*.

³⁵ Sull'uso del mito nell'opera di Cocteau, cfr. H. DUMARTY, *La mythologie dans l'œuvre de Jean Cocteau ou Jean Cocteau conscience primitive*, Université Claude Bernard-Lyon II, [1982] 2007; *Cocteau et les mythes*, Textes réunis par J.-J. KIHM et M. DECAUDIN, Paris, Lettres Modernes, 1972. Sull'autore e sulla sua opera narrativa e teatrale, cfr. C. ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003; F. NEMER, *Cocteau sur le fil*, Paris, Gallimard ("Découvertes Gallimard"), 2003; J. TOUZOT, *Jean Cocteau: le poète et ses doubles*, Paris, Batillat, 2000; P. CAIZERGUES, *Jean Cocteau et le théâtre*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000; *Jean Cocteau, 40 ans après 1963-2003*, Paris, Centre Pompidou, 2005; J. S. WILLIAMS, *Jean Cocteau*, Manchester University Press, 2006 e Reaktion Books, 2008; C. SOLEIL, *Jean Cocteau, un glorieux méconnu*, Éd. Edilivre, 2009.

LA VIE N'A QU'UN SENS:
Y ETRE HEUREUX¹

Nell'ambito di una concezione materialistica dell'universo in cui la mancanza di senso dell'esistenza determina la necessità di ricercare una prospettiva terrena di appagamento e di pienezza, l'*appétit de bonheur* e l'esigenza dell'elevazione morale sono per Henry de Montherlant le due costanti che conferiscono l'unico valore reale alla vita umana. Sotto un cielo vuoto, all'uomo spetta l'intera responsabilità del proprio destino e secondo questa concezione, di evidente ispirazione nietzscheana², lo scrittore francese traccia le linee di una condotta personale volta all'ottenimento della felicità e della nobiltà d'animo.

Montherlant non ha mai dissimulato l'ammirazione che nutriva per Nietzsche e nel 1944 scriveva: «L'Écclésiaste n'est sans doute pas le plus grand livre de l'humanité, mais c'est celui qui – avec l'œuvre de Nietzsche – correspond le plus entièrement à mon tempérament»³. Per Montherlant è il pensiero di Nietzsche

¹ H. DE MONTHERLANT, *Carnets 1930-1940*, in *Essais*, Préface par P. SIPRIOT, Paris, Gallimard, [1963] 1988 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1271. Sul tema della ricerca della felicità nell'opera di Henry de Montherlant, cfr. P. ADINOLFI, *Henry de Montherlant e la «quête du bonheur»*, in «Studi Francesi», n. 144 (2004) pp. 487-511.

² Sull'eredità di Nietzsche nel pensiero e nell'opera di Montherlant, cfr. F. FAVRE, *Montherlant et Camus: une lignée nietzschéenne*, Paris-Caen, Minard, 2000 («Archives Albert Camus» n. 8).

³ H. DE MONTHERLANT, *Textes sous une occupation*, in *Essais*, cit., p. 1579.

che si accorda al suo, che trova cioè una perfetta rispondenza in ciò che lo scrittore francese avverte nella parte più intima di sé ed è per tale motivo che può essere impiegato nella costruzione di una filosofia personale: «Chacun de nous – c'est là tout son effort intellectuel – construit une philosophie qui justifie sa façon d'être, c'est-à-dire ses lacunes, ses défauts et ses vices»⁴. Ciò che Montherlant deve al filosofo tedesco non è soltanto l'idea di un mondo fine a se stesso e di una vita che si esaurisce nella realtà terrena, ma anche una nuova maniera di concepire la filosofia, nuova in quanto indissociabile dall'esistenza individuale e dall'esperienza vissuta in prima persona. Tale atteggiamento rivela un'estrema lucidità e uno stretto legame tra tutto ciò che è inerente alla vita intellettuale e morale e l'esperienza diretta, concreta, condotta esclusivamente in nome di sé. Montherlant sull'esempio di Nietzsche sostiene: «Je ne m'intéresse qu'à une morale qui a été vécue. Ma morale a été vécue. Prêchée? Non pas prêchée, mais exposée dans le désert, je veux dire dans l'indifférence générale»⁵. Ciò che lo scrittore francese aggiunge al pensiero del filosofo tedesco è la reciproca indifferenza che intercorre tra sé ed il resto del mondo, la completa autonomia di giudizio che sovrintende alla propria esistenza. L'intento di Montherlant è di mostrare, senza imporre, il modo in cui conviene vivere nel mondo così com'è, salvaguardando innanzitutto l'unità del proprio essere. Non siamo in presenza della creazione di una vera e propria filosofia («Je n'ai pas apporté une "philosophie", je m'en voudrais. J'ai apporté des lignes de conduite»⁶), ma piuttosto di una linea di condotta che aiuti ad accettare l'assurdità e l'incoerenza della vita. Assumendo come punto di partenza la ragione che consente di prender co-

⁴ ID., *L'Équinoxe de septembre*, in *Essais*, cit., p. 752.

⁵ ID., *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, p. 21. Si veda inoltre, F. NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*: «J'ai toujours mis dans mes écrits toute ma vie et toute ma personne, j'ignore ce que peuvent être des problèmes purement intellectuels» (Paris, Gallimard, 1942, p. 103).

⁶ H. DE MONTHERLANT, *Tous feux éteints*, Paris, Gallimard, 1975, p. 99.

scienza della condizione assurda in cui vive l'uomo, Montherlant sente l'esigenza di "alternare" all'atteggiamento razionalistico la vita dell'anima, ossia il *côté* passionale ed istintivo dell'esistenza umana. Nei suoi *Carnets* Montherlant enuncia in maniera schematica gli elementi necessari per conciliare gli opposti, alla ricerca di un equilibrio pacificatore:

A la base de tout, le Logos d'Héraclite, la raison, qui est la fonction cardinale de l'homme, parce que c'est elle qui lui permet de voir les choses telles qu'elles sont, autant que cela se peut. Or, la raison nous force de ne pas prendre au sérieux – même s'il nous faut bien le prendre au tragique – un monde de tous temps absurde, et de nos jours particulièrement délirant. Cependant il n'y a pas que la raison, il y a l'âme, admis que l'on appelle ainsi le principe des passions, y compris celle de la générosité. Je n'ai jamais répudié l'une au profit de l'autre⁷.

Uno dei principali strumenti di *bonheur* consiste, per Montherlant, nell'alternanza della vita passionale alla vita razionale. La ragione non è sufficiente a condurre l'uomo in un mondo assurdo e «délirant» e pertanto non vi sarebbe alcun senso nell'escludere le passioni dall'esistenza umana. Quella stessa anima che per Henry è il principio di tutte le passioni, compresa la generosità, muove l'uomo ad un'elevazione morale, indice di nobiltà e di grandezza:

Il y a chez l'homme, du moins chez un certain nombre d'hommes, un besoin de noblesse. Ce besoin est un piège que nous tend notre nature. Car il ne se satisfait que dans l'erreur, la tromperie, l'inutilité. Il manque cependant beaucoup à ceux qui ne l'ont pas. Et c'est le

⁷ ID., *Va jouer avec cette poussière*, cit., p. 191.

déroutant mystère: ne l'avoir pas est une faiblesse;
l'avoir est une duperie et une insanité⁸.

Proprio perché derivante dalla componente irrazionale della natura umana, il bisogno di nobiltà si rivela una trappola, scrive paradossalmente il nostro autore nei suoi *Carnets*, in quanto trova appunto la sua soddisfazione nell'illusione e nell'inutilità. Tuttavia, coloro che non lo posseggono sono come sminuiti e chi, invece, è toccato da quest'esigenza si dimostra folle perché irrazionale, ma al contempo ha un mezzo per consolarsi del non senso della vita. La ragione, infatti, non potrebbe chiamarsi tale se prendesse sul serio un mondo, sì tragico, ma anche assurdo:

Mais si la raison, pour que l'âme et les passions puissent s'exercer, doit prendre au sérieux le monde, elle cesse d'être raison, elle se déshonore, puisqu'il est absurde. Comment être à la fois intelligent et passionné, intelligent et généreux, voilà sans doute le problème essentiel qui m'a été présent toute ma vie.

Réponse:

A. Par la feinte.

B. Par l'équivalence-alternance⁹.

In queste ultime due righe, Montherlant enuncia due concetti fondamentali del suo pensiero. In un mondo privo di ogni significato, la consapevolezza dell'inutilità delle azioni e l'impossibilità di astenersi da ogni forma di attività umana spingono Henry a formulare una soluzione che consenta all'individuo di vivere sopportando la minor sofferenza possibile. Primo elemento che permetta all'uomo di conciliare la vita intellettuale con la vita istintuale e di trovare così un equilibrio dispensatore, come vedremo, di *bonheur* è appunto la *feinte*. Il tema della *feinte* percorre le

⁸ ID., *Tous feux éteints*, cit., p. 86.

⁹ ID., *Va jouer avec cette poussière*, cit., p. 191.

pagine del *Songe*, del *Service inutile* e non solo: per Montherlant fingere vuol dire 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»¹⁰. In una pagina dei *Carnets 1958-1964*, che Montherlant riconosce come autobiografica, traspare in tutta la sua evidenza l’importanza e la profondità del tema della *feinte*:

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 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

¹⁰ ID., *Service inutile*, in *Essais*, cit., p. 571.

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!"¹¹

Attraverso le parole di Alban de Bricoule, protagonista del *Songe*, combattente volontario durante la prima guerra mondiale come Henry, l'autore compie una riflessione nichilistica sul non-senso delle azioni. Il soldato Alban va incontro alla morte fingendo di credere che la sua fine servirà a qualcosa, ma essendo pienamente persuaso che nulla serve e che ogni opinione è giusta, quindi relativa.

Riguardo alla relatività di tutte le cose, il secondo elemento introdotto da Montherlant in questa sua pagina dei *Carnets* è l'*équivalence-alternance*. All'interno di una concezione, come abbiamo visto, prevalentemente nichilistica dell'esistenza umana, il prodotto delle azioni umane è destinato, senza via d'uscita, al totale annullamento. Montherlant traccia pertanto delle linee di condotta che prevedono una particolare disinvoltura nell'affrontare ogni situazione della vita: se ogni cosa è destinata alla distruzione, se l'azione è annullata dalla non-azione e quindi, tutto si equivale, perché adottare, nel corso della propria esistenza, un comportamento rigido, repressivo, e quindi innaturale, di fronte alla diversità delle esperienze che offre la vita? Per Montherlant ogni oggetto acquisibile attraverso la conoscenza equivale al suo contrario: tale equivalenza determina, al fine di ricercare attivamente il proprio *bonheur*, l'esigenza di provare su di sé tutte le sen-

¹¹ ID., *Va jouer avec cette poussière*, cit., pp. 191-192.

sazioni che elargisce la natura e di abbracciare tutti gli ideali creati dall'uomo. Montherlant risolve questo procedimento nel principio dell'alternanza:

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 traiter¹².

Indagare su ogni aspetto della vita, senza attenersi a schemi precostituiti e adattare il proprio comportamento alla variabilità, alla mutevolezza e all'instabilità delle forme dell'esistenza, costituisce per Montherlant, l'unico atteggiamento che consenta all'uomo di vivere in un universo senza senso.

Nei *Carnets 1930-1944*, Montherlant annota alcune riflessioni di Barrès, particolarmente adatte a definire la propria personalità e ad illustrare il tema dell'alternanza:

«L'essentiel, dit Barrès, est de se convaincre qu'il n'y a que des manières de voir, que chacune d'elle contredit l'autre, et que nous pouvons, avec un peu d'habileté, les avoir toutes sur le même sujet».

«Mon rêve fut toujours d'assimiler mon âme aux orgues mécaniques, et qu'elle me chantât les airs les plus variés à chaque fois qu'il me plairait de presser sur le bouton».

¹² ID., *Syncretisme et alternance*, in *Essais*, cit., p. 244. Negli stessi *Essais*, cfr. anche *La mort de Peregrinos*, p. 249.

Voilà qui me définit très exactement¹³.

Questa bella similitudine dell'«âme-orgue mécanique» formulata da Barrès è interiorizzata da Montherlant che, in un altro suo testo inedito, intitolato *Sur mes derniers Carnets*¹⁴, ce la ripropone sotto forma della similitudine dell'uomo-organo, rappresentando in maniera straordinariamente efficace il grande principio del “proteismo”, ovvero dell'alternanza:

Puisque le monde n'a pas de sens, il n'y a pas lieu de se conduire avec lui d'une façon arrêté une fois pour toutes. Je n'ai cessé d'insister sur le protéisme qui doit caractériser l'homme intelligent. Cet homme doit être comme un orgue: on presse un bouton et on a, à volonté, une conception tragique, une conception objective, une conception rieuse, une conception sceptique, une conception héroïque, etc ... de l'univers. C'est ce que j'ai appelé, faute de mieux, l'alternance¹⁵.

Dire che il mondo non ha senso equivale ad attribuire ad esso, uno alla volta, tutti i significati che si vogliono. Secondo Montherlant, è necessario «garder tout en composant tout», accogliere cioè tutto secondo il principio dell'alternanza, non rinunciando a nulla, ma anzi imparando a conoscere e ad apprezzare la vita in tutte le sue sfaccettature. In ciò consiste, per Montherlant, uno degli elementi essenziali del *bonheur*. Montherlant non riconosce alla vita altro senso se non il *bonheur*: «La vie n'a qu'un sens: y être

¹³ ID., *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., p. 988.

¹⁴ Questo testo è stato da noi pubblicato nel saggio «*Sur mes derniers Carnets*: un testo inedito di Henry de Montherlant», in «Studi Francesi» n. 132 (2000), pp. 527-533, e nel volume H. DE MONTHERLANT, «*Une récréation entre deux néants*»: lettere inedite a Luigi Baccolo, a cura di P. ADINOLFI, Torino, Thélème, 2002, pp. 107-110.

¹⁵ Cfr. P. ADINOLFI, «*Sur mes derniers Carnets*: un testo inedito di Henry de Montherlant», cit., p. 528.

heureux. Si vie n'est pas synonyme de bonheur, autant ne pas vivre. Et je dirai bien plus encore. Je dirai que le moindre effort, la moindre contrainte est elle aussi temps perdu, gaspillage de force, usure irrémédiable de la vie, fatigue pour l'éternité¹⁶. Henry apprécie énormément la liberté derivante dalla mancanza di un significato metafisico del mondo e dell'esistenza. Una libertà che non è da intendersi soltanto come totale permissivismo sessuale e come possesso illimitato di tutte le creature, dei quali egli fa l'elogio lirico in *Syncretisme et Alternance*:

J'ai désiré des bêtes, des plantes, des femmes, des êtres qui m'étaient proches, très proches, par le sang. Je pense que c'est cela qui est la santé; la possession sexuelle n'étant qu'un essai de la possession totale, des hommes qui sont bornés dans le désir, je leur crois aussi l'âme bornée. Maintes fois, j'éprouve le besoin violent de baiser une fleur, du sable, de l'eau, et j'ai posé, perdu mon visage contre le froid des statues de marbre, comme enfoui dans la rose la plus profonde. Dès mon enfance, j'ai eu l'obsession des formes mi-animales, mi-humaines sorties du génie antique; elles me faisaient rêver d'un état où je posséderais, sentirais et m'assouvirais plus complètement, où je serais aussi mieux contenté: ayant toutes les natures, et les plus contraires, quoi qu'il arrive, il y en aurait toujours une au moins qui serait satisfaite, et je pourrais dire sans interruption: "O monde, je veux ce que tu veux". Dans les musées, cette angoisse de ne pouvoir tout embrasser, par l'intelligence comme par les sens; autour des corps nus, cette torture de n'avoir pas vingt jambes et vingt mains, comme les divinités hindoues, pour jouir de vingt fois plus de contacts, et toujours cette nostalgie de l'ubiquité, cette nostalgie de l'universalité, cette rage de n'avoir pas en soi une source inépuisable de désir, pour n'être plus

¹⁶ H. DE MONTHERLANT, *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., p. 1271.

hanté par le spectre de la satiété, de n'avoir pas dix mille membres virils ... mais ce ne serait pas encore assez, je regretterais le corps, le dix mille et unième corps, qui me serait défendu. Être la matière, et puis elle se fond dans le bestial, et dans le bestial être toutes les espèces, à chaque instant s'évadant de l'un dans l'autre, et du bestial se transformer insensiblement dans l'humain, et dans l'humain être tous les sexes et tous les âges, à chaque instant s'évadant de l'un dans l'autre, et de là redevenir le bestial (sans jamais avoir cessé d'être le divin), et cela sans cesse, sans cesse, comme l'homme et le serpent, dans le septième égout de Malebolge, échangent continuellement leurs êtres ...¹⁷

Montherlant considera la vastità del desiderio come la prova della grandezza della propria anima. Egli si scopre addirittura desideroso di baciare un fiore, l'acqua, la sabbia, di appoggiare il proprio viso sulle fredde statue di marmo. Egli prova la «nostalgie de l'universalité», nutre l'intenzione di trovare in sé una fonte inesauribile di «désir», per non avere più paura della sazietà, quel mostro terribile che divora, come vedremo nel ciclo dei *Voyageurs traqués*, la capacità di provare il desiderio e quindi anche il *bonheur*. Il sincretismo di Henry abbraccia tutte le forme dell'esistenza: «la matière», «le bestial», «l'humain», «le divin» si fondono l'una nell'altro in continua evoluzione e perenne metamorfosi. La libertà dell'individuo consiste nell'assumere, una alla volta, tutte le «natures» in maniera tale da trovare, qualunque cosa accada, appagamento e soddisfazione e quindi anche il proprio *bonheur*. La libertà cui allude Montherlant è da intendersi come la possibilità di sperimentare tutto il registro inerente all'ambito dell'umano, e non solo, con la conseguente facoltà di alternarne le forme, le opinioni, i pensieri, gli ideali:

¹⁷ ID., *Syncretisme et Alternance*, in *Essais*, cit., pp. 242-243. Si veda inoltre, J.-P. KREMER, *Le désir dans l'œuvre de Montherlant*, Paris, Lettres Modernes, 1987.

Il faut toutes sortes de types d'hommes pour faire un heureux univers. L'homme lui aussi, comme l'univers, est si riche et si étendu, que ce serait vraiment dommage qu'il ne pût pas donner l'expression à toutes ses belles possibilités, et qu'il fallût qu'un dur renonçât à la tendresse, un rationaliste à la poésie, un cynique aux sublimes absurdités de l'âme, et un athée à Dieu. J'aimerais voir un être de sagesse qui, après avoir démontré que tout est digne de risée, se sacrifierait pour une cause quelconque, sans autre but que de faire jouer une nouvelle parcelle de l'humanité qui est en lui. C'est déjà très bien, que ne voir pas d'opposition entre les idéals qui ont mené un Kant, un saint Vincent de Paul, et un Casanova; et, je vous le confesse, pour ma part je n'en vois pas. Mais il est mieux encore d'être à la fois – c'est-à-dire, en fait, tour à tour – saint Vincent de Paul, Kant et Casanova. A coup sûr, celui qui serait cela ferait honneur à son Créateur: il serait un bel exemplaire humain¹⁸.

L'essere umano completo è pertanto, secondo Montherlant, colui che sa vivere alternativamente tutte le nature possibili, senza rifiutarne nessuna e trovando in ognuna di esse la via per il *bonheur*: «Bonheur, souffrance, candeur, souillure, sagesse, folie, tout m'appartient et je veux tout avoir, car tout m'est bon, si rien ne me l'est assez»¹⁹.

In stretto rapporto coi temi dell'alternanza e della *quête du bonheur* è un altro tema prediletto da Montherlant, quello della padronanza di sé. Henry intende *dominer* ogni avvenimento della vita

¹⁸ ID., *Service inutile*, in *Essais*, cit., p. 719.

¹⁹ ID., *Les Olympiques*, in *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, Préface par R. SECRETAIN, Paris, Gallimard, [1959] 1975 («Bibliothèque de la Pléiade»), t. I, p. 309.

per trarre da ogni esperienza «juste ce qu'il faut», per ridurre la sofferenza e per restare *maître de tout*, sino al punto di controllare e programmare la propria morte:

Je me demande si le mot clef de ma vie n'a pas été le mot: domination. Il ne s'agit évidemment pas de la domination sur les hommes, fait qui nous a toujours frappé, du moins depuis notre âge mûr, par sa vulgarité. Mais plutôt de la domination des événements. Domination de la guerre, où je vais quand je veux, et que je quitte quand je veux. Domination (ou essai de) dans le sport d'équipe, cela va de soi. Domination dans la vie quotidienne, car, garder tout en composant tout, qu'est cela, sinon la domination? Prendre de la souffrance juste ce qu'il faut, de la faiblesse juste ce qu'il faut, de l'actualité juste ce qu'il faut, de la célébrité juste ce qu'il faut: en somme, rester toujours, ou presque toujours, maître de tout. Et ne perdre les pédales que juste ce qu'il faut, à l'occasion, pour voir ce que c'est. Finalement la domination sur la mort, la mort à volonté – à sa *volonté*, – si on le juge bon²⁰.

Il tentativo di dominare il corso dell'esistenza umana rappresenta, per Montherlant, l'esigenza di costruire il proprio *bonheur*, la volontà di partecipare attivamente alla realizzazione della propria felicità. È necessario, infatti, rimanere sufficientemente distaccati dagli oggetti circostanti per attingere dalla vita solamente quanto occorre, per assaporare il gusto delle cose belle senza esserne schiavi, per entrare in contatto con ogni forma dell'esistenza, conferendo alla propria personalità mille sfumature diverse, trasformandola in una girandola colorata, come fa il pittore con la sua tavolozza:

²⁰ ID., *Va jouer avec cette poussière*, cit., p. 189.

Il vit [Alban, protagonista del romanzo] qu'il avait durement lutté, mais que tout ce qu'il avait voulu, avec plus ou moins de persévérance il l'avait obtenu; que les plus extraordinaires, fous rêves de bonheur qu'il avait faits, après des années, sans effort (sans joie non plus, quelquefois), ils s'étaient réalisés, – tous les fous rêves et les égarements qui montent en lui avec le jour. [...] Et la richesse de sa nature avait concilié l'inconciliable, l'enthousiasme et le calcul, la brutalité et la culture, la dévotion et le dérèglement, l'amitié et l'amour; et du bien, du mal, du plaisir, de la souffrance il prenait les quantités qu'il lui fallait, comme le peintre prend une touche de couleur sur sa palette ...²¹

Il controllo di sé e il distacco dalle cose materiali, oltre a condurre alla non-sofferenza, e quindi anche al *bonheur*, inducono l'individuo a soddisfare il proprio bisogno di nobiltà. Nutrendo una concezione tragica della vita, uguale per altro a quella di Nietzsche, Montherlant fonda la grandezza dell'uomo e trova una risposta al suo bisogno di nobiltà per mezzo del coraggio e della lucidità. L'elevazione morale di origine stoica appare come l'unica via percorribile per la costruzione ed il raggiungimento del *bonheur* individuale.

La possibilità di continuare a provare il *bonheur* e la capacità di conservarlo nell'espressione della sua massima intensità è così importante per Montherlant, che egli trova ragionevole la dottrina stoica secondo la quale al raggiungimento del culmine della felicità, l'essere umano dovrebbe togliersi la vita per non incorrere in un'esistenza meno felice:

La doctrine de telle secte stoïcienne, que l'homme, arrivé à un certain comble de bonheur, doit se suicider, m'a toujours paru un de ces paradoxes ineptes dont les Grecs étaient friands. Il me semble aujourd'hui que,

²¹ ID., *Le Songe*, in *Romans*, cit., p. 81.

sans y adhérer, je lui trouve un sens raisonnable. Se suicider quand ce que vous réserve l'avenir risque d'être moins bon que votre bonheur passé et présent. Comme le général qui renâcle à donner la bataille parce qu'il veut prendre sa retraite sur sa dernière victoire, ou comme l'auteur dramatique vieillissant qui n'écrit plus de pièces, crainte qu'elles n'atteignent pas la fameuse millième qu'atteignaient souvent les précédentes²².

In realtà, benché ritenga questa dottrina stoica «raisonnable» «sans y adhérer», il 21 settembre 1972 Montherlant decide di rinunciare alla vita sparandosi un colpo di rivoltella alla gola. Dopo aver perso l'uso di un occhio, in seguito ad un incidente, e constatando che le proprie condizioni di salute stanno peggiorando, e che quindi gli vengono a mancare la capacità di dedicarsi alla «création littéraire» ed i presupposti per vivere «un bonheur vif chaque jour», Henry compie quel gesto stoico su cui tanto ha scritto e riflettuto.

Creatore e distruttore di se stesso, Montherlant lo è anche della propria opera. Se ogni cosa è polvere, incluse le opere letterarie, tanto vale giocare con questa polvere (come recita il titolo dei *Carnets 1958-1964*) e divenir coscienti dell'inutilità delle azioni e del fatto che tutto ciò che è stato creato un giorno sarà distrutto. Attraverso quest'interpretazione dell'esistenza umana si ritorna al tema dell'equivalenza e si approda al pensiero relativo al “costruirò e distruggerò”:

Les hommes qui font des fondations, se bâtissent de somptueux tombeaux, ou seulement ont soif d'une progéniture, montrent la vulgarité qu'il y a à vouloir se survivre dans le monde. Je ne sais ce qui est le pire, de cela, ou du désir d'immortalité surnaturelle.

²² ID., *Va jouer avec cette poussière*, cit, p. 86.

Les enfants passent une journée à construire un fort de sable, sachant que la marée du soir le détruira. Cette image m'a toujours hanté, symbole de l'action entendue comme un jeu, seule façon de la justifier.

Mais, à bien voir, loin qu'il soit merveilleux que la destruction du fort ne les arrête pas, ce qui est merveilleux est que ce soit cette destruction qui en partie les anime. Leurs yeux rayonnants quand ils construisent le fort. Leurs yeux rayonnants quand ils voient la mer le détruire.

Que l'homme aime détruire ce qu'il a fait ou ce qui lui importe, cela est connu.

Ædificabo et destruam. «Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai construit».

«Bâtir, et puis tout démolir d'un coup de pied, non, cela ne le gêne pas» (*Le Songe* 1922).

«Un temps pour planter. Un temps pour déplanter ce qu'on a planté» L'Ecclésiaste.

«Ce qui finit vaut mieux que ce qui commence» L'Ecclésiaste²³.

Tratto in questa sua formulazione dall'*Ecclésiaste*²⁴, Montherlant assume il grande tema dell'*Ædificabo et destruam* come principio guida della propria condotta d'uomo e come strumento di ricerca

²³ *Ivi*, pp. 31-32. Rimandiamo, su questo tema, al nostro studio «*Ædificabo et destruam*»: i «*Carnets*» di Henry de Montherlant, in *La scrittura autobiografica nel Novecento: crisi di un modello?*, a cura di L. SOZZI, in «*Studi Francesi*» n. 137 (2002), pp. 338-347.

²⁴ È interessante notare come Henry compia, tuttavia, un'inversione del tema originale: se, infatti, nel versetto dell'*Ecclésiaste* il concetto di costruzione segue quello di demolizione e quindi l'accento è posto, infine, su un intento edificante e propositivo, Montherlant inverte i due concetti, mettendo in rilievo il secondo termine del binomio e cioè quello inerente alla demolizione e alla distruzione. Cfr. *Ecclésiaste*, III, 1-3: «*Omnia tempus habent [...] tempus destruendi et tempus ædificandi*». Cfr., inoltre, *Qobélet o l'Ecclésiaste*, versione e note di G. CERONETTI, nuova edizione riveduta e aumentata, Torino, Einaudi, 1988.

del *bonheur*. La costruzione e la distruzione assumono, in questo contesto, lo stesso valore. Entrambe le azioni sono dispensatrici di gioia e ciò che conta è il distacco dagli affanni e dalle umane preoccupazioni che permette di *jouir* dell'azione esclusivamente in quanto gioco. Henry introduce, come abbiamo già accennato, l'immagine dei bambini che trascorrono un'intera giornata a costruire un castello di sabbia, pur essendo consapevoli che la marea della sera lo distruggerà. Attraverso questa descrizione, Montherlant intende rappresentare l'azione concepita come gioco e proprio in quanto gioco detentrica dell'unico valore che la possa giustificare. I bambini sono raggianti nel momento in cui costruiscono il castello e lo sono altrettanto quando l'acqua del mare vanifica il loro operato: anzi, la distruzione stessa sembra alimentare ancor più il piacere che provano nel gioco. La vita umana deve, secondo Montherlant, essere vissuta come un gioco, con la stessa leggerezza che lo contraddistingue, con la medesima consapevolezza di star operando una finzione: trovarsi da una parte o dall'altra del «campo», perdere o vincere, in fondo, ha ben poca importanza perché ciò che conta è divertirsi. Solamente il gioco, e quindi il piacere che se ne trae, rendono accettabile la condizione umana e giustificano l'azione fine a se stessa:

«J'appelle jeu une activité qui a sa fin dans le plaisir qu'on en éprouve, et nulle part ailleurs; un effort qui a une vertu propre, indépendante de la direction dans laquelle on l'exerce, et de son succès. Le jeu est (...) la seule forme d'action dont les buts, en apparence les plus décevants qui soient, ne puissent pas être décevants; la seule forme d'action qui soit défendable; la seule qui soit digne de l'homme, parce qu'intelligente et instinctive à la fois, et cela d'ailleurs a été dit: "L'homme n'est pleinement homme que lorsqu'il joue" (Schiller); la seule, en un mot, qui doit être prise au sérieux. Et ma vie privée, par la suite, fut surtout un jeu où jamais je ne fus engagé très profondément, toujours

détaché de mes buts, toujours dans le camp adverse autant ou plus que dans le mien, toujours prêt à faire puce, et semblable au joueur de foot en action (au joueur amateur, bien entendu) dont le visage et les gestes violents feraient croire qu'il lutte pour sa vie, alors qu'en réalité il sait bien que sa victoire ou sa défaite, c'est égal, et que tout cela n'a d'importance que celle qu'il s'amuse à lui donner, c'est-à-dire n'a pas d'importance véritable» (*Paysages des "Olympiques"*, Grasset, 1940). Résumons-nous: il n'y a que le jeu qui donne à la «condition humaine» un sens acceptable²⁵.

L'assenza di speranza metafisica conduce Montherlant ad assumere un atteggiamento "disinvolto" nei confronti della vita²⁶. Il gioco ed il piacere naturale e spontaneo che da esso si ricava diventano la chiave di lettura attraverso la quale interpretare le azioni umane e la ricerca del *bonheur*. Montherlant sviluppa una concezione del *bonheur* simile ancora una volta a quella di Nietzsche: per lo scrittore francese, infatti, la felicità è strettamente connessa con l'intelligenza, la conquista, la ricerca attiva degli strumenti in grado di determinarla. Anche se ha creduto di poterne fare a meno («Je me fous du bonheur»²⁷), la felicità ha un ruolo fondamentale, come abbiamo già detto, nell'esistenza di Montherlant. Henry non intende immaginare il *bonheur* al di fuori dei limiti della condizione terrena e la sua concezione potrebbe essere rias-

²⁵ H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière*, cit., p. 193. Sul tema del gioco, cfr. J. HUIZINGA, *Homo Ludens*, Firenze, Il Saggiatore, 1964.

²⁶ Sull'importanza dell'assenza di una speranza metafisica per Montherlant si vedano le pagine di *Un voyageur solitaire est un diable*: «Le Grand Criminel, avec des majuscules, c'est le premier homme qui inventa l'idée de Dieu. Le repos où serait le monde sans l'idée de Dieu, repos sublime. Le repos où serait le monde sans l'espérance, cette maladie honteuse de l'âme. [...] L'espoir ! brament-ils, l'espoir ! Ce qu'il faut, c'est souffler toutes ces petites flammèches moches, pour entrer dans la grande nuit terrible du courage et de l'intelligence» (in *Essais*, cit., p. 400).

²⁷ H. DE MONTHERLANT, *Les Olympiques*, in *Romans*, cit., p. 273.

sunta così: soltanto la vita ma tutta la vita: «Il n'y a qu'une immortalité qui vaudrait d'être souhaitée: c'est celle de la vie»²⁸. Montherlant non condivide la concezione ordinaria e borghese del *bonheur*, secondo la quale per felicità si deve intendere uno stato di pace e di benessere in cui le inquietudini morali e i dolori fisici sono provvisoriamente dimenticati, in cui si è sollevati da ogni obbligo professionale ed in cui, infine, ci si può liberamente dedicare ai piaceri. Per Montherlant la felicità degli uomini comuni, non condivisibile perché opposta al suo attivismo nella ricerca del *bonheur*, è uno stato negativo, è l'assenza del malessere ed è essenzialmente rappresentata da ciò che soddisfa la vanità²⁹. Al contrario, la felicità vera, quella dell'uomo "superiore", dello scrittore come Pierre Costals, il protagonista delle *Jeunes Filles* che sa mediare tra passione e razionalità e che sa costruire da sé il proprio *bonheur*, non è concepibile per Montherlant, senza il godimento dei beni terreni. Non dei beni materiali, del lusso, ma di quelli di questo mondo. Henry è indifferente alle ricchezze che percepisce come un fattore di alienazione e di dispersione intellettuale. Egli ripugna ciò che rischierebbe di distoglierlo dal lavoro creativo:

Ce sont les petites affaires sordides – nourriture, habillement, finances, déplacements, etc. – qui causent une affreuse gêne de soucis et de temps perdu. Et ce sont les deux grandes affaires essentielles – l'amour et la création artistique – qui en causent le moins. Des vétilleries vous donnent une peine écœurante. La grande aisance aérienne et divine accompagne ce qui justifie pour vous la vie³⁰.

E l'essenzialità degli oggetti che lo circondano diventa per lui un elemento fondamentale del suo stile di vita:

²⁸ ID., *Mors et vita*, in *Essais*, cit., p. 512.

²⁹ Cfr. H. DE MONTHERLANT, *Les Jeunes Filles*, in *Romans*, cit., pp. 1002-1012.

³⁰ ID., *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., p. 1047.

La vie au foyer nous disperse – entre bien d'autres raisons – parce que nous y sommes entourés de trop d'objets. Mais à l'hôtel, avec une valise de vêtements, que faire d'autre que créer ?³¹

Montherlant deriva quest'atteggiamento di distacco dagli stoici ed in particolare da Seneca. Egli arriva ad ostentare, attraverso «une pointe d'affectation»³², il suo disinteresse per i beni materiali accostando, nel suo appartamento di Quai Voltaire, per mezzo di una negligenza voluta e piena di senso, oggetti d'arte e muri spogli.

Non l'abbondanza dei beni materiali è quindi per Montherlant fonte di *bonheur*, bensì quella dei beni terreni, rintracciabili e godibili in questo mondo. Montherlant applica la disinvoltura nei confronti della vita anche nella ricerca del piacere fisico e nel possesso dei corpi. Egli trova la felicità assoluta nel piacere sensuale e non esita ad ammetterlo:

Cette possession charnelle me donne la plus forte idée qui me soit possible de ce qu'on appelle l'absolu. Je suis sûr de mon plaisir. Je suis sûr du plaisir de l'autre. Pas d'arrière-pensée, pas de questions, pas d'inquiétude, pas de remords. Une chose ronde et simple, définie et définitive comme le cercle géométrique.

On me dira: «Pourquoi l'acte de chair en particulier ? Un bon repas, lui aussi, est une chose parfaitement nette».

A cause de la matière humaine. L'estime que l'on a pour l'autre, l'amitié, la tendresse, la confiance, la protection: tout ce qu'il peut y avoir d'aimable d'un être à l'égard d'un être. Et puis la fierté du plaisir que l'on sait provoquer. Et quelquefois la fierté de le lui avoir appris, et

³¹ *Ivi*, p. 1151.

³² H. DE MONTHERLANT, *La tragédie sans masque*, Paris, Gallimard, 1972, p. 145.

que ce plaisir de l'autre, appris peu à peu, soit votre création propre, tout autant que vos œuvres littéraires³³.

Montherlant trova nel possesso carnale la più alta forma di assoluto che sia concepibile per un essere umano, un qualcosa di netto, definitivo e completo come un «cercle géométrique». Il piacere fornisce a Henry la certezza della propria esistenza, la garanzia di una vita spendibile esclusivamente all'interno dei confini mortali e terreni. Egli arriva a comparare la creazione del piacere fisico alla creazione letteraria. Ma un tale piacere, per conservare la sua pienezza, richiede il perpetuo rinnovamento delle persone con le quali viene condiviso. Montherlant attribuisce, per tale motivo, una grande esuberanza sensuale ai propri personaggi: ne sono il più chiaro esempio Don Juan, protagonista dell'omonima *pièce*³⁴, Costals, protagonista delle *Jeunes Filles* («je ne suis pas un homme d'amour, mais un homme de plaisir»³⁵) e Guiscart, protagonista della *Rose de sable* («ma raison de vivre est la possession amoureuse»³⁶). Montherlant evoca, come abbiamo già detto, anche la propria sensualità. Egli desidera espanderla senza limiti ed aspira, al di là dei tabù e dei confini specifici, al possesso universale. Questa smisurata e sincretistica aspirazione gli appare, pertanto, come un segno di salute: «[...] Je pense que c'est cela qui est la santé». Il piacere fisico svolge quindi, nell'esistenza di Henry, una funzione essenziale, diventando il primario dispensatore di equilibrio e favorendo concretamente la creazione letteraria, se alternato con essa: «Ce désir sensuel qui a fait l'unité, le bonheur et la justification de ma vie, – toujours omniprésent, toujours

³³ ID., *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., pp. 1105-1106.

³⁴ Cfr. P. 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.

³⁵ H. DE MONTHERLANT, *Les Jeunes Filles*, in *Romans*, cit., p. 976.

³⁶ ID., *La Rose de sable*, in *Romans*, Édition établie par M. RAIMOND, Paris, Gallimard, 1982 («Bibliothèque de la Pléiade»), t. II, p. 16.

omnipotent, et cependant ne me gênant jamais dans mon art, l'irriguant au contraire, et, loin de me perdre, me sauvant, parce que je le satisfaisais à satiété»³⁷. L'esaltazione del piacere carnale costituisce, come abbiamo potuto constatare e come ancora vedremo, uno dei temi più ricorrenti dell'opera di Montherlant, in stretta connessione col tema del *bonheur*. La *jouissance* arriva persino a rappresentare, nella sua esistenza, un appoggio più sicuro dell'idea che lo scrittore si fa di stesso:

Je ne saurais trop rappeler combien je crois qu'il n'y a de véritable et de raisonnable – au milieu de toutes les choses «sérieuses» – que la jouissance dont nous avertissent directement les sens, sans l'intermédiaire de la raison. Il y a là une côte, une terre ferme qu'il ne faudrait jamais perdre de vue quand on s'embarque avec moi sur l'océan hasardeux de la sublimité³⁸.

Montherlant è convinto dell'innocenza dei sensi e della loro «sublimité» ed il *bonheur* appare quindi come uno stato non soltanto confessabile, ma addirittura legittimo: «Soyez heureux, en restant propre; il faut se sentir à l'aise dans la nature. Et, quand vous serez heureux, sachez que vous l'êtes, et n'ayez pas honte de confesser un état si digne d'estime»³⁹. Henry si oppone al "dolorismo" cristiano ed al culto romantico della sofferenza prediligendo una visione nostalgica del paganesimo:

Il n'est guère de souffrance dont vous ne puissiez émusser la pointe, en imaginant combien elle pourrait être pire. La conscience de ses ennuis est éliminée rapidement, chez un homme qui a une bonne circulation. Je vous préviens néanmoins, pour mémoire, contre la

³⁷ ID., *Tous feux éteints*, cit., p. 114.

³⁸ ID., *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., p. 986.

³⁹ ID., *Service inutile*, in *Essais*, cit., p. 731.

souffrance inutile (tout ce que je vais vous en dire est dit de la souffrance morale). Le bonheur est un état bien plus noble et bien plus raffiné que la souffrance: quand l'humanité avait une cervelle saine, les dieux qu'elle créa, elle les fit heureux. Ce n'est pas dans les abîmes de la douleur que j'ai vu quoi que ce soit: on y est encerclé d'un mur stupide. C'est des sommets de la félicité que j'ai vu ce que j'avais à voir. De là que les hommes conquièrent rarement le bonheur: ils n'en sont pas assez dignes. L'ayant manqué, ils le calomnient. Si la nature voulait quelque chose, ce ne serait pas la souffrance qu'elle voudrait; il n'est que de voir comme les gens qui souffrent deviennent méchants, deviennent laids, perdent leurs moyens, quelquefois leur jugement, etc. Chaque fois que vous entendrez parler de la primauté de la souffrance, vous pourrez parier que vous êtes en face d'un esprit vulgaire: la souffrance est le *petit luxe* des personnes de médiocre qualité⁴⁰.

Nella celebre *Lettre d'un père à son fils*, Montherlant mette in discussione la sofferenza morale, da lui considerata per la maggior parte inutile e facilmente estinguibile in un uomo che possiede «une bonne circulation». Il *bonheur* viene, al contrario, rappresentato come la condizione degna per eccellenza, lo stato di estrema lucidità in cui è possibile compiere qualunque cosa sia concessa alla natura umana. Montherlant non manca di richiamarsi, come abbiamo potuto constatare, agli dèi felici dell'antichità, respingendo la stolta visione cristiana di una sofferenza che nobiliti gli animi. Per Henry, gli stessi uomini che non sono in grado di conquistarsi il *bonheur* lo calunniano per aver fallito nella sua ricerca e mettono in luce l'aspetto più volgare della loro personalità. L'incapacità di essere felici dipende, dunque, dalla mediocrità degli individui e non dalla natura umana. Sempre nella stessa *Lettre*, lo scrittore prosegue la sua raccomandazione, ritornando al prin-

⁴⁰ *Ivi*, p. 730.

cipio del sincretismo e dell'alternanza, al motto del «garder tout en composant tout» cui abbiamo più volte accennato. Egli suggerisce infatti di prendere, anche dalla sofferenza, il giusto necessario per l'arricchimento della vita interiore e di tralasciare, invece, tutto ciò che risulti tale da causare malessere o disperazione: «Prenez donc de la souffrance morale tout juste ce qui en est nécessaire pour la richesse et la diversité de votre vie intérieure»⁴¹. L'intenzione di Henry è quella di «arriver à ce qu'il n'y ait plus, dans le jugement des hommes, cette folle et funeste équation entre hauteur de l'âme et goût de la souffrance, entre bassesse de l'âme et goût du bonheur»⁴².

In questo contesto, s'impone tenacemente la volontà individuale tesa al raggiungimento del *bonheur*. Per Montherlant, la felicità è e rimane una condizione strettamente personale e privata. Il *bonheur* non è condivisibile con il prossimo, ma è, al contrario, uno stato intimo ed esclusivo, strettamente relazionato ai desideri ed alle necessità dell'individuo.

L'esaltazione del valore e delle esigenze individuali emerge anche negli aspetti più aggregativi della vita di Montherlant. Oltre al *bonheur* sensuale, Henry conosce nella sua esistenza, ed in particolare durante la sua giovinezza, un altro tipo di *bonheur* fisico, diverso dal piacere sensuale, e cioè quello legato al superamento di sé nello sforzo sportivo, basti pensare alle *Olympiques*. Henry è sensibile alla *camaraderie* dello stadio e alla bellezza delle gesta atletiche: nel gioco sportivo egli ammira il valore individuale, ma anche la lealtà reciproca nutrita dai giocatori dei campi avversi. Il gioco, infine, rappresenta, come abbiamo già detto, l'unica azione utile in quanto pura fonte di divertimento. È tuttavia, importante sottolineare, a nostro parere, come la felicità fisica, relazionata alla prestazione sportiva, diventi felicità morale perché detentrica di una valenza spirituale, individuale e nobilitante. Montherlant è in-

⁴¹ *Ivi*, p. 731.

⁴² H. DE MONTHERLANT, *Un voyageur solitaire est un diable*, in *Essais*, cit., p. 344.

nanzitutto un grande individualista e ritiene che l'uomo abbia come unico dovere quello di diventare ciò che in realtà egli è e di realizzare, pertanto, se stesso: «Il ne pouvait être question un instant que l'individu fût sacrifié: je pensais et je pense que l'individualisme est le produit des civilisations supérieures»⁴³. Si tratta, per Henry, di un adempimento strettamente personale che può trovare un riscontro positivo nel servire una causa comune, ma che non implica necessariamente che l'individuo sacrifichi ad essa la sua vita. Montherlant privilegia in ogni circostanza la propria individualità, ne sono un esempio i *poèmes d'inspiration française*, raccolti in *Encore un instant de bonheur*, dai cui affiora la presa di posizione dell'autore. Henry qui sostiene che nonostante gli eventi più terribili come le guerre, nell'uomo è insita una grande capacità di recuperare il *bonheur*, facendo leva sul proprio individualismo. Sempre sul primato dell'individualismo e sull'inutilità del sacrificio eroico in guerra, a discapito della felicità personale, è il *poème liminaire* al *Chant funèbre pour les Morts de Verdun*, la cui variante è per l'appunto pubblicata nella raccolta *Encore un instant de bonheur*. In questo *poème* traspaiono l'asciutta ed aspra commozione dello scrittore per i compagni morti in guerra ed anche la volontà di rendere onore alla memoria di quanti hanno sacrificato se stessi ed il proprio *bonheur* in nome di una causa inutile:

J'ai lavé ton front, tête vide,
défait les cuirs sur tes reins étroits,
défait le col sur ton sein aride.
Pauvre corps, qu'a-t-on fait de toi!

Tu priais que passât ce calice.
Je tairai tes yeux tournoyants.
Frère du choix plus fort que le sang,
qu'avais-tu fait pour qu'on te punisse?

⁴³ ID., *Le Solstice de juin*, in *Essais*, cit., p. 857.

Mais va, descends pas un cœur lourd.
On n'a pas besoin de leur justice.
Emporte au fond du noir séjour
tes médailles protectrices.

Avec ses noms de régulatrices,
descendra la guerre à son tour.
Je reste pour juger un jour
quels bonheurs valaient que tu périsses⁴⁴.

La pietà per i corpi straziati dalla violenza della guerra si unisce, in Montherlant, all'esigenza di ribadire il primato del *bonheur* individuale. Anche di fronte agli eventi più drammatici dell'esistenza umana, per Henry è naturale e necessario provare il desiderio di continuare a *jouir* di se stessi. Egli intende giungere alla realizzazione superiore di sé, plasmando senza tregua il proprio essere. Se la vocazione umana è il godimento di noi stessi, è necessario che gli individui ne facciano la loro più nobile conquista. Montherlant si pone, quindi, come un *jouisseur*, per il quale la mobilità sentimentale è insita nella natura delle cose ed è nell'interesse dell'amore che l'uomo ne sia consapevole: «Avoir l'âme haute, et être un jouisseur, ce type d'homme se présente rarement»⁴⁵.

Essere *jouisseur* presuppone innanzitutto che ci si soddisfi della propria personalità, che si scelga il proprio destino, invece di subirlo, e che al posto di abbandonarvisi, si resti padroni dei propri piaceri. In questo contesto, l'alternanza è utile, come abbiamo già detto, al fine di mantenere vivo il desiderio ed intatta la capacità di *jouir*.

Partendo dall'accettazione stoica di un universo privo di razionalità, che deve essere considerato al di là del bene e del male, Montherlant traccia le linee guida di una condotta individuale,

⁴⁴ ID., *Chant funèbre pour les Morts de Verdun*, in *Essais*, cit., p. 179.

⁴⁵ ID., *Tous feux éteints*, cit., p. 121.

volta al raggiungimento del *bonheur*, che si accorda con il mondo, ma che non si confonde con esso. Per Montherlant, il senso dell'uomo è quello che egli stesso si dà; per tale motivo la volontà di preservare la libertà di giudizio, il valore della lucidità personale e l'appagamento dei propri desideri è estrema. Per lo scrittore, non esiste il concetto di contraddizione: tutte le opposizioni, incluse quelle ideologiche, e quindi considerate anche da un punto di vista politico, rischiano di non essere più sentite come tali, bensì come semplici variazioni di punti di vista:

La lucidité porte à une vision de la vie d'où toute métaphysique est exclue; où, dans le domaine qui reste, celui du concret, l'action est tenue pour dérisoire; où la seule conception de la vie que l'on juge *intelligente* est – je vous l'ai déjà dit – celle qui a pour fin votre bonheur. (Cette conception n'est nullement vulgaire, comme la jugent les gens vulgaires; elle est une conception intelligente, c'est-à-dire le contraire de la vulgarité.) La diversité et la mobilité permettent de comprendre plus ou moins toutes les raisons des hommes. D'où le relativisme constant de ma pensée, et aussi mon objectivité. [...] Je ne comprends pas bien ce mot de «contradiction». L'objet est toujours un; mais on le regarde sous des angles différents⁴⁶.

Nell'assenza di una prospettiva metafisica che ostacoli l'operato individuale, la principale finalità dell'uomo rimane terrena e si traduce nell'esigenza di creare, conquistare e consolidare la propria felicità. Tutte le azioni sono inutili e risibili, eccetto, ripetiamo, quelle che procurano un piacere personale come il gioco. Montherlant concretizza il suo *bonheur* in esperienze dirette e tan-

⁴⁶ *Extraits d'un entretien télévisé à la B.B.C. (poste national de radio de Londres). Juillet 1962*, in H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière*, cit., p. 78.

gibili, individuando nell'amore fisico e nella creazione letteraria gli strumenti più adatti alla realizzazione della felicità:

Unum necessarium. – Il est pour moi d'aimer et de créer. Les jouissances du cœur, ni celles des sens, non plus que celles de l'esprit, ne demandent beaucoup d'argent. Je n'en ai jamais eu à l'excès, et cette mesure a toujours été au-delà de mes besoins. J'ai obtenu tout ce que je désirais et j'ajoute (ce qu'on oublie toujours d'ajouter, et qui est si important): je l'ai obtenu sans me donner de mal. [...] Dans l'hypothèse où rien n'en reste, j'ai eu l'essentiel: la jouissance. Rien ni personne ne peut me l'enlever⁴⁷.

Lo scrittore ricerca, nel corso della propria esistenza, gli elementi fondanti *l'unum necessarium*, i fattori alla base della serenità e dell'equilibrio individuali:

Je me demande ce qui est plus caractéristique de ma vie, et je pense que c'est l'équilibre. Cet équilibre est assuré surtout par le tempérament de mes deux forces essentielles: le goût du plaisir sexuel et le goût de la création littéraire. Le jour où, l'âge venu, ces deux forces me manqueront, que me restera-t-il ? Rien. Il me restera de mourir⁴⁸.

Nell'ambito di una concezione materialistica dell'universo, per mezzo dei concetti di sincretismo e di alternanza, Montherlant getta le basi di una «conduite individuelle» finalizzata al raggiungimento del *bonheur*. Ogni azione ed ogni prospettiva della vita di Henry sono indirizzate alla felicità. Il perseguimento e la conquista della nobiltà d'animo costituiscono gli aspetti complementari

⁴⁷ ID., *Carnets 1930-1944*, in *Essais*, cit., p. 1113.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1349.

del *bonheur* individuale di Henry e ne determinano la lucida, stoica ed elevata qualità morale.

Se *Le Songe* (1922), *Les Olympiques* (1924) e *Les Bestiaires* (1926) sono i romanzi dell'eccitazione, della ricerca e dell'impresa eroica in cui superare se stessi e mettere alla prova il proprio coraggio, la vera *quête du bonheur* di Montherlant ha inizio più tardi e ci è riferita nelle opere che appaiono nel ciclo dei *voyageurs traqués*. La guerra, lo stadio e la corrida sono i luoghi dell'*élan vital*, dell'emozione viva, ricercata anzi provocata, del gusto del rischio e della sfida. Anche se la tauromachia oltre alle gesta atletiche generano in Henry un tipo di *bonheur* fisico diverso da quello provocato dal piacere dei sensi, questi romanzi giovanili non riguardano ancora la vera e propria ricerca della felicità, bensì il sacrificio, l'eroismo, la tenerezza del collegio, lo stadio, il perfezionamento del corpo e dello spirito. Il viaggio del *voyageur traqué* comincerà il 15 gennaio del 1925 e durerà circa dieci anni, sette dei quali trascorsi lontano dalla Francia. Sarà nel corso di questa peregrinazione attraverso i paesi del Mediterraneo che Henry darà inizio alla sua *quête du bonheur*. Montherlant avverte la smania irresistibile di viaggiare alla ricerca di un totale appagamento: egli tocca Marsiglia, Almeria, Tangeri, Algeri, Tunisi, Napoli, Siviglia, Granada, Barcellona. Il resoconto dei suoi spostamenti è descritto nelle tre opere che costituiscono, come abbiamo detto, il ciclo dei *voyageurs traqués* e cioè: *Aux Fontaines du Désir* (1927), *La Petite Infante de Castille* (1929) e *Un Voyageur solitaire est un diable* (1945). Nella *Préface* del 1939 a *Un Voyageur*, Montherlant scrive: «Ces trois livres des Voyageurs traqués sont le journal d'une crise: on m'y voit errant à droite et à gauche comme un scorpion, et venimeux comme lui. La crise par laquelle je passai de 1925 à 1930 me met aujourd'hui dans le dernier étonnement. J'avais toutes les mêmes raisons d'être heureux que j'ai aujourd'hui, et j'avais dix, quinze ans de

moins»⁴⁹. Nonostante lo stupore di Henry che a posteriori non riconosce più le motivazioni che lo indussero in crisi e che lo spinsero alla partenza e al “nomadismo”, i libri che appartengono al ciclo sono imbevuti di una sofferenza esistenziale realmente vissuta. Montherlant non manca di sottolineare l’inadeguatezza del tema, la ricerca della felicità, nell’Europa del 1939 (anno della prima prefazione a *Un Voyageur* apparsa in un’edizione non pubblicata), in un momento storico in cui l’imminente guerra avrebbe sconvolto i destini di migliaia di giovani. All’inattualità dell’argomento, egli oppone, tuttavia, l’importanza del dramma individuale, e cioè la sofferenza dell’animo, che in realtà è universale e atemporale:

Qu’est-ce que ce monsieur qui vient nous embêter avec ses crises, ses mélancolies, ses caracoles, dans la dure Europe de décembre 1939?

Réponse: [...] Fait-on grief à René et à Obermann de ce que leurs souffrances aient été sans motifs sérieux, parce que l’Europe de 1939 souffre de souffrances solidement motivées? Je dirai plus: s’inquiète-t-on si, en 1801, en 1804, l’Europe souffrait? N’ai-je pas entendu dire que, du temps de René, d’Obermann, une grande partie de l’Europe était à feu et à sang? Pas d’hypocrisie. Nous savons bien que le petit drame individuel continue de courir, autonome, au milieu des pires bouleversements. Même dans l’Europe de 1939, des milliers de jeunes gens souffrent des souffrances du «voyageur traqué»⁵⁰.

Henry riconosce il proprio malessere nel disagio esistenziale di René e di Obermann, volendone appunto indicare l’atemporalità e la presenza anche in momenti storici oggettivamente dolorosi per gran parte dell’umanità. Montherlant intende, in seguito, sot-

⁴⁹ H. DE MONTHERLANT, *Un Voyageur solitaire est un diable*, in *Essais*, cit., p. 341.

⁵⁰ *Ivi*, p. 340.

tolineare l'importanza dell'aspetto individuale dell'umana sofferenza, aspetto in ogni caso prioritario, anche se paragonato alle sorti di Imperi e Nazioni. Il dramma del *voyageur traqué* non è mai, in realtà, «un petit drame individuel», bensì la sola sofferenza degna di nota:

Mais est-ce bien moi qui ai parlé d'un "petit drame individuel"? Qu'est-ce que le destin des Empires auprès du salut d'une seule âme, si l'on est chrétien? auprès de la sagesse d'une seule vie, si l'on est philosophe? auprès de l'œuvre que l'on compose (et cette œuvre fût-elle ratée), si l'on est artiste? Et c'est Chateaubriand lui-même qui [...] n'a pas craint d'écrire: « L'individualité humaine sert à mesurer la petitesse des plus grands événements ». Et il accentue, par la phrase inoubliable: « Que m'importaient, au moment où je perdais ma sœur, les milliers de soldats qui tombaient sur les champs de bataille? »⁵¹

Sempre all'interno della stessa *Préface*, l'autore cerca di spiegare le motivazioni alla base della crisi che lo investì negli anni tra il 1925 ed il 1930. Egli parla di "una crisi dell'uomo di trent'anni", benché riconosca che le spiegazioni che è in grado di fornire non siano esaurienti:

Les explications que je voudrais trouver à cette crise ne sont pas suffisantes. [...] Y a-t-il une crise de l'homme de trente ans? Et, si cette crise existe, quelle en est la base psycho-physiologique? [...] Je pense à cette crise de l'homme de trente ans, parce que quelques personnes m'en ont parlé d'un fait d'expérience⁵².

Henry si affretta poi a precisare che in ogni caso la sua esperienza ebbe un esito positivo, anche se le ragioni che determina-

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi.*, p. 342.

rono il miglioramento del suo stato d'animo gli sono sconosciute: la produzione della *Rose de Sable*, tra il 1930 ed il 1932, da considerarsi come la manifestazione del ritrovato equilibrio dell'autore per mezzo della creazione letteraria, non è sufficiente per Henry a giustificare il superamento della crisi:

Cela se fit en 1930, qui fut pour moi une grande année. [...] Je vois bien qu'en 1930 je me mis à une œuvre de longue haleine (*La Rose de Sable*), qui m'occupait et me bloqua. Mais voilà qui ne suffit pas à expliquer pourquoi depuis cette année je fus heureux, alors que, à ce travail près, mon genre de vie restait tout juste le même qu'auparavant⁵³.

Montherlant si preoccupa di rassicurare il lettore sull'esito della sua esperienza, enunciando una sorta di «loi générale»: «Cette expérience est que les crises se résorbent, [...] que ce qui semblait “sans remède” a son remède; que ce qui semblait sans lendemain a son lendemain»⁵⁴. Prima, tuttavia, di arrivare alla risoluzione del proprio stato di crisi e di comprendere che la via per la felicità passa attraverso l'appagamento dei desideri («Hausser les hommes, certes. Mais les aider, et en temps utile, à jouir de leurs passions, à aimer leurs désirs, cela aussi serait faire œuvre pie»⁵⁵), Henry sente forte dentro di sé un disagio esistenziale che lo induce, come abbiamo detto, a partire e ad abbandonare una realtà che lo incatena e lo opprime, livellando la sua vita al pari delle mediocri esistenze dei suoi connazionali.

Come si può leggere in *Aux Fontaines du Désir*, la decisione della partenza comporta in Montherlant la gioia del distruggere ciò che non serve più. Lasciare la propria casa vuol dire, per Henry, spogliarsi di tutto ciò che è inutile e provare l'intenso, sebbene

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 343.

⁵⁵ *Ivi*, p. 344.

oscuro, piacere della distruzione: «La sombre ivresse, en détruisant, de se dépouiller. [...] Volupté du vide, dénuement de celui qui se tient toujours prêt à partir. Dans ce vide je mets l'avenir. En détruisant, je construis»⁵⁶. La voluttà dello spazio vuoto, e qui intravediamo la continua tensione verso il nulla, crea in Henry le premesse per la realizzazione di un futuro felice, dispensatore di libertà e di “leggerezza” esistenziale: «Tout objet nous tient par une chaîne. Anéanti, c'est comme du lest qu'on jette: on est plus pur, plus léger, plus prêt à aller haut. [...] C'est ta liberté que tu auras payée. Et elle n'est jamais trop chère»⁵⁷. Montherlant privilegia ancora una volta il distacco per favorire al massimo l'espansione della propria vita interiore e del proprio *bonheur*: «L'homme qui vit pour la poésie, pour le plaisir et pour la vie intérieure, c'est d'une cellule, ou d'une chambre nue comme il y en a dans certains hôpitaux, qu'il reçoit le maximum de contentement et d'excitation»⁵⁸. Henry ricerca il distacco da ogni bene materiale per giungere alla verità, o meglio alla sua verità: «Pour aimer la vérité il faut être détaché»⁵⁹. Per lui, infatti, la sola ed unica verità esistente è il piacere ed è nel piacere la realizzazione del *bonheur*.

Tout ce que cette maison contenait, depuis ces dossiers jusqu'aux lampes de la cave, n'existant, en définitive, que pour faciliter, tenter d'amener le bonheur, de quoi a été fait ce bonheur? De plaisirs répétés qui, vus de loin, font bloc. J'en demande pardon au cliché qui veut que le plaisir soit l'ennemi du bonheur. On dit que, se livrer au plaisir, c'est s'étourdir. C'est tout le contraire. Le plaisir étant la seule vérité, c'est se livrer à autre chose qu'à lui, c'est se livrer à autre chose qu'à la vérité qui est s'étourdir⁶⁰.

⁵⁶ H. DE MONTHERLANT, *Aux Fontaines du Désir*, in *Essais*, cit., p. 292.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 293.

Per Montherlant, l'unica felicità reale è quella ricercata attivamente dall'individuo, attraverso l'iniziativa, il coraggio, la lucidità e l'intelligenza. Egli non crede, infatti, al *bonheur d'habitude* che accomuna, invece, la maggior parte degli uomini mediocri, suoi concittadini. Non è sufficiente l'assenza di dolore per poter affermare di vivere intensamente la felicità. Ciò che Henry persegue è l'emozione viva, il piacere portato all'estremo, «de violent bonheur»:

Pour ne pas vivre, les hommes se réfugient dans la fausse intelligence, ou dans les principes, ou dans de prétendus devoirs: tout leur est bon pour maquiller leur paresse et leur peur devant la vie, pour cacher combien ils y sont peu préparés, combien ils sont en deçà de ce que peut l'homme. Si vous leur dites que vous recherchez le bonheur, le violent bonheur, ils vous rétorquent: «Il ne faut pas le chercher. Il doit venir par hasard»; ils ont toujours un prétexte qui doit justifier leur stagnation. Rares sont ceux qui disent oui à la vie; mais dire oui à la vie ce n'est jamais que l'accepter. Plus rares encore ceux qui la provoquent, la créent eux-mêmes, innovent, inventent les occasions qui les emporteront, sortent du fait-en-série, de ce «tout-fait» qu'est le «ce qui se fait». Elle ne les glace pas, cette ombre qu'étendent sur eux toutes les choses auxquelles ils se refusent. Ce qu'ils veulent, c'est laisser faire la vie, son épaissement, sa tendance à se satisfaire de peu. Leur sinistre patience!⁶¹

Henry si erge, pertanto, contro la «stagnation» dell'umana esistenza ed il suo atteggiamento è volto a provocare gli eventi dispensatori di emozioni e di felicità. Egli non comprende la «sinistre patience» di quanti attendono il *bonheur* dalla vita, rimanendo passivi ed accettando la propria sorte. Il piacere deve essere per-

⁶¹ *Ivi*, p. 294.

seguito ad ogni costo: «Il n'y a pas pour moi de ces bonheurs d'habitude. Pour moi, tout ce qui n'est pas plaisir est douleur. Et si mon plaisir même est transpercé et tout sanglant de douleur, comme il l'est d'ordinaire, je le préfère à cette mort en pleine vie qu'est son absence»⁶². L'imperativo a cui arriva Montherlant è dunque: «Ne jamais renoncer à moi-même. Aller jusqu'au bout de moi-même. [...] Ne jamais me faire peur à moi-même»⁶³. La soddisfazione di se stessi è e rimane la priorità assoluta. Henry parte quindi con l'intento di allontanarsi dall'esistenza e dal rigore che lo avevano imprigionato sino ad allora. Egli intende vivere la poesia, realizzare la «féerie», soddisfare il proprio desiderio nell'estrema ricerca della felicità: «Pour tout le reste: me désolidariser»⁶⁴, lo scrittore intende, cioè, rompere i legami col suo passato:

Partons, allons chasser «l'ornement et les délices», payés si follement cher, jamais trop toutefois ! Que d'autres intriguent, bataillent, se fassent du souci: il n'est pas question de les rabaisser. Mais mon affaire à moi est de ne me contrarier en rien, et, secouant toute obligation, de me consacrer uniquement à mes désirs et à la poésie. Quel désir d'être heureux, d'être plus heureux encore, et (parce qu'à l'instant le soleil se montre, après de longs jours de nuages) quel vœu, comme une flèche qui part, quelle résolution de se tuer de plaisir !⁶⁵

Montherlant prova la spasmodica esigenza di essere felice. Egli vorrebbe «se tuer de plaisir» per dare un senso alla propria esistenza. Ma la realizzazione della felicità individuale non è la semplice e diretta conseguenza dell'appagamento del desiderio: per essere felice il *voyageur* deve continuamente cambiare il luogo del

⁶² *Ivi*, p. 295.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 296.

suo soggiorno: «M'installer»: ce mot seul, si je le prononce, me donne la nausée. Et le mot "rejeter" m'est un rajeunissement. Rejeter ! Rejeter !»⁶⁶ Il viaggiatore è braccato, *traqué*, spinto ad un perenne nomadismo, ad un'incessante peregrinazione volta alla ricerca di esseri umani sempre diversi da cui trarre piacere:

Le seul délice du monde est pour moi dans les créatures. [...] Comme le vulgaire, et sans tenter de déguiser la banalité de tels sentiments, je ne cherche dans le nomadisme que des occasions d'employer ma chair, mon cœur, ce mélange indissoluble de chair et de cœur, où l'un domine tantôt, et tantôt l'autre, des occasions d'être amoureux ou plutôt d'être charmé, tirant des êtres toute leur poésie dans les lieux dont la poésie est accordée à la leur⁶⁷.

In questo stadio della sua *quête*, è insita, nell'autore, la consapevolezza che il possesso dell'oggetto desiderato non potrà mai essere pari alla bellezza dell'oggetto in sé e all'intensità del desiderio provato. Non appena si concretizza la "presa" dell'oggetto, il desiderio decade inesorabilmente, lasciando un senso di vuoto e d'insoddisfazione:

Mais à peine ai-je en ma possession une créature, je préfère toutes celles que je n'ai pas, la moindre de celle que je n'ai pas. Que d'objets sont désirables dans la vitrine, dont on ne sait plus que faire quand on les a en mains ! Que d'hommes, sur le sein d'une femme, ne reçoivent la jouissance que de celle qui n'est pas là ! Tout ce qui est atteint est détruit⁶⁸.

⁶⁶ *Ivi*, p. 304.

⁶⁷ *Ivi*, p. 305.

⁶⁸ *Ibid.*

Tale meccanismo innesca la perpetua ricerca di oggetti sempre diversi per rinnovare il desiderio e per trarre nuovo piacere: «Comme dit sainte Thérèse, “notre désir est sans remède”»⁶⁹. Spinto dall’esigenza di creare ed alimentare il proprio *bonheur*, Montherlant prosegue il suo viaggio alla ricerca della felicità: «“Je fuis l’un après l’autre tous les endroits où je ne suis pas assez heureux”. Et tous les endroits où je le suis assez»⁷⁰.

Montherlant compie, in seguito, una riflessione sulla difficoltà di acquisire il *bonheur*, sull’impossibilità di mantenerne inalterate la forza e l’azione e su ciò che accade una volta ottenuta la soddisfazione del desiderio: la sazietà incombe tragicamente sui destini degli uomini, non vi è più nulla in cui riporre la speranza di un avvenire felice e soltanto nelle misere esistenze dei sofferenti e di quanti sono fisicamente afflitti si può intravedere un futuro radioso:

C’est qu’il est presque doux de ne pas atteindre. Le malade, le pauvre, le prisonnier ont un tourment plus supportable que l’homme qui a atteint. Ils peuvent accuser les choses. Celui qui a atteint, et n’est pas heureux, tout le blesse: que ce soit la satisfaction qui ne lui donne pas le bonheur, et qu’il voie bien qu’il ne peut accuser que lui. Les prisons et les hôpitaux sont gonflés d’espérance, radieux d’avenir, car le mal y est guérissable, et le sait. Mais dans les gares et sur les paquebots le mal est inguérissable et le sait. Quand on est arrivé au bout de son espérance, quand on ne peut plus dire: «Que puis-je espérer ?», quand on en est au point de craindre les réussites humaines, parce que, loin d’éveiller votre joie, elles réveillent votre indifférence, à quoi bon lutter pour avoir la santé, l’argent, le pouvoir, puisqu’ils n’apportent pas le bonheur ?⁷¹

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 307.

⁷¹ *Ivi*, p. 310.

Il malessere fisico sembra essere per Montherlant, a questo punto della *quête*, meno drammatico e doloroso di quello morale: ad esso, infatti, si può porre rimedio. Il malato ed il prigioniero sono potenzialmente più felici del viaggiatore che ha estinto la sua capacità di desiderare e di sperare, che ha «atteint» l'oggetto agognato. La sazietà, in questo contesto, distrugge la possibilità del rinnovamento. Qual è l'unica via d'uscita intravista dall'autore per ripristinare la capacità di desiderare? Montherlant non esita, la vede ancora una volta nell'alternanza:

Je sens avec une force extrême que, lorsque notre volonté a travaillé pour accumuler dans notre vie les plaisirs, il arrive un moment où elle doit faire machine arrière, et travailler à espacer, restreindre ces plaisirs, afin de leur conserver une saveur. Certes, notre volonté, notre force d'âme, le mot n'est pas trop fort, puisqu'il s'agit, comme un saint, de résister à une partie de plus en plus considérable de nos tentations. Nous revenons ainsi à la loi vitale d'alternance, et à la vieille victoire de la disposition sur l'entassement. «La moitié est plus que le tout»⁷².

Per protrarre l'esistenza del *bonheur* è quindi necessario «conservare» la «saveur» dei piaceri. Per far sì che i piaceri siano sempre appaganti è necessario, anche in questo caso, applicare la legge dell'alternanza: la diminuzione e la restrizione dei *plaisirs*, per mezzo dell'esercizio della volontà, consentiranno un maggior godimento nell'istante in cui si deciderà di abbandonarsi nuovamente ad essi.

Sebbene l'alternanza appaia qui all'autore come l'unica soluzione possibile, nei saggi che compongono la raccolta *Aux Fontaines du Désir* Montherlant descrive stati d'animo in cui l'*impasse* succede alla risoluzione della crisi e viceversa. Egli avverte ancora,

⁷² *Ivi*, pp. 310-311.

infatti, la pesantezza della quotidianità, l'instabilità dei rapporti interpersonali ed è consapevole che nessun *bonheur* è inestinguibile:

Encore ces vacillants bonheurs, toujours moribonds, toujours à se demander s'ils sont du bonheur ou s'ils n'en sont pas, ils ne peuvent vivre un peu que par une respiration artificielle. Pour lutter contre la lassitude, il faut me ménager des privations. Pour lutter contre la décadence, il faut rompre le premier, à l'heure la meilleure, comme le joueur qui se retire après un coup de chance. Et rien de cet amour ne vaut ce qui m'en a échappé. Voilà, si j'aime, ou crois aimer. Si je chasse, je suis fou tant que je ne suis pas rassasié; rassasié, comme tous les objets que je rencontre alors me plaisent plus que ceux qui me rassasièrent, je trouve de nouveaux regrets à n'avoir plus assez faim pour les désirer⁷³.

Tuttavia, nonostante l'individuo raggiunga la consapevolezza che l'oggetto del desiderio non potrà assicurare un *bonheur* senza fine, la necessità dell'illusione di *un bonheur* futuro fa rinascere inesorabilmente la speranza, una speranza che in realtà è fondata sul nulla:

Vainement nous nous assurons que nul de ceux à qui nous donnâmes le plus ne nous est un jardin de totale sécurité: il n'y a rien à faire contre l'espérance. Fermée à toute évidence, bête à fouetter, aveugle et sourde à tout ce qui n'est pas sa fin, elle répète, les yeux clos, répète dans le vide de l'avenir, à un être sans forme ni visage: «La paix de ta poitrine et de tes bras ...» [...] «Une espérance sans espoir»⁷⁴.

⁷³ *Ivi*, p. 318.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 318-319.

Si tratta, in effetti, di una speranza che non è in grado di approdare ad un appagamento definitivo e concreto. Permane quindi un intollerabile stato di sazietà: «Je suis brisé de satiété, – et j'implore: qui me comblera? Je dis que, le bonheur, c'est le désir, la recherche, la promesse, l'attente, le premier contact: qu'on n'aille pas plus loin. – Et, cette attente, je ne peu plus la supporter»⁷⁵. Il *bonheur* è, pertanto, qui identificato nell'idea della felicità, in uno stato contemplativo che non prevede il raggiungimento dell'oggetto. Anche tale situazione, tuttavia, si rivela, all'autore, insopportabile. Nella penosa condizione, in cui è costretto Monthelant, nasce una sorta di dissidio interiore che immobilizza Henry tra il desiderio della “presa” e la tristezza della “perdita” dell'oggetto, una volta posseduto:

Car c'est un supplice, en effet, que ce désir de tout ce qui passe, jamais comblé que parfois, pendant une heure, par une satiété de bête et qui ne durera pas. Ne plus voir la moindre petite flamme sans vouloir la toucher pour s'y allumer et s'y éteindre, – mieux vaut l'obscurité totale.

Pendant, dans le même temps, je dis que je n'ai plus de désir. Comment réduire cette apparence d'énorme contradiction?

En rectifiant: c'est un supplice que ce désir de tout ce qui passe, quand, sachant qu'à l'assouvir on n'aura que plus d'amertume, on n'a pas le courage de l'assouvir, et qu'on marche ainsi par les rues, pendant des journées entières, consumé entre la tristesse de prendre et la tristesse de ne prendre pas.

Enfin le soir qui vient nous allège: cela va finir. Nous rentrons, stérile parmi les stériles et seul parmi les seuls⁷⁶.

⁷⁵ *Ivi*, p. 321.

⁷⁶ *Ivi*, p. 323.

Montherlant desidera ciò che è effimero, ciò che può dare una «satiété de bête». Al contempo egli vive nell'assenza del desiderio. Tale enorme contraddizione è risolta, secondo l'autore, dalla consapevolezza degli stati d'animo che si succedono in lui: appagando il desiderio, cresce l'amarrezza per la perdita; rinunciando, si aggrava la sofferenza della mancanza.

Questa dualità è più che mai presente, spiega Montherlant, nell'esistenza del poeta: «Le poète butine dans le réel et en fait sa poésie. Mais quand il veut faire avec sa poésie du réel, la poésie se fâche, s'évapore en touchant terre»⁷⁷. È importante sottolineare come, in questo contesto, Montherlant abbia proceduto nel tentativo di dare alla poesia una duplice esistenza: terrena e chimerica, attiva e contemplativa, senza tener conto del problema del *bonheur*, senza preoccuparsi, cioè, di oscurare lo splendore della poesia nel contatto con la realtà:

Le poète dit: «Dussé-je empoisonner le réel, je tenterai d'y réaliser ma poésie. Je suis homme, et que dégoûtent les habitudes solitaires: je ne me satisferai pas de mes rêves.» Ceci est le drame de la poésie. Certes, le drame. L'apparence, et j'y ai prêté la main, est que depuis plusieurs années je n'ai eu confiance que dans le bonheur. Pourtant j'avais proclamé [come abbiamo già constatato]: «Je me fous du bonheur.» Me suis-je contredit? Mais attention. J'ai cherché à donner à ma poésie une vie terrestre; à lui donner cette double vie d'être dans mon cerveau et d'être dans mes actes. C'est tout. Il n'est pas question de bonheur⁷⁸.

Al contrario di Barrès⁷⁹, suo maestro, Montherlant ritiene che non sia sufficiente, per un creatore, vivere di soli sogni. Benché

⁷⁷ *Ivi*, p. 324.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cfr. A. BLANC, *Montherlant disciple de Barrès: l'imitation et la distance*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France» n. 78, pp. 597-609.

questi vengano infranti da una deludente realtà, è pur necessario tentare di tradurli in esperienza diretta. La soluzione di Henry prevede di vivere quanto basta per non rifugiarsi solo nella poesia e nella vita contemplativa: «Honneur à ceux qui ne se satisfont pas de leurs rêves, et construisent, quand même, les déceptions prévues»⁸⁰.

Permane quindi, in Henry, l'estrema difficoltà di essere felice: «J'assiste avec terreur à moi-même. A tout ce que je brise pour arriver à être heureux, qui est ma seule préoccupation, et à mon incapacité d'être heureux»⁸¹. In questo contesto di ripetuto disagio esistenziale, il Nulla appare ancora una volta come l'approdo finale in cui trovare la liberazione dall'opprimente insoddisfazione che attanaglia l'autore. Qui entra in gioco nuovamente il concetto di speranza, inestinguibile nell'uomo, ma di una speranza, è importante sottolineare, proiettata verso il Nulla: «Je comprends maintenant pourquoi les Égyptiens avaient appelé le soleil le grand Pourrisseur. Sitôt qu'il se fait un peu plus fort, cette soif de l'anéantissement ... Le néant est vraiment la grande espérance. – Une espérance! Encore une! On n'en finira donc jamais!»⁸². L'immobilità spirituale di Henry, la sua difficoltà, cioè, di essere felice, di dirigere il suo desiderio verso qualcosa di umano o di soprannaturale, crea in lui una sorta di ascetismo, un ascetismo fine a se stesso che non trova un oggetto su cui proiettarsi:

Avoir eu de l'ardeur, de l'énergie, de l'audace, et n'avoir pu les mettre à la disposition de quoi que ce soit, par manque de foi en quoi que ce soit d'humain. Et aujourd'hui, ce rassasiement, ce détachement, cet effacement, tous ces biens de l'ascétisme, en somme, ne pou-

⁸⁰ H. DE MONTHERLANT, *Aux Fontaines du Désir*, in *Essais*, cit., p. 325.

⁸¹ *Ivi*, p. 328.

⁸² *Ibid.*

voir les offrir à quoi que ce soit, par manque de foi en
quoi que ce soit de divin⁸³.

Montherlant si ripiega ancora su se stesso e, con estrema propensione all'individualismo, trova soltanto in sé di che nutrire la propria esistenza: «En moi, et en moi seul, comme hier, comme toujours, ce que je crains et ce que j'espère encore. Aussi qu'on ne me plaigne pas, mais plutôt qu'on m'envie, car rien de ce qui me vient de moi ne peut m'être un mal, et je me nourris de mes cendres»⁸⁴.

Se nei saggi di *Aux Fontaines du Désir*, Montherlant analizza in maniera particolare i propri stati d'animo per arrivare poi a considerazioni di carattere generale sulla felicità e sulla personale difficoltà di essere felice, nel racconto *La Petite Infante de Castille*, la riflessione sul *bonheur* è maggiormente legata alla soddisfazione del piacere fisico, all'incontro casuale generatore della più viva emozione, alla libertà dei rapporti interpersonali. Nella sua peregrinazione attraverso il Mediterraneo, Henry avverte la grande esigenza di dedicarsi soltanto alle cose piacevoli della vita, di avvicinare la «bête féminine» alla ricerca di un furtivo ed immediato appagamento. Egli prova, ad esempio, una «joie insensée» nell'incontro fisico clandestino, rubato in uno scompartimento ferroviario, all'insaputa degli altri passeggeri del treno su cui sta viaggiando: «Au milieu de six voyageurs, dont on n'a jamais su tout à fait si, eux aussi, ils dormaient ou faisaient ceux qui. Cette peur, cette audace, cette prudence, ce délice. Ah, quelle joie insensée! Il y a de quoi en devenir fou de plaisir»⁸⁵. Anche nella *Petite Infante*, Montherlant segue un percorso individuale di accostamento al *bonheur*, segnando delle tappe e giungendo, come vedremo, al superamento delle convinzioni acquisite in *Aux Fontaines du Désir*.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ivi*, p. 329.

⁸⁵ H. DE MONTHERLANT, *La Petite Infante de Castille*, in *Romans*, cit., t. I, p. 594.

In Henry permane, inizialmente, la consapevolezza che ciò che di esaltante ed inebriante è dato dall'amore, sia quell'attimo di ignoto in cui non si conosce ancora nulla della creatura che si vuole conquistare: «Ce qu'il y a de meilleur dans l'amour, c'est cet instant de l'inconnu. La créature dont on ignore tout et qu'il s'agit de conquérir. Comment elle succombera peu à peu, telle un sorbet dont on coupe des tranches»⁸⁶. L'appagamento del desiderio conduce, nella *Petite Infante* come altrove, al suo inevitabile esaurimento. Per Henry, l'unica donna che si ha ancora l'illusione d'amare è la donna che non si possiede: «Il n'y a pour se graver en nous que la femme que nous n'avons pas eue»⁸⁷. Il vero *bonheur* è insito nella novità e nell'apice del piacere fisico:

A cette heure où, auprès d'une autre femme, mon odorat, mon tact, et toute ma bouche, et toute ma virilité étaient au zénith de la jouissance, où mon cœur et mon esprit disaient avec suffocation: «Je suis parvenu à cela!», tout transi de bonheur, j'ai souhaité de mourir, et, puisque je murmurais ou criais: «Je me meurs ... Je me meurs ... Ma mort pour une heure de toi dans mes bras!» de passer d'une mort dans l'autre⁸⁸.

Il culmine dell'amore è riposto nell'immaginazione, nell'ignoto, nella possibilità di fantasticare sull'oggetto desiderato. Avvenuto il primo incontro, si assiste al naufragio dell'amore: «La seule sorte d'amour, hélas, dont je reste capable à vingt-neuf ans, est un sentiment qui, depuis son début, ne peut que fléchir: non pas montagne russe mais water-chute. C'est maintenant, alors que je n'ai pas encore échangé un mot avec cette petite, que je suis à mon point culminant»⁸⁹. Per mantenere, quindi, vivo il desiderio,

⁸⁶ *Ivi*, pp. 610-611.

⁸⁷ *Ivi*, p. 612.

⁸⁸ *Ivi*, p. 613.

⁸⁹ *Ivi*, p. 615.

intenso l'amore e sicuro il *bonheur*, Henry decide, ora, di «ne pas réaliser», di rinunciare, di rinviare, di non conquistare la «petite danseuse», di vivere il *bonheur* solo nella *rêverie*:

Quoi donc, pensais-je, sitôt au bord de la réalisation tant attendue, je la remets au lendemain! N'aimerais-je que mes rêveries? Je sentais que c'était dans ces rêveries qu'était le plus sûr du bonheur, et cependant je jugeais indigne de me satisfaire à humer la possession. Mais il y a tellement plus dans l'espérance que dans son accomplissement, que notre geste instinctif, lorsqu'il faut sauter le pas, est de remettre à plus tard⁹⁰.

Benché Henry senta dentro di sé l'esigenza di conquistare la giovane spagnola, prevale momentaneamente in lui la volontà di desistere per salvaguardare l'incanto del *bonheur*. Egli continua a dibattersi, tuttavia, tra il desiderio della “presa” e la possibilità della rinuncia: «Tu peux être heureux encore! Le bonheur est là! prends-le. Et si ce n'est pas le bonheur, c'est en tout cas le plaisir, et tu sais bien qu'il n'y a que le plaisir qu'on emporte avec soi dans la mort»⁹¹. La soluzione finale, quella dell'allontanamento dalla *petite infante*, ridarà all'autore il gusto della libertà, il piacere del cambiamento e dell'alternanza:

«La bénédiction est sur le mouvement», dit un proverbe marocain. Autour de ce que je venais de vivre, un cercle se ferma. [...] Elle ne me tromperait plus, maintenant, la petite infante; j'étais sauf. [...] Disparissant, elle me faisait largesse de ma liberté: ainsi je dis toujours oui à la vie. [...] Une nature qui contient toutes les contradictions, quoi qui arrive, il y a une partie d'elle qui est satisfaite. Comme elle bouge sans cesse, elle voit les différents côtés des choses, tour à tour. Je reprenais donc

⁹⁰ *Ivi*, p. 616.

⁹¹ *Ivi*, p. 631.

ma destinée, toujours errant, toujours poursuivant quelque chose, toujours fuyant quelque chose, jouant avec des bonheurs que je déchiquette et rejette, en proie à toutes les fumées⁹².

Se in *Aux Fontaines du Désir*, Montherlant era giunto, per salvaguardare l'intensità del suo *bonheur*, alla convinzione di godere soltanto quanto basta dei piaceri della vita («Car j'avais marié le *non-vivre*, qui est le grand pourvoyeur de l'âme, et, par les obstacles qu'il me fallut vaincre avant d'arriver jusqu'aux portes mêmes de la féerie, assez de *vivre* pour me mettre à l'écart de ceux à qui suffisent leurs rêves, à l'écart des onanistes de la poésie»⁹³) nella seconda parte della *Petite Infante*, la sua risoluzione è molto più radicale, tenace e definitiva: «réaliser toujours». Con grande “provvista” di coraggio e di tenacia, necessari a chi «cherche à être heureux», Henry sbarazza il campo da tutti gli ostacoli che sino ad allora gli hanno impedito di realizzare pienamente il *bonheur* nel piacere fisico. Egli ascolta solo i suoi sensi e segue solo il suo istinto:

J'arrêtai de suivre uniquement mon instinct, de ne plus me fier qu'à moi seul, de ne plus me laisser rebuter, et enfin d'aller toujours jusqu'au bout, ce que je m'étais juré d'accomplir jadis, mais sans me tenir parole, renâclant devant la sorte d'obstacles qui m'a le plus souvent contrarié, ceux que je trouve en moi-même. Mon corps, trop rapidement, avait connu la lassitude du plaisir? Je n'avais qu'à fortifier mon corps. J'avais souffert des intermédiaires? Je supprimai tout intermédiaire. Des obligations envers les hommes? Je les réduisis encore. J'avais vu des lieux stériles pour moi? Eh bien, il fallait y fouiller plus profond. Il fallait surtout *réaliser toujours*, quels que fussent les fantômes qui, au dernier moment, comme dans l'aventure de Barcelone [l'avventura della

⁹² *Ivi*, p. 632.

⁹³ H. DE MONTHERLANT, *Aux Fontaines du Désir*, in *Essais*, cit., p. 325.

petite infante], pourraient se dresser entre l'acte et moi. Bref, je devais faire ce que j'avais fait jusqu'alors, mais en le poussant à la dernière extrémité. Je partis avec cette grande provision de courage et de ténacité qui est nécessaire à qui cherche à être heureux⁹⁴.

Montherlant giunge così nell'Île de la Félicité⁹⁵, e trova il più grande e completo *bonheur* nell'appagamento del desiderio, nel possesso dell'oggetto agognato: «Il m'est arrivé, me promenant, de réaliser soudain que je marchais un sourire sur les lèvres, et de baisser les yeux, avec une espèce de honte d'être encore si facile à atteindre, si à la merci des créatures qu'elles pussent me satisfaire à ce comble de plénitude»⁹⁶. Il *voyageur* ha risolto la sua crisi, è approdato ad una sponda sicura: realizzare sempre il piacere, ascoltare unicamente la parte istintuale di sé per giungere al vero *bonheur*: «[...] Et si je me rencontrais devant la glace, je m'y arrêtais un instant, presque étonné de voir que j'avais encore tête humaine au sortir de ces abîmes de bonheur»⁹⁷. Ritrovata la sua serenità, nei momenti di *repos*, egli scrive il quarto libro di questo periodo e cioè *Almuradiel*, titolo provvisorio di *Encore un instant de bonheur*. Montherlant ha acquisito la facoltà di protrarre il suo *bonheur* nel tempo, di dirigerlo, di esserne il *maître*:

⁹⁴ H. DE MONTHERLANT, *La Petite Infante de Castille*, in *Romans*, cit., t. I, p. 636.

⁹⁵ Cfr. P. SIPRIOT, *Montherlant sans masque*: «C'est toujours en quête de la féerie, mais guidé cette fois par le grand matador Juan Belmonte, que Montherlant découvre, à Séville, le quartier gitan de Triana, "avec ses rossignols et ses petits musiciens". On s'est demandé longtemps où était l' "île de la Félicité". Cette île, Montherlant y aborde à la fin de *La Petite Infante de Castille*, "porté sur les nuées de la magnificence et poussé par les brises du bon plaisir". Là, il retrouve les "êtres les plus exquis" et peut désirer une "grande quantité de joies et les obtenir". Cette île c'est Triana» (Paris, Laffont, 1990, p. 262).

⁹⁶ H. DE MONTHERLANT, *La Petite Infante de Castille*, in *Romans*, cit., p. 638.

⁹⁷ *Ivi*, p. 640.

Ainsi, calme, et pourtant bruissant comme les arbres, et portant sur toutes mes branches les rossignols de mon bonheur, je parvenais pour la première fois de ma vie à cette possession paisible et non disputée. Non pas le trantran que les larves appellent bonheur, et qui n'est qu'une absence de souffrance aiguë, où elles se réfugient, par peur de vivre, comme les artistes, par peur de vivre, se réfugient dans l'art, mais un bonheur sans cesse présent, parlant, et qui n'a pas besoin de contrastes pour être vérifié avec acuité⁹⁸.

Henry è in grado di sperimentare un «bonheur sans cesse présent», frutto della sua lunga ed attiva ricerca. L'unico ostacolo a questo tipo di *bonheur* è, come sempre, l'*assouvissement*, la *satiété*, che Montherlant allontana, ancora una volta, col rimedio più naturale, l'alternanza:

La seule ombre sur ce jardin était celle de mon monstre intérieur, au gros ventre, au membre flasque, aux yeux clos, à la lèvre bavante de sauces, et qui a nom Satiété. «Salaud, lui disais-je, tu vas m'avoir quand même». Satiété du corps, qui finissait par bonnement refuser, comme un cheval qui refuse de boire davantage. Satiété de l'âme. Mais enfin l'une et l'autre étaient loin d'être «sans remède». Le remède était simple, il suffisait d'alterner, il suffisait de quitter l'île et de faire un court séjour dans quelque Érèbe, Paris ou ailleurs, pour lui retrouver goût à mon retour: le ciel gris qui fait «chanter» les couleurs de la tulipe de Hollande⁹⁹.

Anche la sazietà, come del resto l'autore aveva già indicato, ha il suo rimedio. Montherlant riesce così a trasportare l'infinito nel finito, la dimensione assoluta in una realtà fisica e concreta: «En

⁹⁸ *Ivi*, pp. 642-643.

⁹⁹ *Ivi*, p. 643.

réalisant ses désirs, autrement dit en se réalisant soi-même, l'homme réalise l'absolu»¹⁰⁰. Il *bonheur* si configura, pertanto ancora una volta, come la realizzazione di se stessi, come il raggiungimento della propria meta esistenziale: «Il n'y a qu'un but, qui est d'être heureux. Noblement ou pas noblement. Avec ou sans l'assentiment des hommes»¹⁰¹. In seguito all'esperienza avuta nell'île de la Félicité alla ricerca del *bonheur*, Montherlant rifiuta la morale patibolare della rinuncia alla quale era giunto nella prima parte della *Petite Infante*, fermandosi alle «portes de la féerie». L'autore ribadisce nuovamente la convinzione già maturata altrove: «Seules les sens ne dupent pas»¹⁰². Attraverso i sensi si possiede la realtà e per essere strenuamente padroni di sé e del proprio *bonheur*, l'unica soluzione è la “presa”. Nella «prise» è possibile scorgere, per Montherlant, un assoluto terreno: «Je pense à présent qu'il faut prendre, prendre, prendre, pour n'être pas pris. [...] Cette matière de désir, en la réalisant je la rejette derrière moi. Devant, elle m'emprisonnait. Derrière, elle me soutient. Je m'y appuie, et je vois le ciel»¹⁰³.

Nel libro che chiude il ciclo dei *voyageurs traqués*, e cioè *Un Voyageur solitaire est un diable*, Montherlant non giunge, in merito al tema del *bonheur*, a conclusioni sostanzialmente nuove rispetto a quelle già consolidate nella *Petite Infante de Castille*. Egli ripropone i temi dell'insoddisfazione esistenziale, della mancanza di desiderio, della sazietà, del piacere del contatto fisico, dell'alternanza e della tensione verso il Nulla. Ciò che di nuovo, tuttavia, qui suggella la conclusione del ciclo dei *voyageurs* è la fine della crisi morale col ritrovato equilibrio nella creazione letteraria.

Il punto di partenza della riflessione di Montherlant sul *bonheur* è, anche qui, la mancanza di desiderio:

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 644.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 648.

¹⁰² *Ivi*, p. 647.

¹⁰³ *Ivi*, p. 645.

C'est une chose affreuse que de réaliser tous ses rêves, et cependant de ne pas mourir de félicité. C'est une chose extraordinaire que de construire dans sa vie, détail par détail, les féeries qui furent votre obsession depuis l'enfance, et cependant d'être obligé de faire attention pour se dire: «Eh bien! ceci, cela est accompli ...», d'être dans un état un peu morne de satisfaction plus intellectuelle que sensible, analogue, ce qui est piquant, à la satisfaction du devoir accompli. Un bonheur au visage de cendre se lève de toutes ces choses exaucées¹⁰⁴.

Il «bonheur au visage de cendre», derivante dall'appagamento di tutti i *désirs*, ripresenta la grigia condizione dell'*assouvissement* che immobilizza l'autore. Nel *Voyageur*, Montherlant nutre ancora lo slancio vitale nell'abbraccio dei corpi, nel piacere dato dai sensi e pone al di sopra di tutto il momento dell'incontro fisico: «Je ne suis pas sûr de comprendre le mot *prière*; mais je comprends le mot *adoration*»¹⁰⁵. Egli ricerca e trova una spiritualità del materialismo e, come abbiamo detto, un assoluto terreno:

Mais voici les folles étoiles, et il faut lever la tête. Qui donc, me voyant au pied de ce monastère, les yeux vers le ciel étoilé, ne croirait que j'y cherche une présence? Eh quoi! ne peut-on plus contempler le ciel simplement? O ciel, que de bêtises ont été dites en ton nom! En toi les hommes ont logé Dieu, leur plus étonnante création. On ne peut plus se tourner vers toi sans qu'il semble qu'on renie la terre, quand il n'y a en toi que ce que nous y avons mis, et dans ta beauté qu'un reflet de la terre¹⁰⁶.

¹⁰⁴ H. DE MONTHERLANT, *Un Voyageur solitaire est un diable*, in *Essais*, cit., p. 354.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 395.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 401.

Nel Cielo vi è solo la trasposizione delle umane aspirazioni e la vera bellezza è quella terrena. Bellezza conquistata nella diversità e molteplicità dei corpi: Henry indica Marsiglia, Barcellona, Algeri e Napoli come le quattro capitali del Mediterraneo dove è più facile soddisfare il proprio piacere¹⁰⁷. Tuttavia, arrivato al limite estremo di ogni “delizia” che può offrire la vita, ecco ripresentarsi il “mostro” della sazietà:

Le manque de désir brûle une âme, hier brûlée par le désir. Comme ces plaines où paissait tout à l'heure la horde des taureaux, qui s'est écoulée avec le soir, nous voyons brûlées et désertes, à l'infini, ces plaines où paissaient jadis les troupeaux beuglants de nos passions. Je suis arrivé à la limite de ce que je pouvais dans le sens de vivre (j'entends: vivre ardemment), au point où il faut tout changer. Je ferme la vie comme on ferme un livre. Je ferme ce temps où j'ai été moins heureux dans la liberté que je ne le fus un jour dans la contrainte, dans le désordre que dans l'ordre, dans une possession vaste et multiple que dans une possession resserrée¹⁰⁸.

La via d'uscita proposta, anche qui, è il principio dell'alternanza: «Grâce et nature alternées, mais sur un rythme assez rapide pour qu'on n'ait pas le loisir de renier injustement celui de ces états qu'on vient de quitter, dans l'autre, comme il y a tendance à le faire quand le rythme d'alternance est lent. Voleter de l'un à l'autre comme l'oiseau entre terre et ciel»¹⁰⁹. *Grâce e nature*, impegno nella creazione letteraria e dedizione al piacere alternativamente abbracciati per prolungare la condizione del *bonheur*. È necessario sospendere il *plaisir*, «se ménager des privations» per

¹⁰⁷ Cfr. J.-P. KREMER, *Le culte de la Méditerranée et l'expérience de satisfaction*, in *Le désir dans l'œuvre de Montherlant*, cit., pp. 43-49.

¹⁰⁸ H. DE MONTHERLANT, *Un Voyageur solitaire est un diable*, in *Essais*, cit., p. 426.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 433.

mantenere inalterato il sapore della vita: «Une phrase de Montalbert cingle vers moi comme un oiseau: “J’ai pour l’avenir tout un plan de sacrifices qui me plaît”. Ils seront inaperçus du monde, qui ne sait pas ce que j’ai possédé»¹¹⁰.

I tentativi compiuti per essere felice, gli sforzi messi in atto per programinarsi delle privazioni che possano rendere più intensi i momenti di piacere, l’ansia di un *bonheur* a tutti i costi ricercato, appaiono, in alcune fasi della *quête* di Montherlant, quasi come le tappe di un percorso obbligato. La ricerca della felicità assume, pertanto, anche i tratti faticosi di un dovere da compiere, di una meta da raggiungere, di un obiettivo al quale non ci si può sottrarre. Per sfuggire a questo impellente, seppur gravoso richiamo, Henry proietta ogni sua speranza verso il Nulla: «L’espérance du néant final, comme un endroit où l’on ne sera plus obligé de visiter des oasis»¹¹¹. Le «oasis», create per dare ristoro e felicità, si trasformano, al contrario, secondo Henry, in inutili e penosi luoghi della banalità. La tensione verso il Nulla è, quindi, sempre presente e costituisce l’estrema aspirazione alla cessazione di ogni ansia esistenziale. L’annientamento della materia porrebbe fine ad ogni sofferenza e ad ogni esigenza di assoluto: «[...] Voir peu à peu sous mon bras, toujours plus loin, tout alentour, / un vide enfin digne d’un roi prendre la place de la matière»¹¹². Come Minosse, il re di Creta descritto in *Pasiphaé* e in *Encore un instant de bonheur*, anela ad un «vide digne d’un roi», così Montherlant scorge nel Nulla lo stato ideale cui approdare, l’unica reale e possibile meta esistenziale.

La crisi del *voyageur traqué* si conclude, come egli stesso afferma, nel 1930, anno d’inizio della stesura della *Rose de sable*. Benché nella Prefazione del 1939 a *Un Voyageur solitaire est un diable* Monther-

¹¹⁰ *Ivi*, p. 434.

¹¹¹ *Ivi*, p. 417.

¹¹² H. DE MONTHERLANT, *Chant de Minos*, in *Encore un instant de bonheur*, in *Romans*, cit., t. I, p. 677.

lant non individui chiaramente in questa circostanza la causa del ritrovato equilibrio interiore, nel 1961, anno della seconda Prefazione, l'autore sembra più propenso ad accettare questa ipotesi: «*La Rose de Sable*, long roman “social” qui me demanda deux années de travail assidu, et qui fut mis en chantier quelques mois après la composition du *Dernier Retour* [saggio incluso in *Un Voyageur solitaire est un diable*], fut-il l'aboutissement de la crise que reflète cet essai? Je ne saurais dire. C'est une hypothèse qui me vient à l'esprit aujourd'hui (1961)»¹¹³. Sta di fatto che dal 1930, Montherlant recupera la capacità d'investire la sua energia in una fiorente attività letteraria¹¹⁴. Egli sembra aver dimenticato il tormento degli anni precedenti e ritrovato, invece, la facoltà d'incanalare il suo *élan vital* in una giusta via, quella della creazione letteraria. Trascorsi gli anni dei *voyageurs traqués*, si presenta ora al nostro autore il *bonheur* stabile e permanente dato dall'alternanza tra *œuvre* e *plaisirs*.

¹¹³ H. DE MONTHERLANT, *Un Voyageur solitaire est un diable*, in *Essais*, cit., p. 427.

¹¹⁴ Sull'opera ed il pensiero di Henry de Montherlant, si vedano inoltre: A. BLANC, *Montherlant, un pessimisme heureux*, Paris, Editions du Centurion, 1968 e *Les critiques de notre temps et Montherlant*, Paris, Garnier, 1973; P. D'ARX, *La femme dans le théâtre de Henry de Montherlant*, Paris, Nizet, 1973; J. DE BEER, *Montherlant ou l'homme encombré de Dieu*, Paris, Flammarion, 1963; J.-P. NORRISH, “Le Bonheur” as a Dramatic theme and Paradox in Twentieth-Century French Theatre, in «Journal of European Studies» n. 7, pp. 107-133; PH. DE SAINT ROBERT, *Montherlant le séparé*, Paris, Flammarion, 1969 e *Montherlant ou la relève du soir*, Paris, Les Belles Lettres, 1992; S. HILLEN, *Le Roman monologue. Montherlant, auteur, narrateur, acteur*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002; H. ABO SHANA, *Montherlant tragique. Construction et déconstruction du texte dramatique*, Université Lumière Lyon 2, 2009; PH. ALMERAS, *Montherlant. Une vie en double*, Editions Via Romana (Versailles), 2009. Riguardo all'aggiornamento bibliografico sull'opera montherlantiana, rimandiamo infine a P. ADINOLFI, *Henry de Montherlant: lo stato attuale della critica*, in «Studi Francesi», n. 161 (2010), pp. 324-329.

IL FAUT IMAGINER SISYPHE HEUREUX¹

Una costante ed innata tensione alla gioia di vivere caratterizza il pensiero e l'opera di Albert Camus. Certamente l'esigenza della felicità, l'esaltazione della dignità dell'essere umano, la solarità mediterranea e la consapevolezza di appartenere ad un "regno" esclusivamente terreno sono i tratti più tangibili della sua identità di uomo e di scrittore. L'aspirazione al *bonheur* segna la vita e l'opera dell'autore nei momenti più radiosi come in quelli più cupi. Nell'*Envers et l'endroit* Camus evoca il paradiso perduto dell'infanzia, fatto di povertà ma anche di luce, in cui la felicità è talvolta offuscata, ma mai completamente spenta. In *Noces* e nell'*Été* celebra il *bonheur* puramente terreno realizzato nell'accordo con la natura mediterranea. Nei saggi lirici s'immerge in forma "panica" e vitalistica nell'*hic et nunc* corporeo: dibattuto tra la negatività della condizione mortale e la positività dell'accordo con la natura, sceglie la gioia istintuale delle "nozze" solari ed allontana ogni desiderio d'immortalità, rifiutando le consolazioni della religione e della speranza.

L'incontro dell'uomo con la realtà degli elementi naturali si verifica attraverso un duplice e reciproco movimento: l'individuo senziente s'identifica gradualmente con la cosa sentita e la "materia" naturale acquisisce i tratti umani. In *Noces* è più che mai evidente il duplice processo di disumanizzazione dell'uomo e di umanizzazione della natura. L'essere umano s'incarna nei singoli

¹ A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 168.

elementi naturali, si riappropria dell'identità di figlio della terra, è "levigato dal vento" e confonde i "battiti" del proprio cuore con le grandi pulsazioni della natura fino a diventare "pietra tra le pietre" e "cosa tra le cose":

Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. Ce bain violent de soleil et de vent épuisait toutes mes forces de vie. À peine en moi ce battement d'ailes qui affleure, cette vie qui se plaint, cette faible révolte de l'esprit. Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde².

La natura si curva teneramente sull'uomo, rivelandogli l'unica realtà a lui concessa, quella del "corpo", riconoscendogli l'innocenza e non il peccato originale, si pensi all'importanza dello studio di Sant'Agostino nella formazione di Camus³, appagando i suoi desideri più immediati attraverso il dono dell'amore femminile, concedendogli le sole gioie, seppur provvisorie, possibili nel-

² ID., *Noces*, in *Essais*, Édition critique par R. QUILLIOT et L. FAUCON, Paris, Gallimard, 1972 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 62.

³ Ricordiamo la tesi di laurea di Camus, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme. Plotin et Saint Augustin*, discussa all'Università di Algeri nel 1936, in cui l'autore esprime chiaramente la sua avversione all'idea di peccato originale e alla concezione della grazia formulate da Sant'Agostino.

la condizione umana e terrena. Soltanto le “nozze” con una natura umanizzata consentono all’individuo di realizzare l’autenticità della propria vita e di allontanare il razionalismo e lo spiritualismo in quanto espressioni della vita inautentica, inadatte ad indicare all’uomo la via per il vero ed unico *bonheur*, quello terreno. È qui evidente l’influsso di Nietzsche con il quale Camus condivide la celebrazione della spontaneità degli istinti naturali. Non nell’astratta ragione bensì nella vitalistica immedesimazione dell’uomo con la natura è possibile, per Camus, essere felici. La necessità di svincolarsi dalla mistificazione delle altre forme esistenziali è rintracciabile soprattutto nei saggi lirici, ma è presente anche in opere come *La Mort Heureuse*, *L’Étranger*, *Caligula* e *Le Malentendu*. In queste opere, tuttavia, si fa sempre più strada l’importanza della consapevolezza della condizione della propria esistenza e della propria felicità. La ragione, che nei saggi lirici andava allontanata perché fuorviante ed incapace di assicurare l’umano *bonheur* («oublieux, oublié de moi-même»), diventa qui indispensabile strumento di *conscience* in grado non di garantire la felicità, ma di contribuire all’acquisizione del giusto equilibrio tra la propria condizione assurda e la benefica unione sensoriale con il sole, il mare e la natura. Mirabile esempio di tale equilibrio è dato dal Meursault dell’*Étranger* che scopre, nella sua ultima notte, di essere stato felice:

J’étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. Je crois que j’ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu’à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. [...] Devant cette nuit chargée de signes et d’étoiles, je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du

monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore⁴.

Meursault si apre alla «tendre indifférence du monde» e ritrova, nell'abbandono fraterno con l'universo la sola felicità possibile, quella immediata e naturale dei sensi. Ciò che di più distanzia l'uomo dalla realizzazione della felicità è, pertanto, la conduzione di una vita inautentica e di conseguenza priva della consapevolezza che determina la grandezza della dignità umana. La forza, il coraggio e la dignità dell'uomo risiedono nell'acquisizione della *prise de conscience* della tragica condizione della propria esistenza. L'anelito al *bonheur* non è, tuttavia, mai soffocato e tale riflessione conduce l'autore alla descrizione del personaggio di Sisifo nel celebre saggio che porta il suo nome, *Le mythe de Sisyphe*.

Il Sisifo di Camus è l'uomo che, tornato sulla terra per punire la moglie colpevole di aver gettato il suo corpo senza sepoltura in mezzo alla pubblica piazza, non vuole più ridiscendere nell'oscurità infernale. Godute ancora una volta le piacevoli sensazioni terrene, è necessario l'intervento degli dèi perché egli ritorni negli inferi, dove lo attende il suo tragico destino:

Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut pas retourner dans l'ombre infernale. Les rappels, les colères et les avertissements n'y firent rien. Bien des années encore, il vécut devant la courbe du golfe, la mer éclatante et les sourires de la terre. Il fallut un arrêt des dieux. Mercure vint saisir l'audacieux au collet et, l'ôtant à ses joies, le ramena de forces aux enfers où son rocher était tout prêt⁵.

⁴ A. CAMUS, *L'Étranger*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Édition critique par R. QUILLIOT, Paris, Gallimard, 1974 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 1211-1212.

⁵ ID., *Le mythe de Sisyphe*, cit., p. 164.

Le gioie di Sisifo sono tutte di questo mondo, il mare scintillante ed i “sorrisi” della terra lo trattengono e determinano la sua forte opposizione al volere degli dèi. In Sisifo s’instaura un lacerante tormento causato da tre elementi essenziali: il rifiuto della volontà divina, l’odio per la morte e la passione per la vita. Per mezzo della riflessione su questo personaggio mitico, Camus rappresenta la propria avversione all’ideologia religiosa che pretende imporre aprioristicamente una soluzione finale rientrante nel “disegno divino”, la propria esigenza di contrastare la morte fino in fondo e finché è possibile ed il proprio istintivo attaccamento alla vita, dispensatrice dell’unico *bonheur* esistente, quello sensoriale e terreno. In Sisifo è racchiusa l’essenza tragica dell’intera umanità e per tale motivo il personaggio camusiano diventa il simbolo dell’eroe assurdo per eccellenza: «On a compris déjà que Sisyphé est le héros absurde. Il l’est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l’être s’emploie à ne rien achever. C’est le prix qu’il faut payer pour les passions de cette terre»⁶. L’inutilità dello sforzo di Sisifo, iterato per un tempo indeterminato, costituisce l’assurdità della sua esistenza e di quella dell’umanità nella sua interezza. Sisyphé è l’immagine dell’universale sofferenza ingiusta e gratuita e della ribellione ad un ordine metafisico crudele, incomprensibile e non riconosciuto. Questi elementi accomunano, come abbiamo visto, il Sisyphé camusiano all’Edipe cocteauiano, in quanto entrambi gli eroi sono stritolati dalla *machine infernale* e cioè sono imprigionati in un’esistenza assurda, voluta dagli dèi, che non scelgono e non riconoscono come propria. Entrambi, ancora, riscattano l’asservimento della loro condizione con la grandezza della loro elevazione morale e della loro dignità. La meticolosa descrizione della gestualità di Sisifo intento a far risalire il *rocher* sulla sommità della montagna rivela l’interesse di Camus a voler rappresentare

⁶ *Ibid.*

l'alienazione e la meccanicità delle azioni quotidiane in cui gli esseri umani, anche quelli moderni, sono coinvolti:

Pour celui-ci on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine⁷.

La concretezza della fatica del lavoro umano è contrapposta all'«espace sans ciel» e al «temps sans profondeur». La ripetitività dell'azione protratta nel tempo logora il fisico dell'uomo che diventa simile alla pietra che solleva, ma il momento che determina la svolta nell'esistenza dell'eroe è quello della discesa, del ritorno preparatorio alla nuova fatica. È in questa tragica pausa esistenziale che si manifesta tutta la consapevolezza di Sisifo. È in questo istante che egli diviene superiore al suo destino e più resistente della sua roccia. È qui che Camus sottolinea il senso tragico del mito: non c'è tragicità senza consapevolezza.

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de

⁷ *Ivi*, p. 165.

ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.
Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient⁸.

Non a tutti, purtroppo, appartiene la *prise de conscience* di Sisifo. L'operaio, il cui destino non è meno assurdo di quello di Sisifo poiché consuma la sua esistenza nell'alienazione del lavoro quotidiano, è investito dalla tragicità della vita soltanto nei momenti della piena consapevolezza, quando la speranza non sostiene la sua impresa. La dignità dell'uomo è quindi soggetta ad una minore o maggiore grandezza a seconda del livello di *conscience* e di "disprezzo" della propria condizione: «L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient»⁹. È a questo punto che Camus esprime tutta l'ambiguità e la duplicità dell'esistenza di Sisifo. Seguendo l'impronta naturale che caratterizza la sua riflessione sulla condizione dell'uomo, Camus evidenzia nuovamente una dualità specifica del genere umano: Sisifo è al contempo vinto e vincitore, sottomesso e rivoltoso, più grande, in ogni caso, del destino che egli sovrasta. Non c'è sorte avversa che non possa essere superata con il «mépris» per l'assurdità della propria esistenza: «Sisyphée, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition: c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris»¹⁰.

Qui termina la constatazione della negatività della condizione umana. A partire da questo punto, l'intento di Camus è quello di dimostrare la possibilità della realizzazione di un *bonheur négatif*.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 166.

Anche Sisifo può essere felice: «Si la descente ainsi se fait certains jours dans la douleur, elle peut se faire aussi dans la joie. Ce mot n'est pas de trop»¹¹. Nel momento in cui Sisifo è colto da un'indicibile tristezza, ricordando le calde e solari immagini terrene, «c'est la victoire du rocher», sono «nos nuits de Gethsémani»¹². Qui Camus fa ancora una volta riferimento alla figura di Gesù Cristo, già emersa nel capitolo dedicato al Kirilov di Dostoïevski, in quanto simbolo del sacrificio umano portato alle estreme conseguenze, nella gratuità di un'inesistente prospettiva ultraterrena. In tal senso Gesù è l'uomo perfetto, colui che incarna tutta l'assurdità della condizione umana: «Jésus incarne bien tout le drame humain. Il est l'homme parfait, étant celui qui a réalisé la condition la plus absurde. Il n'est pas le Dieu-homme, mais l'homme-dieu. Et comme lui, chacun de nous peut être crucifié et dupé – l'est dans une certaine mesure»¹³. Gesù è vicino a Sisifo nell'istante in cui accetta e supera l'angoscia della morte. Le verità più opprimenti sono vinte per mezzo della consapevolezza ed accanto a Gesù e a Sisifo, nella riflessione di Camus, prende posto anche Edipo. In principio, l'eroe sofocleo ubbidisce inconsapevolmente al suo destino. A partire dal momento in cui scopre la verità, incomincia la sua tragedia, ma all'apice del dolore, cieco e disperato, riconosce nella mano di Antigone, simbolo della positività umana e terrena, l'unico legame che lo unisca ancora al mondo. È qui che si manifestano tutta la dignità e tutta la forza d'animo di Edipo: «Malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien»¹⁴. Nella grande elevazione di tale atteggiamento è racchiusa la formula della vittoria assurda. La saggezza antica coincide con l'eroismo moderno. Il «tout est bien» di Edipo è molto simile, seppur in prospettiva non fideistica, al «tout est grâce» del *curé de campagne* di

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, pp. 145-146.

¹⁴ *Ivi*, p. 166.

Bernanos e forse anche al «tout est juste» dell'Alban de Bricoule di Montherlant. Per Edipo e per il *curé* si consuma una tragedia esistenziale di cui essi diventano consapevoli aderendo spontaneamente l'uno alla natura della propria esistenza, l'altro all'immensità della creazione divina. Nel contesto camusiano, «le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre»¹⁵. Non c'è che un mondo. Sarebbe, tuttavia, un errore dire che la felicità nasce per forza dalla scoperta dell'assurdo. La frase di Edipo, «je juge que tout est bien», risuona nello spaventoso e limitato universo dell'uomo. Anche Sisiphe «juge que tout est bien»¹⁶. Ciò vuol dire che, seppur nella più tragica delle condizioni, non tutto è perduto e che è necessario allontanare dal mondo umano un dio che vi è entrato per mezzo dell'insoddisfazione e del gusto dell'inutile sofferenza. La sentenza di Edipo lascia all'uomo il suo destino ed il significato della gioia silenziosa di Sisifo è racchiuso in quelle parole. La sua sorte gli appartiene ed il suo «rocher» è il suo mondo. Allo stesso modo l'uomo assurdo, quando contempla il suo tormento, «fait taire toutes les idoles»¹⁷ e diventa pienamente padrone della propria esistenza.

Nella condizione umana «il n'y a pas de soleil sans ombre» e «il faut connaître la nuit»¹⁸, ma quando l'uomo assurdo sceglie la consapevolezza, il suo sforzo non ha più fine ed egli è proteso alla realizzazione del destino personale: «Il se sait le maître de ses jours»¹⁹. Sisifo che ritorna verso il suo masso contempla le proprie azioni «sans lien», unite dal potere del ricordo e presto fissate con la morte. Egli è l'«aveugle» che desidera vedere e che sa che la notte non ha fine, ma, nonostante tutto, è sempre in marcia e porta il suo pesante fardello:

¹⁵ *Ivi*, p. 167.

¹⁶ *Ivi*, p. 168.

¹⁷ *Ivi*, p. 167.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 168.

Sisyphé enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux²⁰.

Un altro personaggio del primo ciclo camusiano in cui si manifestano i segni della rivolta individuale contro l'*absurde* è Caligula, il protagonista dell'omonima *pièce*. Caligula è il folle più lucido, in realtà, di tutti gli altri, è colui che scopre la tragica verità della condizione umana e vuole annullare la menzogna, è l'uomo assurdo che aspira alla felicità, seppur sbagliando la strada da intraprendere per ottenerla:

Caligula: Il est vrai. Mais je ne le savais pas auparavant. Maintenant, je sais. (*Toujours naturel.*) Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde²¹.

La «dune», il «bonheur» e l'«immortalité» sono gli elementi irraggiungibili nel mondo terreno, simbolo di un assoluto inarrivabile ed impossibile da concretizzare in mezzo agli uomini. In un universo che non risponde alla domanda di senso dell'essere umano e che non soddisfa il suo bisogno di felicità, il “demente” Caligula intende condurre fino alle estreme conseguenze il suo ragionamento logico, smantellando l'ipocrisia e la menzogna sociale. I parametri di giudizio sono capovolti. Ciò che sembra realtà,

²⁰ *Ibid.*

²¹ ID., *Caligula*, suivi de *Le malentendu*, Paris, Gallimard, [1958] 2008, p. 26.

in verità è illusione, e ciò che appare follia è il lucido disvelamento della realtà: gli uomini muoiono e non sono felici.

Caligula giunge a tale consapevolezza in seguito alla morte di Drusilla, ma il dolore che lo attanaglia non è tanto causato dalla morte dell'amante-sorella quanto dallo scontro diretto con l'esperienza della morte:

Caligula: Que d'histoires pour la mort d'une femme ! Non, ce n'est pas cela. Je crois me souvenir, il est vrai, qu'il y a quelques jours, une femme que j'aimais est morte. Mais qu'est-ce que l'amour ? Peu de chose. Cette mort n'est rien, je te le jure; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. C'est une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter. [...] Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux²².

Questa «vérité toute simple» è, in realtà, difficile da vedere e pesante da sopportare, ma Caligola, come Sisifo e come Edipo, vuole che si manifesti la verità: «Tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité!

Sebbene Caligola abbia il merito della lucidità e della consapevolezza, compie tre errori fondamentali che lo allontanano dal *bonheur* e che fanno di lui il modello negativo dell'uomo assurdo. Invece di affrontare il proprio destino assurdo e mortale, egli ricerca l'evasione nell'impossibile conquista della luna. Esigendo per se stesso una libertà senza limiti da imporre con la violenza e con la crudeltà, rinnega il senso della misura tipico dell'azione del vero *homme révolté* e rifiuta l'amore e la solidarietà umana. Adopera il delitto come strumento per raggiungere la felicità, con il solo risultato di negare la vita propria e altrui. Anche Caligola è un personaggio della duplicità: pur avendo intuito la necessità della

²² *Ivi*, pp. 26-27.

rivolta contro il destino, compie l'errore di negare l'amore fra gli uomini:

Caligula, prince relativement aimable jusque-là, s'aperçoit à la mort de Drusilla, sa sœur et sa maîtresse, que le monde tel qu'il va n'est pas satisfaisant. Dès lors, obsédé d'impossible, empoisonné de mépris et d'horreur, il tente d'exercer, par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs, une liberté dont il découvrira pour finir qu'elle n'est pas la bonne. Il récuse l'amitié et l'amour, la simple solidarité humaine, le bien et le mal. Il prend au mot ceux qui l'entourent, il les force à la logique, il nivelle tout autour de lui par la force de son refus et par la rage de destruction où l'entraîne sa passion de vivre. Mais, si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes²³.

Caligola applica il relativismo portato fino alle estreme conseguenze, fino alla negazione della vita, e qui pensiamo al Montherlant di *Syncretisme et Alternance* e di *Va jouer avec cette poussière*. Secondo questa prospettiva, la vita e la morte, il bene ed il male ed ogni altro valore si equivalgono. In ciò consiste il più grande errore del principe che determina il suo distacco definitivo dalla possibilità del *bonheur*. In ciò risiede anche la più grande differenza con Sisifo: mentre Sisifo rinnova la sua sfida contro l'assurdo e rifiuta il suicidio, tema centrale da cui prende l'avvio il saggio camusiano, Caligula volendo portare la morte agli altri, causa consapevolmente anche la propria.

Il pensiero camusiano è retto, come abbiamo potuto constatare anche dall'esperienza di Sisifo, dalla convinzione che si possa trovare la felicità nelle "nozze" con la natura, sebbene le condi-

²³ ID., *Préface à l'Édition Américaine du Théâtre*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, cit., pp. 1729-1730.

zioni dell'esistenza individuale siano segnate dalla tragicità della sofferenza e della morte.

Anche nel mondo della "peste", per esempio, la natura svolge una particolare funzione catartica. L'episodio del bagno notturno di Rieux e di Tarrou ne è una mirabile dimostrazione:

Peu avant d'y arriver, l'odeur de l'iode et des algues leur annonça la mer. Puis il l'entendirent. Elle sifflait doucement au pied des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflait et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. Tourné vers Tarrou, il devina, sur le visage calme et grave de son ami, ce même bonheur qui n'oubliait rien, pas même l'assassinat. Ils se déshabillèrent. Rieux plongea le premier. Froides d'abord, les eaux lui parurent tièdes quand il remonta. Au bout de quelques brasses, il savait que la mer, ce soir-là, était tiède, de la tiédeur des mers d'automne qui reprennent à la terre la chaleur emmagasinée pendant de longs mois. Il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. Un lourd clapotement lui apprit que Tarrou avait plongé. Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement. Puis il perçut de plus en plus distinctement un bruit d'eau battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit. Tarrou se rapprochait, on entendit bientôt sa respiration. Rieux se retourna, se mit au niveau de son ami, et nagea dans le même rythme. Tarrou avançait avec plus de puissance que lui et il dut précipiter son allure. Pendant

quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. Rieux s'arrêta le premier et ils revinrent lentement, sauf à un moment où ils entrèrent dans un courant glacé. Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par cette surprise de la mer. Habillés de nouveau, ils repartirent sans avoir prononcé un mot. Mais ils avaient le même cœur et le souvenir de cette nuit leur était doux. Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de la peste, Rieux savait que Tarrou se disait, comme lui, que la maladie venait de les oublier, que cela était bien, et qu'il fallait maintenant recommencer²⁴.

In tale descrizione, Camus non allude a nessun rito d'iniziazione o di rigenerazione religiosa. Si tratta semplicemente della catarsi inerente alla riscoperta della propria natura unicamente umana. La percezione del «visage grêlé des rochers» mette Rieux in piena sintonia con gli elementi naturali circostanti e risveglia in lui un «étrange bonheur», lo stesso provato da Tarrou. Il *bonheur* dei due amici è il *bonheur* che non “dimentica” nulla, quello “strano” tipo di felicità che non è assoluta, sublime ed universale, bensì sempre inclusiva della consapevolezza dell'ambigua condizione umana. Non si può dimenticare la “peste”, non si possono ignorare il male e il dolore che affliggono l'umanità, non ci si può estraniare nell'egoistica ricerca della felicità, ma è anche possibile, tuttavia, godere del semplice e rigenerante contatto con la natura, dispensatore dell'unico *bonheur* concesso all'uomo. La «nuit [...] sans limites» della tragica condizione umana può essere «plein[e] de lune et d'étoiles», come il cielo stellato di Meursault. Nell'istintivo abbraccio con l'*univers*, Rieux e Tarrou scoprono questa possibilità, «solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste». Ben presto, però, i due ricuperano il loro ruolo per prose-

²⁴ ID., *La peste*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, cit., p. 1428-1429.

guire la loro missione: «Il [faut] maintenant recommencer». Come Sisifo instancabile e padrone del proprio destino, così Rieux e Tarrou scelgono di continuare la loro lotta strenua e solidale contro la peste, vivificati dal «doux souvenir» di una notte stellata e rafforzati nel loro intento e nella consapevolezza della condivisione della stessa assurda condizione: «Ils [ont] le même cœur». La sensibilità verso la sofferenza dei propri simili, che si manifesta nella *solidarité humaine*, è ciò che qui completa il senso della rivolta di Sisifo. Sisifo non è più solo. Il suo sforzo ed il suo sacrificio sono lo sforzo ed il sacrificio di tutti gli esseri umani che scelgono di condividere la stessa tragica sorte nella piena consapevolezza dell'assurdità della loro esistenza.

La fusione con gli elementi naturali e la rinnovata sfida contro l'assurdo attraverso il filtro della solidarietà e della fratellanza sono, pertanto, gli elementi costitutivi del più concreto ed accessibile *bonheur* camusiano.

Ciò che Camus non può accettare è la “creazione imperfetta”. Secondo questa prospettiva, l'autore algerino si ricollega parzialmente al manicheismo del primo Agostino, recupera l'opposizione al cattivo Demiurgo responsabile del male nel mondo e della sofferenza dell'umanità. Il rifiuto di Dio si leva dal dolore innocente, dalla creazione imperfetta:

La révolte bute inlassablement contre le mal, à partir duquel il ne lui reste qu'à prendre un nouvel élan. L'homme peut maîtriser en lui tout ce qui doit l'être. Il doit réparer dans la création tout ce qui peut l'être. Après quoi, les enfants mourront toujours injustement, même dans la société parfaite. Dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront et, si limitées soient-elles, elles ne cesseront pas d'être le scandale. [...] Il y a un mal, sans doute, que les hommes accumulent dans leur désir forcené d'unité. Mais un autre mal est à l'origine

de ce mouvement désordonné. Devant ce mal, devant la mort, l'homme au plus profond de lui-même crie justice. Le christianisme historique n'a pas répondu à cette protestation contre le mal que par l'annonce du royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi. Mais la souffrance use l'espoir et la foi; elle reste solitaire alors, et sans explication²⁵.

Per poter correggere la creazione, la creatura deve essere più giusta del creatore. Per tale motivo Rieux, che nella *Peste* lotta contro il male e la morte, è il nemico di Dio, mentre Paneloux è il rappresentante di quel Cristianesimo che considera la peste la punizione stabilita da Dio per il peccato degli Oranesi e che, seppur sconvolto dalla morte del figlio del giudice Othon, accetta incondizionatamente, pur di non perdere la fede, ciò che non può comprendere²⁶. Rieux ricerca la salute e non la salvezza, la felicità e non la redenzione. In ciò consiste la correzione della creazione, la “religione” dell'uomo professata da una stirpe di uomini “santi”, più giusti della divinità. Si concretizza, così, la concezione della santità senza Dio, di un particolare tipo di eroismo che include tutte le virtù umane e che indirizza l'azione dell'uomo verso l'aiuto reale e non procrastinato del prossimo.

Come Rieux e Tarrou anche Rambert giunge alla stessa conclusione: la felicità è un diritto individuale, ma “ci può essere vergogna ad essere felici da soli”. Il giornalista è costretto ad un esilio non voluto, lontano dalla donna che ama ed anche quando potrà ricongiungersi a lei sceglierà di restare per prestare il suo servizio nelle formazioni volontarie di Tarrou: «J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville et que je n'avais rien à faire avec vous.

²⁵ ID., *L'Homme Révolté*, in *Essais*, Édition critique par R. QUILLIOT et L. FAUCON, Paris, Gallimard, 1972 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 705-706.

²⁶ In merito al problema del peccato e della punizione divina, segnaliamo l'interessante studio di S. GIVONE, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012 ed in particolare le pp. 19-36, inerenti alla *Peste* camusiana.

Mais maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous»²⁷.

Il credo più strettamente individualistico di *Noces* è qui ampiamente superato. La felicità personale e naturale ha senso se non diventa una via di fuga di fronte all'impegno che la solidarietà umana impone, di fronte allo scandalo dell'innocenza torturata.

Una volta debellato il flagello e riaperte le porte della città, Rambert, unico tra i personaggi camusiani a veder avverato il suo sogno di felicità, riabbraccerà la donna amata sulla banchina della stazione, ma, dopo la peste, nulla potrà essere più come prima: «Le bonheur arrivait à toute allure, l'événement allait plus vite que l'attente. Rambert comprenait que tout lui serait rendu d'un coup et que la joie est une brûlure qui ne se savoure pas»²⁸. Insieme alla gioia per l'incontro, Rambert non può far a meno di provare «une sourde angoisse»²⁹: l'esperienza della “peste” non può lasciarlo poiché ormai è divenuto consapevole della tragica condizione che appartiene ad ogni uomo. È impossibile per lui ritornare alla spensierata ed anche un po' egoistica felicità che contraddistingueva la sua esistenza prima di giungere ad Orano. Ora una tale felicità non sarebbe più innocente, Rambert se ne vergognerebbe. Come Rieux e Tarrou cercherà la propria felicità sulla strada della solidarietà.

In questo contesto, ciò che Camus sottolinea con vigore è l'esigenza prioritaria dell'elevazione morale dell'essere umano: ciò che conta non è più l'ostinata ricerca della felicità personale, bensì il tentativo concreto di rendersi degni della felicità. Se nella dura lotta contro la peste e l'assurdo l'eroe camusiano riuscirà a provare la felicità nello spontaneo e sensuale abbraccio con la natura, attraverso tutte le sue manifestazioni, potrà assaporarla senza vergognarsene. Questo è ancora un motivo per cui, sull'arduo cammino della solidarietà e dell'amore, «il faut imaginer Sisyphe heureux».

²⁷ A. CAMUS, *La peste*, cit., p. 1389.

²⁸ *Ivi*, p. 1462.

²⁹ *Ibid.*

La riflessione camusiana si fa più pessimistica con *La Chute*. Qui l'autore avverte di aver perso l'innocenza originaria ed il suo pensiero si avvicina di più a quello di Sant'Agostino, sebbene rimanga immutata la sua opposizione a Dio. Mentre il mondo della natura preserva la sua innocenza, il mondo degli uomini è il solo in cui si manifestino le espressioni della vita inautentica e della colpevolezza. S'impone ora l'esigenza di una grazia attesa, ma violata. Insostenibile è la pena dell'uomo che ha preso le parti della creatura contro il creatore, che ha perso l'idea della propria innocenza e di quella altrui e che giudica la creatura e se stesso criminali quanto il creatore³⁰. La grazia si presenta qui sotto il volto dell'amore e della felicità suscitati nel prossimo, ma nella "confessione calcolata" di Clamence, il protagonista della *Chute*, non vi sono riferimenti espliciti al *bonheur*. Si tratta di una grazia esclusivamente terrena raggiungibile con la trasfigurazione del cuore per mezzo dell'amore e del perdono. Ma tutto ciò non è facilmente attuabile e Clamence dimostra che la colpa appartiene all'intera umanità.

In questo contesto, per Clamence la condivisione della colpa, estesa fino a Gesù che porta indirettamente su di sé la responsabilità della strage degli innocenti, diventa lo strumento di un'auto-assoluzione universale.

Nell'opera di Camus rimane l'esigenza di una grazia che risplenda, tuttavia, soltanto nei rapporti umani. La grazia è il segno dell'amore percepibile tra gli uomini, è l'impegno e la solidarietà, ancora una volta, in questa prospettiva, è l'unico elemento esistenziale che conferisca un senso all'assurda condizione umana.

³⁰ Cfr. A. CAMUS, *Carnets II*, Paris, Gallimard, 1964. Della vastissima bibliografia critica su Albert Camus ricordiamo lo studio fondamentale di O. TODD, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996. Si vedano inoltre: A. CORBIC, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Cerf, 2006; A. PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, Paris, L'Harmattan, 2008; C. CAMUS, *Albert Camus: solitaire et solidaire*, Paris, Michel Lafon, 2009; M. ONFRAY, *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2012.

Nella creazione finale del suo *homme heureux*, Camus compie la sintesi fra tutti i valori morali e gli elementi sensoriali connaturati all'essere umano. Legato al mondo terreno, consapevole del suo destino, prodigo verso il prossimo ed alieno da ogni ideologia o falso moralismo, l'uomo camusiano, il Sisifo antico e moderno, potrà proseguire la sua salita verso la sommità del *bonheur*.

Stampato nell'ottobre 2012 presso Audēre - Torino