

## «Le Chaos et la Nuit»: simbologia tauromatica

di Alessandra Bernardini

21 settembre 1972, mancano poche ore all'equinozio di autunno e un colpo di pistola pone fine alla vita di Montherlant. La sua vita era stata piena di esperienze particolari, importanti, a volte uniche: la pratica della tauromachia sin da giovanissimo, intense attività sportive, la partecipazione alla Grande Guerra che, nel 1918, gli aveva procurato una grave ferita. Ossuaire, la sua era stata una vita molto dinamica: nel 1915 si era occupato di un'associazione benefica cattolica, e dopo la Guerra fu segretario dell'Oeuvre de l'Ossuaire di Douaumont. Dal 1925, per circa sette anni aveva viaggiato in Spagna, Italia ed Africa del Nord, senza trascurare l'attività di scrittore, e nel 1934 aveva ricevuto il Grand Prix de Littérature dell'Académie Française. All'aprirsi della Seconda Guerra mondiale non aveva potuto arruolarsi per motivi di salute, ma ugualmente aveva raggiunto il fronte come corrispondente di guerra, dove era stato di nuovo ferito. Dal 1942 al '45 aveva collaborato con la Croce Rossa e nel 1960 era stato eletto membro dell'Académie Française. Questa vita così intensa è stata costellata, sin dai primi anni, da una fiorente produzione di opere che ben rappresentano la mappa della sua evoluzione interiore. Ma come si caratterizza la produzione artistica di Montherlant e come s'inquadra nel panorama letterario? Nel 1913 Jacques Rivière rivolge alla «N.R.F.» un addio al Simbolismo e annuncia la nascita di una letteratura differente, estranea all'emozione e all'analisi, tutta rivolta all'azione, netta, oggettiva, non più rivolta al passato, ma al futuro.

Gli sconvolgimenti portati nel mondo intero dalla Guerra e dalla Rivoluzione russa offrivano molti spunti al romanzo d'avventura. Molti autori hanno vissuto personalmente questi grandi avvenimenti e il loro stile era quello del reportage. Ricordiamo, per tutti, *L'équipage* di Joseph Kessel. La Francia non fu certo estranea a questo, ma non dobbiamo dimenticare che sono anche gli anni della più feconda produzione di Proust, che appartiene a un filone di indirizzo opposto e di discendenze illustri che da Stendhal fino a Barrès e a Gide privilegia l'io' individuale in un atteggiamento che implica una costante e minuziosa indagine delle proprie facoltà ed un'estatica contemplazione di sé, ciò che chiamiamo 'egotismo'. Potremmo dire che i personaggi di Montherlant rispecchino un equilibrio tra queste due opposte tendenze letterarie, ed è per questo che l'eroe prediletto dei suoi primi romanzi, il giovane Alban

de Bricule, appare sempre contratto in un atteggiamento mediato e volontario con se stesso e con la vita. Il personaggio non si abbandona al viaggio interiore, ma persegue molteplici esperienze gerarchizzandole secondo il loro potenziale contributo alla crescita individuale. «Je ne compte que sur moi et je ne consulte que moi»: questa è la compiaciuta constatazione di Alban. Ma in questi primi decenni del '900, privato com'è dei tradizionali supporti naturali e culturali, l'«io» singolo è sprovvisto di consistenza e la sua qualità è da provare non solo agli altri per «paraître», ma anche a se stesso per «être». La ricerca di questo equilibrio tra mondo interiore ed esteriore è il perno su cui ruota la produzione artistica di Montherlant; da qui la necessità della prova, del gesto che rapporti l'«io» al reale e gli fornisca la misura della sua dignità e sovranità con il proprio impegno nel sociale. La guerra è infatti combattuta volontariamente e si ha la vittoria sulla natura con l'esaltazione dell'amore platonico (*Le songe*), la pratica della tauromachia e dello sport (*Les bestiaires*, *Le Chaos et la Nuit* e *Les Olympiques*). Intraprendere una prova della massima difficoltà comporta un dispiegamento totale di energia che implica la sensazione dell'autodefinirsi e la dimostrazione della pienezza di vita. È la pressione del rischio ad alimentare un coraggio dal fascino morboso. Montherlant intraprende quindi la strada della 'poetica dell'azione', come Barrès e D'Annunzio.

I suoi personaggi sono sì caratterizzati dalla pretesa autonomia della personalità individuale, ma anche dall'impossibilità dell'«io» di proporsi senza la mediazione di codici culturali che indichino modelli ed obiettivi di comportamento e che filtrino la percezione stessa della realtà. Così in *Le songe*: «...Bien plus familier avec le monde ancien que le notre Alban se croyait spectateur des prodiges décrits par les historiens et les poètes...». Sono infatti frequenti i riferimenti al mondo classico e la tendenza all'amplificazione togata del gesto, insieme al totale rifiuto di compromessi. Questa 'poetica dell'azione' si esprime fino al 1939 nei romanzi, poi, per sua stessa natura, trova migliore esplicazione nelle opere teatrali che impegneranno Montherlant per una quindicina di anni. Andiamo così da *La reine morte* a *La guerre civile* in cui la parola diretta ed il gesto trovano la loro più naturale modalità di espressione e la possibilità istituzionale della tragedia offre all'autore l'occasione di esprimere nel teatro l'irriducibilità delle posizioni irriducibili.

Grazie alla morale 'della prodigalità' Montherlant si inserisce in una linea antimilitaristica ed antiborghese, intesa a celebrare il dispiegamento personale di energia al servizio della collettività e con il fine dell'auto-riconoscimento. La vita, però, non è un'indistinta varietà di occasioni: come i protagonisti dei suoi primi romanzi, Montherlant gerarchizza le possibili esperienze da vivere alternativamente. Ma il fondo nichilista su cui si staglia questa rotazione di comportamenti opposti ed equivalenti determina il progressivo apparire di note stridule, ironiche ed amare nel concerto tematico e stilistico dell'autore. In un arco di tempo che va dagli anni Trenta agli anni Settanta, si passa così dall'euforico egotismo di *Le songe* e di *Les bestiaires* all'acre satira di costume

di *Les célibataires*, *La rose de sable*, il ciclo de *Les jeunes filles* e il *Service inutile* in cui la gratuità dell'azione rivela il valore dell'individuo, per arrivare al nichilismo de *Le chaos et la nuit* e di *Un assassin et son maître*. Itinerario che va dal culto dell'io alla crisi, con la relativa ricerca di nuovi sbocchi e la definitiva dichiarazione di fallimento già annunciata in *Service inutile* nel 1935. Nel 1961 Montherlant aveva scritto:

Si je peins des personnages 'héroïques', je suis quelqu'un qui peint ce qu'il voudrait être, ou ce qu'il veut faire croire qu'il est. Si je peins des personnages médiocres, c'est pour exorciser la médiocrité que je trouve en moi. Bref, quelque personnage que je peins, je révèle toujours, à mon insu, que je suis un pauvre type. « C. Q. F. D. », 1961.

Come molti anni prima Alban de Bricule, Celestino Marcilla abbraccia bene l'atteggiamento interiore di Montherlant intorno al 1960. Egli, protagonista di *Le Chaos et la Nuit*, appartiene a quel mondo ingenuo, amaro e meraviglioso degli esseri perpetuamente ai margini, che coltivano tuttavia la propria singolarità, e persino il ridicolo. Esseri che, secondo Montherlant, sembrano abbondare nella società spagnola e il cui patrono è don Chisciotte.

È inevitabile che si sia scritto molto sulla similitudine tra Celestino e il più famoso personaggio di Cervantes. Chiuso nel suo ideale eroico, don Chisciotte percorre i sentieri di una realtà che la sua fantasia continuamente idealizza e trasfigura. Così scambia mulini a vento per giganti smisurati, branchi di pecore e di montoni per eserciti nemici...

Celestino persegue il suo sogno di «faux homme de gauche»<sup>1</sup> contrapponendosi alla figlia Pasqualita, agli amici Ruiz, Pineda e agli altri personaggi del romanzo, così come Don Chisciotte rappresenta l'ideale e Sancio la realtà. «Faux homme de gauche» in quanto Montherlant spiega nella prefazione al romanzo che comunque si sarebbe trovato a disagio anche nel partito da lui sostenuto, ed è per questo che l'autore stesso lo assimila più facilmente ad uno dei due milioni di anarchici o pseudo-anarchici che si trovavano in Spagna nel 1936. Una soggettività astratta come quella di Don Chisciotte che "muore vivendo" schiacciato dall'inesorabile evolversi della storia. Anche Celestino, contrapponendosi alla realtà e alla storia intreccerà la sua *lidia* (lotta) con la vita. Per la sua estraneità alla vita sociale ufficialmente riconosciuta, egli si accosta con una certa facilità ai protagonisti dei romanzi mitteleuropei, in particolare a quello di *Die Verwandlung* di Kafka, in cui Georg Samsa subisce l'orrenda trasformazione in uno scarafaggio a sottolineare il tema dell'esclusione dalla comunità tradizionale.

Presentato dal Dipartimento di Studi internazionali. Storia, lingue, culture.

<sup>1</sup> H. de Montherlant, *Le Chaos et la Nuit* in *Montherlant Romans II*, Paris 1982, p. 857.

Il protagonista di *Le Chaos et la Nuit*, come l'uomo di Kafka, cerca la verità, ma non sono tanto la debolezza della sua limitata abilità intellettuale o la minima organicità del suo 'sentire' ad impedirgli di raggiungere la verità e la possibilità di inserirsi nella vita sociale, quanto la banalità e la chiusura nella mera quotidianità.

L'atteggiamento di Montherlant è nichilista, esistenzialista, e la fine di Celestino Marcilla è infatti la morte come per Meursault di Camus. Come degli stranieri, degli estranei, infatti, queste creature letterarie si muovono vivendo e morendo nello stesso tempo fino a raggiungere l'annientamento in un contesto di vita a loro lontano.

Ma l'originalità che differenzia l'autore Montherlant dagli altri è la scelta del codice tauromatico. Sebbene lo scrittore dichiara nella prefazione di *Le Chaos et la Nuit* di non avere una profonda conoscenza della società spagnola, Celestino incarna in maniera perfetta i sentimenti profondi che animano il popolo iberico.

Questi sentimenti si possono identificare in un atteggiamento di dominio e nel *duende*. Per 'dominio' si intende l'abilità di dominare l'imprevedibilità del toro, mentre la parola *duende* trova una difficile traduzione. Essa sta ad indicare il 'fantasma, spirito, genio' che anima chi ne è posseduto di grazia o incanto ineffabile. Rappresenta la necessità dell'individuo di esprimere se stesso.

Non sono molti gli autori che si sono impegnati a determinare in che modo questi sentimenti intimi dell'animo spagnolo trovino espressione nella cultura nazionale, ricordiamo però che nel 1933 Federico Garcia Lorca tenne in Messico una conferenza dal titolo *Teoría y juego del duende* in cui confrontò il *duende* con la magia della poesia, il flamenco, la corrida, il senso della morte e la ricerca di Dio conferendo a tutti questi elementi lo stesso alone di sacralità.

Per Lorca ogni uomo ed ogni artista che aspiri alla perfezione ed all'autenticità, non deve ricorrere al proprio angelo o musa, ma deve lottare con il proprio *duende*. Vi sono popoli in cui la danza è espressione religiosa, ed il *duende* può manifestare agevolmente la sua portata spirituale nel corpo di chi si presta ad incarnarlo. Esso si rivela nelle ballerine di Cadice, elogiate da Marziale, nel petto di coloro che cantano, elogiati da Giovenale, e in tutta la liturgia della corrida, autentico dramma religioso, dove, come nella Messa, si adora e si sacrifica un dio. Il *duende* si incarica di far soffrire attraverso il dramma su forme vive e prepara la scala per un'evasione dalla realtà circostante così che anche il canto e la danza non sono più una semplice espressione di divertimento, bensì il viatico per raggiungere una dimensione superiore. Lorca precisa che il *duende* è un'esigenza spirituale autentica e drammatica che in Spagna si serve della musica, del canto accorato, dei versi poetici, dei gesti rituali geometrici e ritmici del flamenco e della tecnica tauomatica per esprimersi.

L'attitudine al rischio non è solo degli artisti che mettono in gioco se stessi cantando, ballando il flamenco, o toreando, ma rientra in un modello

comportamentale generalizzato degli spagnoli che da sempre si sottopongono liberamente a prove di coraggio e di abilità. In Italia gli autori che si occupano del tema della tauromachia sono veramente pochi malgrado questa abbia fatto parte anche della nostra storia in periodi diversi. Fortunatamente il pubblicista Roberto Del Miglio ha presentato nel 2000 una esaustiva storia della tauromachia che si rivela molto valida anche nel quadro dell'enorme bibliografia spagnola su questo tema. Nel suo libro *Storia della tauromachia*, oltre a questa grande tradizione, egli analizza il *mundillo*, cioè il piccolo mondo taurino che gravita intorno alle corride, che è anche quello cui Celestino appartiene. Egli scrive che molti tentano la *suerte*, ovvero il destino o la fortuna, per dignità, per verificare sé stessi, per esprimere la propria autenticità indipendentemente dai propri limiti, e, a volte, anche per acquisire uno status sociale. La perdita del *duende* o il non saperlo esprimere adeguatamente, significano perdita dello spessore vitale.

Per il *matador*, il *duende* si esprime anche e soprattutto nel dominio che esercita sull'animale così come Celestino pretende di dominare l'altro. Ma vi è un altro elemento importante che ci aiuta a capire la psicologia di Celestino, ed è la *hondura*, cioè la profondità spirituale con la quale si esprime il proprio *duende*. È l'autenticità individuale, sinonimo di verità. In questo caso, la verità è una magia in quanto non è contemplata nelle convenzioni sociali e si discosta totalmente dalla verità ottenuta con l'imbroglione, con il trucco nell'ipocrisia che spesso sostiene i rapporti sociali.

La fedeltà alla propria verità genera quindi emozioni autentiche e vitali.

Per Sartre l'emozione è una caduta della coscienza nel magico, uno dei modi di appartenere, come i sogni e la pazzia, al mondo, che è anzitutto magico. Sono queste componenti di tensione e di verità individuale a dare spessore al nostro personaggio. Certo, la verità di Celestino Marcilla è estremamente particolare e limitata poiché è prettamente di stampo politico, legata ad un anarchismo simpatizzante della sinistra, ma solo per contrastare l'ascesa al governo spagnolo dei nazionalisti capeggiati da Francisco Franco nel 1936. Ed è per questo che egli si è allontanato dalla Spagna, vivendo in Francia come uno scomodo esiliato.

In realtà Celestino è solo «la caricatura di un uomo di sinistra, come don Chisciotte è un cavaliere errante».<sup>2</sup> Per questo è «un *rétardé idéologique*»,<sup>3</sup> un uomo che per il suo profondo egotismo ed anche per la sua limitatezza, è un «avaro cognitivo» e non «uno stratega motivato»,<sup>4</sup> in possesso, cioè, di un'adeguata disponibilità mentale tale da permettergli un'elaborazione di strategie di comunicazione e di adattamento al mondo circostante.

<sup>2</sup> Ivi, p. 873.

<sup>3</sup> Ivi, p. 872.

<sup>4</sup> L. F. Pendry, C. Neil Macrae, M. Hewstone, *Riflessioni sull'altro: un approccio socio-cognitivo*, in S. Moscovici *La relazione con l'altro*, Milano 1997.

Secondo Vittorio Cigoli nell'introduzione al libro *La relazione con l'altro* di Serge Moscovici l'"avaro cognitivo" è un uomo che ricorre a varie scappatoie e si serve di stereotipi per semplificarsi la vita e per risparmiare energie. Nella *Genesis* leggiamo come la creazione del mondo avvenga operando distinzioni fondamentali: luce-tenebre, firmamento-acque, acqua-terra... potremmo dire che all'inizio è l'ordine che trionfa sul Caos. Celestino vuole ristabilire questo ordine, ecco quindi che il contesto di vita si trasforma in un'ideale arena, terra di continua tensione e di lotta nella quale egli persegue e difende la sua verità con le modalità proprie del codice tauromatico.

L'arena è sì il luogo della *lidia*, del combattimento, ma nella sua forma così circoscritta rappresenta anche la ristrettezza mentale di Celestino e la sua inadeguatezza sociale. A Parigi, dove egli è appunto 'straniero', non percorre strade nuove da conoscere, ma solo quelle che abbiano già per lui un significato interiore, e comunque quelle a lui già note.

È chiaro che sono pochi i personaggi che si rapportano a lui, e vediamo anche che nello svolgersi della storia, gli inevitabili screzi che la sua rigidità provoca, lo portano alla solitudine. Di nuovo, nell'atteggiamento del protagonista, troviamo un elemento simbolico che si riallaccia alla tauromachia poiché, come il *matador* nel corso della corrida si isola dai personaggi secondari, *banderilleros* e *picadores*, idealmente Celestino abbandona gli altri personaggi per rimanere solo di fronte al toro. Intende sferrare all'animale simbolo del caos la stoccata mortale che affermerà definitivamente la sua verità. In questo gesto epico si riassume tutta la profondità di una cultura millenaria e, per comprendere meglio il valore simbolico che Celestino vuole dare alla sua azione è opportuno soffermarsi sulla storia, per quanto a tratti oscura, del rapporto dell'uomo con il toro.

Senza dubbio Montherlant, di antica nobiltà ed amante della tauromachia e dello sport quali estrinsecazioni della volontà di potenza, ha voluto dare un significato profondo alla storia comune e a tratti ridicola di Celestino, adottando il codice tauromatico, composto da atteggiamenti e gesti euritmici di una grande complessità simbolica. È qui che si evidenzia il valore artistico di questo romanzo.

Nel cerchio dell'arena il torero ripercorre le gesta di Dionisio, 'l'infante cornuto' che, secondo la mitologia, per primo dominò e soggiogò tori, e di Gilgamesh, il semidio che regnò sulla città di Uruk, il quale uccise il 'toro celeste' inviato dal dio-toro Anu con un colpo di spada inferto in mezzo alle corna.

Un'altra immagine che riaffiora è quella delle cerimonie religiose di Creta, in cui, dopo aver svolto pericolose acrobazie con il toro, questi veniva sacrificato davanti all'altare a lui dedicato.

I fenici ed altri popoli orientali trasmisero ai cartaginesi l'uso di bruciare vittime umane all'interno di una statua cava a forma di toro, simbolo di Moloch o Saturno, e secondo Padre Martín Sarmiento, questo rito fu poi adottato, seppur alterato, dalle colonie fenicie e cartaginesi dell'Andalusia

meridionale originando le corride di tori in onore di Saturno, dove però le vittime sacrificali erano tori.

La deportazione dei pirati di Cilicia in Grecia per opera di Pompeo nel 67 a.C., rappresentò forse il primo contatto del mondo occidentale con il mitraismo. A partire dal primo secolo d.C., questa religione del dio iranico e persiano Mithra si impiantò a Roma ed in altre zone di Italia. I maggiori adepti erano legionari, e la propagarono anche nella penisola iberica.

L'atto principale dei riti mitraici consiste nella tauroctonia: Mitra nell'atto di uccidere il toro con una spada. Il toro, rappresentato con la coda eretta da cui spuntano spighe di grano, è il Toro cosmico che, morendo, dà origine alla vita.

I miti si intrecciano ancor più con la storia quando nel 50 a.C. venne introdotto l'uro nelle *venationes* romane, nelle quali cacciatori prezzolati, in genere africani, riproducevano nell'arena lo stesso tipo di caccia grossa dei loro paesi d'origine. Agitavano un pezzo di tela per attrarre gli animali che uccidevano, a volte coadiuvati da cani, con giavellotti, frecce e lance. Vi erano anche i bestiari, criminali condannati alle *venationes* dai tribunali.

*Urus* fu il nome dato per la prima volta da Giulio Cesare al toro più terribile e selvaggio esistente nell'Europa del Nord e nella penisola iberica. Egli stesso praticò la taumachia così come i maggiori condottieri romani, ma anche i visigoti e poi gli arabi.

Certo, le immagini di Celestino che sfida i piccioni nel peristilio del Théâtre de l'Ambigu e le auto in boulevard Saint-Martin (sempre di fronte ad un teatro), sfiorano il patetico in quanto testimoniano la discrasia tra il codice comunicativo accreditato nella società francese e quello non riconosciuto ed individuale dello spagnolo Celestino.

Ma dal punto di vista della società spagnola la pretesa di torear con i piccioni e le macchine avrebbe potuto essere comunque comprensibile.

Abbiamo già detto che il desiderio di tentare la *suerte*, cioè il destino, è tipico dell'animo degli spagnoli che hanno l'esigenza di provare e manifestare il proprio coraggio come proclamazione di sé, tanto che storicamente i re sono spesso stati generosi con coloro che tentavano gli *alardes*, cioè gli azzardi nei confronti della bestia. Tutti desiderano essere un *hidalgo* (come Don Chisciotte), classe intermedia tra aristocrazia e popolo che sempre tentò di migliorare il suo status sociale; per questo sono gradite anche le *invenciones*, cioè tutto ciò che è nuovo ed originale per mostrare la propria nobiltà onde sfuggire alla miseria. Ma anche le *invenciones* devono ubbidire ad una lealtà assoluta.

Questo modo di essere è il modello unico a cui Celestino si riferisce, tanto da farne uno stile anche nel modo di mangiare.

Dopo aver compiuto le sue prodezze per le vie di Parigi, egli torna nel Nulla, nel cubo di cemento specchio della sua psicologia fondamentale povera, così come i primi ambiziosi toreri di origine popolare rincasavano nelle loro anonime dimore dopo la corrida.

All'interno dell'appartamento trova posto la «chambre de l'infirmière»<sup>5</sup> che poi sarà tragicamente appellata «chambre de la mort»,<sup>6</sup> come elemento che convive con il protagonista.

La necessità del ritorno in Spagna sembra alterare la staticità di questa vita paranoica, ma nello stesso tempo si presenta come nuova possibilità vitale soprattutto per l'occasione di assistere alla corrida dove, simbolicamente, il matador-Celestino avrebbe vinto il Caos con la creazione ritmica della bellezza a cui aspira.

Egli prenota infatti due posti di *barrera*, i più vicini all'arena e dietro ai quali transita chi è impegnato nello spettacolo. Sono due posti nella corrida, cioè nella *lidia*, il combattimento, e non inglobati nella grande folla del pubblico, due posti, quindi, da partecipante.

Ancora una volta questo particolare sottolinea l'atteggiamento individualista e mai veramente schierato di Celestino. «L'anarchisme est simple, comme le célibat».<sup>7</sup> Sì, le sue qualità sono le lealtà, il coraggio, l'abnegazione, ma queste non sono sufficienti a favorirne la socializzazione, e comunque «le jour de la justice l'alléçait plus que le jour de la fraternité».<sup>8</sup>

Il rientro in Spagna è carico di emozioni profonde, di rituali quali i preparativi per la partenza e di paure, come per un matador che si prepara al *paseillo*, la parata iniziale della corrida.

Aveva già toreato in gioventù come dilettante, e poi in Francia con i piccioni e con le automobili, ma ora Celestino si avvicina alla vera grande corrida: l'incontro con il suo passato e se stesso. Lo accompagnano la Senilità e la Verginità, le stesse muse che lo avevano ispirato a creare la «chambre de la mort»,<sup>9</sup> cioè la camera in cui sarebbe stato accudito in prossimità della morte. La Senilità conviveva bene accanto alla Verginità, poiché erano «la sua sincerità e la sua integralità assolute».<sup>10</sup>

Anche il tempo verbale della narrazione passa più spesso da un dilatato imperfetto ad un presente storico che esalta la solennità di questo evento così importante per il protagonista: l'andare in Spagna.

I sentimenti assoluti che animano Celestino, lo allontanano dalla meschinità della sua vita quotidiana per innalzarlo al rango di un protagonista shakespeariano il quale, ubbidendo a sentimenti totali, va incontro al suo Fato, disprezzando l'ipocrisia delle relazioni umane. Così Celestino «allait au taureau en allant dans la dangereuse Espagne, sans avoir l'obligation

<sup>5</sup> de Montherlant, *Le Chaos et la Nuit* cit., p. 938.

<sup>6</sup> Ivi, p. 939.

<sup>7</sup> Ivi, p. 888.

<sup>8</sup> Ivi, p. 889.

<sup>9</sup> Ivi, p. 939.

<sup>10</sup> Ivi, p. 124.

d'y aller».<sup>11</sup> Anche l'apprensione diventa sublime, come quella dei conquistadores delle Indie, i quali vivevano con la «barbe sur l'épaule»,<sup>12</sup> cioè, dovevano guardarsi a destra e a sinistra per stare in guardia (nota dell'autore).

La storia individuale di Celestino entra nella Storia mondiale quando persino la sua fisionomia si avvicina a quella di Carlo V che, tra l'altro, praticò la *lanzada* ed il *rejoneo* (tauromachia a cavallo propria della nobiltà). I mobili della "chambre de la mort" devono essere come caravelle che accompagnano antichi re alla dimora eterna. La "chambre de la mort" esorcizza e nello stesso tempo prepara il trapasso di Celestino. Tanatofobia e necrofilia si tengono per mano.

Queste ed altre immagini di gravidanza storica e culturale contribuiscono ad innalzare Celestino al rango di superuomo, ma non senza umorismo. Infatti il Comico, il Tragico ed il Profondo sono i moduli di riferimento in cui si esprime la sua personalità.

La continua alternanza tra individuale ed assoluto, microcosmo e macrocosmo danno spessore al romanzo che, con ritmo incalzante, accompagna il protagonista verso la Morte, il Niente, la Notte: «Je pars pour accomplir un destin que je n'avais pas accompli jusqu'au bout. Je pars pour mourir en homme de mon époque».<sup>13</sup>

Questa alternanza 'misero-suprema' ha sempre come comune denominatore il comportamento e lo stile iberico-tauromatico. Il polo unico di questo racconto legato alla competenza taurina è il *toreo*, l'arte di toreadare.

Nell'arena il Caos e la Notte si incontrano con l'Ordine e la Verità, e questa estrinsecazione dello stato interiore di Celestino è per lui spinta vitale: nello spazio del combattimento l'Ordine, rappresentato dal torero, vince sul Caos, la bestia.

Montherlant nomina Juan Belmonte (1892-1962),<sup>14</sup> che nel ventaglio dei 'matadores' più importanti nella storia della tauromachia, si mise in evidenza per due peculiari caratteristiche: fu il primo ad entrare nell'area circostante il toro costringendolo così a caricare e facendolo passare per tutta la sua lunghezza *por la faja* per la cintola, rimanendo eretto ed a piedi uniti. Questa sovrapposizione dei terreni dell'uomo e del toro permetteva a Belmonte di mostrare e di esercitare le sue doti di *mando*, comando sull'animale ed anche di eseguire le *suertes* codificate ottenendo un effetto estetico-emozionale in cui la paura della morte e l'ebbrezza della vita convivevano sincronicamente.

<sup>11</sup> Ivi, p. 944.

<sup>12</sup> Ivi, p. 943.

<sup>13</sup> Ivi, p. 995.

<sup>14</sup> Ivi, p. 1018.

L'espressione classica delle *suertes* adattate ogni volta all'imprevedibilità del toro, si svolgeva in un *temple*, ritmo talmente armonioso, sincero e profondo tanto da rappresentare nel modo più completo e ricco l'espressione del *duende* spagnolo, emozionando e coinvolgendo il pubblico in modo sublime.

Belmonte, insieme a José Gómez (1895-1920) crearono l'*Edad de oro* del *toreo* contemporaneo, e Montherlant nominando il primo nel suo romanzo, rivela non solo una grande competenza del mondo del 'toreo' ma, indicando in particolare Belmonte, sottolinea la sua caratteristica peculiare della intersezione delle aree proprie del torero e del toro, del creare quindi un terreno sincronico in cui i due avversari si incontrano in un approccio assoluto e totale, plastico ed aristocratico.

Qui si manifesta ancora in modo evidente l'elemento di 'alternanza-sincretismo'. Lo scrittore Montherlant vuole possedere tutto e riunire in un unico mondo il Caos e l'Ordine. Questo comporta l'assimilazione dei molteplici opposti, ma riunire elementi differenti si rivela impossibile, quindi ecco comparire l'alternanza. L'autore, ed il protagonista per lui, si incarna alternativamente nei vari personaggi al fine di comprendere il Tutto.

Nel romanzo da noi analizzato questo 'sincretismo-alternanza' si verifica nel tempo del racconto, ma anche nel tempo storico, cioè quello che attraversa i secoli. Trasponendo graficamente questo concetto, dovremmo creare un asse orizzontale che simboleggi l' 'alternanza-sincretismo' nel tempo corrente del romanzo ed un asse ortogonale che rappresenti il tempo della Storia umana. L'assimilarsi alle figure storiche citate nel romanzo porta l'individualità di Celestino in un contesto universale.

La corrida nell'arena di Puente del Progreso avrebbe permesso a Celestino di identificarsi nei vari partecipanti, ma dopo molti anni di esilio egli scopre una realtà ben diversa da quella che aspettava di trovare. Egli pensava di partecipare emotivamente alla rappresentazione della Vitalità all'insegna della Lealtà, ma già negli anni '50, durante la sua assenza dalla Spagna, al 'toreo' scientifico e creativo di tipo belmontino si era contrapposto il *toreo* eterodosso di Manuel Báez Sitri, chiamato poi "tremendismo", la cui povertà tecnica era controbilanciata da azzardi tali da scuotere ed impaurire il pubblico, ma tutto ciò era scevro di eleganza. È 'tremendista' il matador che non rispetta le regole del *toreo* classico ed amplifica la sensazione del rischio da lui corso durante le *suertes*, per esempio, eseguendo un *toreo encimista*, praticato stando molto vicino al muso dell'animale. Questa tecnica non è realmente pericolosa, quindi vera quanto sembra, perché il matador è in un angolo morto del campo visivo dell'animale.

Il termine "tremendismo" nacque negli anni '40, e fu utilizzato anche in letteratura per descrivere il pessimismo conseguente la guerra civile. Indica predilezione per l'orrore, la crudeltà, la tragicità e la sanguinaria caricatura della realtà. Tale termine, però, si rivela calzante anche per certa letteratura precedente, per esempio per le opere di Cervantes e di Caldéron, ed anche

per le arti figurative, quali opere commissionate dalla Santa Inquisizione e per alcune di Goya, i cui soggetti sono anche tauromatici.

Nell'arena il "tremendismo" piacque a molti ma non agli intenditori come l'aristocratico Montherlant, dato che il matador tremendista, aumentando la sensazione di pericolo, si pone in una situazione ridicola: quella di giocarsi la vita al di fuori delle regole, ossia al di fuori di qualsiasi Verità. Celestino, invece, pretende di esprimere la propria verità solo attraverso le regole più nobili.

Nel periodo in cui è ambientato *Le Chaos et la Nuit*, alcune persone del pubblico ebbero il coraggio di scendere nella *plaza* per dimostrare che il matador eseguiva azzardi con tori inoffensivi.

Il *toreo* classico è equilibrio tra dominio, bellezza plastica ed incostanza, mentre nella *corrida* cui Celestino assiste dopo tanto tempo, i matador eseguono passaggi statuari il cui stilismo è scevro di coraggio e di profondità. Essi assumono, a tratti, l'aspetto di personaggi circensi, come i popolani che eseguivano la parte spettacolare-ludico-burlesca nelle feste popolari spagnole prima delle antiche *corride*. Questi erano mendicanti, saltimbanchi, ladri e vagabondi. Nel sec. XIII Alfonso X El Sabio, re di Castiglia e di León aveva fatto redigere il *Código de las siete partidas* che regolamentava la modalità in cui la tauromachia doveva svolgersi. Essa è una pratica *ad usum nobili* per cui la *corrida* diviene un duello esclusivo tra il nobile ed il toro. Qui il nobile rappresentava la Razionalità e l'Ordine contro l'Istinto ed il Disordine attribuiti al toro. I popolani furono quindi esclusi dalla pratica della tauromachia. Per chi uccideva tori dietro compenso il codice alfonsino prevedeva la pena dell'infamia per cui veniva impresso un bollo a fuoco sul corpo del condannato. In contrapposizione a tutto ciò nella *corrida* descritta da Montherlant, i matador non praticano la tauromachia nel senso classico del termine, ma "cacciano" l'animale in quanto prezzolati e desiderosi di ottenere il consenso di un pubblico di massa.

Essi portano leggere armi di legno, ciò sottolinea la loro differenza da un vero uomo d'arme, ed utilizzano una vera 'espada' solo al momento di uccidere il toro come macellai che si nascondono dietro ad un falso stilismo.

Celestino si convince che a tutti i tori sia praticata la tecnica dell'*afeitado*, cioè che siano state limate loro le corna, alterando così la capacità di orientamento di questi animali rendendoli chiaramente meno pericolosi. Ciò era possibile dato che la tecnica dell'*afeitado* era ricorrente nel periodo del "tremendismo".

Da sempre nella storia della tauromachia gli uomini che si confrontano con il toro hanno un nome, così come i tori ed i loro allevamenti, ed è significativo come nel romanzo i matador della *corrida* di Madrid siano anonimi. Essi si identificano sarcasticamente con i loro *traje de luces*: il rosso è il colore de *los toreros valientes*, e rappresenta il Coraggio con le qualità di Forza, Vita, Amore; il verde rappresenta la Speranza, la Longevità e la Forza; il bruno,

quasi ad esplicitare questo anonimato, chiude il ventaglio simbolico: non ha nessun significato particolare.

Stilismo senza coraggio, assenza di dominio, matador che si comportano come i protagonisti del *toreo* comico, incompetenza del presidente e presenza di un pubblico meschino e per la gran parte ignorante, il tutto condito con l'inadeguata presenza dei cartelloni pubblicitari: così si svolge la suprema corrida tanto attesa da Celestino.

Uno spirito decadente pervade la visione soggettiva di Celestino. La sintassi che gli ha sempre permesso una lettura lineare e profonda della corrida è ora completamente scardinata, per cui gli si presenta uno spettacolo surreale in cui le emozioni vanno dal tragico al comico quasi contemporaneamente ed aprono la strada ad un possibile scambio di ruoli tra l'uomo e l'animale.

Ed è così che, mentre il *matador* assume le sembianze di un burattino senz'anima, il toro diviene quasi umano per cui in presenza della Malafede, la Verità, garanzia di una corrida corretta, passa dall'appannaggio dell'uomo alla bestia.

Troviamo ancora il principio montherlaniano dell'alternanza, per cui la vita e la verità si esprimono indifferentemente nei vari componenti di un insieme, qualsiasi essi siano. Le autentiche protagoniste nell'arena sono ora la Verità e la Malafede che si calano alternativamente nei vari partecipanti alla corrida in cui la Verità non è sempre rappresentata dall'uomo.

Il torero non rappresenta più la figura di San Giorgio che impone un ordine spirituale al drago, simbolo del Caos e dell'inciviltà: detenendo il *matador* la Malafede, la Verità si incarna nel toro che a sua volta diviene quasi umano. Questa inaspettata esperienza fa scaturire in Celestino un sentimento di absurdità. La Verità e la Sincerità vacillano mentre la Notte, il Niente ed il presentimento della Morte prendono il sopravvento.

Nel gioco di ruoli che Montherlant tanto ama, il "Celestino-toreador" diviene "Celestino-toro". E se il protagonista del romanzo è Celestino, con la sua ricerca di Verità, l'antagonista è la Malafede che lo attende per l'ultimo incontro nell'arena di Puerto Royal. Si delinea un dualismo che pone i prodromi di una conclusione distruttiva. L'unica conseguenza di questa antinomia è il Nulla, il silenzio della morte. E, in fondo, la ragione non è di nessuno perché è frutto della visione soggettiva del protagonista.

I detentori della Malafede, si alternano in ruoli sincreticamente differenti come in una miriade di specchi. Per esempio il *matador*, che nello svolgimento della corrida è sia donna che uomo: donna nell'approccio e conoscenza del toro, esprimendo grazia femminile, e uomo nel momento della *muerte* o della "verità" in cui si decide la sorte.

Ne *Le Chaos et la Nuit* la massa è rappresentata dai protagonisti della corrida secondo la simbologia tradizionale che vede nei *peones*, nei *banderilleros*, nei *toreros* tutte le classi sociali riunite in un mutuale aiuto. In questa arena, invece, l'individualità dei partecipanti si moltiplica infinitamente

scardinando ogni ordine sociale. Di nuovo la tecnica dell'alternanza gioca un ruolo importante in questo romanzo.

Nella corrida classica viene giudicata la modalità in cui è eseguita la *faena* (lavoro), cioè l'atteggiamento intraprendente del torero nei confronti del toro ed è molto importante il modo in cui viene inflitta la morte all'animale. Al termine di questo rituale il *matador*, che come abbiamo detto rappresenta la classe nobile, può ottenere, su richiesta del pubblico, un orecchio del toro come trofeo. È appannaggio del presidente donargli l'altra, e in caso di eccezionale eleganza e audacia, gli viene concessa anche la coda, principio e fine del toro, a simboleggiare la donazione dell'intero animale. Certamente questi sono simboli conclamati di grande prestigio, mentre nel romanzo gli stessi trofei vengono citati con tono sarcastico da Montherlant al fine di sottolineare l'enorme distanza in questa corrida, diremo 'surrealista', tra l'infima tecnica dei toreri e quella che dovrebbe essere la *faena* in una vera corrida.

Anche la situazione meteorologica altera lo svolgersi della corrida; infatti la neve elimina il senso della distanza tra uomo e toro per cui l'evento viene generalmente sospeso, ma in questo caso, un presidente poco competente e poco ligio alle regole non interviene.

In questo spettacolo che si stacca dalla realtà e diviene simbolico, Celestino sperava di veder vincere la Verità, invece ogni elemento perde il proprio significato rispetto ai principi classici della tauromachia. È la stoccata finale per Celestino, il tradimento ultimo che lo porta alla morte come uomo-toro, un essere, cioè, che raggruppa in sé quanto di positivo e nobile debba esistere. Peraltro, nel corso della Storia l'uomo non ha sempre incarnato il Bene, e l'animale selvaggio non è sempre stato considerato negativamente, ma è stato in altri contesti concepito quale simbolo di fecondità come nei riti mitraici.

È indubbio che senza una buona conoscenza della storia e della tecnica tauromatica, l'interpretazione di questo romanzo risulti parziale. Nella corrida di Madrid l'immedesimazione della Verità in ruoli diversi e contemporanei crea una tensione emotiva mortale per Celestino. Questo dualismo genera un sentimento di assurdo che porta al Nulla, cosa comprensibile in un romanzo nato nel 1961, in un particolare momento storico per la Spagna e per il Mondo, e all'ombra dell'Esistenzialismo.

## BIBLIOGRAFIA

- Henry de Montherlant, *Le Chaos et la Nuit* in *Montherlant Romans II*, édition établie par Michel Raimond, Paris 1982.
- Roberto Del Miglio, *Storia della tauromachia. Dalle origini alle odierne corride*, Milano 2000.
- José María Martínez Parras y Miguel Serrano Falcon, *Principios basicos de la fiesta de los toros*, Sevilla 2002.