Massimo Sannelli
Interrogation. Il primo libro di Pierre Drieu La Rochelle

Come citare questo articolo:
Massimo Sannelli, *Interrogation. Il primo libro di Pierre Drieu La Rochelle*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 39, no. 4, maggio/agosto 2015

Considera quod hodie proposuerim in conspectu tuo vitam et bonum, et e contrario mortem et malum. Testes invoco hodie contra vos caelum et terram quod proposuerim vobis vitam et mortem, benedictionem et maledictionem.
Liber Deuteronomii, 30, 15; 19

Or moi je ne puis maudire la guerre qui à mes vingt ans fut la révélation de la vie. Et je n'y ai senti que l'immense amour qui était en moi et quelques autres. Et cet amour bâtissait de magnifiques châteaux-forts. Et je m'étais jeté avec transport dans le tumulte d'août parce que la paix était laide.
Et j'ai cru que le salut de l'Europe était dans la France [1]

1.

C'è anche la *destra sublime*: è la *destra divina*, «dentro di noi, nel sonno». L'approdo è nelle opere terminali di Pasolini, quando la forza di conservazione diventa – poeticamente, *non* realisticamente – nominabile[2].
A che cosa serve una destra *divina*? Politicamente, a nulla. Ma la soluzione d'autore, alla fine della *Nuova gioventú*, è che il problema non è né parlamentare né extraparlamentare: «Vuei: difindi, conservà, preà. Tas: / la to ciamesa ch'a no sedi / nera, e nencia bruna. Tas! Ch'a sedi / 'na ciamesa grisa. La ciamesa dal siun». Non è politica, *oggi*, ma la difesa, piú la preghiera, piú la conservazione, *oggi*, sotto la forma nervosa dell'imperativo, e quindi *taci*, stavolta la camicia deve essere grigia, come la camicia del sonno, non nera, e neanche bruna. Bisogna odiare – altro imperativo: *odia* – quelli che «vogliono svegliarsi / e dimenticarsi delle Pasque…».
L'allievo degli imperativi è un giovane fascista. Si chiama Fedro, per convenzione poetica: ama il latino e il greco, ha i capelli corti, è «alto e grigio come un alpino». Proviamo a vederlo, veramente. Il nuovo Fedro è *coma un alpín*, ma non è *un alpín*: lo sembra

fisicamente (occhio di regista non sbaglia, perché è un occhio empirico), ma non *realmente*, perché i suoi «ventuno, ventidue anni» lo tengono fuori dall'anagrafe della prima e della seconda guerra. Al massimo, sarà stato un alpino del servizio militare, classe 1954 o 1953. Se ha indossato la divisa, l'ha portata senza impegno, come il granatiere Tondelli (classe 1955) in *Pao Pao*.

Fedro è comunque un alpino *possibile*, e tanto basta. Per essere divinamente tradizionali è necessaria un po' di forma, come la divisa, o una fisicità degna della divisa (e il regista pensa a tutto, corpo per corpo, fatto per fatto). *Vuei*, oggi, questo Fedro è un fascista poetico, e allo stesso modo è *come un alpino*: non è un alpino *in partibus infidelium*, non è né patriota né combattente, non è né soldato né terrorista. È Fedro, o il giovane Tondelli, soldato del «glorioso e gayoso» scaglione «quarto ottanta»[3]. Fedro *non è* l'alpino Gadda o l'alpino Cesare Battisti; ma non è nemmeno Fioravanti (classe 1958) o Anselmi (classe 1956); *non è* uno dell'ambiente di Pino Pelosi (classe 1958) e dei suoi amici. Non è come i modelli, militari o militanti, e *non fa* come i modelli, militari o militanti. Nessuno dei giovani pasoliniani – amanti, attori, comparse – è Fedro, ecco il punto. Fedro è un sogno pulito: cosí pulito che non esiste.

Ma noi facciamo finta che esista e continuiamo a vederlo. Ecco un altro dato: il giovane Fedro è pacifico, e forse è anche pacifista. Fedro esce da un mondo contadino – e deve ritornarci súbito –, quindi è *conservatore*, come lo può essere il conservatore di un museo: ambienti e situazioni, non stilemi e bandiere. Bene. È già il 1975, anno santo (e l'anno del martirio di Zicchieri, classe 1958: il 29 ottobre). Per Pasolini è l'ultimo anno, ma vive abbastanza per sapere del Nobel a Montale: una consacrazione un po' gelatinosa[4], molto dignitosa, a questo punto. Ma il pachiderma pacifico che si appoggia ad Aldo Busi – una specie di Fedro lombardo, allora – è stato un sottufficiale di complemento, sessanta anni prima. Non alpino, ma fante: però veramente, mentre Fedro si deve accontentare di un aem>come.

Il vecchio Montale, classe 1896, fu giovane: prima fante e poi elefante. Un altro grande borghese, da *alpín*, passò dentro «ghiaccio. Tormenta. Temperatura. (Aprile, 3000 metri)»[5]: Carlo Emilio Gadda, classe 1893, come Pierre Drieu la Rochelle. Mentre i giovani che colpiscono Pasolini tre giorni dopo Zicchieri *non* sono Fedro, *non* sono alpini e *non* sono *come* alpini. Non hanno identità, e per questo non sono veramente identificabili.

Però la destra sublime e divina ha grazia, come il giovane Fedro, che *non esiste*, ma è identificabile, fisicamente.

La destra reale *esiste*, in forme contemporanee e inconciliabili: il Movimento Sociale, la lotta armata, il sottoproletariato, la Banda della Magliana e altri disperati. In ogni caso è una destra senza grazia, sgraziata o disgraziata, perché è *reale*. E la grazia? Per trovare la grazia ci sono tre modi: o inventarsi un Fedro, o venerare l'icona di Cristina Campo, o tornare al passato. Allora torniamo al passato, dove non c'è bisogno di un Fedro: nel cuore

dell'inizio e *in medias res*. È il 1917.

2.
Interrogation esce per le Editions de la Nouvelle Revue Française, «achevé d'imprimer par l'imprimerie Bellenand à Fontenay-aux-Roses le 30 Août 1917». È un inizio piccolo e sottile, in 150 copie numerate. Nel 1941 riapparirà all'interno degli *Ecrits de jeunesse*, per Gallimard (con *Fond de cantine*, *Suite dans les idées* e *Le Jeune européen*).
Una delle copie arriva a Daniel Halévy, che scriverà la *Préface di Mesure de la France* (5630 copie nel 1922: altro stile, altra tiratura, normalmente)[6]. Halévy è nella posizione dei padri, classe 1872, e scrive cosí:

> Quand nous reçûmes, en 1918, certaine plaquette intitulée: Interrogation, nous ignorions la personne, le nom même de M. Drieu la Rochelle son auteur. Dès la première page nous nous intéressâmes à ces pages un peu jeunes, un peu naïvement claudeliennes oú il nous sembla lire, cynique parfois mais jamais lâche, le secret des tranchées. Qui était ce M. Drieu la Rochelle? Il montrait un don pour l'expression lyrique, une âme impétueuse, hardie et saine, subtile d'ailleurs et spirituelle, sensible aux inquiétudes de ses amis, intelligente de leurs rebellions quoiqu'elle-même sans révolte; il avait l'éclat et l'humour… Nous espérâmes qu'un jour ce nouveau venu aurait quelque chose à dire, et nous pensâmes à sa carrière.

Le pagine di Drieu sono giovani, appunto, e il claudelismo è un po' ingenuo, ma anche *cinico*. È quello che deve essere, per ora. Drieu ha 24 anni e qualche mese, e ha anche lo stile e l'enfasi, come chi è giovane *di passaggio*.
Da perfetto apprendista stregone, Drieu dichiara una bibliografia estetica aggiornata, ma senza Claudel: Nietzsche, Barrés, Adam, Maurras, d'Annunzio, Kipling, tutti in una volta, a pagina 86 dell'edizione originale di *Interrogation*. Dei sei idoli mentali, solo Nietzsche è morto, ma da poco, e la lettura di Drieu è ancora piú vicina («Cette sorte de mythologie, vers 1910, me leurrait. Nietzsche, Gobineau: Bibliothèque des Romans d'Aventures»[7]). Gli altri vivono, perfettamente contemporanei. I sei sono i maestri per *jeunes hommes* e sono gli *excitateurs du monde occidentale*. La divisione è importante: il giovane (uomo, soldato, occidentale) deve essere educato, ma il mondo – la società occidentale – deve essere eccitato.
Tre maestri su sei riappaiono nel 1922, ancora vivi, con una qualifica speciale. Sono *amanti* (della patria), carnalmente:

> L'amour des patries a cette première et véridique séduction, il est charnel. On aime des êtres et des choses qu'on connaît, qu'on voit avec ses yeux. Mais comment l'homme qui peut fournir aux plus hautes exigences de l'esprit, nourrira-t-il une telle passion? Dans ce dernier quart de siècle, certains ont assouvi par elle de puissants et nobles désirs, d'Annunzio, Kipling, Barrés sont pour les patries des

amants légendaires [8]

Dopo, *Mesure de la France* recupererà anche Maurras, con una spiegazione *geopoetica*:

> Barrés, Maurras et d'Annunzio se sont épris de plus d'un aspect méditerranéen, […] Kipling a trouvé dans l'immensité de son Empire la possibilité de satisfaire un génie vorace et de dédier une tendresse ambiguë à l'Angleterre et à l'Inde. Et l'on a dit que le génie n'a pas de patrie! [9]

3.

A p. 83 di *Mesure de la France* appare un aforisma: «Nous aimons trop le mieux, pour ne pas porter des jugements de valeur». Bisogna giudicare, *in un momento come questo*[10]. Un giudizio di valore parla cosí, per esempio: noi siamo i migliori e amiamo il meglio, abbiamo *nos bibliothèques*, mentre gli ottusi si godono "de l'alcool et des drogues et des films"[11]. L'alcool e la droga e il cinema, e il cinema è come la droga e come l'alcool; ma lo stesso d'Annunzio è «sfiancato, scarno, ondeggiante»[12], ha il «vizio nasale»[13] e si è già buttato nel cinema. E quindi? Il problema non è il cinema, in sé, o la cocaina, in sé: il problema è *gerarchico*, perché il *classismo armato* dice che «nous avons fait de l'histoire» (non è come leggerla), e può permettersi un'estetica assoluta, *pro domo sua*. Il nuovo classismo armato produce il classicismo, sempre armato, persino un po' iconoclasta, qua e là (e naturalmente è retorico, anche quando è iconoclasta: «L'idea vuole distruggere il mondo, e poi ricomporlo secondo un nuovo artificio»). L'esteta armato[14] si esprime con precisione, per natura e per gusto: cosí i piaceri sono gerarchici e separati – mentre il mondo profano dà lo stesso svago al *banquier* e al *terrassier* – e sono separati anche i sessi e le azioni, a seconda delle gradazioni di forza.

4.

Certo, si può agire anche liricamente. O meglio: *si potrebbe*. Per esempio, la *Plainte des soldats européens* di *Interrogation* potrebbe essere lirica ed «est une révolte, riche de violence rouge», agli occhi di Raymond Lefebvre[15]. Ma il giovane e forte è anche meticoloso: per questo l'*Interrogation* divide i *combattants* dai *non-combattants*, e spiega chi siano gli uni e gli altri. Oppure distingue gli uomini-della-testa dagli uomini-della-mano, fino all'eccesso: «Voi fate la guerra a causa dei libri. Ma quelli come me vi hanno dato la civiltà. E io, io vi ho rinnovato il dono, perché sono nato con il mio cervello. E se, per la durata dei sistemi, bisogna che gli eletti si oppongano le élites, voi getterete i corpi: cosí l'alto conflitto spirituale si manifesterà in un'evidenza materiale».
In realtà questa docenza è un'imposizione, sempre gerarchicamente, non *da poeta*. Lefebvre ha capito súbito che qui c'è un'autorità: «Il renouvelle un très, très vieux genre, le poème dictatique. Ce pur intellectuel n'a aucunement la sensibilité lyrique. C'est sa raison qui se passionne comme un coeur; et il enseigne». E nemmeno Drieu si riconosce come un

sensibile. O meglio: l'immagine che vuole dare di sé è opposta, perché nell'idea estrema della *mort imminente* «il n'y avait en moi aucune vie intérieure, au sens mystique, aucune ressource d'émotion et de prière»[16].
Anche Maurice Barrès, uno dei sei educatori-eccitatori, vede che qui manca la la *sensibilité lyrique*. È vero: queste non sono poesie, ma «des propos que l'auteur, Pierre Drieu la Rochelle, appelle des *poèmes*». Sono «une série d'affirmations saisissantes par leur intelligence, leur force, leur nouveauté»[17]. E Hyacinthe Philouze lo ripete, da retore: «Son âme vibrante, orgueilleuse et forte, son âme dédaigneuse de la Mort, accueillante à la vie, croyante en l'homme – en l'homme d'aujourd'hui chez qui l'Idée se confond avec le Vouloir – cette âme somptueuse et magnifique, c'était, aucun doute possible, l'âme tout entière de la génération qui, au sortir de la tranchée, va façonner le monde nouveau!»[18].
Nouveauté e *nouveau* sono parole che suonano sempre bene, e che è strano legare alla mancanza di sens mystique. La novità è violenta, ora. Cosí, di nuovo, *incipit vita nova*, anche se è una vita possibilmente moritura, nel momento di *Interrogation*. E se c'è la vita nuova, comincia ad agire anche una voce nuova, come annota Lefebvre, nella recensione del 1919: «Il a le grand souffle bruyant des épiques. Vraiment, c'est une voix nouvelle. Il parle d'un ton que nous ne connaissions plus».

5.
Tra i maestri, d'Annunzio è un *eccitatore* che si mescola con gli *eccitati*, fino a sfidare il disgusto del contatto, *gomito a gomito*[19]. Il ruolo è tanto speciale che anche i militari puri lo ammettono: per Badoglio, d'Annunzio è «un gran suscitatore di energie, un prodigioso eccitatore di masse»[20], e le masse eccitate sono veramente *le monde occidentale*. Per Pétain, d'Annunzio è importante per «son influence décisive aux heures graves de 1915»[21]. *Eccitare e influenzare* il pubblico sono una parte del lavoro: quella – diciamo – essoterica.
Poi c'è il lavoro esoterico, rispetto ai singoli: d'Annunzio, gli altri quattro vivi e l'anima di Nietzsche – sei come il gruppetto poetico in cui si infila Dante, nel canto IV dell'*Inferno* – sono educatori, non eccitatori. Per i singoli c'è solo una docenza intelligente: non sono eccitati, né eccitabili, perché il singolo ideale (e *ogni* singolo è orgogliosamente ideale) dichiara che «je ne puis me situer parmi les faibles. Je dois mesurer ma force».
Il problema della forza è inseparabile dal lavoro dell'eloquenza (militare) e da una certa idea *autoritaria* di amore. La forza è il maschio, la donna è altro, tra inimicizia e scienza. Il linguaggio stesso – il verbo del maschio, che inventa la donna come inventa Dio e il nemico – non può essere innocente o imbelle, in bocca agli esteti armati (e agli armati senza estetica). Quindici anni dopo, Mussolini – classe 1883, ex combattente – dirà ad Emil Ludwig che «la massa è femmina» («la massa è donna», nell'edizione autorizzata del 1932).
La massa «ama gli uomini forti» e «tutto dipende dal sapere dominare la massa come un artista»[22]: se l'artista è anche un dominatore – e un *amante leggendario* – allora *tout se*

tient. Anche il vecchio d'Annunzio scriverà a se stesso un appunto sul tema: «la donna è *una scienza*, non è un piacere», perché è la creatura «che piú profondamente può da noi essere appresa»[23]. Drieu ha preso una nota simile: «Deux êtres que je passerai ma vie à découvrir = la femme et le Juif»[24].
Tutto si complica. La donna è come l'Ebreo, ma perché? Perché *non si capiscono* – non si possono dominare, non si possono ammaestrare –, quindi sono un problema scientifico, o la dimostrazione *vivente* di una potenza incompleta dell'*élite* maschile.
Il Comandante d'Annunzio, il Duce Mussolini e il Reduce Drieu si impongono di pensare *anche* ai problemi simbolici: la Donna (che è anche Massa), la Massa (che è anche Donna), la Parola (che è anche Forza), l'Amore (che è una specie di Forza e ricade sulla Donna e sulla Massa). E l'Ebreo c'entra? No, non c'entra niente, sul piano della realtà. Ma lo si fa entrare a forza in questo schema: come la Donna, l'Ebreo è un concetto, non una persona. Ma il giovane maestro senza *sensibilité lyrique* si sforza di essere intelligente: cosí fa risorgere – o crea ex novo – archetipi, sul filo dell'irrealtà.

6.
La filosofia della forza implica il vero – e il nuovo – maschio: «Dans n'importe quelle condition, si défavorables que puissent être pour eux l'Histoire et la Nature, les hommes forts, ceux en qui persiste ou rejaillit la force, sont investis d'une intégrité qui défie toute atteinte»[25]. E naturalmente, per statuto, «les femmes, qui n'existent que pour nous, sont poésie, mais ce n'est pas ce qu'elles veulent être. […] O poètes, séparés par les femmes, séparés des les femmes, les femmes ne vivent que par vous. Elles s'en doutent, mais de n'être que poésie cela les fatigue»[26]. Chi basa tutto sulla forza è obbligato ad una sequenza di isolamenti e di vittorie protettive. La forza è asservita alla sua stessa natura, e un attore speciale lo sa, come un bambino-eletto: «Ero molto gracile, come tutto ciò che è di ferro. Se cade un'armatura, si ammacca tutta. […] È la vulnerabilità delle cose di ferro. Forti all'apparenza»[27]. L'essenza priva di forza e senza docenza si smaterializza, come il protagonista di *Feu follet*, che deve morire: «Enfin, vous avez une femme, moi je n'ai rien; vous ne savez pas ce que c'est que de ne pouvoir mettre la main sur rien»[28].
È ancora uno schema feroce. O la forza (con la donna passiva, una cosa su cui *mettere la mano*) o niente (niente donna, e *quindi* niente del tutto): il 1917 è ancora lontano da questa deriva, ma è una deriva implicita nel *curriculum* in formazione.

7.
Der Tod in Venedig esce nel 1912 e contiene la macchietta di un vecchio-giovane: «Aber widerlich war es zu sehen, in welchen Zustand den aufgestutzten Greisen seine falsche Gemeinschaft mit der Jugend gebracht hatte»[29].
Aschenbach è un uomo dignitoso, e prova *Entsetzen* per il vecchio-giovane con la cravatta

rossa e il panama *ardito*: disgusto, raccapriccio. Il 14 luglio 1914 lo stesso Drieu, ventunenne, si è sentito grottesco e fuori luogo, per forza di *Entsetzen*. Sa che «notre jeunesse n'est pas une vaine formalité avant d'arriver bientôt à une demi-vieillesse qui, pour certains, peut faire le principal de leur carrière»[30]. Ecco la *falsche Gemeinschaft* in versione francese:

> Par exemple, le 14 juillet 1914, j'ai dû défiler en pantalon rouge, avec des épaulettes grotesques, an milieu d'un tas de paysans alcooliques et souffreteux, sur un champ de courses, entre les baraques du Pari-Mutuel et des généraux emplumés [31].

In realtà, il giovane Drieu non si considera né troppo giovane né veramente contemporaneo: «Bien que né en 1893, je me suis encore promené avec le fantômes maniaques de Rastignac et de Sorel. […] je continuais de m'embarrasser d'accessoires démodés»[32]. E poi pronuncia la bestemmia contro lo spirito del tempo: *io non ho avuto amici, mai*, e sono parole già postbelliche, all'altezza di *Mesure de la France* («Je n'ai jamais eu d'amis. Est-ce que ceux avec qui j'échangeais des habitudes de bavardage se seraient fait tuer pour moi? Aurais-je péri pour eux?»)[33]. Drieu ha moltissimi camerati, vivi e morti – e li ama, come dice nella *Commémoration des morts* di *Interrogation* – ma non ha amici, per elezione e per statuto. Può dire nous o je, ma il dettato è sempre singolare e magistrale.
Per non essere disgustosa e amicale, la *Gemeinschaft* deve essere *interiore* o *riservata* (ai giovani), oppure un obbligo militare, come il *gomito a gomito* forzato di d'Annunzio. A questo punto, la vera *communion-Gemeinschaft* non è un fatto sociale, ma eroico e storico, e la giovinezza dei soldati – diciamo cosí, ma il plurale di Drieu è anche un *pluralis modestiae* – non è piú una formalità biologica: «Nous acceptions la vie de toute notre chair et de toute notre pensée. Quelle profonde communion de toutes les parties de notre être dans cette obéissance à la vie et à la mort, dernier commandement de la vie». Passata la tempesta, si spiegherà meglio: «…je voulus vivre pour mieux mourir»[34].
Nel solco dell'*Interrogation*, non c'è diplomazia generazionale. Quindi nessuna *Gemeinschaft*, esplicitamente: «Maintenant nous avons le droit de parler et les vieillards n'ont qu'à se taire». È chiaro. Ai vecchi spetta solo il silenzio, perché sono senza forza, passivi come il popolo-donna. Sono schemi un po' troppo assoluti, nell'apprendistato di Drieu, e l'espressione è anche troppo carica, ma possibile: non c'è altra giustificazione che giustificarsi da sé, ora. In fondo, neanche la Cattedrale di Reims merita molte lacrime.

8.

Il primo libro di un *nouveau venu* può essere una *Vita nova*, che si completerà in un'ipotetica *Comedía* futura (o *sa carrière*, come scrive Halévy, semplificando un po', da una posizione paterna e borghese). Quindi Drieu sta facendo il suo *libello*, assertivo e

sperimentale, raffinato e grezzo (e tutto *pêle-mêle*, come in battaglia)?
Sí, è il suo libello, che vale come risultato e come esperimento di temperanza e di intemperanza, linguistiche e filosofiche. Non solo. *In un momento come questo* – con la dignità del ferito di guerra, innegabile – si rivolge ad un progetto piú che individuale: «Dans nos corps suppliciés ne portons-nous pas une paix, par nous le monde ne veut-il pas connaître une nouvelle création? Nous, hommes d'aujourd'hui, il n'est aucune grandeur qui nous dépasse». Due anni dopo, anche d'Annunzio parlerà della *nouvelle création*, fondendo la *vita nova* civica e l'autocrazia poetica, cioè – ancora una volta – pluralità e singolarità: «L'ordine nuovo […] sarà un ordine lirico», perché «ogni vita nuova d'una gente nobile è uno sforzo lirico. Ogni sentimento unanime e creatore è una potenza lirica. Per ciò è buono ed è giusto che ne sia oggi interprete un poeta armato»[35].

9.
La voce *nuova*, la *novità*, il *nuovo mondo* – tutte le grandi e belle cose notate dai recensori – chiedono il sangue e vogliono le armi, in nome della forza.
In realtà, la retorica armata è furiosamente ambigua, come è ambigua[36], per statuto, la stessa *Interrogation* di Drieu. Ma la prassi militare giustifica l'oscurità e la forza, *in un momento come questo*.
Oggi non se ne sa piú niente, ad Ovest, e la forza è un concetto spento o banale, caso per caso. Ma c'era una volta – nel cuore dell'Occidente – una giovinezza *moritura*[37], che parlava come doveva parlare.

Note

1. Pierre Drieu la Rochelle, *«Europe» par Jules Romains*, «Le Crapouillot», 7 (juillet 1919).
2. E si trattava di questo, in realtà: «un modo paradossale e 'obliquo' di chiedere (o forse di non chiedere piú) alla sinistra di farsi carico dei problemi terribili e radicali inerenti alla sussunzione della vita nell'universo orrendo della modernizzazione e della sua falsa tolleranza liberale: di farsi carico dell'eclissi del sacro, che, al di là della pronunzia pasoliniana, fu un tema assai circolante nella riflessione sociologica e culturale degli anni Sessanta»: Pasquale Voza, *L'ultima profezia di Pasolini: «Al Circeo l'eclisse del sacro»*, «Liberazione», 13 maggio 2005. In altre parole: se si tratta di «Jünger Benn Gehlen Pound Céline Heidegger Giono», «ad agire fu l'ebbrezza delle loro metafore, l'insolenza d'inconciliabili sogni». Sí: ma «gl'innocenti postbellici – i vincitori – non risparmiarono loro volgarità alcuna» (Nanni Cagnone, *Discorde*, La Finestra Editrice, Lavis 2015, p. 202)
3. Pier Vittorio Tondelli, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 96. La prima edizione è del 1982.

4. Aldo Busi, *Seminario sulla gioventú*, Mondadori, Milano 1996, pp. 170-171. Montale «[…] sembra un pachiderma alcolizzato del tutto incapace di fare sia il male che il bene – una forma fisiologica gelatinosa compattata dal fatto di aver prodotto la poesia giusta al momento giusto e di essersela saputa poi amministrare per tutti gli altri decenni a venire».
5. Carlo Emilio Gadda, *Il Castello di Udine*, Einaudi, Torino 1961, p. 46.
6. Pierre Drieu la Rochelle, *Mesure de la France*, Grasset, Paris 1922, pp. VI-VII.
7. Id., *Etat-civil*, Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris 19213, p. 167. A p. 15 di *Mesure de la France*, Drieu pone un esergo nietzscheano, datato 1873, con un punto doloroso: «…une grand victoire est un grand danger. La nature humaine supporte plus difficilement la victoire que la défaite». È l'*incipit* della prima delle *Considerazioni inattuali*, quella su *David Strauss*
8. *Mesure de la France*, cit., p. 81.
9. *Ibid*., p. 82.
10. È la frase-simbolo della prima parte di *Colloqui coi personaggi*, nelle *Novelle per un anno*. Pirandello parla in due vesti: come padre di Stefano, volontario, classe 1895, e come creatore di personaggi, uno dei quali agisce qui. La «creatura» dell'arte è «chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo», uno che «non aveva l'obbligo, lo so, di conoscere in quale orrendo e miserando scompiglio si trovasse in quei giorni l'Europa». I soldati come Stefano non sono personaggi extratemporali, è chiaro. La loro azione non è innocente come quella del merlo e delle rose, né libera come quella dei pesci di *Refugee Blues* di Auden, due decenni dopo. Il soldato reale «fait de l'histoire», come Drieu dice e fa. È un punto ovvio, praticamente un *cliché*: ma è un *cliché* fondamentale.
11. E con il senno di poi, nel 1922: «Je craignais que cette guerre ne fût un grand remue-ménage de camelote, un spectacle à bon marché comme le cinéma oú l'on voit les banquiers se satisfaire du même pauvre plaisir que les terrassiers» (*Mesure de la France*, cit., p. 2).
12. Gabriele d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a c. di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990, p. 113.
13. «La volontà di dire – la volontà di esprimere – si smarrisce talvolta nelle convulsioni di un supplizio senza nome. Basta. conviene allegrarsi. stasera la teca del vizio nasale è a me patetica piú d'ogni altra orliquia», nel *Libro segreto* (in Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano, vol. 1, p. 1774).
14. Sulla categoria, cfr. il libro di Maurizio Serra, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, La Finestra Editrice, Lavis 2015.
15. Recensione su «Le Populaire», 10 juillet 1919; da qui anche la citazione che segue.
16. Lettera a Jean Boyer, 29 settembre 1914

17. Recensione su «Paris-Midi», 12 septembre 1919
18. Premessa a *Chant de guerre des hommes d'aujourdhui*, «L'Europe nouvelle», 2 (janvier 1918)
19. *Di me a me stesso*, cit., p. 29: «il mio sforzo nel tollerare il 'gomito a gomito' nella nave, nel velivolo, nella trincea, è parte vera del mio *eroismo* senza misura».
20. Pietro Badoglio, *Rivelazioni su Fiume*, De Luigi, Roma 1946, p. 145.
21. Testimonianza senza titolo in «Dante», 5-6 (1938: *Hommage à Gabriele d'Annunzio*), p. 134.
22. Emil Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, trad. di T. Gnoli, Mondadori, Milano 1965, p. 81 (conclusione dell'ultimo capitolo della parte I) e p. 134 (conclusione del capitolo Azione sulle masse, nella parte III).
23. *Di me a me stesso*, cit., p. 79.
24. Cit. in Simon Epstein, *Un paradoxe français. Antiracistes dans la Collaboration, antisémites dans la Résistance*, Albin Michel, Paris 2008, p. 247. Nel 1939 Drieu scriverà un appunto famoso: «Je meurs antisémite (respectueux des juifs sionistes)» (*Journal 1939-1945*, Gallimard, Paris 1992, p. 84; ma a p. 385 c'è una sfumatura interessante: «J'aime les races d'ailleurs chez elles; j'aurais aimé sincèrement les Juifs chez eux. Cela ferait un beau peuple»).
25. *Mesure de la France*, cit., p. 124.
26. Pierre Drieu la Rochelle, *Rôdeur, gourmand. Hommage à Léon-Paul Fargue*, «Les Feuilles Libres», Juin 1927
27. Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 18.
28. Pierre Drieu la Rochelle, *Feu follet, suivi de Adieu à Gonzague*, Gallimard, Paris 1982, p. 167.
29. Thomas Mann, *Werke*, Fischer, Frankfurt a. M. 1967, vol. 8, p. 351. Le traduzioni sono pericolose: «Però era ripugnante vedere in che stato la confidenza con i giovani avesse ridotto il vecchio restaurato» (e si perde *falsche*: trad. di S.T. Villari, Garzanti, Milano 1986, p. 93); «Ma era ripugnante vedere in quale stato la falsa comunione con la gioventú aveva messo il vecchio ganimede» (nessun ganimede, nel testo originale: trad. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1991, p. 18).
30. *Mesure de la France*, p. 117.
31. *Ibid*., pp. 125-126.
32. *Etat-civil*, cit., p. 158.
33. *Mesure de la France*, cit., p. 142.
34. *Ibid*., pp. 2, 3.
35. *Il sudore di sangue. 15 gennaio-11 settembre 1919*, L'oleandro, Roma 1931, p. 234.
36. «C'est un petit livre dur, mystique, tout flamboyant, tout fumant encore de la bataille. On y relève bien des obscurités et bien des contradictions: haine de la guerre et amour des combats, pitié pour les faibles et

admiration pour la force, mépris de la mort et goût fervent de la vie»: recensione di Fernand Vandérem ad Interrogation, «La revue de Paris», 15 avril 1918. Il vecchio Vandérem (è del 1861) conclude: «Je ne vous le donne certes pas comme un modèle de littérature de demain; c'en est du moins un des premiers échantillons – livre à retenir, auteur à suivre».

37. Esempio tipico: Cuore di De Amicis, 1889. La madre di Enrico sa già che i bambini «forse verseranno nobilmente il loro sangue nelle battaglie». E per d'Annunzio neanche la classe 1900 è troppo giovane («Eravate ieri fanciulli; e ci apparite oggi cosí grandi!»: *La riscossa*, Bestetti e Tumminelli, Milano [1918], p. 134): non del tutto retoricamente, ad un certo punto «anche i veterani avevano vent'anni» (*Il sudore di sangue*, cit., p. 229). I bambini di fine secolo dovevano morire per l'Italia, ecco il punto: per questo il *Cuore* televisivo di Luigi Comencini (1984) mostra Enrico e Garrone adulti e soldati.