

EMANUELE CANZANIELLO

«VOIR UN CORPS»

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE E L'ANATOMIA DELL'IMPOTENZA

La statuaria in Drieu la Rochelle, che sia fragile o di cuoio¹, sia fatta di pelle o di superficie artificiale, rappresenta una monumentale sintesi di ossessioni:

Face à lui, des femmes non plus de pierre ou de marbre, comme encore chez Baudelaire, mais d'argile ou de plâtre: Lydia a «des chevilles d'argile», Dorothy les 'mains friables'. Voués au narcissisme et à l'infécondité, tant démographique – Lydia retire de son ventre «le sceau de sa stérilité» –, qu'artistique, des tels êtres ont perdu la santé du XVIII^e siècle, celle dont témoignage aux yeux de Drieu le Gilles de Watteau, à propos duquel il écrira: «C'est à peine si l'introversión est esquissée» – on n'en pourrait dire autant d'Alain².

Ossessione dei particolari e dei materiali, dal marmo all'argilla, dall'*intero* di una cultura ancora intatta alla parziale friabilità del nuovo le cui estremità, mani e caviglie, sono incomplete o per prime disposte a cedere, incompiute. È dal corpo che Drieu lascia germinare l'evocazione della decadenza³, o all'inverso le più vitali esplosioni del privilegio, dell'arroganza, della mortificante bellezza del mondo racchiuse in un corpo. Un certo gusto per la fisiologia ereditato da Nietzsche porta Drieu a considerare come nella *santé corporelle* si abbia la misura delle civiltà, e da ciò deriva un'enorme carica simbolica concessa alla presenza corporea degli esseri e della vita. Interprete raffinato delle derive e dei cambiamenti della virilità nella fase convulsa delle compromissioni con il fascismo, Drieu consegna al corpo e sul corpo ogni traccia delle lotte e delle gestazioni in atto. Dall'ebbrezza della guerra

¹ Su Lydia: «Sa peau, c'était le cuir d'une malle de luxe, qui avait beaucoup voyagé» (JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, *Notice* a PIERRE DRIEU LA ROCHELLE, *Feu follet*, in *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2012, p. 1637).

² Ivi, p. 1637.

³ «Comme Chateaubriand et Baudelaire, comme Bourget et Maurras – mentionné dans *Gilles* ainsi que Joseph de Maistre –, Drieu est un écrivain antimoderne. L'essentiel de sa vision du monde est énoncé par Gilles: "L'homme moderne est un affreux décadent"; et pour Carentan, son mentor, que son nom qualifie comme homme mûr et sûr, la France est un pays "engagé dans une irrémédiable décadence". Même son de cloche dans le *Journal* de Drieu, le 18 novembre 1939: "Le 'Moderne' est une catastrophe planétaire". Les signes de cette décadence sont innombrables: dans *État civil*, la faiblesse de corps du jeune héros [...]» (J.-F. LOUETTE, introduzione a P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. XXIII).

alle altrettanto inebrianti tentazioni suicide, dall'attrazione erotica per le infermiere da campo, ai successi futuri e alle ferite snobistiche del rifiuto, Drieu riconosce in modo peculiare il corpo come unico giudice delle sorti, solo agente reale, riducendo alla corporeità ogni dato dello spirito e dell'incontrollabile. A lungo vicino alle idee di un socialismo di sinistra, Drieu avverte tra i motivi di maggiore distanza tra sé e *loro*, tra sé e gli amici surrealisti e gli altri che rimasero tra i giusti, proprio quel totale disinteresse per ogni forma di fierezza fisica che egli attribuiva alle sinistre. Quest'ultimo punto rimane importante ed è forse valido in termini simili per Montherlant: una certa idea di fascismo o più generalmente di destra, passava per una predilezione speciale attribuita all'eccellenza del gesto⁴ (e della parola), alla distinzione del portamento, ascrivendo ad esso stile e *virtus* dell'individuo⁵.

In *Mesure de la France* (1922) uno dei suoi primi saggi politici ed europeisti, Drieu cerca le tracce remote della decadenza francese connaturata ai percorsi e alle alternative poste dall'intera storia della nazione. L'autore prende in esame come segni di slancio e di esuberanza ora le cattedrali abnormi e le *Chansons de geste*, ora una certa ultima disinvoltura del XVII secolo aristocratico, allo stesso modo in cui prendeva in esame le nervature slanciate di Beauvais e di Chartres come criteri di salvezza e di speranza; così come nei saggi e nei romanzi successivi avrebbe osservato presagi e testimonianze lasciate dai corpi, dalle arcate e dalle fasce muscolari dispiegate.

L'assimilazione alla pietra, al potere minerale degli oggetti crea in Drieu la vertigine di un'assimilazione del corpo reale al modello inanimato; la delusione è frutto di questo stallo, così si legge in *Gilles* (1942): «[L]a beauté n'était plus que dans les statues, pas dans la vie des humains. Mais si la beauté n'était que dans les statues, elle n'était nulle part»⁶.

Un isolamento che stringe e scolore anche su Alain di *Feu follet*: «[p]our lui, le monde c'était une poignée d'humains. Il n'avait jamais eu l'idée qu'il y eût autre chose. Il ne se sentait pas emmêlé à quelque chose de plus vaste que lui, le monde. Il ignorait les plantes et les étoiles: il ne connaissait que quelques visages, et il se mourait, loin de ces visages»⁷. Un'alternativa onnipresente scinde Drieu tra gusto del piacere e senso della propria dilapidazione, tra solitudine e incapacità di godere, tra prigionia del mondo artificiale e gusto di esso⁸.

⁴ Cfr. *Le Jeune Européen*: «La beauté ce n'est pas d'abord la statue mais l'homme qui marche dans la rue et qui salue le jour d'un geste réussi» (Paris, Gallimard, 1927) citato in P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1648, nota 39.

⁵ «[L]e style naît [...] de la mémoire de tout le corps (*Notes pour comprendre le siècle*)» (P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1648, nota 37).

⁶ P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1648, nota 39.

⁷ ID., *Feu follet*, cit., pp. 167-168.

⁸ «Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux» (CHARLES BAUDELAIRE, *Mon*

Una simile *suite* di motivi rasenta il contrappunto musicale nel rievocare tutte le appoggiature armoniche e concettuali della sua adesione al fascismo. Un'esigenza di bellezza come misura della civiltà (le cattedrali e le ariose architetture settecentesche), il ritmo ad ampio respiro (proposizione nietzschiana), la terra e le stelle che non si possono ignorare senza colpe.

E difatti, delle «femmes-statues apparaissent chez Drieu: voir notamment Edwige, dans la nouvelle 'L'Intermède romain' in *Histoires déplaisantes*, et Dora, dans *Gilles*, qui nue évoque 'le plus grand bien des hommes: la beauté dorique'»⁹; lo sguardo di Drieu reifica la presenza immediata e fisica, per vedere le sue donne le scolpisce, le allontana, le conforma a un ideale insieme naturale e lontano dalla natura. A dispetto di ogni natura, un tipo di bellezza storica, una visione è «le plus grand bien des hommes»: è «la beauté dorique», bellezza essenziale, più nuda del nudo classico, severa e originaria, diversa e irriducibile al neoclassico. E a questa bellezza Drieu in *Gilles* rende l'omaggio di un'incarnazione perfetta, perfetta e americana:

Dora n'était pas belle, si on la regardait au visage. Rien d'admirable dans ces petits yeux enfoncés, ce nez camard et informe. Mais son corps manifestait la beauté d'une race et, par contraste avec l'insuccès du visage, le triomphe du corps était d'autant plus émouvant¹⁰. Dora, c'était la servante de Carentan en beau. Cette Américaine, avec son mélange de sang écossais, irlandais, saxon, croisait et multipliait plusieurs caractères des peuples nordiques. Or, c'était de ce côté-là que se rassemblaient toutes les émotions de Gilles. L'Angleterre lui avait paru sa patrie dès qu'il y avait mis le pied; sa division américaine qui était de Virginie lui avait fait respirer un air profondément favorable. Aussitôt qu'il avait quitté Myriam, il s'était précipité en Scandinavie. Tout un monde, par divination déjà familier, lui avait été donné avec Dora¹¹.

Inizia così il ritratto di questa donna che ha un posto privilegiato al centro del romanzo, dove troviamo inserita la scena che si apre sul corpo per continuare sui disagi della gelosia del suo amante. La bellezza di Dora non è nel suo viso, come ci viene detto senza nessun riguardo, e anzi ci viene sottolineato, per esaltare ancora di più l'esistenza quasi autonoma del busto, del tronco e delle membra. Ma il primo palpito di quest'emozione suscitata dalla presenza fisica di lei è in realtà dovuto a un fantasma mentale di Gilles, l'integrità di una razza e di una razza che

cœur mis à nu, in *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, trad. it. di M. Colesanti, Roma, Newton Compton, 1998, p. 872).

⁹ P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1648, nota 39.

¹⁰ Si noti la posizione anche più netta di Montherlant: «De visage, elle ne valait pas d'être regardée (mais qu'un visage est pauvre auprès d'un corps!). L'acte athlétique la transfigurait. Elle s'y échappait dans une humanité accomplie» (HENRY DE MONTHERLANT, *Les Olympiques*, Paris, Folio, 1973, p. 75).

¹¹ P. DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles* (1939), in *Romans, récits, nouvelles*, cit., pp. 1008-09.

sia parte di un insieme di isole e arcipelaghi anglosassoni, una geografia del sogno ancor prima che del desiderio. Persino il ricordo favorevole della divisione americana Virginia durante la guerra attribuisce prestigio al corpo di lei, all'aura di cui anch'essa partecipa; un *mélange* di sangue bianco e biondo inizia a costruire quel fantasma dei corpi grandi e bianchi che ossessiona Drieu sin dal suo primo romanzo *L'homme couvert de femmes* (1924). Ora soffermiamoci sul dato ambientale, sulla soddisfazione del possesso non di una *parte* ma di un *intero* mondo, di un'intera penisola, della Scandinavia tutta contemplata in un corpo, e che gli si dona in un corpo solo. Questa tensione, la tentazione e la debolezza di voler sintetizzare ogni altro bene nel possesso o nella sola vista dei corpi, si ripete anche altrove in Drieu. Nel 1921 esordiva con *État civil* rivendicando la sua fisica appartenenza a quel sogno nordico:

J'étais grand, blond. Les yeux bleus, la peau blanche. J'étais de la race nordique, maîtresse du monde. J'étais droit, dur, avec des ruses directes. Naïf, plein d'un égoïsme généreux. Une secrète mystique, au fond du goût de la puissance. J'avais envie d'émigrer en Amérique ou en Australie pour rejoindre ceux des nôtres qui connaissent notre plus haute prospérité. Je n'ai jamais songé du reste à aller en Scandinavie où notre race trop pure s'anéantit dans la perfection. Cette sorte de mythologie, vers 1910, me leurrait. Nietzsche, Gobineau: Bibliothèque des Romans d'Aventures. [...] Plus tard j'ai manqué donner dans l'autre godant: la Méditerranée.

Enfin je suis français du nord de la Loire.

J'ai été bien autre chose.

Je m'habillais selon la coupe sèche des tailleurs anglais. Bannies les couleurs franches, crues, comme celles du Midi, mais plutôt les nuances atténuées par le brouillard occidental. Je rêvais d'être simple, net. Mes chevaux étaient renversés, tirés en arrière¹².

La descrizione dell'occhio bianco-azzurro che rievoca Rimbaud termina nella nostra citazione in un accenno a questioni di toilette e abbigliamento, dalla nudità al portamento, al dandismo acerbo, ai capelli ravviati nello stile dell'epoca che fu impeccabilità anche malapartiana¹³. Così prosegue invece il ritratto di Dora, quest'organico insieme di fiordi e di seni, di rocce laviche e architetture levigate:

¹² P. DRIEU LA ROCHELLE, *État civil* (1921), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2012, pp. 73-74.

¹³ «Puis ce furent les travaux fastidieux de la toilette. Inachevés: il renonçait pour ce jour-là à cet exercice des muscles devant la glace qui simulent la fierté. Enfin, après avoir hésité sur les couleurs du jour, il fut prêt, avec une cravate plus orgueilleuse que lui. Il était une heure. Le restaurant était plein d'hommes d'affaires qui avaient déjà abattu un bon tiers de leur journée. Lui, qui n'avait rien fait, mangea autant qu'eux...» (P. DRIEU LA ROCHELLE, *L'homme couvert de femmes*, cit., p. 64).

Jambes longues, hanches longues; hanches longues sur jambes longues. Un thorax puissant, dansant sur une taille souple. Plus haut, dans les nuages, des épaules droites et larges, une barre brillante. Plus haut encore, au-delà des nuages, la profusion solaire des cheveux blonds. Quand il prenait ce grand corps dans ses bras, il serrait une idée de la vie qui lui était chère. Une certaine idée de force et de noblesse qu'il avait perdue depuis Alice¹⁴.

Una donna newtoniana¹⁵ si slancia davanti a noi, si ingigantisce dettaglio su dettaglio, cresce in altezza come un arco romano, diventa possente fin nel torace, le spalle hanno attributi regali e maschili, innalzati fino alle nuvole: «La Force atteint toujours à un premier degré de la beauté»¹⁶. E ancora oltre, la doratura del sole e quella dei capelli si confondono, rischiarano e ingentiliscono gli attributi di questa quintessenza di una razza:

Pourquoi la chercher ailleurs que là? Pourquoi la chercher dans le monde masculine, dans les sortilèges de l'ambition? Une femme est une réalité autant qu'une foule. Foin de la hiérarchie des passions. Une passion en vaut une autre. Aussi bien consacrer celle qui jaillit le plus heureusement de vous. Ce n'était pas rien d'être un de ces rares hommes capables de recevoir des femmes et de leur donner un trouble profond. Magnifiant ce trouble par l'intelligence, faisant des nœuds tragiques, ils maintiennent entre les sexes l'espoir. Après ses harrassantes randonnées, il s'émerveillait que Dora existât. Le plus naturel paraît miraculeux: rencontrer la femme qui vous convient, qui vous plaît, qui vous satisfait, qui vous exalte; tâter sans cesse cette réalité palpitante dont le moindre sursaut ramène un cri inépuisable de certitude et de joie. Ne plus dédaigner, jusqu'à la haine; au contraire approuver, louer. Louer. Gilles ne demandait qu'à louer la vie, mais il ne pouvait la louer à plein qu'ayant retrouvé un tel point de contact.

¹⁴ ID., *Gilles*, in *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1008.

¹⁵ Per rendere l'idea della profondità di campo di questo manierismo nella rappresentazione del nudo, si vedano le affermazioni del filosofo Pascal Bruckner su uno dei maggiori fotografi cresciuti e formati in quella Berlino: «Helmut Newton, c'est l'irruption du militarisme prussien dans l'univers de la mode. Irruption ironique car les soldats en question n'ont pour seule armure que leurs longues jambes, leur tendre postérieur et leur ravissante silhouette. Le plus doux, le plus vulnérable mis en scène dans des postures de fantassins, de cavaliers. L'armée comme l'école et le ballet fait de l'ordonnement des corps la condition de son exercice, et le défilé est d'abord guerrier avant d'être celui des mannequins sur le podium. [...] Détourner l'appareil de la violence, l'uniforme, le cuir, le casque à pointe pour le mettre au service de la beauté, tel est son premier exploit. On se souvient également que, dans les années 1970, le mouvement gay regorgeait de seyantes costauds déguisés en SS, en tortionnaires, amoureux enlancés à d'autres athlètes. [...] Comme Hitler a lancé ses divisions blindées dans toute l'Europe, Newton a lancé ses légions de nus à l'assaut du monde, semant le trouble et la splendeur. [...] Tout l'élan de la première modernité est là, en arrière-fond» (PASCAL BRUCKNER, *L'hérésie de la chair*, in *Helmut Newton (1920-2004)*, a cura di J. ALVAREZ, P. BRUCKNER, J. NEUTRES, Paris, RMN, 2012, p. 233).

¹⁶ P. DRIEU LA ROCHELLE, *État civil*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2012, p. 77.

«Toute cette chair, toute cette vie qui est semblable à moi, qui est à moi. Voilà cette femme, c'est moi, c'est moi enfin rencontré, reconnu, salué. La joie. La joie d'être enfin à son aise avec moi-même. 'Et il le fit mâle et femelle', disent les Écritures»¹⁷.

È sintomatico di una tendenza di Drieu al gusto femminile da più parti riscontrata, o di latente omosessualità, come nota Jean Desnoyers¹⁸, che lui si chieda per quale motivo cercare nel mondo maschile, nell'arena ambiziosa e stancante, una simile rivelazione tattile di splendore e di affermazione della vita. Una scelta pigra e inattiva obbliga Drieu a scegliere la via più breve, l'intermediario a lungo sperato, l'immediata adesione alla vita e alla forza, per opera e per tramite di un'evidenza carnale intatta. Finalmente Drieu evoca il contatto e l'incontro con il *natu-rel* (Stendhal ben presente nella sua memoria): «la femme qui vous convient, qui vous plaît, qui vous satisfait, qui vous exalte; tâter sans cesse cette réalité palpitante dont le moindre sursaut ramène un cri inépuisable de certitude et de joie». Per suo tramite un barlume di liberazione, di oblio, di esaltazione innodica che crede al suo tatto, al culto della *surface de la vie*. Il nuovo culto permette di allentare la morsa del disdegno, dell'esclusione dalla vita, ma «au contraire approuver, louer. Louer. Gilles ne demandait qu'à louer la vie, mais il ne pouvait la louer à plein qu'ayant retrouvé un tel point de contact». Ecco il nodo, e il suo scioglimento: il contatto è trovato, il corpo spiritualizza la carne, e permette quell'incondizionata approvazione della vita già indicata da Nietzsche, accende la lode, l'affermazione di tutte le forze della vita prevista sin dalla nascita della tragedia. Solo per il tramite del corpo e dei suoi valori passa per Drieu il rinnovamento, un sussulto che smuova dalla decadenza la civiltà europea; è per questo tramite che Drieu accetta la rivoluzione fascista, la grande palestra di massa del secolo. E non si può negare che un elemento religioso, pagano, non materialistico venisse ravvisato in questa riduzione al corpo di tutta l'anima:

Le don est-il seulement du corps, n'est-il pas de l'âme? L'accomplissement de cette double nécessité fait le sacrement. Sacrement: elle est ma femme, je suis son homme. Il n'y a rien en dehors de cela, ni avant ni après. Par malheur, Dora était déjà mariée avec un autre homme, et la foudre du sacrement avait déjà été appelée et consommée. C'était pourtant une merveille de l'âme, quand Dora faisait passer sa robe étroite par-dessus ses grandes épaules droites et que les longues jambes étaient fichées dans le plancher comme deux lances sveltes et vibrantes. Et en haut, c'était sur un baton le double enlacement serpentin des bras. Voilà que la ceinture se détache comme un léger harnachement. Et la chemise glisse des épaules et n'est plus qu'un haillon autour des reins. Et ce sont ces amples côtes d'athlétesse sur laquelle se superposent doucement ces seins de mère. Dora avait eu deux enfants. Nue, Dora évoquait le plus grand bien des hommes: la beauté dorique. Elle

¹⁷ ID., *Gilles*, in *Romans, récits, nouvelles*, cit., pp. 1008-09.

¹⁸ Vedi il già citato JEAN DESNOYERS, *Étude medico-psychologique sur P. Drieu La Rochelle*, Paris, Foulon & C., 1965.

n'est pas morte, cette grande race dorique qui n'est jamais si belle que détachée du Nord, livrée au climat tempéré qui la délée, la subtilise. Gilles touchait de ses doigts aiguës par l'impatience cette substance pure et homogène, ce marbre qui se laissait sculpter avec des éclats pailletés¹⁹.

Tutto vibra intorno a quel corpo, i sacramenti riprendono valore pur già consumati, le spalle abbagliano mentre si scoprono ancor prima dei fianchi, delle reni, di «ces amples côtes d'athlétesse sur laquelle se superposent doucement ces seins de mère»; la bellezza è fertile ed è il primo segno per Drieu del riscatto da una cultura della decadenza ormai sceltorica. Gilles «touchait de ses doigts aiguës par l'impatience cette substance pure et homogène, ce marbre qui se laissait sculpter avec des éclats pailletés»; purezza e omogeneità, ancora la metaforica razziale implicita che si lascia qui modellare elusiva e scintillante:

Je fumais leurs cigarettes à la confiture ou à l'opium.

Je me lavais beaucoup. J'avais honte de nos audaces au lit. Je reniais notre bavardage et notre gesticulation. Cela me devenait insupportable de circuler parmi mes compatriotes si modestement proportionnés, si mesquinement habillés. Nos femmes étaient en trompe l'œil.

Je répétais les mots sacramentels et mal compris qui nous sont restés des temps héroïques de l'initiation: par exemple *sport*.

Dans leur langage cela veut dire plaisir. Leur plaisir naît du mouvement spontané qui se prolonge facilement, joyeusement en effort. Leur plaisir c'est l'effort. [...] Nous avons connu autrefois une grande magnificence corporelle dont nous abusions selon un principe tout autre que celui de l'athlétisme moderne. Tout de même à Fontenoy les Anglais ont tiré les premiers parce qu'ils avaient hâte de mettre la main sur leur Empire, tandis que nous avons perdu tant de batailles pour le plaisir de charger, de composer un beau spectacle.

Mais notre conception de l'exploit physique était devenu de plus en plus abstraite, et nous étions absorbés par les bavardages dans les cafés, ou la conversations dans les salons, les mille soins de l'amitié, de la famille et de l'amour²⁰.

La genealogia romanzesca ricreata nel terzo capitolo di *État civil* ritorna a magnificare l'igiene moderna, persino una certa continenza; ciò che a lui risulta insopportabile dei francesi è la modestia dei loro *exploits physiques*. Di quel sacramento della bellezza resta lo sport, luogo della nuova iniziazione, e dello sport la magnificenza è sottolineata entro i due poli del piacere e dello sforzo; le retoriche energetiche del fascismo, la sua impressione di velocità e di modernismo nei costumi di massa trovano qui una consonanza anti-intellettuale, un'esigenza di adesione alla violenza della vita. Un'ipotesi secondaria che qui avanza vuole che questo disordine della vita sia in qualche modo non esperito, essenzialmente estraneo a Drieu e forse a gran parte degli autori vicini alla Collaborazione; di ciò sarebbe

¹⁹ P. DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles*, in *Romans, récits, nouvelles*, cit., pp. 1008-09.

²⁰ ID., *État civil*, cit., pp. 73-74.

conseguenza la reificazione, il feticismo dell'immagine e dell'oggetto cui va incontro la corporeità immobile che stiamo osservando. Drieu ammette in *L'homme couvert de femmes* che «[m]on corps restais intact, c'était une flamme droite, je ne portais jamais la main sur moi, car ce n'était pas le plaisir que je désirais mais la forme des femmes»²¹. Siamo di nuovo davanti all'erotica trattenuta e incanalata in controllo e dirittura militare di cui parlava la Sontag²², di una deviazione libidica; una ricaduta possibile è l'impotenza latente di molti personaggi di Drieu e parallelamente la costruzione di un'immagine, di una forma che detiene ogni prestigio e sia in grado di sostituire anche il piacere immediato.

Causa e conseguenza insieme di questo atteggiamento che è possibile definire contemplativo è l'attribuzione al corpo di una proprietà magnetica di assorbire il mondo ed esserne la più credibile delle rappresentazioni: «j'ai désiré la femme. J'embrasse dans ce mythe ma plus large conception du monde: le corps, fonction de l'âme, sans jamais s'en désaxer, comme la porte dans le mur»²³. L'inversione dei ruoli e delle funzioni tra corpo e anima qui prospettata, la messa in asse di un'intera concezione del mondo sul cardine del corpo e non più delle funzioni intellettuali dell'anima aristotelica tripartita, è un dato che in Drieu preesiste al fascismo e che tuttavia si trovò in perfetta consonanza con esso. Di questa inversione copernicana del moderno Drieu avverte conseguenze e possibilità remote e ancora molto precoci negli anni venti: la sezionabilità anatomica dell'interesse erotico e la sua analogia con l'operato economico. In uno dei monologhi interiori pianificati ed eseguiti freddamente in *L'homme couvert de femmes*, Gille si chiede se il suo interesse parziale e ossessivo per un seno o una singola zona del vasto atlante corporeo non sia paragonabile all'attenzione fuori norma diretta alla forma, all'immagine, posta in gioco dallo sguardo omosessuale di Luc, il fratello della sua non più giovanissima amante: «Le goût que j'ai d'un sein est tout aussi artificieux que celui de Luc pour la forme masculine»²⁴. E quando Drieu riflette sulla provenienza della strana idolatria artificiale per l'anatomia, la giudica in qualche modo sterile e offuscata dal desiderio, ma si rende conto tuttavia che le immagini evocate non sono più un tramite e un viatico al piacere ma costituiscono un fine in sé e quasi uno sbarramento alla risoluzione dell'orgasmo:

Cette vision obsédante des formes de la femme, cela s'appuie-t-il encore dans l'univers sur des correspondances plus fécondes que cette fixité stérile de Luc sur les formes de l'homme? N'est-ce point simplement chez lui comme chez moi le culte idolâtre des images, des images apparues dans l'encens du désir. Le plaisir n'est rien pour moi. Cela ne tient pas grand'place dans ma mémoire ni dans mon

²¹ ID., *L'homme couvert de femmes*, cit., p. 97.

²² Mi riferisco al saggio di SUSAN SONTAG *Fascinant fascisme* contenuto in *Sous le signe de Saturne* (1980).

²³ P. DRIEU LA ROCHELLE, *L'homme couvert de femmes*, cit., p. 164.

²⁴ Ivi, p. 158.

atteinte. Toute mon attention, tout mon émoi se portent et s'arrêtent sur un instant précédent dans la suite fatale de la terrible méditation sexuelle: voir un corps²⁵.

Potrebbe essere questa una sintesi delle polarità opposte in Drieu e l'idea conduttrice del presente articolo: ai margini della «terrible méditation sexuelle» in cui si condensa una certa sensibilità moderna per il *trouble sexuelle* e le sue varie problematiche, si accresce il vasto campo visivo occupato e quasi *hanté* dal fantasma dei corpi, cresciuti ipertroficamente in importanza e quasi svincolati da funzioni erotiche. Non a caso l'algida scena mattinata con cui si apre *Le Feu follet* (1931), sorpresa *in medium coitum*, appare come una resa alla «pauvreté de l'orgasme moderne»²⁶, secondo *Le Jeune Européen* (1927) «une pauvre petite sensation traquée court d'un corps à l'autre, plus éperdue qu'une souris place de l'Opéra»²⁷.

Grande *broker* delle quotazioni erotiche altrui, Gille di *L'homme couvert de femmes* valuta con metro snobistico persino la direzione da dare alla propria semplice libido: andrà a letto dunque solo con gente che garantisca uno scambio azionistico soddisfacente più per la propria vanità che per i propri lombi, chiede garanzie sulle qualità di mercato *absolute* del prodotto. Cerca insomma di ragionare sempre sull'opportunità o meno di inclinazioni, desideri, ipotesi di relazioni²⁸.

Quand je rencontre une femme dans un salon, elle entre dans mon esprit habillée, elle y reste ainsi voilé et inaccessible. Je l'accepte civilisé à ce point que l'amour physique me paraît un moyen de communiquer avec elle, désuet, flétri, comme la prière pour les gens qui ont perdu Dieu. Dès la première minute, mon imagination a glissé sur ce qui l'orne, et c'en est fait. Je saisis à foison les lignes de son visage, de ses cheveux, de sa robe, de ses souliers; les valeurs que font les fards. Mille notations me distraient, me dispersant en tous sens; toutes ces beautés, en frappant mon esprit y font des résonances trop diverses: je suis trop sensible pour être sensual, il n'y a plus qu'un amateur. Autour de cette poignée d'artifices qu'elle fait, je tisse une zone de comparaisons avec toutes choses où s'empêtre le direct du désir. Je l'ai trop vite divisée, il n'y a pas eu ce coup de filet qui verse une proie éblouissante à vos pieds. Mais bien d'autres mouvements me travaillent encore; mes longues spéculations sentimentales veulent faire leur partie. Je m'engage dans une dispute subtile et infinie sur les mérites spirituels de la nouvelle venue. Alors toute mon attention se porte là, et plus je la scrute, moins je la vois: je n'ai plus aucune chance

²⁵ Ivi, p. 157.

²⁶ J.-F. LOUETTE, *Notice a P. DRIEU LA ROCHELLE, Feu follet*, in *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1637.

²⁷ P. DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*, cit., p. 1637.

²⁸ «– Vous ne trouverez pas une femme qui plaise à tout le monde ou qui vous plaise tout le temps à vous. Alors je n'ai pas tort. On n'aime pas un être parce qu'il se sépare des autres par des traits infranchissables. On l'aime parce que cela vous arrange, plus ou moins longtemps» (ID., *L'homme couvert de femmes*, cit., p. 47).

d'entendre le cri pressant qui s'exhale de ces lignes acharnées à le moduler: de ce sein, cette cuisse, du lobe de cette oreille²⁹.

Parcellizzazione e dispersione erotica³⁰, la capacità di libido è dissipata dalla stessa attenzione ottica, contemplativa più che tattile e reagente³¹. Ciò che viene qui soppesato è il valore di scambio del prestigio erotico della propria amante, più che il suo valore d'uso, il reale benefico piacere che se ne può ricavare:

Cette vision obsédante des formes de la femme, cela s'appuie-t-il encore dans l'univers sur des correspondances plus fécondes que cette fixité stérile de Luc sur les formes de l'homme? N'est-ce point simplement chez lui comme chez moi le culte idolâtre des images, des images apparues dans l'encens du désir. Le plaisir n'est rien pour moi. Cela ne tient pas grand'place dans ma mémoire ni dans mon atteinte. Toute mon attention, tout mon émoi se portent et s'arrêtent sur un instant précédent dans la suite fatale de la terrible méditation sexuelle: voir un corps. Or l'homme, à l'origine – l'homme se jette sur la femme, mais il ne la voit pas, ou, s'il la regarde, il ne voit que des signaux mêlés, des drapeaux agités qui font un appel flamboyant. Mais peu à peu le plaisir fait sa place en lui. Il ne l'oublie plus il le recherche. Il le chante. Dans son chant, il loue les formes au milieu desquelles se déploie l'orgasme³².

Qui viene dichiarata nulla la ricompensa immediata del piacere, non valido come pagamento l'ottundimento dell'orgasmo, tutto dovrà apparire, ridursi e dilatarsi in una *idolâtrie des images*, che con grande preveggenza viene ricondotta a quel «[v]oir un corps» e parcellizzarne, sezionandolo, il valore omo-economico di scambio e accrescitivo snobistico della propria vanità, ecco la meccanica ben nota a Drieu. In questa circolarità mai istintiva l'orgasmo non si libera e non conosce canto, nella misura in cui Drieu attribuisce questa meccanica all'irrigidimento sterile di un'intera attitudine storica della civiltà occidentale. Per un

²⁹ Ivi, p. 113.

³⁰ «Ce temps est celui des substitutions: chaque chose est remplacé par son faux» (ivi, p. 175).

³¹ «Mon corps resta intact, c'était une flamme droite, je ne portais jamais la main sur moi, car ce n'était pas le plaisir que je désirais mais la forme des femmes» dal momento in cui, chiarisce Drieu «la seule promesse, la seule approche des caresses m'échauffe et c'est alors le moment de l'extase, mais le besoin de cette promesse ne suffit-il pas à me ranger parmi tous ceux qui son sous le signe négatif, chez qui le désir est une attente et non plus une ruée? Et que les puissantes images de mon idolâtrie se soient levées en moi, ma jouissance est consommée. Le plaisir même est mon plus faible souvenir; alors que chez un homme bien fait j'imagine qu'il doit l'emporter sur les autres époques de la volupté, que son profond rayonnement va porter et chercher la richesse dans toutes les parties de son être et laisse une trace fière dans sa mémoire. Je n'ai pas vécu, comme les adolescents je n'ai connu que le désir» (ivi, p. 97 e p. 120).

³² Ivi, p. 157.

momento, e per brevi anni, preferì credere che l'avventura fisica promessa dalla civiltà fascista sarebbe stata capace di rinvigorire tutta la vita dalle sue fondamenta³³.

³³ «Bienheureux ceux qui se sont aimés dans la flamme et dans la brièveté de l'heure et qui possédaient l'amour en de hors du temps... alors l'homme était séparé de la femme comme il convient et la femme voyait revenir à elle pour une passion de foudre entre l'arrivée et le départ un mâle bronzé par l'amitié sous les armes... ils avaient retrouvé la saveur de la chair parce qu'ils avaient rapppris la nécessité du pain e du vin, et la volupté avait retrouvé son frein et son éperon dans la sueur et les engelures. Nous étions pauvres, nous étions forts» (ivi, p. 145).