

ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVI 2018

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVI 2018

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVI - 3/2018
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-397-7

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
ALESSANDRO GAMBA
GIULIA GRATA

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2018 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analislilinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di gennaio 2019
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Beyond the Travelogue: Catharine Maria Sedgwick's Plea for Italy in <i>Letters from Abroad to Kindred at Home</i> <i>Leonardo Buonomo</i>	5
Руссоизм и герметические науки в образах некоторых второстепенных героев Л. Н. Толстого <i>Raffaella Faggionato</i>	17
“They shoot the white girl first”. Violenza nell’Eden: <i>Paradise</i> di Toni Morrison <i>Paola A. Nardi</i>	33

SEZIONE TEMATICA

EDIFICI D'AUTORE. ESTETICHE E IDEOLOGIE NELLA NARRAZIONE DEI MONUMENTI *a cura di Paola Spinozzi e Marisa Verna*

Introduzione <i>Paola Spinozzi e Marisa Verna</i>	45
Il Tempio Malatestiano tra il sacro e il profano: lo sguardo di Joséphin Péladan e Henry de Montherlant <i>Michela Gardini</i>	49
The <i>Tempio Malatestiano</i> as an Aesthetic and Ideological Incubator <i>Paola Spinozzi</i>	61
Sigismondo Malatesta, un criminale neoplatonico. Péladan lettore mistico del Palazzo Malatestiano <i>Marisa Verna</i>	79
Monumenti, nazionalismo e letteratura nella Germania bismarckiana e guglielmina. Theodor Fontane e Felix Dahn <i>Elena Raponi</i>	91
Au pied du mur. Les architectures narratives chez Philippe Forest <i>Julie Crohas Commans</i>	115
Hip Hop and Monumentality: Lupe Fiasco's Re-Narrativization of the Lorraine Motel <i>Anthony Ballas</i>	129
The Vietnam Veterans Memorial: A conversation <i>Linda Levitt</i>	137

RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	147
Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	149
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	159
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	167
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	175
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	181
Indice degli Autori	187
Indice dei Revisori	189

IL TEMPIO MALATESTIANO TRA IL SACRO E IL PROFANO: LO SGUARDO DI JOSÉPHIN PÉLADAN E HENRY DE MONTHERLANT

MICHELA GARDINI

L'obiettivo che ci proponiamo con la nostra analisi è dimostrare che il Tempio si configura nell'opera di Joséphin Péladan e Henry de Montherlant non come uno spazio reale archiviato nei ricordi di viaggio, bensì come uno spazio mentale in cui i due scrittori proiettano le proprie idealità. In questa prospettiva, il Tempio si configura come un oggetto potentemente polisemico, dando forma a delle narrazioni che trovano nell'intreccio dei saperi (dalla letteratura alla filosofia, dalla storia all'arte) la propria essenza. Il confronto tra i due scrittori, a oggi mai indagato dalla critica, permette, inoltre, di far luce su alcuni snodi dialettici meritevoli, secondo noi, di considerazione.

Malatesta Temple emerges from the works of Joséphin Péladan (1858-1915) and of Henry de Montherlant (1896-1972) as a mental place where the authors project their aesthetic ideal without quitting ideological over-determinations. The temple imagined and told, but never seen in reality, constitutes a kind of palimpsest prone to new writings and interpretations. In the image of Sigismondo Pandolfo Malatesta, who ordered its construction, it attracts Péladan and Montherlant exactly because they are both charmed by this character as a figure of excess and transgression against the mediocrity of their contemporaries. In their eyes Malatesta seems to summarize in himself the contrasts as well as the Temple contains, by harmonizing, the opposites: the sacred and the profane, paganism and Christianity, the human and the divine. Place of memory, it constitutes a cultural hybrid, emblem of that Renaissance artistic ideal by which both the French writers are inspired. But if Péladan's celebration of the Renaissance Art finds in the Temple an ideal where each part is in harmony with the whole, Montherlant's exaltation, instead, attains the aesthetics of fragmentation and of the incomplete by finding in the image of the Temple destroyed the most extreme ending, echo of those tragical bombardments which, between December 1943 and June 1944, hit the building. So this one rises to a polysemic object forming narrations which find in the knowledge combination (literature, philosophy, politics, history, art) its own essence.

Keywords: Malatesta Temple, Joséphin Péladan, Henry de Montherlant, cultural hybrid

1. *Il Tempio Malatestiano come spazio mentale*

Leggendo le opere di Joséphin Péladan e Henry de Montherlant è stato sorprendente ricostruire un dialogo ideale tra i due autori relativamente alla loro rappresentazione del Tempio Malatestiano. Un dialogo a tal punto ideale da basarsi paradossalmente su un'assenza, un *manque*: Montherlant, infatti, che nel 1947 aveva pubblicato una *pièce* teatrale intitolata *Malatesta*, rappresentata per la prima volta il 19 dicembre 1950 al Théâtre Marigny a

Parigi, nei suoi appunti (*Malatestiana*) fa riferimento a un'opera che Péladan avrebbe scritto, intitolata appunto *Malatesta* che, afferma Montherlant, "doit être intéressant comme est intéressant tout ce qui est sorti de la plume de cet auteur décrié"¹. Di fatto, sappiamo che Péladan non scrisse mai quest'opera, sebbene avesse avuto l'idea di comporre una *pièce* dapprima col titolo *Pandolfo Malatesta*, come risulta da alcuni appunti manoscritti conservati alla Bibliothèque de l'Arsenal, poi annunciata col titolo *Malatesta e Isotta*, ma in realtà mai realizzata. Tuttavia, Montherlant aspira a inserirsi nel solco tracciato da Péladan, condividendo la sua ricerca per così dire aristocratica della bellezza, che portava entrambi a contrapporre l'ideale rinascimentale alla mediocrità dei contemporanei, che si trattasse della fine dell'Ottocento con Péladan o della prima metà del Novecento con Montherlant. Quest'ultimo aveva probabilmente letto le altre opere in cui Péladan fa riferimento sia al personaggio di Sigismondo Pandolfo Malatesta che al Tempio Malatestiano². È altresì interessante che né Montherlant né presumibilmente Péladan abbiano mai visto il Tempio (nonostante i loro viaggi in Italia), che nelle loro opere si configura, quindi, come uno spazio mentale, come il racconto di altri racconti, una sorta di palinsesto suscettibile di altre riscritture, lo schermo di virtuali proiezioni. Se Péladan vede il Tempio attraverso gli occhi e le parole di Jacob Burckhardt³, Montherlant lo vede attraverso quelli di Charles Yriarte, lo storico che nel 1882 aveva pubblicato l'importante monografia *Un Condottiere au XV^e siècle. Rimini. Études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*. Emerge chiaramente dal loro sguardo che il Tempio, con tutto il suo portato rinascimentale, assurge a simbolo. I due scrittori sono mossi dall'attrazione per un insieme di valori che il Tempio veicola a immagine del personaggio di Malatesta, che viene assunto come un *exemplum*, di contro alla mediocrità dei contemporanei. Entrambi sono affascinati dal personaggio in quanto figura dell'eccesso e della trasgressione. Egli riassume in sé i contrasti così come il Tempio contiene gli opposti, che siano il sacro e il profano, il paganesimo e il cristianesimo, l'umano e il divino, la vita e la morte. In questo "processo di ibridazione"⁴, per usare la celebre definizione di Edgar Wind, gli elementi profani che celebrano la vita e l'amore si accompagnano al *memento mori* rappresentato dalle tombe. D'altra parte, come spiega Michael Mallett nel saggio a cura di Eugenio Garin *L'uomo del Rinascimento*, la vita dei condottieri comportava un rischio esponenziale di morire o di riportare gravi menomazioni, ciò che spiega l'alto numero di cappelle fatte costruire dai condottieri proprio come testimonianza della loro ricerca della mediazione della Chiesa e del perdono divino⁵. Mallett cita proprio l'esempio del Tempio di Rimini, a cui noi aggiungiamo, sempre a guisa di esempio, la cappella Colleoni a Bergamo. Scrive Mallett:

¹ H. de Montherlant, *Malatestiana*, in *Théâtre*, Gallimard, Paris 1972, p. 430.

² Cfr. *Le secret de la Renaissance. De l'humanisme* (1909); *La réfutation esthétique de Taine* (1909); *Le Vice suprême* (1884).

³ Péladan cita Burckhardt, dimostrando di conoscerlo, nel suo trattato *Le secret de la Renaissance. De l'humanisme* (1909), in cui un'ampia parte è dedicata al Tempio Malatestiano e al personaggio di Sigismondo Malatesta.

⁴ E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958), tr. it. di P. Bertolucci, Adelphi, Milano 2009, p. 29.

⁵ Cfr. M. Mallett, *Il condottiero*, in E. Garin, *L'uomo del Rinascimento*, tr. it. di M. Granata e C. Ioviero, Laterza, Bari 1988, pp. 43-72.

Il numero infinito di cappelle costruite dai condottieri nelle chiese italiane testimonia un particolare bisogno di questi uomini sia della mediazione della Chiesa che del perdono divino. Sono pochi i condottieri di cui ci siano rimaste delle significative informazioni non collegate a un progetto di mecenatismo religioso. Dal Tempio quasi pagano a Rimini di Sigismondo Malatesta alle donazioni molto tradizionali fatte da Antonio da Marsciano a venticinque piccole chiese umbre nel suo testamento, ai condottieri si offrivano numerose scelte: dall'esaudire il loro desiderio di beneficiare la Chiesa al perpetuare la memoria di sé sui portali delle chiese⁶.

Il film di Ermanno Olmi, *Il mestiere delle armi* (2001), ambientato nel 1526 e dedicato alla vicenda di Giovanni dalle Bande Nere, mostra molto efficacemente questo corpo a corpo quotidiano dei condottieri con la morte: il film si apre con il funerale del condottiero e si chiude circolarmente con la morte dell'eroe ferito in battaglia. E anche in questo caso il pensiero del divino si intreccia con la vita dei campi di battaglia. Emblematica, in tal senso, la scena in cui i soldati mutilano un crocefisso ligneo per potersi scaldare, suscitando l'ira di Giovanni.

Sia Péladan che Montherlant esaltano il sincretismo rappresentato dal Tempio, e il fatto che esso realizza la *summa* dei saperi grazie alle tombe degli uomini celebri prescelti appositamente da Malatesta. Scrive Montherlant:

Malatesta a voulu que fussent mêlées dans le *tempio* sa gloire propre, la gloire de sa femme, toute la culture païenne, et une intention religieuse chrétienne. Si c'était chose étrange que de choisir une église en vue de faire d'elle le sceau de sa personnalité dans ce qu'elle a de plus marqué, le *tempio* doit être tenu pour un des lieux les plus étranges du monde.

Le dédicace de l'église : « À Dieu immortel », Malatesta représenté agenouillé devant saint Sigismond, les deux chapelles dédiées à saint Augustin et à saint Jérôme, montrent assez que, si les païenneries abondent ailleurs dans le *tempio*, elles y sont intégrées dans l'idée chrétienne.

Malatesta veut faire du *tempio* une somme de tout ce qui lui paraît que la vie vaille d'être vécue : faire une somme, c'est toujours le vœu final de la Renaissance. On m'a même fait remarquer que le choix des hommes célèbres de qui les ossements reposent dans le *tempio* auprès des siens est très systématique : il y a Basinio, le poète-biographe, qui représente la gloire de Sigismond ; Conti, poète pétrarquais, qui représente l'amour ; Gémisthe Plethon, la philosophie ; Valturio, l'art militaire ; les Arnolfi, la médecine ; Vanzi, donateur, la charité⁷.

⁶ *Ivi*, p. 70.

⁷ H. de Montherlant, *Malatestiana*, in *Théâtre*, p. 439.

2. *L'ideale rinascimentale incarnato da Malatesta secondo Péladan*

Péladan, in particolare, si sofferma sulla scelta di Malatesta di trasferire nel Tempio le ceneri del filosofo Gemisto Pletone, interpretando quest'atto come emblematico di quella che egli considera la religione del Rinascimento, nella direzione della sacralità dell'arte e della cultura. È in questa prospettiva che Malatesta appartiene a un "misticismo speciale":

Lorsque Sigismond Malatesta rapporte de Morée les cendres de Gémiste Pléthon, le révélateur de Platon, lorsqu'il prépare des tombeaux magnifiques à ses pensionnaires et honore la culture comme d'autres la sainteté, lorsqu'il élève le Tempio Malatesta, il ne fait pas œuvre païenne. L'homme qui met dans son blason l'éléphant et la rose n'est ni épicurien ni positiviste : il appartient à un mysticisme spécial. Pour lui existent des choses et des hommes sacrés, mais ces choses et ces hommes sont autres que ceux de la vénération générale. Cet excommunié, que la bulle de 1461 appelle « prince des traîtres, ennemi des Dieux et des hommes », pratique une religion ardente : l'humanisme. Elle ne le gêne point pour assassiner sa femme, violer la dame qu'il rencontre et la tuer même si elle résiste, Sigismond est un criminel, mais il croit à Platon; non aux dieux d'Athènes, qui ne lui représentent que des formes propres à exprimer son rêve de beauté⁸.

Péladan è fortemente attirato dal tempio proprio perché lo assume a emblema di una visione sincretica che supera la separazione tra paganesimo e cristianesimo, riuniti sotto il comun denominatore del culto dell'arte e della bellezza. Prendendo a prestito da Peter Burke, sulla scia di Edgar Wind, il concetto di ibrido culturale⁹, possiamo affermare che Péladan ammira nel tempio questo processo di reversibilità. Egli vede realizzata nel tempio la sua celebre sintesi della religione dell'arte, come si legge in apertura dell'*Art idéaliste et mystique*: "Artiste tu es prêtre, l'Art est le grand mystère et, lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel. [...] Or, le chef-d'œuvre, c'est Dieu visible, c'est Dieu tangible, c'est Dieu apparu, c'est Dieu présent"¹⁰. Nel solco della filosofia platonica alla quale si ispira Pletone, per Péladan la ricchezza artistica del tempio rappresenta quello che Edgar Wind definisce "il dio dissimulato": "Poiché dunque l'Uno ultimo è invisibile, – scrive Wind – le sue manifestazioni visibili devono essere multiformi"¹¹.

Péladan, profondamente abitato dall'ideale artistico rinascimentale, fa di Malatesta un personaggio cardine del proprio immaginario, perché se è vero che egli incarna lo spirito del Rinascimento, personifica altrettanto eloquentemente le perversioni decadenti rappresentate dall'autore nei ventun romanzi della *Décadence Latine*. Malatesta diventa nientemeno che un personaggio del *Vice suprême* (1884), un personaggio ottocentesco che si muove tra la Francia e l'Italia. In questo contesto, non interessa tanto la realtà storica del personaggio quanto il simbolo che esso va ad alimentare. Nel romanzo il tempio diventa addirittura il modello per l'abitazione privata, l'*hôtel* Malatesta, del principe Malatesta e di Leonora

⁸ J. Péladan, *La Réfutation esthétique de Taine*, Sansot, Paris 1909, p. 26.

⁹ Cfr. P. Burke, *Il Rinascimento* (1989), tr. it. di R. Minuti, il Mulino, Bologna 1990, p. 31.

¹⁰ J. Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, Chamuel, Paris 1894, p. 17, pp. 162-163.

¹¹ E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, p. 267.

d'Este a Parigi. Péladan, che si professava cattolico, nella cornice della finzione romanzesca spoglia il tempio di qualsiasi riferimento cristiano per farne una dimora laica all'insegna dell'arte. Péladan, sebbene sia attratto dal personaggio storico, tuttavia sottopone Malatesta a un processo di finzionalizzazione. D'altra parte il confine tra biografia e finzione dei personaggi storici protagonisti di opere letterarie è labile per definizione: reciprocamente, da un lato la biografia nutre la finzione e dall'altro la letteratura rende più vivido lo sguardo sulla biografia.

Circa 50 anni dopo, Montherlant, nella sua *pièce*, intreccia anch'egli la ricostruzione storica con la finzione, inventando la morte di Malatesta per avvelenamento per mano di Porcellio, il letterato di corte al quale il signore di Rimini aveva commissionato la propria biografia¹². Anche Péladan, d'altra parte, nel romanzo già citato *Le vice suprême* aveva inscenato l'uccisione di Malatesta, discostandosi anch'egli dalla datità storica e concorrendo all'edificazione di un personaggio leggendario, le cui vicende appaiono sospese tra l'invenzione e la veridicità storiografica. Malatesta in quanto personaggio storico, d'altra parte, è morto due volte: la prima volta, infatti era stato ucciso simbolicamente essendo stato processato *in absentia* e condannato al rogo *in effigie* dal papa Pio II. Nel romanzo Péladan si ispira a questa *executio in effigie* operando uno spostamento: dopo aver fatto morire Malatesta, immagina che un altro personaggio subisca questa sorte, un personaggio che, quale un doppio di Malatesta, si macchia dei medesimi odiosi crimini. Questo a significare che Péladan tratta la vicenda di Malatesta come un formidabile serbatoio di temi e di motivi a cui attingere a piacimento.

3. Malatesta secondo Montherlant: infinito e immortalità

Mentre l'attrazione esercitata dal tempio e dal signore di Rimini su Péladan si risolve in un'operazione intellettuale ispirata a una precisa concezione dell'arte, certo è che per Montherlant Malatesta rappresenta una proiezione di sé, del proprio bisogno di eroismo e di identificazione con un personaggio che, nella cornice rinascimentale, incarna tutta una serie di valori ai quali l'autore aderisce per stigmatizzare lo spirito dei contemporanei. "L'infinito è dalla parte di Malatesta" scrive Montherlant, facendo eco al commento di Jacques de Laprade¹³, un infinito squisitamente immanente e terreno a immagine del quale secondo Montherlant è costruito il tempio:

Malatesta cherche très consciemment à mettre l'infini de son côté. Il s'étire vers l'immortalité temporelle en consacrant son *tempio* à la religion, à sa gloire personnelle, aux plus belles œuvres de l'art, aux tombeaux des lettrés fameux, et enfin, par le tombeau d'Isotta, et par tous les signes qui la rappellent, à l'amour humain. C'est

¹² Sappiamo, infatti, che nella realtà Sigismondo Pandolfo Malatesta perì nel 1468 avendo contratto una malattia durante la sua ultima campagna militare.

¹³ Cfr. J. de Laprade, *Le Théâtre de Montherlant*, Denoël, Paris 1950, p. 133: "L'infini, dans cette pièce, est du côté de Malatesta".

vraiment l'infini qu'il prétend *truster*. Et peu importe si, en ce monde, il l'a ou ne l'a pas atteint¹⁴.

Un anelito all'infinito che conduce Malatesta ad attribuirsi una vita immaginaria, come sottolinea Montherlant nell'atto III, nella scena in cui il papa Paolo II rimprovera a Isotta proprio l'uso immaginifico che Sigismondo fa di sé e della mitologia:

On dit de votre seigneur qu'il est plus impie que jamais. C'est ainsi que, dans l'église sacrilège qu'il fait construire à Rimini, un bas-relief, paraît-il, représente Apollon et Jupiter, avec, au milieu d'eux, Sigismond. Il s'est divinisé lui-même¹⁵!

Montherlant sta citando indirettamente Yriarte, laddove lo storico, commentando i basso-rilievi della tomba degli antenati, afferma che Malatesta si è fatto ritrarre fra gli dei dell'Olimpo sul carro trionfale trainato dai prigionieri, facendo inoltre allusione a un'iscrizione che figurerebbe fra le pieghe del vestito di una delle figure allegoriche rappresentanti le Virtù e che reciterebbe: *Jupiter, Apollo, Ariminæus*. Malatesta vincitore del re di Aragona e incoronato dai Fiorentini "n'est plus un homme au moment où il élève ce temple" scrive Yriarte. E aggiunge:

L'encens de ces thuriféraires a troublé le cerveau du condottiere vainqueur ; il sent qu'il devient un dieu, et le seul Immortel est absent de ce temple au fronton duquel Malatesta a cependant écrit son nom. Ce n'est pas Dieu qu'on adore ici, c'est Isotta ; c'est pour elle que brûlent l'encens et la myrrhe¹⁶.

È chiaro che la lettura di Yriarte pone il tempio sotto il segno del profano e del paganesimo: "cette impression de paganisme est l'impression dominante en entrant dans l'édifice. Tous ceux qui ont visité et décrit le temple l'ont ressentie vivement"¹⁷. Montherlant si appropria dell'interpretazione di Yriarte allorché nell'atto II, scena V papa Paolo II esclama:

Puis-je oublier que vous tirez gloire de faire bâtir à Rimini une église scandaleuse qui est en réalité un temple des faux dieux, puisque toute la décoration, toutes les inscriptions, tous les symboles y évoquent les légendes païennes, et que pas un seul signe, pas un seul, n'y rappelle Celui qui vous a créé¹⁸?

È proprio questo aspetto volitivo e trasgressivo che Montherlant ama di Malatesta e che lo porta ad ammirare il ritratto di Sigismondo quale appare sulla medaglia realizzata da Pisanello e conservata al British Museum, "les lèvres poussées en avant; le regard pesant de méchanceté. Cette médaille, à mon estime, est la plus belle médaille qui soit jamais sortie

¹⁴ H. de Montherlant, *L'infini est du côté de Malatesta* (1951), in *Théâtre*, p. 415.

¹⁵ H. de Montherlant, *Malatesta*, atto III, scena V, in *Théâtre*, p. 387.

¹⁶ C. Yriarte, *Un Condottiere au XV^e siècle. Rimini. Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Rothschild, Paris 1882, p. 198.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ H. de Montherlant, *Malatesta*, atto II, scena V, in *Théâtre*, p. 368.

de la main d'un homme. Œuvre divine"¹⁹. Montherlant compara questo ritratto con l'effigie di Malatesta quale appare nel tempio nel dipinto di Piero della Francesca, di fronte al quale Montherlant confessa tutta la sua delusione, perché il condottiero gli appare come un borghese appesantito: "Il a trente-quatre ans, mais le visage est lourd, et la chair un peu boursofflée au-dessous du menton. On lui donnerait plutôt cinquante ans. Chose cruelle : il a l'air embourgeoisé. Son lévrier est mieux que lui : il n'a rien sous le menton"²⁰.

È significativo il giudizio di Montherlant sul quadro di Piero della Francesca, essendo questa una delle poche opere che ci restituiscono l'immagine di un Malatesta cristiano e devoto, un'immagine dalla quale l'autore prende le distanze. Si è scritto molto sul cattolicesimo di Montherlant che, in realtà, si è sempre professato cristiano per tradizione e per l'educazione ricevuta, rivendicando invece la sua assenza di fede. Negli anni precedenti al suo *Malatesta*, ma già annunciandolo, scriveva:

L'unique religion acceptable est la religion de l'homme, et de son principe, la vie. Si l'on tient absolument à la matérialiser, on peut le faire dans le culte des objets qui de tous temps ont symbolisé le principe fécondateur : le soleil, le feu, le taureau, etc. L'hypothèse d'une religion révélée abaisse l'homme. Pas de rémunération *post mortem*. Cependant l'homme peut « jouer » de toute religion, s'il la considère comme un élément poétique, dont il use pour l'ornement de sa vie, sans y croire²¹.

Malatesta viene descritto da Montherlant come un uomo esile, tutto nervi, paragonato a una fiamma sottile, sempre ondeggiante, forte e debole, un uomo con nervi da donna e idee da bambino. Fine, colto ma allo stesso tempo volgare, ben diverso dall'eroismo coerente e monolitico con cui vengono ritratti altri celebri condottieri, come Gattamelata e Colleoni²². Malatesta è, scrive Montherlant, "eroe solo di se stesso"²³, un personaggio sempre in movimento. È un uomo che vive nel futuro inseguendo l'immortalità, mentre il presente è per lui abitato da spettri. Ma come si proietta nel futuro secondo Montherlant? Proprio facendo costruire il tempio con un chiaro intento autocelebrativo e commissionando la propria biografia a Porcellio, poiché, nello spirito squisitamente rinascimentale, arte e scrittura si fanno depositarie della memoria del personaggio. Come sostiene Aleida Assmann nel saggio *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, nel Rinascimento si assiste a una "concorrenzialità fra scrittura e arti figurative nella mediazione della memoria"²⁴. Una "concorrenzialità" a vantaggio della scrittura, considerata superiore perché

¹⁹ H. de Montherlant, *Nouvelles Malatestiana* (1969-1970), in *Théâtre*, p. 455.

²⁰ *Ivi*, pp. 455-456.

²¹ H. de Montherlant, *Garder tout en composant tout. Entre les deux guerres* (1924-1938), Gallimard, Paris 2001, p. 80, cit. in C. Gérard, *Voluptueux et stoïque. La face païenne de Montherlant*, in *Montherlant aujourd'hui vu par 15 écrivains et hommes de théâtre*, C. Dedet ed., Paris, Les Éditions de Paris, 2012, pp. 71-81, cit. a p. 72.

²² H. de Montherlant, *Malatestiana*, pp. 430 e 436-437.

²³ H. de Montherlant, *Malatesta chez Malatesta* (1969), in *Théâtre*, p. 454.

²⁴ A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), tr. it. di S. Paparelli, Il Mulino, Bologna 2002, p. 212.

subirebbe meno il processo di erosione che si abbatte più facilmente su pittura, scultura e architettura. Commenta Aleida Assmann:

Quando si parla delle arti figurative, si sottolinea continuamente con grande enfasi retorica la forza distruttrice del tempo: i loro prodotti si deteriorano nel tempo subendo lo stesso destino del corpo mortale che rappresentano. Quando si parla della scrittura, invece, si fa valere una presunzione di immortalità e si evidenzia la sua indifferenza al tempo, cioè la possibilità di rinnovarsi nel tempo²⁵.

4. Lo spettro della distruzione del Tempio

Ma la mente di Malatesta ormai in punto di morte è assediata dallo spettro della distruzione del tempio. Nell'atto IV, scena X Montherlant prefigura le rovine del tempio:

Le temple de Rimini est à la merci d'une bombe. À Rome, on a déjà détruit des inscriptions de mon triomphe. Il m'arrivera peut-être comme aux Malatesta de Pesaro, chassés par le peuple, dont on a ruiné les palais, les sépultures, effacé partout les symboles. Mais des médailles sont dispersées et peuvent être enfouies... Ah ! celle de Pisanello, comme elle est belle ! (*Il l'appuie contre son cœur.*) Et celle de Montefiori, avec l'image du soleil levant...²⁶

L'idea della distruzione del tempio è stata probabilmente suggerita all'autore ancora una volta dalla lettura di Yriarte, laddove lo storico rievoca la sommossa popolare del 1527 in cui la folla armata di accette distrusse alcune parti dell'edificio. Ma anche i tragici avvenimenti della storia recente dovettero ispirare all'autore le immagini di distruzione: quando Montherlant compose la propria *pièce*, infatti, i bombardamenti della seconda guerra mondiale, tra dicembre 1943 e giugno 1944, si erano già abbattuti rovinosamente sul capolavoro dell'Alberti. La trasformazione in macerie riecheggia la distruzione del palazzo abitato da Malatesta prefigurata già da Péladan nel suo progetto teatrale. Péladan immagina infatti la "mort du tigre"²⁷, come amava chiamare i condottieri, in uno scenario di devastazione ("palais en ruines"²⁸, "palais dévasté"²⁹). Se dopo i due conflitti mondiali l'immagine della distruzione impregna di sé la letteratura, senza più alcuna tentazione romantica e il fascino malinconico delle rovine di settecentesca e ottocentesca memoria lascia il posto all'informe e ai detriti irricomponibili, già il primo conflitto mondiale aveva segnato l'immaginario di Péladan, profondamente impressionato dai bombardamenti che si abbatterono sulla cattedrale di Reims. In questo scenario bellico, il vero sacrilegio per gli autori è la distruzione, non certo la presenza di simboli pagani. La distruzione del tempio, nella cornice della *pièce*

²⁵ *Ivi*, pp. 212-213.

²⁶ H. de Montherlant, *Malatesta*, atto IV, scena X, p. 410.

²⁷ J. Péladan, MS 13204, *Projets de pièces de théâtre par Joséphin Péladan*, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, f. 222, *Pandolfo Malatesta*, dramma in 5 atti.

²⁸ *Ivi*, f. 219.

²⁹ *Ivi*, f. 222.

di Montherlant, è tanto più perturbante in quanto implica l'azzeramento della memoria del personaggio e l'annientamento della sua gloria postuma. Come Yriarte riferisce dei libri e dei documenti dati alle fiamme dal popolo insorto, così Montherlant immagina il rogo, foglio dopo foglio, della *Vita Magnifici et Clarissimi Sigismundi de Malatestis*, a opera del biografo stesso Porcellio, che non solo avvelena Malatesta, ma ne decreta anche la morte morale, uccidendone la memoria, in un'epoca, il Rinascimento, che è stata l'età per eccellenza delle autobiografie³⁰. Malatesta morente si aggrappa alla speranza che, grazie alle medaglie, sopravviva almeno l'immagine propria e quella di Isotta. Lui che era stato condannato a essere bruciato *in effigie* da papa Pio II, si consegna paradossalmente tutto alla propria immagine, a dire, per usare l'efficace espressione di David Freedberg, "il potere delle immagini"³¹. David Freedberg sottolinea il fatto che una stessa immagine può catalizzare su di sé onore e pena: "se si poteva essere onorati per mezzo di un'immagine si poteva anche esserne disonorati"³². Come era la prassi, sappiamo che il rogo dell'effigie di Malatesta avvenne pubblicamente, risolvendosi in uno spettacolo popolare che doveva implicare la *damnatio memoriae*, dalla quale ora Malatesta vuole riscattarsi ancora una volta attraverso l'immagine di sé:

Davanti ai gradini di San Pietro s'innalza un'ingente pira, sulla cui cima si pone un'immagine di Sigismondo riprodotte i lineamenti dell'uomo perverso e nefando e il suo modo di vestire viene imitato con tanta fedeltà da sembrare lui in persona, vivo, più che un suo simulacro. Tuttavia, perché nessuno s'ingannasse, dalla bocca dell'immagine usciva una scritta che diceva: "Io sono Sigismondo Malatesta, figlio di Pandolfo, re dei traditori, nemico di Dio e degli uomini, condannato alle fiamme dalla censura del Santo Senato". Molti lessero questa scritta: poi alla presenza del popolo fu dato fuoco e la pira bruciò rapidamente assieme all'immagine. Tale fu il marchio d'infamia impresso sull'empia stirpe dei Malatesta³³.

Muovendosi tra iconofilia e iconoclastia, si direbbe che Montherlant conferisca il primato alla scrittura, nel momento in cui dalle ceneri del manoscritto di Porcellio prende forma la biografia scritta da Montherlant stesso, che si compiace di questa operazione attribuendosi il merito di aver esaudito il sogno di Malatesta di vivere nel futuro grazie al racconto della sua vita. "Quelqu'un m'écrit, à peu près – rammenta Montherlant –: La *Vita* a été brûlée, mais vous l'avez réécrite. Vous avez repris ou plutôt arraché le flambeau de la main de Porcel-

³⁰ Cfr. A. Heller, *L'uomo del Rinascimento*, citato da E. Garin, *L'uomo del Rinascimento*, pp. 5-6: "Nel suo massiccio trattato, intitolato appunto *L'uomo del Rinascimento*, uscito a Budapest nel 1967, Agnes Heller allieva di Lukács ha osservato che il Rinascimento è stato "l'età delle grandi autobiografie", anzi l'età delle autobiografie. E ciò, aggiungeva, perché tante personalità eccezionali si venivano formando in una società che si costruiva, si trasformava e si raccontava. A un momento statico – continuava la Heller – era succeduto un momento dinamico. L'uomo nuovo, l'uomo moderno, era un uomo che si veniva facendo, che si costruiva, e che era cosciente di questo suo farsi. Era, appunto, l'uomo del Rinascimento".

³¹ Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini* (1989), tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 2009.

³² *Ivi*, p. 385.

³³ E.S. Piccolomini, *Commentarii*, 7185, cit. in D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, p. 368.

lio”³⁴. Del resto, come scrisse Michail Bulgakov, nel celebre romanzo *Il Maestro e Margherita*, “i manoscritti non bruciano”³⁵, a decretare l’invincibilità della scrittura. Nondimeno, se è vero che Montherlant si attribuisce il merito di scrivere la biografia di Malatesta, nello stesso tempo rivendica una specularità tra la sua scrittura e il tempio, conciliando in tal modo la concorrenzialità tra scrittura e arti figurative. Negli appunti l’autore stesso commenta l’incompiutezza del secondo atto della *pièce* a causa della mancanza di documentazione, una mancanza inizialmente involontaria ma poi perseguita ed esibita con un certo compiacimento, come se questo elemento potesse essere fondativo di una complicità tra Montherlant e il suo eroe: “De là que cet acte est resté en quelque sorte inachevé; ce qui ne me déplaît pas, me rappelant le *tempio* de Rimini, que Sigismond devait toujours achever, et qui aujourd’hui encore ne l’est pas”³⁶. Sempre negli appunti aggiunge che avrebbe potuto scrivere un V atto, dedicato alla riabilitazione, all’innocenza di Malatesta, poiché Montherlant concepisce Malatesta come una vittima, la qual cosa rappresenta un altro elemento di affinità con Péladan. Tuttavia, si tratta di un atto non scritto, mancante, che rende anch’esso la *pièce* incompiuta a immagine del tempio.

La celebrazione dell’arte rinascimentale da parte di Péladan che trova nel tempio un ideale in cui ogni parte è in armonia con il tutto, approda con Montherlant a quella che potremmo definire l’estetica dell’incompiuto e del frammento, calando a pieno titolo l’edificio nella contemporaneità. Proprio la sua incompiutezza permette delle riscritture, trasformandolo nel luogo della creatività.

Il processo identificativo che Montherlant mette in atto tra la propria opera e il tempio raggiunge il parossismo nel momento in cui Montherlant rende esplicita la propria identificazione con il personaggio: “On me dit – scrive – que je ‘suis’ Malatesta”³⁷, riferendosi a un’affermazione di Cocteau. Non solo, ma finisce persino per collocarsi con fierezza fra i discendenti di Malatesta, discendente di latte, come si evince dal racconto della donna che l’allattò, facente parte alla lontana della stirpe dei Malatesta³⁸.

5. Considerazioni conclusive

In entrambi gli scrittori, per concludere, il Tempio o, meglio, il suo racconto, viene presentato come un inno al sovvertimento del senso. Sovvertimento tra sacro e profano, cristianesimo e paganesimo, umano e divino, amore mistico e amore terreno, finzione e storia. Ma anche tra parola e immagine.

Péladan che, in altre opere, come *L’Occulte catholique* (1898), è affascinato dal cattolicesimo a cominciare dalla sua liturgia e dal suo significato trascendente, nelle pagine che dedica al tempio malatestiano, al contrario, ne celebra totalmente l’immanenza. La sua scrittura giunge a trasformarlo in un teatro, il teatro delle passioni umane. Ciò viene

³⁴ H. de Montherlant, *Nouvelles Malatestiana*, p. 461.

³⁵ M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, tr. it. di E. Guercetti, Garzanti, Milano 1986, p. 309.

³⁶ H. de Montherlant, *Un manuscrit du XVe siècle sur Malatesta*, in *Théâtre*, pp. 444-445.

³⁷ H. de Montherlant, *Nouvelles Malatestiana*, p. 460.

³⁸ H. de Montherlant, *Lait des Malatesta*, in *Théâtre*, pp. 416-417.

massimamente esplicitato nella *pièce* incompiuta, in cui Péladan immagina che nel tempio vengano celebrati simultaneamente, in maniera massimamente teatrale e scenografica, il funerale della moglie Polissena, proclamata morta civilmente pur essendo in vita e presente lei stessa travestita, e il matrimonio con Isotta.

Se il tempio rivive nell'opera di Péladan come se fosse un teatro, esso diventa nell'opera di Montherlant uno specchio in cui, come in una *mise en abyme*, essa riflette la propria ricercata incompiutezza, e nel quale, al termine del processo identificativo che abbiamo cercato di delineare, l'autore proietta l'immagine idealizzata di sé.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXVI - 3/2018

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)

librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)

web: www.analisiilinguisticaeletteraria.eu

ISSN 1122 - 1917



9 788893 353977