

ISSN 1122 - 1917

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

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

3

ANNO XXVI 2018

MARE PUNICVM.

MARE DIBIV.

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.analisinguisticaeletteraria.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<br>Plea for Italy in <i>Letters from Abroad to Kindred at Home</i><br><i>Leonardo Buonomo</i> | 5  |
| Руссоизм и герметические науки в образах некоторых<br>второстепенных героев Л. Н. Толстого<br><i>Raffaella Faggionato</i>                       | 17 |
| "They shoot the white girl first". Violenza nell'Eden:<br><i>Paradise</i> di Toni Morrison<br><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<br><i>Paola Spinozzi e Marisa Verna</i>  | 45  |
| Il Tempio Malatestiano tra il sacro e il profano: lo sguardo di Joséphin Péladan<br>e Henry de Montherlant<br><i>Michela Gardini</i>    | 49  |
| The <i>Tempio Malatestiano</i> as an Aesthetic and Ideological Incubator<br><i>Paola Spinozzi</i>                                       | 61  |
| Sigismondo Malatesta, un criminale neoplatonico. Péladan lettore mistico<br>del Palazzo Malatestiano<br><i>Marisa Verna</i>             | 79  |
| Monumenti, nazionalismo e letteratura nella Germania bismarckiana<br>e guglielmina. Theodor Fontane e Felix Dahn<br><i>Elena Raponi</i> | 91  |
| Au pied du mur. Les architectures narratives chez Philippe Forest<br><i>Julie Crobas Commans</i>  | 115 |
| Hip Hop and Monumentality: Lupe Fiasco's Re-Narrativization<br>of the Lorraine Motel<br><i>Anthony Ballas</i>                           | 129 |
| The Vietnam Veterans Memorial: A conversation<br><i>Linda Levitt</i>  | 137 |

## RECENSIONI E RASSEGNE

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

## BEYOND THE TRAVELOGUE: CATHARINE MARIA SEDGWICK'S PLEA FOR ITALY IN *LETTERS FROM ABROAD TO KINDRED AT HOME*

LEONARDO BUONOMO

Catharine Maria Sedgwick (1789-1867) was arguably the most highly regarded American woman writer of the first half of the nineteenth century. Though deeply invested in the creation of a distinctively national literature, she was also remarkably cosmopolitan in her tastes and interests as testified by her 1841 travelogue *Letters from Abroad to Kindred at Home*. This article examines the ways in which Sedgwick, while taking her readers on a traditional guided tour of celebrated cities, also tried to make them aware of the effects of foreign occupation and despotism on contemporary Italy.

*Keywords:* Catharine Maria Sedgwick, *Letters from Abroad to Kindred at Home*, nineteenth-century American travel writing, Italian art, Risorgimento

Best-known today for her historical novel *Hope Leslie* (1827)<sup>1</sup>, New Englander Catharine Maria Sedgwick (1789-1867) was the most highly regarded American woman writer of the first half of the nineteenth century. As Mary Kelley has noted, in her time Sedgwick was recognized alongside Washington Irving, James Fenimore Cooper, and William Cullen Bryant as “a founder of her nation’s literature”<sup>2</sup>. Equally adept at mining her country’s past for literary materials or portraying the contemporary scene, Sedgwick moved skillfully and freely between fiction and non-fiction. Although she consistently maintained a conservative view of marriage and motherhood as a woman’s ultimate fulfillment, she herself chose not to marry and committed herself fully to her profession. Furthermore, she transgressed traditional gendered boundaries between literary topics, delving into the supposedly masculine domains of history, politics, and economics, as well as into areas such as sentiment, domesticity, and piety, widely believed to be the woman writer’s special province. Deeply invested in the question of American cultural independence and the creation of a distinctively national literature, Sedgwick was also remarkably cosmopolitan in her tastes and interests as testified, in particular, by her 1841 book *Letters from Abroad to Kindred at Home*<sup>3</sup>.

Based on her European travels of 1839-1840, this book fits into the Anglo-American Grand Tour genre, with its route through well-known locations, its descriptions of histori-

<sup>1</sup> C.M. Sedgwick, *Hope Leslie; or, Early Times in the Massachusetts*, M. Kelley ed., Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1993.

<sup>2</sup> M. Kelley, *Negotiating a Self: The Autobiography and Journals of Catharine Maria Sedgwick*, “The New England Quarterly”, 66, 1993, 3, p. 367.

<sup>3</sup> C.M. Sedgwick, *Letters from Abroad to Kindred at Home*, Harper & Brothers, New York 1841, 2 voll.

cal and artistic landmarks, and its emphasis on the picturesque; but it also departs significantly from that tradition in its pronounced interest in contemporary social and political issues. Sedgwick's concern about the 'here and now' is particularly evident in the second volume of her book, devoted almost entirely to Italy. Instead of focusing mostly on the past, as many British and American authors of books about Italy invariably did, Sedgwick used her observations about the country's history and glorious artistic heritage to throw into bold relief its present state of near-paralysis and despondency, which she saw as the direct result of political oppression. While duly taking her readers on a guidebook-sanctioned visit to celebrated cities, landscapes, and monuments, she also tried to make them aware of the effects of foreign occupation and despotism on contemporary Italy and the special relevance of Italy's situation for Americans.

Sedgwick chose to convey her observations in epistolary form, structuring the book as a series of travel letters nominally addressed to her brother Charles back home. But these published letters differ significantly from her surviving private correspondence with Charles and other members of her family, both in size (they are considerably longer) and content (favoring as they do descriptive passages over personal references). Evidence seems to suggest that they never existed in any other form, that they were not transcribed from actual letters. The published letters then constitute, in the words of Lucinda Damon-Bach, "a literary strategy calculated to create a sense of intimacy between author and audience"<sup>4</sup>. Together with Charles, other relations, and friends of the family, all of Catharine's readers are the "kindred at home" whom, as the book's title announces, she addresses from across the Atlantic. It seems to me that particularly in the Italian section of the book – by far the longest – Sedgwick extends the meaning of 'kindred' even further so as to include, in general, her fellow Americans. She appeals to them as the citizens of a democracy born out of a revolution, and as such, a people capable of relating to, and sympathizing with the Italians, then engaged in a struggle for independence and the achievement of nationhood.

As a student of Italian language and culture, Sedgwick was certainly well equipped to read and interpret the Italian scene for her readers. In antebellum America, an acquaintance with the Italian idiom, accompanied by a fascination with things Italian, was not rare among cultivated upper and middle-class women (as evidenced, for example, by the fairly astounding number of Italy-related stories, sketches, poems, and pictures published in the popular magazine *Godey's Lady's Book*)<sup>5</sup>. But Sedgwick's interest in Italy went far beyond the narrow confines of what was regarded as a highly desirable accomplishment in a lady. In the 1830s Sedgwick and her family welcomed to the United States, befriended, and provided essential assistance to, some of Italy's most prominent patriots who, originally condemned to death by the occupying Austrian government, had had their sentences commuted to

<sup>4</sup> L.L. Damon-Bach, *Catharine Maria Sedgwick Tours England: Private Letters, Public Account*, in *Transatlantic Women: Nineteenth-Century American Women Writers and Great Britain*, B.L. Lueck – B. Bailey – L.L. Damon-Bach ed., University of New Hampshire Press, Durham, NC 2012, p. 29.

<sup>5</sup> On the fortune and role of *Lady's Godey's Book* in antebellum American culture, see I. Lehuu, *Sentimental Figures: Reading Godey's Lady's Book in Antebellum America*, in *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in 19th Century America*, S. Samuels ed., Oxford University Press, New York 1992, pp. 73-91.

exile after being confined for years in the notorious Spielberg prison<sup>6</sup>. Of the Italian exiles Sedgwick wrote the following: "several of them became intimate in my family, and closely bound to it by reverence and affection on our side [...] Confalonieri, Foresti, Albinola, and our Castillia became our dear friends"<sup>7</sup>. While Sedgwick was not alone in her sympathy for the Italian cause, it is fairly safe to say that no other American writer at the time became so actively involved, or developed such a close relationship, with the representatives of the Italian political diaspora. And only Margaret Fuller, *after* she took up residence in Italy as the correspondent for the "New-York Tribune" in the late 1840s, gained a keener awareness and a deeper understanding of Italy's predicament in the Risorgimento era<sup>8</sup>.

The encounter with the Italian exiles had a powerful impact on Sedgwick's opinions about national character, ethnicity, and religion. It forced her to question some of her beliefs which, however more progressive and liberal than most, were certainly not immune from the Anglo-Saxonism and anti-Catholicism to which so many of her contemporaries in the United States heartily subscribed. What she saw in men such as Gaetano De Castillia and Federico Confalonieri was a kind of moral purity, a clarity of opinion and conduct which matched her ideas of what an enlightened elite should possess (her father, a former US congressman and senator, and her brothers being her nearest point of reference). What she also recognized, however, was that those character traits, indeed the whole moral and intellectual make-up of the Italian exiles, was inextricably connected with their Catholic upbringing and faith. In a period when, especially in New England, anti-Catholic prejudice was rampant and occasionally led to violence (as in the 1834 burning of the Ursuline convent and school in Charlestown, Massachusetts)<sup>9</sup>, Sedgwick was confronted with living proof that intellectual lucidity, integrity, and a love of freedom were not incompatible with Catholicism. Remembering the Italian exiles in later years, she painted them as patterns of virtue, as heroic, and almost saint-like. De Castillia, whom she called "an elected brother to us all," possessed, in her words, "all the virtues that one can name, and in their most attractive forms. He was a Catholic – such a Catholic as Fénelon was, as St. Paul was, 'clothed in the whole armor of God.' But Castillia had more of St. John than St. Paul, and as appropriately might that apostle, who is to us the impersonation of all gospel love and gentle-

<sup>6</sup> For information on Italian political exiles, see, in particular: G. Stefani, *I prigionieri dello Spielberg sulla via dell'esilio*, Del Bianco, Udine 1963, and A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2011.

<sup>7</sup> C.M. Sedgwick, *Life and Letters of Catharine Maria Sedgwick*, Harper & Brothers, New York 1871, p. 223n.

<sup>8</sup> On nineteenth-century American responses to Italy's struggle for independence and nationhood, see: H. Mar-raro, *American Opinion on the Unification of Italy, 1846-1861*, University of Columbia Press, New York 1932; R.M. Peterson, *Echoes of the Italian Risorgimento in Contemporaneous American Writers*, "PMLA", 47, 1932, 1, pp. 220-240; P. Gemme, *Domesticating Foreign Struggles: The Italian Risorgimento and Antebellum American Identity*, The University of Georgia Press, Athens 2005; D. Berthold, *American Risorgimento: Herman Melville and the Cultural Politics of Italy*, Ohio State University Press, Columbus 2009; D. Fiorentino, *Gli Stati Uniti e il Risorgimento d'Italia 1848-1901*, Gangemi, Roma 2013.

<sup>9</sup> On Anti-Catholicism in nineteenth-century America, see: R.A. Billington, *The Protestant Crusade 1800-1860*, Quadrangle Books, Chicago 1938; C. Beals, *Brass-Knuckle Crusade: The Great Know-Nothing Conspiracy 1820-1860*, Hastings House, New York 1960; J. Franchot, *Roads to Rome: The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism*, University of California Press, Berkeley 1994.



ness, have been 'chained' in a dungeon as Castilia"<sup>10</sup>. To Federico Confalonieri Sedgwick erected a verbal monument, celebrating him as "a man that no circumstances can subdue, but whose spirit, like angelic spirits, makes all circumstances subservient to his progress. I have never seen any man who has so realized to me my beau ideal, the dreams of my youth, and the 'sane' portraits of my maturity"<sup>11</sup>.

Confalonieri and his fellow exiles were very much on Sedgwick's mind during her Italian travels. While touring the North she visited scenes from which her Italian friends had been displaced, and witnessed almost on a daily basis the pervasive, stifling presence of the Austrian military. It was only natural that she should think of the exiles as part of her ideal readership, as honorary members of the 'kindred at home' to whom she addressed her letters from abroad. But what makes Sedgwick's travel book unique is that her very trajectory in Italy reflects, to some extent, her close relationship with the Italian exiles. While Sedgwick's European trip was a family affair, in that she traveled with her older brother Robert, his wife and eldest daughter and two other nieces, and the trip's primary purpose was to cure Robert, who had recently suffered a stroke, Sedgwick was also on a mission of sorts for the Italian exiles. In addition to being among the imagined addressees of her travel letters, they were themselves the authors of letters of introduction Sedgwick carried with her<sup>12</sup>. Those letters gained her admission into the homes – and won her the gratitude – of the exiles' families and friends, of other former prisoners of Spielberg, most notably Silvio Pellico, and of other illustrious Italians, such as Alessandro Manzoni. Sedgwick was then, simultaneously, the exiles' emissary and their representative. She carried news of them to their loved ones, and at the same time evoked their presence and reputation in her travel book to sensitize her American readers to the cause of Italian independence. For clearly it was of paramount importance to Sedgwick to convince her fellow Americans that the Italian people were worthy of self-rule. The Italian exiles she counted among her friends were the incarnation of that worthiness. This message, which runs like a common thread through the Italian section of Sedgwick's book, stood in sharp contrast to that infantiliza-

<sup>10</sup> C.M. Sedgwick, *Life*, p. 223n. In a letter to Catharine, Charles expressed similar sentiments about Castilia: "I wonder how many men there are on earth like him; we have known no other – one such man in such a condition is to my mind a revelation of a future heaven, and his pure mind, and his affections and his bitter trials could not exist in the same person, but for the ever living faith that the sufferings of his present life are not worthy to be compared with the glory which shall be revealed". C.M. Sedgwick, *Letters from Charles Sedgwick to His Family and Friends*, C.M. Sedgwick – K. Sedgwick Minot ed., Privately printed, Boston 1870, p. 129.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>12</sup> For example, in the journal of her trip to Europe, which formed the basis for *Letters from Abroad*, Sedgwick included a letter from Federico Confalonieri to his brother-in-law, Count Gabrio Casati. In the letter, Confalonieri gratefully acknowledged the providential support that the Sedgwicks has provided to Italian exiles and described them as "his true family in America" (my translation). C.M. Sedgwick, *Volumes, 1811-1897: Journal of a Trip to Europe, 1839-1840*, 3<sup>rd</sup> vol.: 3 Aug.-29 Nov. 1839, MS Catharine Maria Sedgwick Papers, Reel 8, Box 12, Folder 2, Massachusetts Historical Society, p. 180.

tion and feminization of Italy and its people which, as Brigitte Bailey<sup>13</sup> and Paola Gemme<sup>14</sup> have shown, figured prominently in American portrayals – both literary and visual.

In the same vein, and with the same objective, Sedgwick examined the Italian past and contrasted it with the present. As we shall see, in her survey of Italian cities and landscapes, she singled out the era of the independent city states as the most glorious chapter in Italian history. It was a precedent which showed what the Italians had been capable of when they were masters of their own destiny. It was also the model of government and society that, in her view, contemporary Italians were striving to recreate on a national scale. Similarly, Sedgwick was drawn to those art works that, in addition to being superior aesthetic achievements, told foundational stories about the country where they had been created. Thus, in her travel book celebrated masterpieces are made to testify in favor of the Italian people, to attest to their fitness to aspire to nationhood. This idiosyncratic and ideological reading of Italy sets Sedgwick's views apart from those one encounters in most previous and contemporary American travelogues and looks forward to Margaret Fuller's politically engaged dispatches for the "New-York Tribune"<sup>15</sup>.

Rather than a limitation, Sedgwick's lack of expertise in art history – which she acknowledged candidly – gave her license to assess the Italian scene by different standards from those traditionally prescribed and codified from a "perspective textually marked as masculine" (to use Elizabeth Bohls's phrase)<sup>16</sup>. Her deficient education in art (for which she was chastised by the critic of the "North American Review")<sup>17</sup>, allowed her to distance herself from the type of acquisitive, imperialist, and sexually charged gaze that countless Anglo-Saxon male travelers had directed at Southern Europe and, in particular, at Italy. While Sedgwick shared, like most American and British women travel writers of her time, the class status and accompanying privileges of her male counterparts, as a woman she was particularly sensitive to the lot of those who, like the Italians (or, even more glaringly, African Americans in the United States), had their liberty severely curtailed.

This is not to suggest that Sedgwick's portrayal of Italy and its people is entirely free from tropes and commonplaces that, by 1841, were firmly established. Like many of her predecessors she occasionally depicts Italian life as a spectacle, a giant pageant in which history and art, the dead and the living all contribute to the overall aesthetic effect for

---

<sup>13</sup> B. Bailey, *Gender, Nation, and the Tourist Gaze in the European 'Year of Revolutions'*: *Kirkland's Holidays Abroad*, "American Literary History", 14, 2002, 1, pp. 60-82; *Representing Italy: Fuller, History Painting, and the Popular Press*, in *Margaret Fuller's Cultural Critique: Her Age and Legacy*, F. Fleishmann ed., Peter Lang, New York 2000, pp. 229-248.

<sup>14</sup> P. Gemme, *Domesticating Foreign Struggles*.

<sup>15</sup> M. Fuller, *'These Sad But Glorious Days': Dispatches from Europe, 1846-1850*, L. J. Reynolds – S. Belasco Smith ed., Yale University Press, New Haven 1991.

<sup>16</sup> E. Bohls, *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge University Press, New York 1995, p. 3.

<sup>17</sup> Review of *Letters from Abroad to Kindred at Home*, by C.M. Sedgwick, "North American Review", 53, 1841, 113, p. 531.

the benefit of foreign spectators<sup>18</sup>. In particular, like most Protestant visitors, Sedgwick responds with a mixture of puzzlement and discomfort at what she perceives as the theatrical, performative quality of Catholic ritual. At the same time, however, Sedgwick was aware of her cultural bias, and tried more than once to take it to task. Her description of the ceremonies in honor of St. Charles, in the Duomo of Milan, is a case in point. Sedgwick remarks that she and her party could not escape the feeling that they had been “witnessing a sort of melodrama”<sup>19</sup>. But if the ceremonies, in her eyes, were not truly Christian (being too showy and Pagan-like), the same could be said, she had to admit, of her hasty censure. If she tried to place what she had seen in its proper context, she was bound to acknowledge that “[t]ime and use have consecrated [those ceremonies] to the pious Catholic. To him, each observation of this to us empty and inexpressive show embodies some pious thought or holy memory”<sup>20</sup>.

At the very outset of her Italian tour, in Turin, Sedgwick notes that “on the very threshold of Italy, we instinctively turn from what ‘is’ to what ‘was’”<sup>21</sup>. And yet, in the rest of the book she tries to fight that instinct or at least balance it with a pronounced focus on contemporary matters. And even when the language of aesthetics creeps into her speech, it is made for the most part subservient to political and ethical issues. This is especially noticeable in Sedgwick’s account of her encounter with Silvio Pellico, undoubtedly the best-known of the former Italian prisoners of Spielberg thanks to the international renown of his book *My Prisons* (parts of which Sedgwick had translated into English). While introducing the encounter to her brother as “something [...] that will probably interest you more than all the pictures in Italy”, she cannot help turning Silvio Pellico himself into a picture: “He is of low stature and slightly made, a sort of etching of a man, with delicate and symmetrical features”<sup>22</sup>. But then, she fleshes him out, as it were, and for the benefit of her American readers compares him to one of their most influential and most highly respected intellectuals, the Unitarian theologian and author William Ellery Channing. Pellico, she states, has “enough body to gravitate and keep the spirit from its natural upward flight – a more shadowy Dr. Channing!”<sup>23</sup>. Aware that to most Americans, Pellico was known primarily as the author of *My Prisons*, Sedgwick makes him one with his book, à la Whitman: “His looks, his manner, his voice, and every word he spoke, were in harmony with his book, certainly one of the most remarkable productions of our day”<sup>24</sup>. Tellingly, then, the Italian section of Sedgwick’s book opens with the portrait of an exemplary Italian. And although she does mention some of the rumors that circulated at the time about Pellico, namely that he had finally succumbed to “political despotism and priestly craft”, Sedgwick dismisses those rumors quite emphatically with the statement that Pellico “is a saint that ‘cannot’

<sup>18</sup> Significantly enough, early in the Italian section of her journal, Sedgwick refers to Piazza Castello in Turin as “the first theatre of Italian life we have seen”. C.M. Sedgwick, *Journal*, p. 167.

<sup>19</sup> C.M. Sedgwick, *Letters*, 2, p. 46.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

fall from grace”<sup>25</sup>. Like the exiles in the United States, of whom the Sedgwicks were able to give him news, Pellico embodied the virtues that, in Catharine’s view, the best part of the Italian elite possessed; she portrayed him as a human masterpiece and one perhaps more impressive and precious than those on canvas, walls, or in marble.

In men such as Pellico, Confalonieri, Foresti and the other patriots she knew, Sedgwick saw the possibility of a resurgence of that spirit of independence that, she believed, had had its heyday in the medieval Italian city states. Writing at a time when, as Reginald Horsman has shown, Anglo-Saxonism was on the rise in American public discourse<sup>26</sup>, Sedgwick celebrated the days of the Italian city states as a sort of local equivalent to the Anglo-Saxons’ supposedly innate love of liberty. And she suggested that just as her own countrymen had proved to be the true heirs of the Anglo-Saxons in the modern world, so too could the Italians reclaim their own glorious heritage. Interestingly, given the ethnic and racial slant of the Anglo-Saxon myth, Sedgwick singled out northern Italians, and the Lombards in particular, as the people who more any other had remained true to their roots and who continued to show a commendable intolerance of despotism. Northerners, in short, were the most American of the Italians. Calling Milan “the queen of the northern Italian republics”<sup>27</sup> Sedgwick recalls the “rising of the people [...] in the eleventh century upon the nobles” as “evidence of the spirit of equal rights hardly surpassed in our Democratic age”<sup>28</sup>. And she detects traces of that original fervor when, upon attending a performance at La Scala, she notices how Italian ladies refrained from receiving Austrian officers in their boxes, knowing that if they did they would be ostracized by their countrymen:

Is there not hope of a people who, while their chains are clinking, dare thus openly to disdain their masters?<sup>29</sup> [...]

It is true, we see no rational prospect of freedom for Italy. Overshadowed as it is by Austrian despotism, and overpowered by the presence of her immense military force, and, what is still worse, broken into small and hostile states without one federative principle or feeling. But we ‘cannot’ despair of a people who, like the Milanese, show that they have inherited the spirit of their fathers<sup>30</sup>.

With its appeal to enlightened, heroic founding fathers, the last sentence, it should be noted, echoes a previous passage in which Sedgwick not only emphasizes the affinity between the Italian battle for independence and the American Revolution, but seems to give the Italians an edge over her own countrymen in terms of selflessness and valor. What is more, prefiguring Margaret Fuller, she defines support for the Italian cause as a specific American duty: “We honor our fathers for the few years of difficulty through which they

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> R. Horsman, *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1981.

<sup>27</sup> C.M. Sedgwick, *Letters*, 2, p. 31.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 31n.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 41n.

struggled; and can we refuse our homage to these men, who sacrificed everything, and ‘forever’, that man holds most dear, to the sacred cause of freedom and truth?”<sup>31</sup>. Later in the book, while visiting Padua, she once again alludes to a special connection, an affinity between Italy and her own country, and she does so by identifying the Italian tradition of municipal independence as specifically republican. Moreover, she associates that era of independence with the flourishing of agriculture and the arts in a relation of cause and effect:

The Roman remains and memorials in Lombardy are comparatively few; and it is not to the days of Roman dominion that the mind recurs, but to the period of Italian independence. You perceive in these rich plains of Lombardy the source in nature of the individual life, vigor, and power of the free Italian cities, in these warm plains completely irrigated, and producing without measure corn, wine, and the mulberry-tree, those surest natural sources of wealth. And you perceive still, in the noble physiognomy of the people, the intellectual character that made Italy the seat of art, literature, commerce, and manufactures, while civilization had scarcely dawned on the rest of Europe. [...] These were the days when Milan and Brescia, Verona, Vicenza, and Padua, and all the rest of their glorious company, were republics<sup>32</sup>.

In her campaign ‘against’ despotism and ‘for’ Italian independence, Sedgwick enlisted, so to speak, some of the art works she had the opportunity to observe closely in the course of her travels. Indeed, the extent to which certain monuments, pictures, and statues lent themselves to political commentary, or seemed to reveal distinctive traits of the Italian character, seems to have been one of Sedgwick’s main criteria for deeming them worthy of special attention. While several other travelers experienced Italy’s artistic heritage mostly as a reminder of an irretrievably lost greatness, Sedgwick looked for clues that might give her (and her readers) a better understanding of Italy’s present situation and some hope for the future. For instance, one of Italy’s great masters, Raphael, could be celebrated not only for his genius and exceptional skill, but also for preserving his artistic integrity and creative autonomy even in the context of papal patronage. Tellingly, after admiring his *Sibyls* in Rome, Sedgwick paid Raphael what she thought was the highest possible compliment by calling him “the Shakespeare of painters, and with almost as full a measure of inspiration”<sup>33</sup>, thus using as a yardstick for excellence what many considered the very best of Anglo-Saxon culture. And she found herself riveted by *The School of Athens* (in the Vatican’s Apostolic Palace) which, she pointed out, “was a subject of Raphael’s own selection”. What, in her view, made *The School of Athens* so compelling was that its creator “was unshackled by dictum of pope or cardinal, and freely followed out the suggestions of his inspired genius”<sup>34</sup>. Here was an undisputed masterpiece which advertised, as it were, the Italian capacity for independent thought, a capacity largely suffocated in the country

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 32n.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 199.

Sedgwick toured but which she had reason to believe could re-emerge and finally make Italy one and free.

Sedgwick certainly lost no opportunity to denounce the forces of oppression. For instance, after declining to offer any observations on the holdings of Palazzo Madama in Turin (which included works by Dolci, Reni, and Murillo), Sedgwick turned her full attention to the Arch of Peace in Milan. Originally projected by Napoleon, it had been completed by the Austrians after his defeat and death. In the process it had also been appropriated and turned into a powerful piece of propaganda. To Sedgwick, the ways in which some of the original decorations had been tampered with to remove any allusion to Napoleon, served as an example of how art, all too often, became "the passive slave of tyrants"<sup>35</sup>. But what the Austrians had done to the Arch of Peace, rather than proclaiming their might, seemed to Sedgwick to betray their weakness and cowardice. And so did too their banishment of a bronze statue of Napoleon by Canova to a cellar of the Brera gallery. Although she found it "failing in resemblance", Sedgwick thought the statue was so life-like that she described it as "buried alive"<sup>36</sup> and capable, even in its present condition, of inspiring terror in the heart of the enemy.

Sedgwick's strong response to another piece she saw at the Brera, Guercino's painting of *Abraham Casting Out Hagar and Ishmael*, is worth mentioning inasmuch as it seems to encapsulate her personal aesthetic principle. "The coloring and composition", she writes, "is, as it should always be, made subservient to the moral effect – the outer reveals the inner man"<sup>37</sup>. Similarly, when writing about Titian's *Repentant Magdalen*<sup>38</sup>, which she saw in Venice, she claims it "belongs to the highest class of that intellectual painting which reveals the secrets of the soul"<sup>39</sup>. Also of interest are her comments on Leonardo's *Last Supper*. While noting, as many other visitors had done before her, that parts of the fresco were "so faded as to be nearly obliterated", she did not share the common opinion that its countless reproductions were more satisfying than the original: "No copy that I have seen has approached this face of Jesus, so holy, calm, and beautiful; it is 'God manifest in the flesh'"<sup>40</sup>. But more representative of Sedgwick's attitude and her priority system, is the way in which her visit to the studios of two notable living painters, Francesco Hayez and Pelagio Palagi, was completely overshadowed by her glimpse of Confalonieri's house on her way there, a house that, with its inevitable associations, "produced too vivid an impression of our friend's sufferings to allow any pleasant sensations immediately to succeed it"<sup>41</sup>. Sedgwick later visited the Casati Stampa family mausoleum in the little town of Muggiò, near Monza, and took this opportunity to pay heartfelt homage to the memory of Confalonieri's wife Teresa Casati, a "victim to Austrian despotism, and martyr to conjugal affection". In doing so, she

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> This is the version Titian painted in the 1560s. It is housed in the Hermitage Museum in St. Petersburg, Russia.

<sup>39</sup> C.M. Sedgwick, *Letters*, 2, p. 104.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 57.

also addressed anti-Catholic prejudice which she correctly identified as a formidable obstacle to the full vindication of the Italian character in America. Appealing to her brother Charles, and through him, to all her American readers, she emphasized that Teresa Casati's exemplary character "was formed in the bosom of the Catholic Church"<sup>42</sup>.

In similar accents she voiced her admiration for Canova's statue of *Palamedes* which she saw in the Villa Carlotta at Lake Como. She was particularly struck by the story of how Canova had narrowly escaped being crushed by the accidental fall of the statue and how his patron, Count Sommariva, had assured him he cherished the damaged statue precisely because it would always remind him of Canova's 'miraculous' preservation. In sharing this anecdote with her readers, Sedgwick pursued a dual purpose. On the one hand she used it as a strong argument in her rebuttal of widespread negative stereotypes about the Italians and in her passionate defense of their right to self-rule. Describing *Palamedes* as "a monument of the integrity of the great artist, and the delicacy and generosity of his employer", she exhorted her brother (the ideal reader, standing for all readers) to remember that "these are traits of Italian character, and that such incidental instances of virtue are proofs they are not quite the degraded people prejudice and ignorance represent them"<sup>43</sup>. At the same time, by praising Sommariva's disinterested conduct, his idea of what constituted 'real' value, Sedgwick placed before her compatriots an example which was in direct opposition to the unbridled market values that reigned in Jacksonian America. In this respect, *Letters from Abroad* is very much in tune with the troubled response to commercialism which, as Mary Kelley has pointed out<sup>44</sup>, represents a key aspect of Sedgwick's production (particularly, I would add, in her urban novel *Clarence*)<sup>45</sup>. In stark contrast to Sommariva, American customers of American sculptors such as Thomas Crawford (whose Roman studio Sedgwick visited and described at length), treated their transactions with artists as they would any other exchange of commodities for money. Their intentions might be good, even "generous" Sedgwick conceded, but by failing to provide artists with an adequate advance with which to cover the cost of materials, they placed them in a very difficult predicament: sometimes orders were given "with the 'mercantile idea' of payment on delivery of the goods, which could not be executed for want of money to buy the block of marble"<sup>46</sup> (emphasis added). It was precisely a desire to escape, at least temporarily, the mercantile mindset and its powerful hold on American life, that drew so many Americans to Italy, a country they liked to believe was immune from, or at least as yet untouched by, the influence of modern market forces. Given the distinctly masculine connotation of those forces in antebellum American culture, Italy – conceived as an alternative dimension or a refuge – was particularly appealing to women. It comes as no surprise that when the Italian scene failed to live up to such expectations, the reaction of many nineteenth-century American travelers was one of disappointment. Sedgwick is no exception, as is particularly

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>44</sup> M. Kelley, *Catharine Maria Sedgwick (1789-1867)*, "Legacy", 6, 1989, 2, p. 44.

<sup>45</sup> C.M. Sedgwick, *Clarence; or, A Tale of Our Own Times*, Carey & Lea, Philadelphia 1830.

<sup>46</sup> C.M. Sedgwick, *Letters*, 2, p. 158.

evident in her dismayed response to the Corso, the main thoroughfare in Rome. Tellingly, what made the Corso so unpleasant to her was that, with its many commercial activities, it reminded her too closely of America: "The Corso was full of gay equipages, filled with English people, and lined, for the most part, with mean shops, with mean, everyday commodities; such shops and such 'goods' as you would see in the 'Main-street' of Hudson, or in any other second-rate town"<sup>47</sup>. Sedgwick wanted Italy to come as close as possible to the American republican ideal, but without becoming Americanized in its customs, tastes, and concerns. The same shops that in Hudson or any other small American town would likely have been regarded as a sign of vitality and industriousness, however mean and prosaic they might seem, looked incongruous in Rome<sup>48</sup>. Perhaps more than any other European country, Italy in the nineteenth century made Americans feel simultaneously superior and inferior. While Sedgwick felt moved to thank heaven that her "lot was cast in a land where we can think, speak, and act as the spirit moveth us"<sup>49</sup>, she also realized that she had never been so painfully aware of what was missing in her homeland:

I cannot convey to you what I have enjoyed, and am enjoying, from painting, sculpture, and architecture; and when I involuntarily shudder at the idea of leaving all these magnificent and lovely forms, I doubt the wisdom of our New-World people coming here to acquire hankerings which cannot be appeased at home. I would advise no American to come to Italy who has not strong domestic affections and close domestic ties, or some absorbing and worthy pursuit at home. Without these strong bonds to his country he may feel, when he returns there, as one does who attempts to read a treatise on political economy after being lost in the interest of a captivating romance<sup>50</sup>.

Exposure to Italy's art treasures was enriching, intoxicating, but also perilously addictive. Americans, she warned, could safely enjoy them only if personal attachments and responsibilities kept them firmly tied to the mast of their lives.

Sedgwick knew from experience that American visitors to Italy could take comfort from and pride themselves in their more fortunate circumstances with regard to material prosperity, personal freedom, and form of government, but she hoped that such an assurance would make them more sympathetic to a people that aspired to the same goals. She believed that well-informed Americans, on becoming aware of the parallels between the revolutionary origins of their own nation and Italy's struggle for independence, would connect the past to the present, and relate what they perceived in Italy to their own history.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>48</sup> As James Buzard has argued, to visitors from Great Britain and the United States seeking refuge from utilitarianism and commercialism, "the ordinary making and trading occurring in Europe's tourist capitals was [...] an unwelcome reminder of the methods and exigencies shaping social life in their own nations". J. Buzard, *A Continent of Pictures: Reflections on the 'Europe' of Nineteenth-Century Tourists*, "PMLA", 108, 1993, 1, p. 32.

<sup>49</sup> C.M. Sedgwick, *Letters*, p. 256.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.



Thus, rather than succumb to purely aesthetic and sensual impressions, they would gain a true insight into Italy's predicament. Reading Italy and its treasures from the enlightened American perspective Sedgwick espoused in her book, they would understand with unprecedented clarity, and wholeheartedly support, Italy's right to self-determination.

## РУССОИЗМ И ГЕРМЕТИЧЕСКИЕ НАУКИ В ОБРАЗАХ НЕКОТОРЫХ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ГЕРОЕВ А. Н. ТОЛСТОГО

RAFFAELLA FAGGIONATO

*...Он бросил трубу, в которую смотрел до сих пор через головы людей,  
и радостно созерцал вокруг себя вечно изменяющуюся,  
вечно великую, непостижимую и бесконечную жизнь.  
Война и мир*

The paper explores the features of some minor characters taken from the works of Leo Tolstoy, all belonging to the lower classes. In previous studies these characters have been interpreted in the light of an ideal harmony inherited from Rousseau's theories, however the genesis of such a figure as Platon Karataev, in *War and Peace*, reveals something different. These characters, who often catalyse the protagonists' "epiphany", are built on a Rousseauian philosophical background, merged with other lines of thought, namely those coming from the Hermetic tradition.

L'articolo indaga le caratteristiche di alcuni personaggi minori dell'opera di Tolstoj, accomunati dall'appartenenza al popolo, finora interpretati alla luce di un ideale di armonia attinto al pensiero di Rousseau. La genesi della figura di Platon Karataev in *Guerra e pace* rivela invece come in questi personaggi, che svolgono per i protagonisti una funzione di «risveglio», su un impianto filosofico di matrice russoiana si innestino anche altri filoni di pensiero, riconducibili alla tradizione ermetica.

*Keywords:* Tolstojan minor characters, Tolstoj and the Hermetic tradition, Tolstoj and Rousseau's theories, Genesis of Platon Karataev, The philosophical background of Tolstoj

Романы и повести Толстого населяет огромное количество персонажей, и роль их никогда не является исключительно эпизодической (механическое заполнение фона происходящих событий) или же чисто сюжетной. Более того, многие из этих героев представляются откровенно избыточными с точки зрения сюжетной функции, часто их образ вырастает из одной детали; вместе с тем они обладают ярким характером и уникальными, запоминающимися чертами, каждый персонаж воплощает один из возможных жизненных путей и авторское к нему отношение. Взять, к примеру, миниатюрные белые руки Наполеона в «Войне и мире» или же описание руки элегантного Гриневича в одной из первых сцен «Анны Карениной» «с такими белыми тонкими пальцами, с такими длинными желтыми, загибавшимися в конце

ногтями»<sup>1</sup> – в этих словах выражается все презрение Левина к зажиточной и праздной жизни; вспомним особую манеру княжны Болконской вытягивать верхнюю губу или привычку Алексея Каренина хрустеть пальцами, отражение жесткости его характера. Автор акцентирует внимание читателя на взгляде, руках и других деталях, которые обнажают сущность героев без лишних описаний. Всех этих малых персонажей объединяет отсутствие внутренней эволюции: это цельные, завершенные фигуры, в отличие от главных героев, духовная жизнь которых, по словам С. Бочарова, облечена в форму пути<sup>2</sup>. Главные герои близки автору не только в интеллектуальном и мировоззренческом плане, но и самим способом бытования в мире; их основная черта – это одиночество, которое у Толстого всегда сочетается со свободой. Они заняты поиском Бога, смысла существования: по замечанию В. Паперного, они совершают своего рода мистический путь, проходят сквозь очищение и просветление, однако не всегда им удается прикоснуться к божественному<sup>3</sup>. На этом пути герои освобождаются от пристрастия к земному, в особенности, от пороков, порожденных самолюбием, таких как высокомерие разума, жажда славы и самоутверждения, зависимость от любовных страстей: постепенно, неуверенным шагом, то теряясь, то возвращаясь назад, то вновь вырываясь вперед, они приближаются к истине. Истина в данном случае понимается не в религиозно-этическом ключе, а как онтологическая категория: она есть реализация того, что изначально заложено в персонаже, в его судьбе – того, что должно раскрыться<sup>4</sup>. Путь толстовских героев всегда цикличен, он направлен не на достижение внешней цели, а уже изначально содержит в себе цель, которая ждет, чтобы реализоваться.

Эта схема, подробно изучаемая исследователями<sup>5</sup>, в первую очередь применима для центральных персонажей романов, от Пьера Безухова до Андрея Болконского и Константина Левина, однако прослеживается также и в образах многих героев рассказов и повестей, таких как Отец Сергей или Иван Ильич. Перед нами слабые, потерянные люди, терзаемые сомнениями, неспособные найти свое место в мире

<sup>1</sup> Анна Каренина, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, Худ. лит., Москва 1979-1982; т. 8, с. 25.

<sup>2</sup> С.Г. Бочаров, *Мир в «Войне и мире»*, в его кн.: *О художественных мирах*, Худ. лит., Москва 1985, с. 245 и далее.

<sup>3</sup> См. В.М. Паперный, *Толстой и мистицизм*, в: *Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея»*, НЛО, Москва 2013, с. 157-176; В.М. Паперный, *Лев Толстой и мистический гнозис*, «Русская литература», 4, 2014, с. 5-35. О философско-религиозных исканиях Толстого см. также: Р. Borì, *L'altro Tolstoj*, Bologna, Il Mulino 1995; В. И. Берман, *Сокровенный Толстой*, МП «Гендальф», Москва 1992.

<sup>4</sup> См. О.В. Сливицкая, *«Истина в движении»: о человеке в мире Толстого*, Амфора, Санкт-Петербург 2009.

<sup>5</sup> О присутствии такой «схемы» в романах Толстого убедительно говорят Сергей Бочаров в вышеуказанном сочинении и Леонид Карасев (см. Л.В. Карасев, *Толстой и мир*, в его кн.: *Вещество литературы*, Серия Язык-Семиотика-Культура, Языки славянской культуры, Москва 2001). О ее постепенном проявлении в первых редакциях «Войны и мира», написанных в 1864–1867 годах, см. мою кн. *L'alambicco di Lev Tolstoj. 'Guerra e pace' e la massoneria russa*, Viella, Roma 2015. См. также А.М. Ранчин, *Кто и зачем вяжет в «Войне и мире»?*, в кн. *Собрание сочинений: к шестидесятилетию А.И. Соболева*, Время, Москва 2006, с. 497-506.

(до встречи с Каратаевым всё представляется Пьеру запутанным, бессмысленным и отвратительным, «выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора»)<sup>6</sup>. Опережая фрейдизм, толстовские герои иллюстрируют концепцию фрагментированного «я», они заняты самоанализом, цель которого – вечные поиски смысла. Толстой лишь внешне следует традиции реалистического романа XIX века, в действительности, он разоблачает лже-истины возрожденческого толка (язык, разум, культура) и предвосхищает проблематику современного романа.

По мнению Л. Карасева<sup>7</sup>, неслучаен тот факт, что все главные герои Толстого, с одной стороны, являются субъектами поиска, находятся в вечном движении, с другой же, остаются абсолютно пассивны в критические моменты своей жизни. Парадоксальным образом, безудержная и торжествующая сила любви, смерти, страха в толстовских произведениях воплощена в героях, являющихся олицетворением максимального бессилия и покорности: они ждут, когда тайна жизни воплотится в реальность с максимальной точностью, когда свершится то, что должно свершиться. Это ощущение неизбежности присуще Пьеру Безухову, Анне Карениной, Ивану Ильичу, Хаджи Мурату: они оказались перед лицом высшей силы, которая неотвратимо ведет их к раскрытию тайны жизни.

В пассивности главных толстовских героев Л. Карасев видит отражение процесса осознания того, что свобода воли ничтожна перед силой жизни; человек может только приспособиться к ходу событий, который не тождествен античной концепции рока или христианской идее предопределения: это особый закон жизни, мировая сила, которую человек не может объять разумом, но способен прочувствовать интуитивно, попадая в сложные, знаковые жизненные ситуации<sup>8</sup>.

Что же это за сила? Сам Толстой в дневниковой заметке от 18 июня 1863 года, навеянной ночным видением, дает ей следующее описание: «Луна подняла меня кверху, но как, этого никто не знает. Недаром я думал нынче, что такой же закон тяготенья, как материи к земле, существует для того, что мы называем духом, к духовному солнцу»<sup>9</sup>. Это своего рода закон притяжения, который регулирует отношения духа и материи, определяет судьбы и ведет героев по уготованному им пути<sup>10</sup>.

Сочетание движения и пассивности парадоксально лишь на первый взгляд. Ключ к пониманию этого странного тандема мы находим в одном из многочисленных произведений мистико-эзотерического характера, изученных Толстым во время

<sup>6</sup> *Война и мир*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х томах*, т. 7, с. 49.

<sup>7</sup> Л.В. Карасев, *Толстой и мир...*, с. 163–205.

<sup>8</sup> Об этом см. также: Е.В. Петровская, *Зрение и видение в «Войне и мире»*, в кн. *Яснополянский сборник*, Тульское книжное изд-во, Тула 2006, с. 30–56; M. Price, *Tolstoy and the Forms of Life*, в его же кн. *Forms of life: Character and Moral Imagination in the Novel*, Yale University Press, New Haven 1983.

<sup>9</sup> *Дневники* (18 июня 1863), в: Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Гос. Изд-во худ. лит., Москва 1929–1958 (Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein 1972), т. 48, с. 54–55.

<sup>10</sup> См. В.И. Берман, *Сокровенный Толстой*, с. 140–141.

писания первых редакций «Войны и мира»<sup>11</sup>. Речь идет о «Духовном путеводителе» Мигеля де Молиноса, основателя европейского квиетизма; эта книга была очень популярна в России, где была распространена в переводе 1784 г. Толстой ее купил в 1864 г. вместе с «О заблуждении и истине» Л.К. де Сен-Мартена<sup>12</sup>. Эти книги являются главными источниками, использованными Толстым в первые годы работы над «Войной и миром», чтобы понимать мировоззрение русских масонов начала века; отсюда писатель извлек и материал для начального рисунка персонажа Пьера Безухова<sup>13</sup>. Центральная концепция «Духовного путеводителя» – это путь, ведущий «к верху горы Христианского совершенства: которая гора есть совсем блаженна, гора исполнена мира, исполнена тихого покоя, и исполнена света»; путь этот возможен только при «выключении» индивидуальной воли и разума («без помощи разума вести по пути одной веры»), благодаря пассивной, созерцательной покорности высшей силе, заключенной в человеческой судьбе. «Цель и содержание сея книги есть истребить сопротивление собственной нашей воли, дабы могли мы стяжать внутренний мир. [...] Непреклонность воли нашей есть знатнейшая причина всего нашего беспокойства»<sup>14</sup>. Эта мысль сильно повлияла на Толстого: в период работы над романом «Война и мир» он увлекся чтением классиков европейского мистицизма, к которым обращался и впоследствии (тому свидетельство – его огромная личная библиотека в Ясной Поляне), черпая из них не столько концепцию веры, которую никогда не разделял, сколько символы и другие источники творческого вдохновения<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Толстой с большим интересом предавался чтению книг масонского, мистического и эзотерического содержания, приобретенных им как до, так и после написания романа «Война и мир», – например, «Трактат о самопознании» Джона Мэйсона, ставший в начале века настольной книгой многих русских масонов. Толстой имел в распоряжении лондонское издание 1818 года, ныне хранящееся в яснополянской библиотеке (шкаф VI, полка 4) и усыянное его подчеркиваниями и заметками на полях. Кроме того, в личной библиотеке писателя представлены также произведения классиков европейского мистицизма и герметизма, среди которых Готфрид Арнольд, Ангелус Силезиус, Эммануил Сведенборг, Фома Кемпийский, (шкаф IV, полка 4). Обилие толстовских пометок и комментариев на страницах этих книг свидетельствует о внимательном прочтении писателем.

<sup>12</sup> См. список книг, купленных Толстым в 1863–1865 годах, в: Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 16, с. 154. Среди них находятся в русском издании: *Guía espiritual que desembaraça al alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz* (1675); русское издание: [М. Молинос], *Духовный путеводитель, служащий к отвлечению души от чувственных вещей и к приведению ее внутренним путем к совершенному созерцанию и ко внутреннему миру*, Типография И. Лопухина, Москва 1784. L.C. de Saint-Martin, *Des erreurs et de la vérité, ou Les hommes rappelés au principe universel de la science*, Périsse-Duluc, Lyon 1775; русское издание: Л.К. де Сен-Мартен, *О заблуждении и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания*, Тип. И. Лопухина, Москва 1785.

<sup>13</sup> Использование Толстым мистических книг, особенно когда он писал «Войну и мир», но и позже, доказано Владимиром Паперным в вышеуказанных сочинениях и Галиной Галаган в ее кн. *Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания*, Наука. Ленинград 1981, с. 111-113.

<sup>14</sup> *Духовный путеводитель...*, с. 11-12, 40-41.

<sup>15</sup> О внимательном изучении не только книг, но и масонских рукописей мистико-эзотерического характера свидетельствуют материалы в архиве писателя (Государственный Музей Л.Н. Толстого,

Пассивность главных героев «оттеняет» избыточная активность многих второстепенных персонажей, которые часто являются носителями наиболее неприглядных человеческих качеств. Интриганы, любители наживы, приспособленцы, злодеи или попросту самонадеянные глупцы, убежденные в том, что в их руках сосредоточены судьбы мира, – все они действуют согласно собственной воле, движимы эгоистическими амбициями, грубы и деспотичны, начисто лишены духовного благородства. Достаточно вспомнить предприимчивых Курагиных или Долохова в «Войне и мире», вереницу генералов и главнокомандующих-марионеток в военных сценах «Севастопольских рассказов», повестей «Набег» и «Хаджи-Мурат»; или же столичных салонных дам, подвергших остракизму Анну Каренину. Активные персонажи в произведениях Толстого очень часто неприятны, а иногда и вовсе омерзительны, им чужды колебания и муки совести, они дерзки и убеждены в собственной правоте. Это так называемые «лучшие» представители современной автору культуры: культура эта деспотична, она навязывает свои нормы и ценности; если в ее недрах вдруг возникает благородная и человеческая натура, то остатки высоких чувств тут же нивелируются, нейтрализуются чужими амбициями и раболепием (так, честность и уважение со стороны сына генерала Воронцова по отношению к Хаджи-Мурату выглядят абсурдно в мире марионеток, сидящих за генеральским столом, движимых единственно желанием польстить начальству).

Если феноменология главных героев Толстого и их «активных» антагонистов относительно очевидна, то куда сложнее выделить в толпе его малых персонажей другие общие категории. Среди второстепенных героев наиболее интересной нам кажется группа, представленная так называемыми «простыми людьми», которые связаны с естественным, природным миром, столь вожделенным и в какой-то мере недостижимым и для Толстого-интеллектуала, и для его главных героев. К этой группе относятся дядя Ерошка («Казачи»), слуга Герасим («смерть Ивана Ильича»), Пашенька («Отец Сергей»), Никита («Хозяин и работник»), верные мюриды Хаджи-Мурата. Именно таким персонажам будет посвящен наш дальнейший анализ.

Герои, о которых пойдет речь, традиционно интерпретируются в руссоистском ключе; данная трактовка восходит к эссе Ю. Лотмана, в котором рассматривается влияние идей Ж.-Ж. Руссо на творчество Толстого, а также на всю русскую литературу XVIII и XIX веков<sup>16</sup>. Такой подход вполне оправдан, и не нуждается в дальнейших доказательствах. Вне всякого сомнения, рассматриваемые персонажи принадлежат к универсуму бессознательной гармонии, из которого исключены

---

Материалы к творчеству Толстого, «Война и мир», коп. 1, инв. 68019. Ку-4502: *Масонские рукописи*. 102 лл.). Тема была тщательно изучена в работах Шаргародского и Щербакова; см. С. Шаргародский, «*Всяк из нас должен быть Бемом*» (*Масонский текст «Войны и мира»*), в кн. *Лев Толстой в Иерусалиме: материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея»*, Новое Литературное Обозрение, Москва 2013, с. 177-190; В.И. Щербаков. *Неизвестный источник Войны и мира. Мои записки масона П.Я. Титова*, «второстепенном случайно возникшем героем» Новое литературное обозрение», 1996, 21, с. 130-151. См. также мою кн. *L'alambicco di Lev Tolstoj...*

<sup>16</sup> Ю. М. Лотман, *Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов*, «Уч. зап. Тартуского гос. Ун-та», вып. 119 («Труды по русской и славянской филологии», V), Тарту 1962, с. 3-77.

главные герои, испорченные цивилизованной жизнью и рефлексией. Однако, на наш взгляд, было бы неправильно видеть в этих персонажах только лишь воплощение утраченного природного состояния, идеализированный образ дикаря, который противопоставлен цивилизованному человеку – порождению прогресса. Толстой необыкновенно глубоко для своей эпохи воспринимает руссоизм, черпает также идеи из других источников и на основе всего этого создает особый тип героя – носителя высшего знания и высшего типа культуры, в которой природа и цивилизация не противопоставлены друг другу, а составляют единое целое.

По сравнению с образом доброго дикаря, пребывающего в бессознательном невежестве, Толстой создает гораздо более многогранный тип персонажа, который несет в себе сложную, неоднозначную символику<sup>17</sup>. Во-первых, указанные персонажи не являются в строгом смысле слова частью народа, их объединяет с главными героями одиночество: дядю Ерощку другие казаки не любят, считают его чудным; над Пашенькой все надсмехаются и издеваются, называя ее глупой; Каратаев держится особняком в тюремном бараке. Они неотделимы от главных героев, их судьбы тесно переплетены: невозможно вообразить себе неуклюжего Пьера Безухова без округлого и проворного Платона Каратаева, мученически страдающего Ивана Ильича без верного Герасима у его изголовья и так далее. Память читателя всегда избирательна, однако этих малых персонажей мы помним ничуть не хуже главных героев, между первыми и вторыми существуют отношения комплементарности: в первых конкретизируется судьба последних, та цель, к которой необходимо прийти. Было бы неправильно сводить рассматриваемый тип персонажа к простой функции помощника, который должен направлять главного героя, указывать ему путь. Если разобраться, во второстепенном персонаже также доминирует пассивное начало, недеяние: они никогда не выполняют активную роль, а лишь случайно возникает на пути главного героя во время или непосредственно после эмоциональной катастрофы, то есть когда *худшее уже свершилось*; его появление вносит свет в жизнь героя, заблудившегося во мраке, однако этот свет существовал задолго до их встречи<sup>18</sup>. Это по сути встреча-узнавание: герой распознает в «случайно» встретившемся персонаже конкретную реализацию того, что изначально было уготовано ему на жизненном пути, «дремало» в его характере, потенциально существовало во всем переплетении фактов, наполнявших его существование, которое, по Толстому, следует особому закону, чуждому аристотелевско-картезианской логики<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Как известно, Толстой полемизировал например с Мопассаном, выступая против изображения людей из народа «в виде полуживотных, движимых только чувственностью», которое было плодом упрощенного восприятия руссоистской мысли в XIX в. См. *Предисловие к сочинениям Г. де Мопассана (1893-1894)*, в: А.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 30, с. 5-6.

<sup>18</sup> По свидетельству В. Булгакова, Толстой любил повторять, что идея становится тебе по-настоящему близка только тогда, когда в душе ты уже давно был знаком с ней, когда, читая какие-то строки, тебе кажется, что они уже были в тебе, что ты все это уже давно знал, а теперь только припоминаешь. (В. Булгаков, *Лев Николаевич Толстой в последний год его жизни*, Изд. Правда, Москва 1989, с. 160).

<sup>19</sup> Об этом см. также: М.А. Можарова, *Тема веры и разума в «Войне и мире» и учение И. Киреевского о цельности духа*, в кн. *Толстой и о Толстом. Материалы и исследования*, т. 3, Наследие, Москва 2009,

В заключительных эпизодах романа «Анна Каренина» этот последний аспект особенно очевиден: «случайная» беседа Левина с крестьянином Федором, его простые слова («для брюха жить дурно, а надо жить для правды, для Бога») открывают герою смысл бытия, который он так долго и мучительно искал: «Неужели я нашел разрешение всего, неужели кончены теперь мои страдания? [...] Что радует меня? Что я открыл? [...] Я ничего не открыл. Я только узнал то, что я знаю. Я понял ту силу, которая не в одном прошедшем дала мне жизнь, но теперь дает мне жизнь. Я освободился от обмана, я узнал хозяина»<sup>20</sup>.

Другой яркий пример мы встречаем в повести «Отец Сергей». Совершив тяжкий грех – соблазнив слабоумную девушку, для исцеления которой он был вызван, Сергей-Касацкий бежит из своей кельи в ужасе от себя самого, желает молиться, но не может, «и *вдруг* он почувствовал такую потребность сна, что не мог держать больше голову и *тотчас* заснул». Его посещает видение: «худенькая девочка Пашенька», над которой все издевались в детстве, та самая несчастная Пашенька, «глупая, ничтожная и жалкая», с которой он еще встретится впоследствии. Ангел, увиденный героем во сне, призывает его отправиться на поиски девушки, встреча с которой ознаменовала собой момент духовного озарения: «Пашенька именно то, что я должен был быть и чем я не был». Герой отправляется в Сибирь: без имени и без паспорта, раб божий ночует со странниками, «работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными»<sup>21</sup>. Он освобождается от гордыни и самолюбия, которые неотступно преследовали его и в миру, и в монастыре. Таким образом, через Пашеньку герой причащается простых истин, и все, во что он верил, превращается в собственную противоположность: стремление к совершенству оборачивается лишь плодом безмерной гордыни, в то время как грех похоти парадоксальным образом открывает путь к спасению.

В нашем исследовании мы будем называть таких героев, как Пашенька, дядя Ерощка, Герасим, Никита, термином *персонаж-катализатор*, широко используемым в кинематографической критике<sup>22</sup>. Они действительно одним своим существованием зажигают в главном герое то, что в нем заложено свыше. Учитывая пассивность протагониста, необходимы внешние условия для того, чтобы привести его в движение, запустить работу его сознания (и бессознательного), заставить взглянуть на вещи по-другому: как правило, этот момент озарения наступает тогда, когда умолкает голос разума. Прекрасный пример мы находим в повести «Хозяин и работник»: пробуждение высшего типа осознанности и неожиданный поступок героя – он, словно в бреду, бросается к своему слуге, чтобы согреть его – вызвано

---

с. 94-120.

<sup>20</sup> *Анна Каренина*, в: А.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х томах*, т. 9, с. 392-395.

<sup>21</sup> *Отец Сергей*, в: А.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х томах*, т. 12, с. 375, 384.

<sup>22</sup> Термин ввел в язык кинематографии современный «story analyst» Христофер Воглер (см. Ch. Vogler, *The Writer's Journey*, M. Wiese Productions Studio City, Ann Arbor - Michigan 1992). Воглер исследовал основную структуру и роли персонажей в киносценариях исходя из теории Джозефа Кампбеля о том, что их прообразами являются архетипические герои древних мифов и сказок (J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Foundation, 1949).



созерцанием того, с каким невероятным спокойствием слуга готовится принять смерть; эта ситуация аннулирует, сводит на нет все прошлые рассуждения, они уступают место импульсивному и бескорыстному поступку – спасти другого ценой собственной жизни. Подобным же образом Пьер Безухов очарован, заморожен словами и движениями Платона Каратаева, с которым знакомится в плену. Лишенные внутренней логической связи слова и жесты Каратаева вызывают в Пьере, окруженном пустотой и одиночеством, оцепенение и беспричинный восторг. Душа героя покоряется этой новой, загадочной жизненной форме, которую ему предстоит разгадать.

Каковы основные характеристики персонажа–катализатора? В своей типизации кинематографических ролей, Христофер Воглер пишет об этих персонажах: «Они не изменяются, потому что их главная функция состоит в том, чтобы вызвать изменение в других. Как катализаторы в химии, они вызывают изменение в системе сами внутренне не изменяясь»<sup>23</sup>. Обычно личность таких героев уже с самого начала завершена, у них нет своих целей, но они, часто невольно, одним своим существованием управляют развитием главных героев и определяют направление их пути. Но этим всеобщим характеристикам в толстовском персонаже–катализаторе добавляются и другие важные черты. В первую очередь, он не подчиняется законам логики цивилизованного мира, у него своеобразный, остранный взгляд на вещи; он существует в особом мире, где между действием и его последствиями нет обязательной причинно-следственной связи; и в этот мир, словно под действием силы притяжения, устремляется вслед за ним и главный герой. Рассматриваемые персонажи измеряют время по движению светил, живут в неподвижном настоящем, вне времени и пространства, воспринимая течение дней лишь как естественное приближение к смерти; им чужд интерес к богатствам и земным благам, смирение для них – это врожденное, естественное качество, а не результат сознательного выбора или самовоспитания, оно проистекает из отсутствия самовлюбленности и выражается в улыбке, в полном приятии любых жизненных событий и ситуаций. Эта простота отчасти присутствует и в главных героях (автор часто подчеркивает элементы детскости в Пьере, Андрее, Хаджи-Мурате), однако для персонажей–катализаторов это постоянное состояние, поскольку им доступна жизнь высшего порядка. Вместо нравоучений они предлагают героям, испытывающим душевный кризис, еду и питье: пища земная символически превращается в духовную, материя и дух в данном случае не противопоставлены, а слиты воедино. Пашенька не отпускает отца Сергея до тех пор, пока тот не отведает угощений: «он хотел идти, но она не пустила его и принесла ему хлеба, баранок и масла»<sup>24</sup>; дядя Ерошка, «пьяница, вор, песенник [...] со всеми кунак», постоянно потчует Оленина вином и рассказами, он потрясюще щедр, несмотря на бедность: «на то воруюсь, чтобы не скупым быть»<sup>25</sup>; картошка, которой Каратаев кормит Безухова в бараке, кажется герою необыкновенно вкусной... Толстой

<sup>23</sup> Ch. Vogler, *The Writer's Journey*, с. 54.

<sup>24</sup> Там же, с. 382.

<sup>25</sup> *Казаки*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 3, с. 205, 212.

постоянно подчеркивает абсолютную безвозмездность и естественность подобных жестов.

Столь же бескорыстная любовь движет поступками Герасима:

Один только Герасим понимал это положение и жалел его. И потому Ивану Ильичу хорошо было только с Герасимом. [...] Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчащего, слабого барина. Он даже раз прямо сказал, когда Иван Ильич отсылал его: «Все умирать будем. Отчего же не потрудиться?»<sup>26</sup>

Другой важной характеристикой толстовского персонажа-катализатора является любовь к песне: исполнитель бессвязных частушек, дядя Ерощка неразлучен со своей балаалайкой; Каратаев «пел, как поют птицы, очевидно, потому, что звуки эти ему было так же необходимо издавать, как необходимо бывает потянуться или расхотиться»; пение неизменно сопровождает мюридов Хаджи-Мурата: песня мюрида Ханефи, которая приводит главного героя к осознанию неизбежности конца, также подобна пению птиц.

У толстовских «простых» людей отсутствует рациональное начало: им свойственно продолжительное молчание, бессвязные речи, противоречивые высказывания (забывают то, что сказали минутой ранее, или утверждают противоположное), их способ повествования лишен логики. Иррациональность эта компенсируется способностью говорить на всех языках, которые существуют в человеческом и животном мире: дядя Ерощка понимает, о чем свинья говорит со своими поросятами, спасает мотыльков от огня, ругая их за глупую неосторожность; его язык – это смешение казачьего и чеченского наречий, которое позволяет ему свободно объясняться с представителями разных кавказских народностей; Никита ведет беседы с собственным конем, Каратаев – с собачкой, которая скрашивает его одиночество в плену. Подобное внимание к языковым характеристикам персонажей также навеяно руссоистской философией, которая отводит языку центральное место в формировании человеческой культуры. Однако именно эта основополагающая роль языка способна превратить его в потенциальное орудие манипуляции, когда из понятия «культура» исключаются любые типы знания и бытия, которые не подчиняются логическим принципам тождества и не-противоречия. Толстой следует идее Руссо о том, что язык, изначально рожденный для передачи эмоций, с появлением европейской цивилизации стал использоваться для насаждения императивов Разума аристотелевско-картезианского толка. Всеобъемлющее и безоговорочное господство последнего было столь же чуждо Толстому, сколь и Руссо. Но, как уже сказано, не только в руссоизме находится ключ к пониманию рассматриваемых толстовских персонажей, которые лишь на первый взгляд являются второстепенными – в действительности же, они живые предвестники более высокой степени человеческой

<sup>26</sup> *Смерть Ивана Ильича*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 12, с. 92.

культуры. Они – вспышки озарения на пути главных героев, осколки грядущей истины, в них сконцентрирована судьба-случай, которая управляет всеми земными процессами. Все в них подчинено непривычной для нас, особой логике. Вместе с тем поступки этих персонажей, их движения, заботливые жесты даруют читателю своего рода отдых, успокоение: дядя Ерошка, рассказывающий бесконечные истории, теряя мысль и перескакивая с одного на другое, Платон Каратаев, неторопливо наматывающий портянки, мюриды, готовящие оружие и провиант для предстоящего сражения, Герасим и Никита, заботящиеся о своих хозяевах – все они помогают нам вновь ощутить гармонию, которую утратил главный герой и мы вместе с ним, прочувствовать неотвратимую силу, которая движет вещи и события. Поведение мюридов, Герасима, Каратаева, Никиты ведет главных героев к прозрению, позволяет им спокойно и достойно принять смерть, которая неотделима от жизни. Последние слова Ивана Ильича, которые венчают его трудный жизненный путь, наполнены светом:

И *вдруг* ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что *вдруг* все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. [...] «Как хорошо и как просто, – подумал он. – А боль? – спросил он себя. – Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?» Он стал прислушиваться. «Да, вот она. Ну что ж, пускай боль». «А смерть? Где она?» Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет<sup>27</sup>.

Присутствие иррационального начала и тема неизбежности смерти – далеко не единственные составляющие данных образов. От дяди Ерошки, Федора, Пашеньки, Каратаева, Герасима, Никиты, мюридов исходит неудержимая и безрассудная жизненная энергия, бескорыстная любовь ко всему окружающему, при этом им чуждо восприятие времени, они любят только здесь и сейчас, у них нет ни прошлого, ни будущего. В финале повести «Казачи» дядя Ерошка плачет, расставаясь с Олениным, однако проходит минута, и «Оленин оглянулся. Дядя Ерошка разговаривал с Марьянкой, видимо, о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него»<sup>28</sup>. Каратаев после перемещения военнопленных из барака как будто совсем забывает о Пьере. Мироощущение толстовского персонажа-катализатора не имеет ничего общего с активным воплощением в жизнь христианских идеалов (добро, любовь к ближнему, самопожертвование); оно скорее основывается на полном приятии происходящего и, таким образом, оказывается неизмеримо выше борьбы за утверждение любых ценностей и идеалов.

Ключ к интерпретации толстовских «простых людей» мы находим в истории создания образа Платона Каратаева, который является наиболее удачным примером соединения индивидуального и универсального начал, полноты жизни и приятия

<sup>27</sup> *Смерть Ивана Ильича*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 12, с. 107.

<sup>28</sup> *Казачи*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х томах*, т. 3, с. 301.

смерти. Его манера изъясняться народными пословицами и поговорками побуждает читателя интерпретировать этот персонаж как воплощение крестьянской мудрости, реалистического героя, олицетворяющего концепцию мироздания, к которой Толстой пришел в последние годы работы над романом «Война и мир». Надо заметить, что в данном толковании образ Каратаева получается чересчур логичным и понятным, что не вписывается в общую тенденцию, характерную для мысли Толстого, чей творческий путь усеян противоречиями, бесконечными колебаниями, резкими поворотами. И хотя мастерство писателя заставляет нас ощутить Каратаева как вполне реалистический персонаж, в действительности это один из наиболее невероятных образов, родившихся из-под пера Толстого. Обратим внимание на его внешний портрет: все в нем кругло — голова, спина, грудь, плечи, даже руки, «которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то»<sup>29</sup>, круглы морщины на лице, улыбка и даже запах Каратаева.

Интересно проследить формирование этого образа в рукописях романа – не с точки зрения поиска все новых, более достоверных интерпретаций, а скорее потому, что в этом грандиозном «пазле», который составляют многочисленные варианты романа «Война и мир», образ Каратаева – тот самый фрагмент, который наиболее наглядно демонстрирует динамизм и многообразие творческой мысли Толстого. Уже первые редакции содержат вышеобозначенные характеристики этого персонажа, в них особенно бросается в глаза неправдоподобность его фигуры – та самая «круглость», в то время как элементы принадлежности к миру народа, крестьянской мудрости отсутствуют, они появятся значительно позднее.

Как известно, за текстом романа «Война и мир» в том варианте, который нам известен, стоят многочисленные черновики – тысячи заметок, которые Толстой переносил из одной редакции в другую, внося коррективы, изменяя текст, вычеркивая старые пассажи и заменяя их новыми. И версии, опубликованные в юбилейном издании, и неизданные материалы, хранящиеся в архиве писателя и ожидающие выхода в свет (в 2000 году была запущена работа по подготовке академического издания произведений Толстого в 100 томах), на данный момент собраны по тематическим блокам и часто не имеют датировки<sup>30</sup>. Среди черновиков, хранящихся в папке № 174, в авторской рукописи на нумерованном листе, вставленном в

<sup>29</sup> *Война и мир*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22-х томах*, т. 7, с. 54.

<sup>30</sup> Все материалы, относящиеся к роману «Война и мир» (рукописи автора, копии третьих лиц, черновики, исправленные черновики) собраны в разные по объему папки исходя из того, с какой конкретной частью конкретного тома связаны данные материалы. По возможности сотрудники архива указывали приблизительный временной период, к которому относятся материалы каждой папки (например, «Весна 1868»), но во многих случаях хронологические указания отсутствуют. Краткое описание каждой папки находится в кн.: *Описание рукописей художественных произведений Л. Толстого*, АН СССР – Институт мировой литературы им. Горького-Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва 1955.

текст, скопированный Софьей Андреевной с предыдущей рукописи (папка № 107), появляется новый персонаж, дружба с которым увенчает гармонией жизнь Пьера<sup>31</sup>:

В памяти его остался навсегда и он особенно сблизился с одним раненым унтер-офицером Томского полка, взятым французами в пожаре Гостиного Двора<sup>32</sup>. Унтер-офицера этого звали Платон Каратаев. Он был тамбовец и говорил тамошним говором. В воспоминании Пьера этот человек остался олицетворением всего русского, доброго, счастливого и круглого, с которым он особенно сблизился. Голова была совершенно круглая, как большой мяч, глаза очень приятные, большие, карие, круглые. Усы и борода отрастая вокруг рта составляли круг, рот раскрывался овалом близким к кругу. Волоса вокруг лба всегда имели вид круга. Руки толстые были почти круглые. Плечи округлялись в спине, ноги стремились к изогнутому наружу в коленках круглому положению. Грудь была высокая, округленная. Руки он всегда носил в округленности как будто готовился обнять что-то. Все морщины на его лице, около глаз и рта, были круглые. Даже сама небольшая фигурка широкая во все стороны при небольшом росте, приближалась к кругу. Он был невысок ростом. Зубы ярко-белые, крепкие, которые все выкатывались своими двумя полукругами когда он смеялся, что он часто делал [...]<sup>33</sup>.

В этой первой зарисовке образ Каратаева не вполне совпадает с образом первой редакции, опубликованном в юбилейном издании<sup>34</sup> (оригинал которого находится в папке № 172): этот последний представляет собой вторую версию, поскольку текст написан Софьей Андреевной и исправлен рукой Толстого, который лишь позже, наверно уже в 1868 году, добавил на полях народные поговорки как завершающий элемент портрета героя. В первом черновике отсутствует близость персонажа к народной мудрости, воплощением которой он станет впоследствии, в то время как с самого начала автор настойчиво подчеркивает связь его с фигурой круга, символом гармонии и совершенства. Все это заставляет нас предполагать, что первый набросок был создан в 1867 году и что источником вдохновения при создании образа Каратаева послужили масонские рукописи, принадлежавшие графу Сергею Ланскому, которые Толстой именно в том году активно использовал для разработки многих других эпизодов романа, – об этом красноречиво свидетельствуют подготовительные заметки писателя, слово в слово скопированные из тетрадей Ланского<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Благодарю Татьяну Георгиевну Никифорову, которая не только показала мне эту рукопись, но и помогла расшифровать толстовский почерк.

<sup>32</sup> В последующей версии (№ 172, л. 49-50) он «унтер-офицер Томского полка взятый французами в госпитале».

<sup>33</sup> Государственный музей Л.Н. Толстого, Фонд Война и мир. Собрание черновых рукописей, наборных рукописей, гранок, № 174, лист без номера. Здесь приводится актуальная нумерация папок, которая не совпадает с нумерацией времен юбилейного издания произведений Толстого.

<sup>34</sup> Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 15, с. 27.

<sup>35</sup> Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 13, с. 32-34. См. об этом мою статью *Еще о масонских источниках «Войны и мира»*. *Записные книжки Сергея Ланского*, «Русская литература», 1,

Речь идет о несколько переплетенных тетрадеях, с которыми Толстой познакомился в музее Румянцева; в первом двадцатилетии XIX века молодой Ланской, который впоследствии станет важной фигурой русского масонства розенкрейцерского направления, а также одним из ведущих политиков России эпохи Александра II, отразил в этих тетрадах идеи, усвоенные им как членом ложи. Одна из этих тетрадей, в зеленой с золотом кожаной обложке, содержит заметки относительно герметических наук, которые были одним из излюбленных предметов изучения в ложах Теоретической Степени<sup>36</sup>. На первых же страницах, где говорится о связи Бога, мира и человека, мы читаем следующее: «Сия же первая фигура вечныя Натуры была круглый циркуль. [...] Круглая фигура циркуля мира доказывается премудростью Натуры по всем вещам, особливо по телам миров». Круглая форма чаще других проявляет себя в естественной природе, погодных феноменах; круглы частицы града и капли дождя, круглы плоды деревьев. Сферическую форму имеют планеты, земля, и все небесные тела совершают кругообразные движения.

Словом, все вещи восклицают, как бы единогласно, что круглая фигура имеет нечто особенное и что дух Натуры образуется лучше в круглую форму. Сие из Натуры четырех элементов так, которые друг с другом сцеплены, друг друга оборачивают и в одном циркуле обтекают, который не имеет ни начала ни конца.

Ярче всего совершенство круга проявляет себя в человеческом теле, микрокосме, который воспроизводит собой макрокосм:

Человеческое око или зрачок, которое особливо есть образ Божий, вечного света, есть круглый. Весь человек образуется в фигуру длинновато круглую. По ногам, по телу, по рукам, по пальцам, по шее, по жилам и кишкам, и имеет круглую голову<sup>37</sup>.

Пользуясь разными источниками для своих произведений, Толстой не стремился найти в них готовую систему или философские идеи для последующего воплощения в образах; в гораздо большей степени он черпал уже готовые фигуры, которые изначально ему близки – т.е. «материал, поддерживающий его «понятия» и помогающий ему осуществить задуманную конструкцию романа»<sup>38</sup>. Писатель еще задолго до знакомства с герметическими текстами отдавал предпочтение сферическим формам: черты Каратаева (округлость, ловкость, неопределенный возраст)

2012, с. 111-124.

<sup>36</sup> См. А. И. Серков, *История русского масонства XIX века*, Изд.-во им. Новикова, Санкт-Петербург 2000.

<sup>37</sup> Российская Государственная Библиотека – Отдел рукописей, Фонд 147: Собрание масонских рукописей С.С. Ланского – С.В. Ешевского, № 140: Выписки о мире, о Боге, планетах, таблица химических знаков, л. 11-12.

<sup>38</sup> Б. М. Эйхенбаум, *Лев Толстой. Исследования. Статьи*, Факультет филологии и искусств СПбГУ, Санкт-Петербург 2009, с. 516.

прослеживаются и в дяде Ерощке, хотя не в столь очевидной форме: «Мышцы ног, рук и плеч были так полны и бочковаты, как бывают только у молодого человека. [...] Он легко и ловко перешагнул через порог»<sup>39</sup>. В тетради Ланского писатель нашел подтверждение собственной ассоциации сферической формы с гармонией и не мог обойти ее вниманием. Это один из многих случаев, когда Толстой черпает из масонских источников образ, который поражает его творческое воображение своей притягательностью и сложной символикой и в то же время подтверждает его идею мировой гармонии. Круглость Каратаева навеяна алхимической идеограммой Всеединства: это неподвижная и совершенная сфера, парящая в вечности и столь же чуждая тщетным земным волнениям, сколь и претензиям рационализма на всеохватность<sup>40</sup>. К этому символу Толстой будет возвращаться неоднократно, в частности, в заметке от 1870 года: «Круг, тем более шар, не вычисляются, не выражаются иначе, как приближением, т.е. орудие наше не годится [...] круг и шар выражают вечность, т.е. слабость, недостаточность нашего ума»<sup>41</sup>.

Из той же рукописи Ланского Толстой усвоил толкование древнееврейского алфавита и основы каббалы, которые, по всей вероятности, отразились в имени рассматриваемого нами персонажа: «таев» обозначает «жаждущий», «gākav», если произвести транспозицию согласных в соответствии с каббалистической традицией<sup>42</sup>, значит «быть единым»<sup>43</sup>. Каратаев жаждет быть единым, стремится вернуться к неподвижной гармонии, совершенству сферы, вовлекая в этот процесс и Пьера, который попадает в плен в момент тяжелого душевного потрясения, после того как стал свидетелем ужасных сцен разграбления пылающей в пожаре Москвы и расстрела предполагаемых поджигателей: «Он чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался в его душе»<sup>44</sup>. Каратаев восстанавливает порядок и гармонию микрокосма и макрокосма своими округлыми, ритуальными жестами, всей «круглостью» своей фигуры, звуком голоса, вкусом приготовленной им пищи.

Если наша гипотеза верна, это означает, что Толстой намеренно наделил своего персонажа ирреальными, сверхъестественными чертами. Неслучайно с его появлением в романе эпизод в тюремном бараке претерпел изменения по сравнению с первыми черновиками: многие реалистические подробности (к примеру, беседы Пьера с другими заключенными) исчезли, уступив место символическим элементам, которые несут в себе идею возрождения в герметическо-масонском смысле.

<sup>39</sup> Казаки, в: А.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 3, с. 194.

<sup>40</sup> См. G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris 1961.

<sup>41</sup> Записные книжки (12 марта 1870), в: А.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, т. 48, с. 118.

<sup>42</sup> Один из методов, используемых каббалистами для размышления над Священным Писанием и именем Бога, заключается в транспозиции букв имени с целью получить максимальное количество комбинаций, которые в свою очередь дают пищу для дальнейших умозрительных построений.

<sup>43</sup> О важности герметического символизма в романе «Война и мир» см. мою кн. *L'alambicco di Lev Tolstoj...*, главы IV-V.

<sup>44</sup> *Война и мир*, в: А.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 7, с. 54.

Последние в большинстве своем не попали в финальную версию романа, в силу слабой эстетической нагрузки, но сохранились в подготовительных вариантах.

Образ круга, который изначально заложен в фигуре Каратаева, постепенно наделяется новыми смыслами, восходящими все к той же герметической традиции: так появляется тема преодоления дихотомии тела и разума, духа и материи. Платон становится олицетворением народности, веры, природы и жизни в их самом непосредственном и потому истинном проявлении; он воплощает лежащий в основе алхимического процесса конструктивный дуализм, в котором берет начало всякое движение, в том числе, сама жизнь<sup>45</sup>: «Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде, но и то и другое было справедливо»<sup>46</sup>. Мы уже упоминали, что пение Каратаева в романе уподобляется пению птиц; в каббале, магии эпохи Возрождения и алхимии пение считалось высшим проявлением человеческой природы: «Бог создал мир, потому что хотел слышать песнь, хотел, чтобы мир пел. Само творение и есть песнь»<sup>47</sup>. Щебетанье птиц считался идеальным, мистическим языком, при помощи которого природа сообщает свои загадки посвященным: «Древние мастера герметической науки в своих трактатах использовали герметическую каббалу, которую называли пением птиц, языком богов, веселой наукой, веселой мудростью...»<sup>48</sup>. К мотиву пения как выражения свободы «не от мира сего» Толстой не раз возвращался в других произведениях: взять, к примеру, пение Наташи в «Войне и мире» или пение соловьев, которое в «Хаджи-Мурате» неизменно переплетается с песней мюридов. Платон Каратаев, подобно другим толстовским персонажам-катализаторам, существует вне течения времени, не помнит своего возраста, не имеет ни прошлого, ни будущего, мгновенно забывает то, что сказал ранее. Интересно, что Пьер, погруженный во мглу тюремного барака, возвращается к жизни в тот момент, когда ощущает едкий и приятный запах каратаевского пота. Именно обонянию герметическая традиция приписывает способность распознавать ситуации высшего порядка, недоступные другим органам чувств; движимая восприятием запахов, душа пробуждается и жаждет воссоединения с божественным началом<sup>49</sup>, и вместе с ней пробуждается тело и жизненные инстинкты. Во время бегства французов из Москвы, когда пленники вынуждены покинуть место заключения, Каратаеву остается только умереть: его существование тесно связано с тюремным бараком, в котором произошло великое чудо, «Grande Opera»,

<sup>45</sup> См. А. Faivre -F. Tristan (a cura di), *Alchimie*, ed. Albin Michel, Paris 1978.

<sup>46</sup> *Война и мир*, в: Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в 22 томах*, т. 7, с. 55. По словам В. Марошина, кажущаяся бессмысленность и нелогичность действий Каратаева – свидетельство его принадлежности к высшему смыслу. См. В. Марошин, *Нарратив абсурда в прозе Л. Толстого и Д. Хармса*, в: *Хармс-авангард. Материалы между научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и отмирании»* (14-18. 12. 2005), Изд-во Филологического Факультета Белградского Ун-та, Белград 2008, с. 335-348.

<sup>47</sup> См. G. Abramo, N.E. Crivelli, *Il Cantico dei cantici e la tradizione cabalistica*, Bastogi, Foggia 1999, с. 51-52.

<sup>48</sup> Fulcanelli, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermetique dans ses rapports avec l'art sacre et l'esoterisme du grand oeuvre*, 2 voll., J.-J. Pauvert, Paris 1965; vol. I, с. 109.

<sup>49</sup> В каббале обоняние – это исключительное свойство Мессии, который способен «почувать» правду: «И почует он страх Божий» (Исайя, 11, 3).



перерождение Пьера, который, словно феникс, восстал из пепла. Смерть Каратаева естественна и лишена положительной или отрицательной окраски, поскольку она есть не что иное, как физическое и иррациональное воплощение абсолютного смирения, которое происходит из отсутствия любви и жалости к себе и осознания того, что смерть не окончательна, она лишь трансформация и возвращение к Единому.

Из всего сказанного выше следует, что толстовские персонажи-катализаторы не должны интерпретироваться исключительно в свете мифа о добром дикаре: данные герои не столько выразители природного начала, сколько предвестники культуры и цивилизации высшего порядка, природная гармония и непосредственность в них дополнена другими элементами, которые только лишь человек способен привнести во вселенную. Они не столько порождения природной гармонии, сколько сами *творцы* этой гармонии. Происхождение этих персонажей коренится в руссоизме, который испытывает при этом наслоения других философских течений, вдохновленных герметической традицией позднего Возрождения. Открытые в шестидесятые годы девятнадцатого века, герметические науки послужили для Толстого неисчерпаемым источником образов и символов, которые оказались созвучны его неприятию логики картезианского разума. Эти образы и символы создают особую картину мира, в которой противоречие есть источник движения, а смерть – не умирание, а возрождение в новой форме жизни.

“THEY SHOOT THE WHITE GIRL FIRST”.

VIOLENZA NELL'EDEN: *PARADISE* DI TONI MORRISON

PAOLA A. NARDI

Il saggio mira a mostrare come Morrison celebri il bicentenario della Dichiarazione di Indipendenza re-interpretando da una diversa prospettiva, quella Afro-Americana, alcuni dei miti fondanti gli Stati Uniti. Morrison mostra la pericolosità di una costruzione mitologica del passato elaborata da una voce dominante che mette a tacere possibili storie parallele, rilevando, al tempo stesso, i limiti e l'intrinseco tratto violento della lettura del Nuovo Mondo in termini di paradiso, o secondo l'ideologia del *Manifest Destiny*, della visione ottimistica dell'espansione verso ovest e della trionfante e totalitaria mitologia fondativa dei Padri Pellegrini.

The essay reads Morrison's *Paradise* as a celebration of the birth of the United States, re-interpreting some of the founding myths of the United States from a different perspective, an African-American one. Morrison shows the dangers of a mythological construction of the past based on a single domineering perspective that silences possible parallel narrations. At the same time, he reveals the limits and the violence of a reading of the history of the New World in terms of Paradise or, according to the ideology of the *Manifest Destiny*, of the optimistic interpretation of the 'conquest of the West' and the triumphant founding mythology of the Pilgrims Fathers.

*Keywords:* Toni Morrison, *Paradise*, African-American Literature, American History, American Founding Myths

“They shoot the white girl first”<sup>1</sup>: violenza, sopraffazione, morte aprono, con questa frase, il romanzo *Paradise* di Toni Morrison, un romanzo che può essere letto come una (anti-)celebrazione della nascita degli Stati Uniti d'America, una revisione critica del racconto storico ufficiale della fondazione di questa nazione. In modo indiretto, ma efficace, l'autrice stessa pone le basi per questa interpretazione in quanto gli eventi che danno inizio al racconto non accadono in una mattina di un luglio qualsiasi, ma in una data che crea un naturale collegamento fra la trama del romanzo e la Dichiarazione di Indipendenza americana. “The dawn of a July day”<sup>2</sup>, che è il tempo della prima azione, si colloca infatti nel 1976, a 200 anni dalla Dichiarazione di Indipendenza, un'informazione che Toni Morrison rivela ai lettori dopo 50 delle 400 pagine di questa complessa e articolata narrazione, un'informazione quindi nascosta nelle pieghe del racconto, ma non per questo meno allusiva.

La presente analisi mira a mostrare come Morrison celebri il bicentenario della Dichiarazione di Indipendenza re-interpretando da una diversa prospettiva, quella Afro-Ameri-

<sup>1</sup> T. Morrison, *Paradise*, Vintage, London 1999, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

cana, alcuni dei miti fondanti gli Stati Uniti. Morrison mostra la pericolosità di una costruzione mitologica del passato elaborata da una voce dominante che mette a tacere possibili storie parallele, rilevando, al tempo stesso, i limiti e l'intrinseco tratto violento della lettura del Nuovo Mondo in termini di paradiso, o secondo l'ideologia del *Manifest Destiny*, della visione ottimistica dell'espansione verso ovest e della trionfante e totalitaria mitologia fondata dai Padri Pellegrini<sup>3</sup>.

Paradise è il terzo romanzo (il settimo scritto da Morrison) che completa una trilogia dedicata ad avvenimenti storici particolarmente rilevanti per la comunità Afro-Americana. In *The other side of Paradise: Toni Morrison's (un)making of mythic history* Marni Gauthier afferma che

broadly speaking, Morrison's trilogy is concerned with "re-membering" the historical past for herself, for African Americans, and for America as a whole: *Beloved* reconsiders the periods of Emancipation and Reconstruction, *Jazz* reconsiders the Harlem Renaissance, and *Paradise* is principally concerned with the Vietnam and civil rights era of the 1960s and 1970s<sup>4</sup>.

Il progetto di far uscire dal silenzio voci storicamente emarginate risulta evidente fin da *The Bluest Eye*, il primo romanzo pubblicato da Toni Morrison dove l'autrice "wanted to have a little hurt black girl at the center of [the] story". Pecola Breedlove diventa così rappresentativa della categoria, secondo Toni Morrison, più vulnerabile e inascoltata, "the female black children who have never held centre stage in anything"<sup>5</sup>.

Con questa trilogia, come sottolinea Marni Gauthier, Morrison intende porre la storia americana al centro della narrazione, usando così queste nuove voci per una rilettura di momenti chiave del passato degli Stati Uniti, che vengono ora riproposti da un punto di vista distintamente Afro-Americano.

Questo atto di "re-membering" aveva iniziato a realizzarsi in *Beloved* con la scelta di portare alla luce la sconosciuta vicenda di cronaca di Margaret Garner, una schiava fuggiasca che, come Sethe la protagonista di *Beloved*, decide di uccidere la figlia di pochi anni quando il suo padrone cerca di riportarle nel Kentucky togliendole la libertà da poco conquistata. Morrison aveva dedicato il romanzo ai "sixty million and more"<sup>6</sup>, riferendosi ai deportati

<sup>3</sup> Della sterminata bibliografia relativa ai miti fondanti la nazione Americana si ricordano: B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983; S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, Yale University Press, New Haven 1975; S. Bercovitch, *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, Routledge, New York 1993; C. Berryman, *From Wilderness to Wasteland: The Trial of the Puritan God in the American Imagination*, Kennikat Press, Port Washington, NY 1979; D. Madsen, *American Exceptionalism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998; *Puritan Influences in American Literature*, E. Elliott ed., University of Illinois Press, Urbana 1979; P. Miller, *The New England Mind: From Colony to Province*, Harvard University Press, Cambridge 1953; R. Slotkin, *Myth and the Production of History*, in *Ideology and Classic American Literature*, S. Berkovitch – M. Jehlen ed., Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>4</sup> M. Gauthier, *The Other Side of Paradise: Toni Morrison's (Un)Making of Mythic History*, "African American Review", 39, 2005, 3, p. 21.

<sup>5</sup> <http://www.visionaryproject.org/morrisontoni> (ultima consultazione 22 maggio 2018).

<sup>6</sup> T. Morrison, *Beloved*, Vintage, London 1997, p. I.

dall’Africa che non erano riusciti a superare il viaggio attraverso l’Atlantico, e di cui nessuno conosceva il nome, i “Disremembered and unaccounted for”<sup>7</sup> la cui storia non era stata mai scritta e che invece Morrison intende appunto ripercorrere. *Beloved* “was not a story to pass on”<sup>8</sup> scrive più volte Toni Morrison nella conclusione del romanzo, un ritornello che alla fine si trasforma nel titolo del libro e quindi in storia degna di essere raccontata.

In una lunga intervista rilasciata nel 1998, pochi mesi prima della pubblicazione di *Paradise*, quindi contemporaneamente alla stesura del romanzo, Morrison chiarisce la sua prospettiva: “For me, in doing novels about African-Americans, I was trying to move away from the unstated but overwhelming and dominant context that was white history and to move into another one”<sup>9</sup>. Questo è quanto accade in *Paradise* dove Morrison scrive un racconto epico, una storia degli Stati Uniti dove il bianco è stato sostituito dal nero, dove il margine viene posto al centro della letteratura e della storia americana: “Morrison is re-lighting the angles from which we view American history, changing the very color of its shadows, showing whites what they look like in black mirrors”<sup>10</sup>. La storia quindi viene riletta non attraverso un atto di sovversione della narrativa dominante ma attraverso un atto di appropriazione di tale narrativa, mantenendo così gli stessi meccanismi di inclusione ed esclusione ma invertendo gli attori di tali meccanismi.

Morrison iscrive la sua storia fittizia entro specifiche date e con riferimenti a precisi fatti storici creando quella che è stata definita “a black [in]version of American history”<sup>11</sup>. Partendo dal Mississippi e da due contee della Louisiana, nove nuclei familiari di ex schiavi dalla scurissima pelle nera intraprendono nel 1890, sotto la guida di riconosciuti “Old Fathers”, un viaggio verso ovest nel cuore del continente americano dopo il fallimento della Ricostruzione nel garantire pieni diritti di cittadinanza alla comunità nera. Cacciati da tutti, indiani, zingari e poveri bianchi, l’esperienza di questo gruppo di 158 “blue-black people”<sup>12</sup> viene profondamente segnata da quello che nel loro racconto mitico di fondazione viene ricordato come “The Disallowing”, il grande rifiuto a cui non erano preparati: “the discouragement they received from Negro towns already being built”<sup>13</sup>. Resi più fieri e uniti dall’esclusione, questo gruppo compatto di emarginati si inoltra nelle terre a ovest delle terre non ancora assegnate e fonda la propria città di Haven. Sessant’anni dopo, di ritorno dalla seconda guerra mondiale, alcuni discendenti delle famiglie originarie ripetono ciò che i Vecchi Padri avevano fatto e si spostano ancora più a ovest in remoti spazi dell’Oklahoma fermandosi solo “when they saw Beaver Creek sliding through the muzzle of a state shaped

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>9</sup> C. Denard, *Blacks, Modernism, and the American South: An Interview with Toni Morrison*. “Studies in the Literary Imagination”, 31, 1998, 2, p. 5. Si veda anche T. Morrison, *Rediscovering Black History*, “New York Times Magazine”, 11 August 1974.

<sup>10</sup> P. Storace, *The Scripture of Utopia*, “The New York Review of Books”, 11 June 1998, p. 69.

<sup>11</sup> P. Widdowson, *The American Dream Refashioned: History, Politics and Gender in Toni Morrison’s Paradise*, “Journal of American Studies”, 35, 2001, 2, p. 316.

<sup>12</sup> T. Morrison, *Paradise*, p. 123.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

like a gun”<sup>14</sup>. Qui danno vita alla città di Ruby, lontano dal degrado di Haven e dalla mentalità razzista che si era nel frattempo diffusa verso Ovest di pari passo con la progressiva annessione di terre da parte degli Stati Uniti, e che loro avevano riconosciuto come “the Disallowing, Part Two”<sup>15</sup>. Sicuri e isolati dal mondo, gli abitanti di Ruby si trovano inaspettatamente a doversi relazionare con una comunità completamente diversa dalla loro, una comunità di sole donne di etnie diverse, anticonformiste e con un passato di violenza, che vive e prospera 17 miglia a nord di Ruby in una maestosa villa fatta costruire da un truffatore ossessionato dal sesso e conosciuta adesso come “The Convent” essendo stata acquisita da un ordine di suore cattoliche e trasformata in scuola per ragazze indiane. Tormentati dall’idea che tale spazio possa in qualche modo turbare Ruby, “a quiet and orderly community [...] unique and isolated [...] a town justifiably pleased with itself”<sup>16</sup>, alcuni dei “New Fathers” pianificano una spedizione per distruggere le donne del convento<sup>17</sup>. Questa è la spedizione descritta in parte all’inizio del romanzo, un’azione che viene poi congelata per lasciare posto alla rievocazione della storia della gente di Ruby e delle donne del convento, e che viene ripresa solo alla fine del racconto ma dal punto di vista di altri osservatori<sup>18</sup>.

Lo schema narrativo del romanzo è intricato e richiede al lettore o alla lettrice un’intensa collaborazione. Gli eventi non sono presentati in ordine cronologico e spesso il lettore deve dedurre, calcolare, annotare alberi genealogici, rileggere, e paragonare fatti narrati da prospettive diverse, per riuscire a comporre e ordinare tutti i tasselli di questo racconto a mosaico. I capitoli sono nove e ognuno di essi, tranne l’ultimo, porta il nome di una delle tante protagoniste del romanzo, un dettaglio che il lettore capisce solo a lettura avanzata. La storia raccontata da queste voci si intreccia con quella di altri personaggi, cosicché alcuni avvenimenti vengono conosciuti da una molteplicità di prospettive, oltre a essere inseriti in narrazioni che si pongono a livelli diversi, che possono essere strettamente individuali, di gruppo o avere addirittura l’ampio respiro di un’epica nazionale<sup>19</sup>. L’epilogo, l’ultimo ca-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>17</sup> Per una riflessione sulla differente identità in relazione al genere e all’etnia degli abitanti del convento e di Haven/Ruby si veda il mio precedente saggio *Space and Self-Identity in Toni Morrison’s Sula and Paradise*, in *Translating America. Importing, Translating, Misrepresenting, Mythicizing, Communicating America*, M. Camboni – A. Carosso – S. Di Loreto ed., Otto, Torino 2010, pp. 718-725.

<sup>18</sup> La presenza nel romanzo di un luogo abitato esclusivamente da donne di diverse etnie, il convento, che si contrappone alle due città di Haven e Ruby guidate esclusivamente da uomini e dove risiedono solo afro-americani ha portato a numerose letture relative alla tematica del *gender* incentrate sui meccanismi di esclusione/inclusione di genere oltre che di ‘razza’. Per una lettura di questo tipo si veda, fra gli altri, C. Hilfrich, *Anti-Exodus: Countermemory, Gender, Race, and Everyday Life in Toni Morrison’s Paradise*, “Modern Fiction Studies”, 52, 2006, 2, pp. 321-349; P.R. Kearly, *Toni Morrison’s Paradise and the Politics of Community*, “Journal of American & Comparative Cultures”, 23, 2000, 2, pp. 9-16; M. Sweeney, *Racial House, Big House, Home: Contemporary Abolitionism in Toni Morrison’s Paradise*, “Meridians”, 4, 2004, 2, pp. 40-67; P. Widdowson, *The American Dream Refashioned*, pp. 313-335; S. Yoon, *Home for the Outdoored: Geographies of Exclusion, Gendered Space, and Postethnicity in Toni Morrison’s Paradise*, “CEA Critic: An Official Journal of the College English Association”, 67, 2005, 3, pp. 65-80.

<sup>19</sup> Per un commento a questa scelta narrativa si veda M. Gauthier, *The Other Side of Paradise*, pp. 395-414.

pitolo, non è intitolato forse per rafforzare, anche graficamente attraverso il bianco della pagina, il finale aperto, il finale non finale, il finale sorprendente del romanzo<sup>20</sup>.

L’inconsistenza della storia di una nazione fondata sull’esperienza di un gruppo dominante che silenzia il vissuto diverso dell’altro è il primo aspetto che Morrison sembra volere scardinare. Nel fare ciò l’autrice adotta una strategia singolare in quanto non attacca direttamente la storia ufficiale della nazione, quella scritta e documentata, bensì il racconto orale, un tipo di racconto solitamente considerato più autentico e non esclusivo, costruito sulla memoria dei Padri Fondatori di questo gruppo di ex-schiavi. Il punto fondamentale non è quindi la modalità del racconto, oralità e ricordo non assicurano una narrazione inclusiva e veritiera, così come la storia ufficiale di inizio della vicenda americana con il passaggio dell’Atlantico, la fondazione della città sulla collina, la trasformazione della *wilderness* non travisa la realtà perché originata da testi scritti. Il punto critico è invece l’assolutizzazione di una singola esperienza che diventa dispotica e porta alla distorsione dei fatti, come accade alle operazioni retorico-mitiche sia dei Padri Pellegrini puritani che dei Padri Fondatori afro-americani del romanzo di Morrison.

In *Paradise* alcuni ormai anziani New Fathers, in modo particolare i gemelli Steward e Deacon Morgan, prendono possesso della storia della comunità e accettano solo la versione del passato impresso nella loro memoria di ferro, “unembellished stories told and retold in dark barns, near the Oven at sunset, in the Sunday afternoon light of prayer meetings [...] at supertime when it was too dark for any work”<sup>21</sup>. Consci del potere della narrazione nello stabilire un’autorità morale per i fratelli Morgan diventa fondamentale mantenere uno stretto controllo sulla storia della comunità e ridurre al silenzio con la violenza delle parole – “I will blow your head off just like you was a hood-eye snake”<sup>22</sup> – o delle azioni – “all Steward needs to see are her sensual appraising eyes to pull the trigger again”<sup>23</sup> – ogni voce dissenziente:

Ruby’s elders have converted the narrative of the Disallowing into political dogma, an ideology that allows them any measure of terror or violence so long as it defends (what they deem) the town’s common interests<sup>24</sup>.

Nella loro assoluta appropriazione di una narrazione univoca e immutabile i fratelli Morgan tradiscono anche ciò che, secondo Toni Morrison, è l’essenza della tecnica narrativa nera, “the something that defines what makes a book ‘black’”<sup>25</sup>, ossia il racconto a più voci costantemente ri-narrato come l’autrice spiega in un’intervista del 1983:

<sup>20</sup> Kristin Distel interpreta gli spazi bianchi in termini di utopia e distopia. Si veda K. Distel, *Gendered Travel and Quiescence in Toni Morrison’s Paradise*, in *Women’s Utopian and Dystopian Fiction*, S. R. Wilson ed., Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2013.

<sup>21</sup> T. Morrison, *Paradise*, p. 14.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>24</sup> R. Davidson, *Racial Stock and 8-Rocks: Communal Historiography in Toni Morrison’s Paradise*, “Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal”, 47, 2001, 3, p. 358. In questo articolo Davidson propone anche una lettura interessante in termini di narrazione al femminile del capitolo intitolato “Patricia”.

<sup>25</sup> N.Y. McKay, *An Interview with Toni Morrison*, “Comparative Literature”, 24, 1983, 4, p. 427.

The way black people talk is not so much of non-standard grammar as it is the manipulation of metaphor. The fact is that stories look as though they come from people who are not even authors. No author tells these stories. They are just told – meanderingly – as though they are going in several directions at the same time [...]. The open-ended quality that is sometimes a problematic in the novel form reminds me of the uses to which stories are put in the black community. The stories are constantly being retold, constantly being imagined within a frame work<sup>26</sup>.

Un primo mito che il romanzo introduce fin dal suo titolo è quello della lettura del continente e della nazione americani in termini di Paradiso. Le interpretazioni più comuni proposte dalla critica legano l'immagine del Paradiso al viaggio dei Padri Pellegrini – un mito a cui Morrison chiaramente allude e di cui si parlerà in seguito – e conseguentemente alla concezione del paradiso con radici cristiane che l'autrice esplicitamente cita:

Our view of Paradise is so limited: it requires you to think of yourself as the chosen people – chosen by God, that is. Which means that your job is to isolate yourself from other people. That's the nature of Paradise: it's really defined by who is *not* there as well as who is<sup>27</sup>.

Ma il titolo del libro rievoca anche le visioni paradisiache dello spazio naturale del Nuovo Mondo nella tradizione europea:

The discovery of the New World rekindled the traditional European notion that an earthly paradise lay somewhere to the west [...]. One theme in paradise myth stressed the material and sensual attributes of the new land. It fed on reports of fabulous riches, a temperate climate, longevity and garden-like natural beauty<sup>28</sup>.

Da un'attenta lettura del romanzo emerge che da un punto di vista strettamente ambientale i luoghi in cui si materializza il Paradiso del titolo non si declinano in natura lussureggiante, clima temperato e scorci come giardini. L'ambiente naturale si definisce in una grande assenza: in mancanza di vere e proprie descrizioni sono i dettagli che ne tratteggiano l'aspetto, dettagli rari ma significativi. Lo spazio è essenzialmente un grande nulla uniforme (“billion of miles of not one thing”<sup>29</sup>, “[a] landscape so featureless that she had no sense of being in a moving car”<sup>30</sup>, “the land had nothing to recommend it”<sup>31</sup>) e l'unico elemento a cui si fa più volte cenno è il cielo che diventa il protagonista in una natura assente. Quando Grace, una delle ragazze del convento, detta Gigi, percorre le strade intorno a Ruby a bordo di una Impala, il paesaggio che aveva ignorato dai finestrini del treno sicura che là fuori

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> J. Marcus, “*This Side of Paradise.*” *Interview with Toni Morrison*. <https://www.amazon.com/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=7651> (ultima consultazione 15 dicembre 2017).

<sup>28</sup> R. Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven and London 1979, p. 25.

<sup>29</sup> T. Morrison, *Paradise*, p. 37.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 225.

non ci fosse nulla, si trasforma in cielo dandole la sensazione di essere a bordo di un aereo: “the nothing turned out to be sky – unignorable, custom-made, designer like. Not empty either but full of breath and all the eye was meant for”<sup>32</sup>. Il cielo è una presenza che non si può ignorare ed è di un’intensità a tratti violenta che schiaccia gli abitanti del Paradiso del titolo: essi sono imprigionati “under a metal-hot sky void of even one arrow of birds”<sup>33</sup>, devono trovare riparo dal caldo martellante del sole (“the sun has hammered everybody back behind stone walls for relief”<sup>34</sup>) e sono immersi in paesaggi con “heartbreakingly violet skies”<sup>35</sup>. Lo spazio naturale descritto è concretamente uno spazio di violenza dove ci si può perdere ed essere trovati per caso anni dopo. La famiglia di bianchi che si ferma di passaggio a Ruby per chiedere indicazioni stradali – “Looked like I’m lost. Been trying to find eighteen west for more than an hour”<sup>36</sup> dice il padre – non ascolta il consiglio degli abitanti di Ruby di lasciar passare la bufera di neve in arrivo, sicuri di essere più veloce della perturbazione e di riuscire a varcare il confine con il Texas entro la serata. “I’ll beat it”<sup>37</sup> dice il padre, incapace sia di riconoscere l’imminente pericolo che di valutare la potenza della natura. I loro scheletri abbracciati in macchina vengono trovati circa duecento pagine dopo dalla vecchia puericultrice e santona di Ruby mentre è alla ricerca di erbe curative.

Tornado devastano il territorio: nel 1922 uccidono tutti i figli di Nathan DuPres, uno degli Old Fathers, facendo volare in aria i loro corpi fino al campo di grano di un estraneo, e nel 1949 rendono la terra così sterile da non avere quasi più valore economico – “acres of grass (cheaper than cheap after the tornadoes of 1949)”<sup>38</sup>. Questo è il Paradiso degli abitanti di Ruby, un luogo con più cielo che terra, con erba alta fino ai fianchi, un luogo violento, estremo, non collaborativo, contrastante, che sottopone gli essere umani a dure prove prima di permettere loro di abitare i suoi territori: “Here freedom was a test administered by the natural world that a man had to take for himself everyday. And if he passed enough tests long enough, he was king”<sup>39</sup>.

L’azione di abitare i territori del Nuovo Mondo introduce un altro mito di fondazione della nazione americana, quello dell’epica espansione verso Ovest supportata dall’ideologia del *Manifest Destiny* secondo cui gli Stati Uniti erano destinati da un preciso disegno divino (“allotted by Providence”<sup>40</sup>) ad espandersi sul continente americano dall’Atlantico al Pacifico, e possibilmente anche verso il Grande Nord, l’attuale Canada, e il sud spagnolo e poi messicano in luoghi vuoti e disabitati che aspettavano di essere conquistati, trasformati e civilizzati dal progresso della nazione<sup>41</sup>: “American exceptionalism held that the United

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>40</sup> J. O’Sullivan, *Annexation*, “United States Magazine and Democratic Review”, 17, 1845, 1, p. 2.

<sup>41</sup> Su questo punto si vedano: R. Channette, *Creating the Beloved Community: Religion, Race and Nation in Toni Morrison’s Paradise*, “African American Review”, 39, 2005, 3, pp. 415-430 ed E. Shari, *Programmed Space*,



States was possessed of a sacred mission to bring the Protestant, democratic institutions and the system of free capitalism to all regions of North America, and beyond”<sup>42</sup>.

Nel descrivere il movimento verso ovest dei 158 ex-schiavi Toni Morrison riconosce come la storia ufficiale celebrativa del successo della nazione si fondi su atti di marginalizzazione, sfruttamento e usurpazione sia geografica che culturale rimanendo così fedele al suo progetto di uscire dalla storia ‘bianca’ dominante:

*Paradise* reinserts material, dismembered bodies back into the narrative, describing the starving, injured, and dead bodies that suffered to construct this country. It attempts to reinsert these bodies back into a national history, to re-member them, and to suggest that they were sacrificed and erased for a concept of nationhood<sup>43</sup>.

Nella topografia che usa per tratteggiare i due viaggi che portano alla costituzione di Haven e poi di Ruby, Morrison sottolinea sempre una presenza umana precedente all’arrivo delle 15 famiglie<sup>44</sup>. “The New Fathers” guidano il gruppo nel cuore dell’Oklahoma “west – far far from the old Creek Nation which once upon a time a witty government called ‘Unassigned land’”<sup>45</sup>. La terra verso cui nel 1890 si dirigono gli ex-schiavi è chiamata “Arapaho territory”<sup>46</sup> or “Indian country”<sup>47</sup> dove la denominazione geografica e la parola *country* si oppongono all’idea di un territorio ancora inesplorato o vuoto di cui appropriarsi, idea insita invece nella definizione ufficiale “di terra non assegnata” del governo americano. Nel loro primo viaggio epico verso ovest questi ex schiavi si persuadono di essere guidati dalla mano divina nelle sembianze di un “walking man”<sup>48</sup>, una guida che li conduce a un luogo che Big Papa, il nonno dei gemelli Morgan e uno degli “Old Fathers”, interpreta essere il luogo dove fondare la loro Haven: “This is our place”<sup>49</sup>. La solennità del momento viene ironicamente interrotta dalla voce narrante, in questa sezione il nipote Steward, che ricorda il vero proprietario di quel terreno: “Well, it wasn’t, of course. Not yet anyway. It belongs to a family of State Indians and it took a year and four month of negotiations, of labor for land, to finally have it free and clear”<sup>50</sup>.

L’antica presenza dei nativi si rivela anche nella loro conoscenza del territorio e nella loro identificazione con la terra: gli Indiani non ridono, come i lavoratori bianchi appena

---

*Themed Space, and the Ethics of Home in Toni Morrison’s Paradise*, “African American Review”, 46, 2013, 2-3, pp. 381-396.

<sup>42</sup> D. Madsen, *American Exceptionalism*, p. 100.

<sup>43</sup> C. Romero, *Creating the Beloved Community: Religion, Race and Nation in Toni Morrison’s Paradise*, “African American Review”, 39, 2005, pp. 320-321.

<sup>44</sup> Craig Womak offre una lettura critica della presenza degli indiani in *Paradise* in C. Womak, *Tribal Paradise Lost but Where Did It Go? Native Absence in Toni Morrison’s Paradise*, “Studies in American Indian Literatures: The Journal of the Association for the Study of American Indian Literatures”, 21, 2009, 4, pp. 20-52.

<sup>45</sup> T. Morrison, *Paradise*, p. 6.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

insediatisi nel territorio, dei muri di pietra della villa. Sanno che saranno un fresco riparo nelle estati torride, nelle primavere e autunni caldi che loro ben conoscono. Nella sezione di Patricia, dove viene raccontata la storia delle famiglie di Ruby, il caldo vento del dicembre 1974 è lo stesso che un tempo, quando in quei luoghi vi erano solo Nativi e bisonti, “lifted streams of Cheyenne/Arapaho hair also parted clumps of it from the shoulders of bison, telling which when the other was near”<sup>51</sup>.

Oltre che sul territorio, la violenta sopraffazione insita nell’espansione verso Ovest si rivela nel processo di inculturazione a cui le ragazze indiane sono sottoposte. Fin dall’inizio il convento viene definito come il luogo dove “stilled Arapaho girls once sat and learned to forget”<sup>52</sup>. Morrison qui allude a quel processo di americanizzazione di gruppi etnici lontani dalla tradizione protestante anglosassone – i nativi, i neri e gli ispanici – promosso in modo sistematico dal governo americano alla fine del 1800. Questa strategia, inizialmente accennata, diventa chiara con il procedere del racconto: avere fondato una scuola nel cuore del territorio indiano

is an opportunity to intervene at the heart of the problem: to bring God and language to Natives who were assumed to have neither, to alter their diets, their clothes, their minds, to help them despise everything that had once made their lives worthwhile<sup>53</sup>.

Sotto la stretta sorveglianza delle suore, anch’esse tuttavia delle emarginate essendo cattoliche – “Christians – well Catholic anyway”<sup>54</sup> – alle ragazze vengono imposte una lingua, una cultura e tradizioni diverse. Questo processo di assimilazione rende le giovani mute, le loro voci infatti non risuonano quasi mai nelle stanze del convento, esse non parlano ma sospirano perché solo così possono mantenere viva “a language the sisters had forbidden them to use”<sup>55</sup> e insieme alla lingua il loro antico mondo.

Il terzo mito di fondazione a cui Morrison si ispira nella costruzione di *Paradise* è quello dei Padri Pellegrini, i Founding Fathers della tradizione puritana, sicuramente il mito più ovvio e quello maggiormente analizzato dalla critica. Numerose sono le allusioni a questa epica nazionale, ufficiale cuore della mitologia e della rituale dell’identità americana: coloro che guidano i due gruppi di neri emarginati e perseguitati vengono chiamati *Old and New Fathers*, il viaggio è lungo e pericoloso e segue le indicazioni di una volontà divina, il movimento è verso ovest nel tentativo di sfuggire alla persecuzione e fondare una città sicura e perfetta “which they assimilate to the Biblical type of ‘the City upon the Hill’, the ‘New Jerusalem’ or, simply, paradise”<sup>56</sup>. Entrambi i progetti urbani sono tuttavia destinati al fallimento fondati come sono su una soffocante politica di esclusione, oltre a essere fisicamente collocati su terre sottratte ad altri. Ribaltando il tratto cromatico simbolo di purezza raz-

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 227.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 232.

<sup>56</sup> A.M. Fraile Marcos, *Hybridizing the ‘City upon a Hill’ in Toni Morrison’s Paradise*, “MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States”, 28, 2003, 4, p. 7.

ziale, gli abitanti di Ruby rifiutano chiunque abbia una pelle che non sia di un intenso nero carbone, definito “8-rock, a deep, deep level in the coal mines”<sup>57</sup>. In *Paradise* gli oppressi e gli esclusi tentano di trovare un loro posto all’interno del complesso panorama americano adottando la mentalità razzista e discriminatoria dei loro oppressori e trasformandosi in coloro da cui una volta erano fuggiti: “How could so clean and blessed a mission become the world they had escaped?”<sup>58</sup>. Una comunità che nasce con una matrice oppositiva è destinata a ripetere lo schema di esclusione della comunità contro cui sta reagendo.

Morrison sembra tuttavia differenziare le due esperienze che portano alla fondazione di Haven e Ruby. “Having been refused by the world in 1890 on their journey to Oklahoma, Haven residents refused each other nothing, were vigilant to any need or shortage”<sup>59</sup>. A Haven le famiglie condividevano tutto ed erano attente che nessuno soffrisse per mancanza di denaro, elemento che invece corrompe il progetto di Ruby. Parlando con il marito Deacon Morgan, proprietario assieme al fratello dell’unica banca di Ruby e quindi finanziatore di tutti i progetti dei suoi cittadini, Soane si rende conto che il marito non è preoccupato per i problemi finanziari dei suoi amici e non ha nessuna intenzione di aiutarli; egli è solo egoisticamente compiaciuto per la loro ammirazione di fronte a “the magical way he (and his twin) accumulated money”<sup>60</sup>. Ciò che definisce Ruby non è la solidarietà ma l’accumulo di ricchezza, il capitalismo finanziario rappresentato dalla “Morgan Brothers’ bank”<sup>61</sup> tanto che i fratelli Morgan vengono visti come i finanziatori più che i fondatori di Ruby tradendo così il ruolo di *New Fathers*: “The Morgans had the money, I guess I should say they financed the town – not founded it”<sup>62</sup>.

Nell’anniversario dei duecento anni della Dichiarazione di Indipendenza, il presente storico del romanzo, Morrison ripercorre criticamente alcune delle interpretazioni dell’esperienza americana. La frattura che si è venuta a creare fra idealizzazione mitica e realtà storica traspare in alcuni punti chiave del romanzo, fra cui una scena emblematica che vede protagonista Deacon Morgan.

Una fredda mattina di ottobre Sweetie Fleetwood esce di casa per la prima volta dopo 6 anni, in ciabatte e senza capotto, e si dirige fuori dalla città verso Nord. Deacon Morgan, che sta andando ad aprire la sua banca, nota la ragazza ma allo stesso tempo vede un cliente arrivare. Pur conoscendo l’instabilità psichica della ragazza e conscio che Sweetie si stia dirigendo verso il nulla, Deacon non ha dubbi sul da farsi. Fra soccorrere Sweetie e far aspettare un cliente che porta soldi, Deacon è convinto che: “There should be no occasion when the bank of a good and serious town did not open on time”<sup>63</sup>. I fratelli Morgan hanno finanziato, non fondato la città come il loro nonno. L’ideale di creare una comunità esemplare basata sul reciproco aiuto è sfumato e il tradimento del Paradiso si è compiuto.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 114.

SEZIONE TEMATICA

*Edifici d'autore. Estetiche e ideologie  
nella narrazione dei monumenti*

A CURA DI PAOLA SPINOZZI E MARISA VERNA



## INTRODUZIONE

PAOLA SPINOZZI E MARISA VERNA

La sezione tematica *Edifici d'autore. Estetiche e ideologie nella narrazione dei monumenti* è l'evoluzione e il compimento di un progetto di ricerca ideato da Paola Spinozzi e dedicato a *Il Tempio Malatestiano oltre l'Italia. Scritti forestieri fra Ottocento e Novecento*. Grazie al patrocinio del Comune di Rimini il progetto si è concretizzato in un ciclo di conferenze interdisciplinari tenutesi all'interno del Tempio nel mese di ottobre e novembre 2013.

Identificando gli intellettuali che da vari paesi europei ed extraeuropei hanno visitato e narrato il Tempio Malatestiano in saggi, racconti, romanzi storici e poemi, si è potuta rintracciare la storia del monumento, indagarne la complessità architettonica, decifrarne la simbologia e rimemorare le gesta del suo committente. Gli scritti dedicati al Tempio Malatestiano e ai suoi creatori hanno rivelato come e perché esso sia divenuto il fulcro di interpretazioni la cui diversità è riconducibile a specifiche matrici storico-culturali. Formidabile catalizzatore di pensiero non solo in Italia ma anche in Europa, il Tempio Malatestiano offre testimonianze luminose di come un edificio architettonico sia un edificio concettuale che genera altri edifici concettuali.

Le decifrazioni e le sovrainterpretazioni del Tempio hanno mostrato come un edificio possa essere rivestito, ripensato, ricostruito per contenere, e accogliere, valutazioni estetiche e ideologiche scaturite attraverso i secoli e in molteplici paesi. Tale approdo ha costituito l'origine della presente sezione tematica, fondata sull'idea che ogni grande monumento diventa una rete intertestuale rintracciabile solamente attraverso approcci critici diacronici e transnazionali.

Ciascun monumento è un luogo polisemico, esiste in una dimensione plurima, nazionale e sovranazionale, è radicato in uno specifico spazio geografico, in un preciso contesto territoriale, e al contempo si apre a estensioni interculturali. La capacità di plurisignificazione dei grandi edifici d'autore risulta evidente dall'ampio percorso intertestuale lungo il quale i viaggiatori-autori ne tramandano i segni fino alla contemporaneità, alimentandone la propagazione<sup>1</sup>.

Ogni articolo situa un monumento in una rete di scrittura, di rappresentazioni verbali di opere architettoniche, e mostra come le si guardi portandosi appresso le proprie categorie di pensiero, i propri strumenti critici, la propria biblioteca di letture: ogni edificio d'autore dunque si rifrange, si moltiplica e dissemina i propri significati attraverso sguardi necessariamente particolari e specifici. Ognuno mostra ciò che i visitatori vogliono vedere,

<sup>1</sup> *The Afterlives of Monuments*, D. Cherry ed., Routledge, Oxford and New York 2014.

scelgono di scoprire, introducendo una prospettiva di estraneità che è tanto più profonda quanto più distante è il loro retroterra culturale<sup>2</sup>.

Esaminando le espressioni di scrittura creativa ispirata dai monumenti, si comprende come e perché la ri/costruzione delle loro specifiche genesi, la descrizione delle strutture architettoniche, la decifrazione della simbologia, le storie di committenti e artisti generino sovra/interpretazioni. Ogni articolo indaga dunque le modalità attraverso le quali gli autori, ripensando e ricostruendo un monumento, lo trasformano esteticamente e ideologicamente. In particolare, si sono privilegiate narrazioni di monumenti che divengono rielaborazioni interculturali; forme di costruzione, ristrutturazione o contestazione di identità storiche e memorie culturali; motori dell'immaginario, attraverso i quali si evocano figure ed eventi di natura mitica.

La sezione tematica consente di tracciare un'ampia mappatura internazionale di monumenti che, nel divenire narrazione, incorporano grandi fenomeni storici e culturali. Indagare la dimensione letteraria dei monumenti, di quegli edifici che per definizione vengono posti 'a memoria' delle vicende umane, significa abordarne la scrittura nella sua relazione alla storia, e di conseguenza nella sua relazione allo spazio, al mondo cioè in quanto luogo misurabile e rilevabile, nel quale un edificio, una statua, un obelisco, sono collocati a una precisa latitudine in un momento preciso. In quel luogo e non altrove, perché il luogo è sempre semanticamente rilevante. Da tempo gli studiosi della *Géocritique* hanno teorizzato la necessità che l'attenzione dei critici letterari si sposti dai referenti spaziali quali il mondo, gli oggetti, le mappe, i monumenti cui si ispira un testo, ai significati che il testo ha prodotto e di fatto sovrapposto ai referenti stessi<sup>3</sup>. Michel Collot precisa che "la méthode consiste à choisir un lieu chargé d'histoire et de culture, et à comparer les différentes images qu'en ont proposées divers écrivains: d'en explorer en quelque sorte la mémoire littéraire"<sup>4</sup>. La *Géopoétique* è andata oltre questo obiettivo iniziale, assumendo le forme letterarie come capaci di plasmare le immagini del mondo, costruendole in un immaginario che non si limita a descrivere e neppure a interpretare, ma di fatto ridisegna e ri-crea i luoghi del reale<sup>5</sup>, e soprattutto struttura e ricostruisce la relazione dell'uomo a questi stessi luoghi. La *Géopoétique* abbraccia in questo modo una dimensione vasta, un nuovo spazio culturale che comprende arti, scienze e filosofia, in cui lo spazio è inteso come paesaggio, luogo definito dall'uomo e dalla cultura.

Le riflessioni intorno al Tempio Malatestiano e alle letture-scritture letterarie che ne hanno nutrito il mito avevano messo chiaramente in luce che nessun monumento è e rimane ciò che si vede una volta che un poeta vi ha 'messo penna'. Questo fenomeno di rifrazione ha spinto le curatrici ad allargare l'indagine, interrogando l'idea stessa di monumento e

<sup>2</sup> *Heritage, Memory and the Politics of Identity: New Perspectives on the Cultural Landscape*, N. Moore – Y. Whelan ed., Aldershot, Ashgate 2007.

<sup>3</sup> B. Westphal, *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Éditions de Minuit, Paris 2007.

<sup>4</sup> M. Collot, *Pour une Géographie littéraire*, "Fabula LhT", 8, *Le Partage des Disciplines*, 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> (ultima consultazione 12 ottobre 2018).

<sup>5</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la Géopoétique*, Grasset, Paris 1994.

la sua stratificazione semantica, con la sua forza generativa di miti e immaginari, così come si è delineata nei testi letterari di più paesi, culture, lingue.

La risposta all'invito di esplorare edifici d'autore è stata molteplice e vasta, e ha confermato la fecondità del tema, la sua ricchezza non tanto in termini "cartografici", approccio che la geografia letteraria ai suoi primordi avrebbe prediletto, giungendo a determinare quanti monumenti in quanti testi, quanto un monumento ha prodotto in termini di testi, bensì in termini appunto geopoetici, di relazione dinamica fra i significati, dei monumenti in relazione ai testi che li 'raccontano', e viceversa.

I saggi sul Tempio Malatestiano ad opera di Michela Gardini, Paola Spinozzi e Marisa Verna testimoniano come un singolo monumento possa suscitare letture e interpretazioni dialettiche in una medesima epoca storica, e persino all'interno del medesimo autore. Edifici e monumenti rivelano inoltre la loro disponibilità a significare nella "cartographie spatiale et temporelle de l'expérience humaine" (quasi una definizione della géopoétique). Tale cartografia esperienziale si esprime nell'opera di Philippe Forest, esaminata da Julie Crohas Commans, o nei nomi propri dei caduti e dispersi della guerra del Vietnam, che Linda Levitt indaga nel loro disegnarsi in un 'testo' sul marmo nero del Vietnam Veterans Memorial. Elena Raponi mostra come la complessità della dialettica fra monumento e resa narrativa sia evidente anche nella Germania bismarkiana e guglielmina, che i testi di Theodor Fontane e Felix Dahn celebrano o interrogano. Tony Ballas mostra come la narrativizzazione di un monumento possa essere efficacemente veicolata attraverso la musica: la lirica rap di Lupe Fiasco innesca un dialogo dialettico con il processo di ambigua trasformazione del Lorraine Motel a Memphis, dove Martin Luther King Jr. fu assassinato nel 1968, nel Civil Rights Museum.

Il presupposto originario, secondo il quale i monumenti possono essere considerati forme di interrogazione delle identità storiche e delle memorie culturali, è stato dunque non solo confermato, ma superato dalla risposta ex post di questi saggi: nel riscrivere i monumenti la letteratura ne crea altri, che non sono mai leggibili in una relazione biunivoca con il referente, il quale, del resto, acquisisce significati dai testi ma ne propone, a sua volta, di nuovi, in una circolazione del senso di cui non si può che rallegrarsi, in un momento storico come l'attuale, di nostalgia per marmoree certezze.





## 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"<sup>1</sup>. 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 Malatestiano<sup>2</sup>. 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 Burckhardt<sup>3</sup>, Montherlant lo vede attraverso quelli di Charles Yriarte, lo storico che nel 1882 aveva pubblicato l'importante monografia *Un Condottiere au XV<sup>e</sup> 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"<sup>4</sup>, 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 divino<sup>5</sup>. 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:

<sup>1</sup> H. de Montherlant, *Malatestiana*, in *Théâtre*, Gallimard, Paris 1972, p. 430.

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

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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 chiese<sup>6</sup>.

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 charité<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>7</sup> 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 beauté<sup>8</sup>.

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 culturale<sup>9</sup>, 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"<sup>10</sup>. 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"<sup>11</sup>.

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

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

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

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

<sup>11</sup> 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 biografia<sup>12</sup>. 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 Laprade<sup>13</sup>, 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

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

<sup>13</sup> 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 atteint<sup>14</sup>.

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-même<sup>15</sup>!

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 myrrhe<sup>16</sup>.

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"<sup>17</sup>. 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 créé<sup>18</sup>?

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

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

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

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

<sup>17</sup> *Ibidem*.

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

de la main d'un homme. Œuvre divine"<sup>19</sup>. 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 boursoflée 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"<sup>20</sup>.

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 croire<sup>21</sup>.

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 Colleoni<sup>22</sup>. Malatesta è, scrive Montherlant, "eroe solo di se stesso"<sup>23</sup>, 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"<sup>24</sup>. Una "concorrenzialità" a vantaggio della scrittura, considerata superiore perché

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

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 455-456.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> H. de Montherlant, *Malatestiana*, pp. 430 e 436-437.

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

<sup>24</sup> 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 tempo<sup>25</sup>.

#### 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...<sup>26</sup>

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"<sup>27</sup>, come amava chiamare i condottieri, in uno scenario di devastazione ("palais en ruines"<sup>28</sup>, "palais dévasté"<sup>29</sup>). 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 abatterono 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*

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 212-213.

<sup>26</sup> H. de Montherlant, *Malatesta*, atto IV, scena X, p. 410.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> *Ivi*, f. 219.

<sup>29</sup> *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 autobiografie<sup>30</sup>. 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"<sup>31</sup>. 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"<sup>32</sup>. 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 Malatesta<sup>33</sup>.

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-

<sup>30</sup> 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".

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

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 385.

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

lio”<sup>34</sup>. Del resto, come scrisse Michail Bulgakov, nel celebre romanzo *Il Maestro e Margherita*, “i manoscritti non bruciano”<sup>35</sup>, 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 déplait pas, me rappelant le *tempio* de Rimini, que Sigismond devait toujours achever, et qui aujourd’hui encore ne l’est pas”<sup>36</sup>. 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”<sup>37</sup>, 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 Malatesta<sup>38</sup>.

##### 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

<sup>34</sup> H. de Montherlant, *Nouvelles Malatestiana*, p. 461.

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

<sup>36</sup> H. de Montherlant, *Un manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle sur Malatesta*, in *Théâtre*, pp. 444-445.

<sup>37</sup> H. de Montherlant, *Nouvelles Malatestiana*, p. 460.

<sup>38</sup> 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.



## THE *TEMPIO MALATESTIANO* AS AN AESTHETIC AND IDEOLOGICAL INCUBATOR

PAOLA SPINOZZI

Conceived by Sigismondo Pandolfo Malatesta in 1447, designed by Leon Battista Alberti, decorated by Agostino di Duccio, painted by Piero della Francesca, and left unfinished, the *Tempio Malatestiano* in Rimini exhibits distinctive marks of multiple intellects which have inspired tales, historical novels, poems, and essays. Writing (about) the *Tempio* between the second half to the nineteenth century and the present age, Jacob Burckhardt, John Addington Symonds, Charles Yriarte, E.M. Forster, Pasquale Villari, Edward Hutton, Ezra Pound, Aldous Huxley, and Adrian Stokes have generated a network of ekphrases across Europe. Diverse ekphrastic narratives reveal that the architectural building is a conceptual site which generates other conceptual sites, an incubator of aesthetic and ideological interpretations from different historical and cultural contexts.

The verbal renditions of the *Tempio* show how an architectural and conceptual building can host multiple aesthetic and ideological appropriations which allow us to define its historical role and reveal its characteristics as an intercultural and transnational catalyst.

*Keywords:* *Tempio Malatestiano*, ekphrasis, appropriation, aesthetics, British travellers

The *Tempio Malatestiano* is both an architectural building and a conceptual site which generates other conceptual sites, an incubator of aesthetic and ideological interpretations from different historical and cultural contexts. The monument, conceived by Sigismondo Pandolfo Malatesta, designed by Leon Battista Alberti, decorated by Agostino di Duccio, and painted by Piero della Francesca [Plate 1], exhibits distinctive marks of multiple intellects which have inspired tales, historical novels, poems, and essays. Each of these forms of writing contributes to forming an intertextual mosaic of ekphrastic narratives which represent the architectural complexity of the *Tempio*, thrive on its symbology, magnify the deeds of its patron, and celebrate the talent of its artists. The ekphrastic network is a fabrication by writers whose verbal renditions have refracted, multiplied, and disseminated the *Tempio* across Europe.



Plate 1 - The façade of the Tempio Malatestiano.

Source: original by the author

“SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PANDULFI F(ilius) v(oto) FECIT ANNO GRATIAE MCCCCL”, the inscription on the frieze of the façade celebrates the Lord of Rimini and the year 1450, in which the Tempio was erected, although Alberti’s design may date to 1453. This symbolic statement is part of a project featuring a complex iconographic programme, the display of Sigismondo’s coat-of-arms and portrait in medallion along with his cipher and emblems of an elephant and a rose, his manifestation of love to Isotta degli Atti, his tribute to the philosophers and poets who lived at his court and now rest in the tombs built under the marble arches encasing the Tempio. These artistic, cultural, and political components form a multi-faceted expression of the Italian Renaissance [Plate 2].

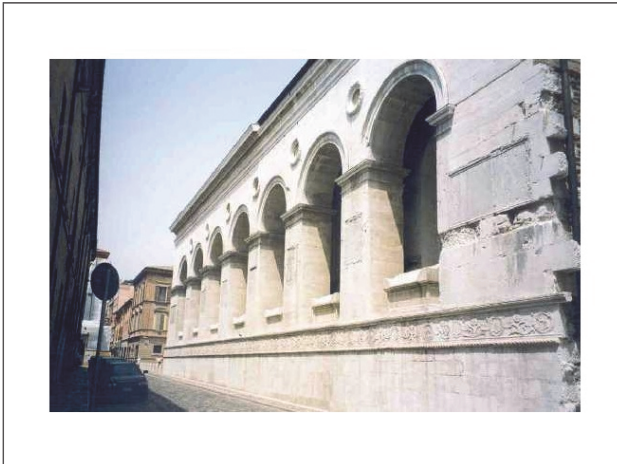


Plate 2 - The right-hand side of the Tempio Malatestiano.

Source: original by the author

In *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien* (1860) Jacob Burckhardt offered a groundbreaking contribution to the canonization of the role played by Malatesta. Burckhardt's well-known theory, according to which the Italian Renaissance marks the beginning of modern individualism, attributes a paradigmatic status to Malatesta's frame of mind. He, a condottiere who ruled Rimini from 1432 to 1468, is among "Die Förderer des Humanismus", the proponents of Humanism to whom a fundamental chapter is dedicated: his role as initiator of a cultural shift is based on the intellectual activities that flourished at his court and on his indomitable nature. Burckhardt explains that the project for the reconstruction of the church of San Francesco was propelled by Sigismondo's desire to magnify his ability to rule a town, cultivate human intellect, and celebrate his love for Isotta. Burckhardt's fascination for Italian Renaissance culture and Swiss Calvinism produce a bipolar reading, in which attraction for the grandeur of Sigismondo's plans, exhibited in the Tempio, intertwines with reprobation for his amoral conduct.

Emphasizing his cult of personality, the historian shows a Romantic vision, according to which the intellects of fifteenth-century Italian lords gave rise to modernity. He highlights the intellectual vitality of the court at Rimini, where the non-religious condottiere welcomed refined scholars well versed in disputations and Latin poems praising beautiful Isotta. Burckhardt believes that the church of San Francesco was rebuilt as a funerary monument in her honour: *Divae Isottae Sacrum*.

Und wenn die Philologen sterben, so kommen sie 208 in (oder unter) die Sarkophage zu liegen, womit die Nischen der beiden Außenwände dieser nämlichen Kirche geschmückt sind; eine Inschrift besagt dann, der betreffende sei hier beigesetzt worden zur Zeit, da Sigismondous, Pandulfus' Sohn, herrschte<sup>1</sup>.

Sigismondo's beliefs were blasphemous, yet he was driven by intellectual vitality. Burckhardt's attempt to validate the cultural impact of the warlord emerges from his reference to Pope Pius II: on the one hand he excommunicated Malatesta and burned his effigy, claiming that the Tempio was built for heathens more than Christians, on the other he acknowledged that the Lord of Rimini was well acquainted with history and philosophy and seemed born to achieve everything he pursued. He is the emblem of the 'complete man', a new human type who was strong enough to endorse a form of historical existence crucial to the development of civilization. His personality introduced the era of modernity: inclined to war and art, to action and contemplation, he chose to adhere to a form of extreme individualism thriving on open-minded realism and magnificent ideals. The violence of proto-individualism marked a transitional phase leading to the necessary and positive formation of modernity. Malatesta thus personifies an immense paradox: he was the man who initiated modernity and the man who represented what later modernity lost and betrayed, a refutation of modernity itself. As Burckhardt's book was translated into

---

<sup>1</sup> J. Burckhardt, *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*, Deutsche Buch-Gemeinschaft G.M.B.H., Berlin 1900, *Dritter Abschnitt. Die Wiedererweckung des Altertums, IV. Die Förderer des Humanismus*, pp. 198-209, pp. 208-209.



French and Italian in 1876, into English in 1886, it resonated across Europe and produced further elaborations. At the end of the nineteenth century Malatesta was at the centre of the European debate on the origin and evolution of modernity.

In *Rimini. Sigismondo Pandolfo Malatesta and Leo Battista Alberti*, published in *Sketches and Studies in Southern Europe* (1880), John Addington Symonds reconstructs the process of metamorphosis which transformed the Gothic Church of Saint Francis into the monument which symbolizes the revitalization of paganism in the fifteenth century. When Symonds visited Rimini, it was a town of about eighteen thousand inhabitants on the Adriatic coast and close to the world-famous Rubicon River. The baths were already famous, but visitors from the North were attracted by two Roman monuments: the bridge spanning the Marecchia River with five gigantic arches of white Istrian limestone, which Emperor Augustus started in 14 AD and Emperor Tiberius completed in 21 AD; the triumphal arch erected in honor of Augustus, serving as city gate and surmounted with mediæval machicolations. The two ancient Roman monuments and the cathedral remodelled by Leon Battista Alberti for Malatesta were clearly the wonders of Rimini:

This strange church, one of the earliest extant buildings in which the Neopaganism of the Renaissance showed itself in full force, brings together before our memory two men [...] typical in their contrasted characters of the transitional age which gave them birth. [...] Nothing but the fact that the church is duly dedicated to S. Francis, and that its outer shell of classic marble encases an old Gothic edifice, remains to remind us that it is a Christian place of worship. It has no sanctity, no spirit of piety. The pride of the tyrant [...] seems so to fill this house of prayer that there is no room left for God. Yet the Cathedral of Rimini remains a monument of first-rate importance for all students who seek to penetrate the revived Paganism of the fifteenth century<sup>2</sup>.

Symonds elucidates the role of the renowned architect who, while fulfilling the expectations of his commissioner, wanted to express his own vision: entering the service of Malatesta, Alberti pursued a bold syncretism. He remodelled the Franciscan Church, transforming a plain Gothic structure with apse and side chapels into a peculiar classical building in which the Middle Ages and the Renaissance would exist simultaneously. Specifically, he altered the whole exterior by erecting Roman arches and Corinthian pilasters, which hid the old design and left the Gothic windows and doors intact. Symonds's perceptivity as a critic and connoisseur emerges from a meticulous study of the neoclassical decorations covering the interior walls: observing the allegorical figures in low relief, he argues that the singing boys [Plate 3] are designed in the manner of Donatello, the delicate style is reminiscent of Botticelli, and the draperies would appeal to Edward Burne-Jones.

<sup>2</sup> J. Addington Symonds, *Rimini. Sigismondo Pandolfo Malatesta and Leo Battista Alberti*, in *Sketches and Studies in Southern Europe*, Harpers and Brothers, New York 1880, 2 voll., pp. 92-109, p. 92.



Plate 3 - Tempio Malatestiano, Angels playing and singing.  
Source: original by the author

His comparison between the Italian masters of the early Renaissance and the Victorian artist who was still active in 1880, when *Sketches and Studies in Southern Europe* was published, is a perceptive reference to the Italian origins of Pre-Raphaelitism. Incrustation is the term Symonds chooses to define the bizarre effect of density and intensity produced by the angels, the statuettes in niches, the personifications of arts and sciences, the satyrs, and the sea-children, filling all the spaces. His finest intuition is that the reliefs mark a particularly interesting moment in the history of modern art: mid-fifteenth-century Italy was characterised by style, variously expressed by sculptors, the poet Boiardo, and the painter Botticelli.

Symonds captures the transition between mediaeval and classical standards of taste, Pagan and Christian beliefs. Independence of thought and precision, freedom from repetition of figurative patterns, and creative symbolism indicate that this was the period when art reached consciousness while the artist had not yet become self-conscious.

To study the flowing lines of the great angels traced upon the walls of the Chapel of St. Sigismondo in the Cathedral of Rimini, to follow the undulations of their drapery that seems to float, to feel the dignified urbanity of all their gestures, is like listening to one of those clear early Italian compositions for the voice, which surpasses in suavity of tone and grace of movement all that Music in her full-grown vigor has produced. There is, indeed, something infinitely charming in the crepuscular moments of the human mind. Whether it be the rather loveliness of an art still immature, or the beauty of art upon the wane – whether, in fact, the twilight be of morning or of evening, we find in the masterpieces of such periods a placid calm and chastened pathos, as of a spirit self-withdrawn from vulgar cares, which in the full light of meridian splendor is lacking<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 106-109.

The Tempio is rendered as a sumptuous piece of aesthetic prose in which critical thinking mingles with creative ideas, conjuring up an appreciation of art imbued with impressionistic speculations. The imaginative use of language is evident in the choice of the adjective crepuscular and the noun twilight to indicate both the latest stage of development and the beginning.

Reinforcing Symonds' emphasis on paganism, the French journalist and art historian Charles Yriarte noticed that Christian religion is conspicuous by its absence in the Tempio. His ponderous *Un Condottiere au XV<sup>e</sup> siècle. Rimini. Études sur les Lettres et les Arts à la Cour des Malatesta d'après les Papiers d'État des Archives d'Italie* (1882) includes Chapter VIII. *Isotta de Rimini (1417-1470)*, in which he claimed to have discovered a love poem composed by Sigismondo in honour of Isotta. Yriarte's attribution has not been corroborated by philological evidence, and yet his emphasis on sentimental aspects has strengthened the influence of the fictional biography on the reception of the Malatesta Tempio in Europe. The transformation of the church of Saint Francis into a mausoleum is the focus of Chapter X. *Le Temple des Malatesta*. In the section *L'Intérieur du Temple* the author develops a meticulous iconological investigation leading to the conclusion that Paganism originates from an ideological programme in which the reinterpretation of classical mythology legitimizes and ennobles the deeds of Sigismondo.

Yriarte enumerates the cherubs and genies playing ancient instruments, Strength, Prudence, Science, Music, Astronomy, Philosophy, the Arts, the Seven Planets, and the Signs of the Zodiac, five hundred shields or mottos, a hundred bas-reliefs, three tombs, twenty statues, noticing how their variegated nature and rich floral ornamentation on the upper parts of the walls form a perfect unity. While sacred images and divine symbols are absent, as are all signs of a quest for redemption, the allegories and symbols celebrating the Lord of Rimini are inspired by the myths, beliefs, and philosophy of the ancient Greeks.

Yriarte explains that the laurel-crowned head standing out against a gold background at the base of the pillars is the image of Malatesta, portrayed by Matteo de' Pasti and Pisanello on many medals.

Sigismond, vainqueur du roi d'Aragon, couronné par les Florentins, le *Poliorettes et semper Invictus* des légendes de Pisano, n'est plus un homme au moment où il élève ce temple: dans les bas-reliefs du tombeau de ses aïeux, porté sur un char triomphal traîné par des captifs, il figure au milieu des dieux de l'Olympe; et plus loin, aux plis de la robe d'une des figures allégoriques qui représentent les Vertus dont il est orné, on lit cette légende païenne: *Jupiter, Apollo, Arimineus*. L'encens de ses 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 myrrhe<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ch. Yriarte, *Un condottiere au XV<sup>e</sup> siècle. Rimini. Études sur les Lettres et les Arts à la Cour des Malatesta d'après les Papiers d'État des Archives d'Italie*, J. Rothschild, Paris 1882, pp. 178-252, p. 198.

Yriarte's decadent style thrives on the power of synaesthesia that brings together visual and olfactory stimuli: the iconography in the chapel of the ancestors blends with the scent of incense, exalting Malatesta's belief in his divine role as a warlord. It is a vivid example of French fin-de-siècle writing transforming the description of a monument into a source of sensory delight. Yriarte's interpretation of Sigismondo's cult of personality and Isotta's importance, fuelled by his penchant for Romantic sensationalism, acquired a popularity that lasted for several decades, until about 1920.

In March 1904 Edward Morgan Forster wrote *The Tomb of Pletone*, a short story which was never published but appeared posthumous in *Arctic Summer and Other Fiction* (1980). In October 1905 he published the essay *Gemistus Pletho* in the "Independent Review" and in 1936 republished it in *Abinger Harvest*, a collection which includes other essays, reviews, poems, and a play. The story and the essay offer a peculiar perspective on Forster's ability to draw upon historical events to explore cultural encounters and clashes in colonial and imperialistic contexts and the difficulties of reconciling multiple religious confessions in different ethnic groups.

Of *The Tomb of Pletone* only the unfinished manuscript written in pencil, perhaps in preparation for typing, is extant. The philosopher George Gemistus Pletho was born in Constantinople in 1355-1360 and died in Mistra, near Sparta, in 1452, or in 1454, the difference between the two dates being significant as to whether Pletho still lived during the Fall of Constantinople in 1453. He played a pivotal role in advocating and spreading Renaissance humanism through Neoplatonism. In 1466 Sigismondo Malatesta stole Pletho's remains, brought them from Mistra to Rimini, and interred them in a tomb on the right-hand side wall of the Tempio. Malatesta's extraordinary deed offers an insight into the history of fifteenth-century Italy, troubled by cultural conflicts between the West and the East and dealing internally with different social groups and lifestyles.

The relationship between Pletho, Greece and the East on the one hand and Malatesta, Italy and the West on the other is the conceptual and narrative core around which Forster developed his plot, fuelled by his tour of Greece in the spring of 1903. *Idea of a story about Pletone, starting at Mistra* appears in his journal as a note dating to the 8th of December 1903. While appreciating Forster's careful reading of Italian history and the elegance and restraint of the story, Elizabeth Heine notices that "*The Tomb of Pletone* preserves [Forster's] unsatisfactory efforts to fuse the history with imagined scenes of nightmarish violence, as well as with his characteristic themes of brotherly friendship and sacrifice"<sup>5</sup>. The geography of Greece and Italy is exact and historical facts are accurate, except for his choice to compress the years between the fall of Constantinople in 1453 and Sigismondo Malatesta's military excursion to the Morea for the Venetians in 1464-65. Heine explains that a pressed Star of Bethlehem marks the page describing Mistra in Forster's copy of the Baedeker's *Greece* edition published in 1894, while in a letter to his mother he wrote that he first saw Rimini and the tomb in 1907, a few years after drafting the story. The fact that

<sup>5</sup> E. Heine, *Editor's Introduction*, in E.M. Forster, *Arctic Summer and Other Fiction*, Holmes and Meier Publishers, New York 1981, pp. 93-117, p. 95.

he composed it before visiting Rimini may explain why there is no description of the Tempio, or it may have been lost with the last page of the story<sup>6</sup>.

Its strength resides in Forster's reception and representation of Malatesta's belief that Pletho's legacy would initiate a much-needed cultural change. The mentality of the Lord of Rimini, called Sismondo, takes shape through his dialogue with two fictional characters: Astorro, a clerk who works in the Rome branch of the Medici bank and decides to travel to Rimini and join Sismondo in his mission to Mistra, and Jacobo Vernagallo, a fine Neoplatonic scholar, follower of Pletho and new governor of Mistra, whom Astorro hopes to be able to rescue. Sismondo boldly declares to Astorre that Greece will rise from the dead and flourish in Italy.

"We go to awake the dead!" [Sismondo] cried. "We will bring Greece to Italy, you and I. The tombs open, the gods start up from sleep to accompany your friend and mine. And when the sacred ship returns, in Italy too, in Italy too will begin the reign of beauty, wisdom and strength. I dedicate my soul to this, even as you have dedicated yours"<sup>7</sup>.

Sismondo explains that worldly pleasures such as art and literature, fine clothes and food, war and love are nothing, compared to the uplifting presence of a strong intellectual. Malatesta recalls the first time he heard Pletho speak at the Council of Ferrara-Florence (1438-1439): though unprepared to respond, he was struck by the eloquence with which Pletho, a Greek and not even Christian, defended the Latin Church<sup>8</sup>.

Pletho's historical role at the Council has been widely investigated. Concerned more with the advancement of Neoplatonic philosophy than with religious questions, in Florence he delivered *De differentiis Aristotelis et Platonis* [*On the Difference between Aristotle and Plato*, 1439]. This treatise sparked a new interest in Plato, who had been overshadowed by Aristotle in the West during the Middle Ages, and inspired Cosimo de Medici's project of founding the Platonic Academy of Florence. Stanford Patrick Rosenbaum is right in observing that "Italian humanist values of the fifteenth and sixteenth centuries are the focus of Forster's interest in Jerome Cardan and Gemistus Pletho"<sup>9</sup>. Forster's understanding of the role of Greece and Italy in the fifteenth century has been examined by David Ernest Roessel, who captures Forster's ambivalent attitude in *The Tomb of Pletone*. Roessel believes that, while Forster strongly advocated the regeneration of Greece, he did not believe it could take place on Greek soil, because "the entire plot of the story concerns an attempt to make 'Greece' awake in Italy"<sup>10</sup>. Indeed, Astorre, whose job as a clerk makes him more inclined to practical activities than contemplation, declares that Greece is a dead

<sup>6</sup> E. Heine, *Notes*, in E.M. Forster, *Arctic Summer and Other Fiction*, p. 326.

<sup>7</sup> E.M. Forster, *The Tomb of Pletone*, in *Arctic Summer and Other Fiction*, pp. 93-117, 98.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>9</sup> S.P. Rosenbaum, *E.M. Forster's Earlier Short Writings*, in Id., *Edwardian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, Macmillan, London 1994, 2 voll., pp. 30-60, 38.

<sup>10</sup> D.E. Roessel, *In Byron's Shadow: Modern Greece in the English & American Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2002, Chapter II. *The Magic Force of Legends*, Part 6. *Politicized Pans*, p. 320 (Notes to pages

country, where “the hills are dead, the islands are dead, the towns, the fields, the trees”<sup>11</sup>. This is the main argument he uses to persuade his friend Jacobo to leave Greece for Italy, where Neoplatonism could flourish.

Sismondo’s explanation of how the body of Pletho will exert a benignant influence on Italian soil and, more importantly, will stimulate the propagation of a new culture is as detailed as it is uncanny, evoking metempsychosis.

“His body has made this plant and his spirit has filled it. His eloquence has passed into its tendrils, his wisdom into its leaves, and the blue flowers are his soul which has contemplated heaven. For he has awoken the gods, and year by year they will renew him and increase him, till the flower which is his covers the whole earth. I will take it to Italy, this flower, and there he shall grow, as a sign that Greece has risen from the dead.” [...] “I shall take all to Italy— the tomb, the bones, the flowers, for it is all Pletone. Not a grain of earth shall be altered”<sup>12</sup>.

“He shall lie outside the Cathedral of Rimini,” said Sismondo. “Outside, because of the flowers. There is a palace opposite, which I will give to Jacobo”<sup>13</sup>.

The story stops with the description of the ceremony during which the bones of Pletho were translated to their new sarcophagus of porphyry, at the presence of a Cardinal representing the Pope, the Archbishop, the clergy, along with Piero della Francesca, Leon Battista Alberti and Jacobo Vernagallo. It is clear that *The Tomb of Pletone* revolves around the three Italian protagonists, who refer to the Byzantine philosopher as Giorgio Gemisto Pletone, and their idiosyncratic personalities, exhibiting a peculiar blend of ideological beliefs and mystical drives, temperament, sentimentalism, and intellectualism.

Forster’s attempt at framing Renaissance culture within a Gothic tale could not be more distant from the historical approach he adopts in “Gemistus Pletho” (1905). It was in 1903 that he began lecturing on Italian history at Cambridge University. The whole essay is a thorough account of the historical events, geopolitical issues, philosophical disquisitions and doctrinal antinomies culminating in the Council of Ferrara-Florence, in which for the last time the Latin and Greek churches tried to reach agreement. The last paragraph of the essay is dedicated to Malatesta’s deed and the symbolic role played by the Tempio, a Renaissance building evoking Roman antiquity and erected on a Gothic church:

In 1465, Sismondo Malatesta of Rimini captured Mistrà from the Turks, and, out of the great love he had for Gemistus, exhumed his body and translated it to Italy. At Mistrà the mediaeval world surveys the empty site of Sparta; in the church of San Francesco at Rimini the Gothic brickwork has disappeared behind the marble arcades of Alberti. Gemistus lived in the one, and is buried in the other. The Renais-

---

172-174). See also P. Jeffreys, *Eastern Questions: Hellenism and Orientalism in the Writings of E.M. Forster and C.P. Cavafy*, ELT Press, Greensboro 2005, Chapter 1. *A Mutual Hellenism*, p. 10.

<sup>11</sup> E.M. Forster, *The Tomb of Pletone*, p. 109.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 116.

sance can point to many a career which is greater, but to none which is so strangely symbolical<sup>14</sup>.

Pletho bore witness to the complex dynamics that led to the transition from the medieval to the early modern age. This transition is the essence of the Tempio, which has deep roots in the Middle Ages and regenerates in the Renaissance.

Throughout the end of the nineteenth and the first half of the twentieth century the romantic view, popularized by Charles Yriarte, that the Tempio had been built as a tribute to Isotta circulated in encyclopedias, tour guides, novels, plays, and critical monographs. The eminent historian and politician Pasquale Villari, author of the entry on Rimini for the 1886 edition of the *Encyclopaedia Britannica*, dedicated great attention to the description of the Tempio, emphasising the absence of sacred emblems and dedication to either Saint Francis or the Christian God. It was inspired by the woman who was yet to become Sigismondo's wife: "The bas-reliefs of one of the chapels represent Jupiter, Venus, Saturn, Mars and Diana, together with the signs of the zodiac. And these subjects are derived, it appears, from a poem in which Sigismondo had invoked the gods and the signs of the zodiac to soften Isotta's heart and win her to his arms"<sup>15</sup>. Clearly this romantic interpretation, reinforced by the authoritative Villari and published in subsequent editions of the *Encyclopaedia Britannica*, did have an impact on the reception of the Tempio in Europe.

As an Italophile and writer of books on Italian regions and towns, Edward Hutton was highly prolific from the beginning of the twentieth century through to the Sixties. During the Second World War he contributed to the preservation of Italy's cultural heritage by producing extensive lists of the monuments and sites that should be protected by the Allied Intelligence Corps. Attracted to the history of art and culture, he devoted two of his works to Sigismondo Malatesta, whose larger-than-life personality aroused the critic's sympathy and admiration. *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lord of Rimini. A Study of a XV Century Italian Despot* (1906) is a fictional biography pervaded by a romantic vision of the warlord, whose life is observed by a narrator called Sanseverino:

Then in the spring Sigismondo returned, and certain details which awaited his decision were settled; and at last, on a showery day in March, our Lord passed in state from the Rocca to S. Francesco to attend Mass there for the last time. Later there was to be a "discorso" in the great Hall of the Rocca, in which Messer Leon Battista was to explain the plans he had made for that new Temple vowed in battle to Almighty God. For the old Gothic church of S. Francesco [...] was [...] to be altogether changed into something rich and curious the mere brick and stone of the old building remaining to be covered by the dreams of Sigismondo, the art of Leon Alberti<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>15</sup> P. Villari, *Rimini*, in *Encyclopaedia Britannica*, Adam & Charles Black, Edinburgh 1886, vol. 20, pp. 557-560, p. 558.

<sup>16</sup> E. Hutton, *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lord of Rimini. A Study of a XV Century Italian Despot*, J.M. Dent & Co./E.P. Dutton & Co., London/New York 1906, p. 169.

Hutton recounts how Alberti proposed to carry out Sigismondo's ideas by turning a medieval church into a modern building, so that the façade would feature a great central door reminiscent of the arch of Augustus, flanked by two similar smaller arches demarcated by pillars, on which would rise a pediment and over all a great dome. The narrative focus is on the metamorphosis from an old mysterious church into a temperate building which preserves the old one: the windows would be filled with glass decorated with fantastic figures, the harsh brick would be covered by precious ornamented marbles, twilight and darkness would be replaced by light, spaciousness, and proportion.

Hutton develops a smooth narrative and makes a plea for syncretism: the spirit of Alberti combined with the genius of Sigismondo brought to life a monument in which Greek mythology, Christianity and Neoplatonism coexist, summoned by Malatesta to celebrate his own existence:

It was a Temple built to the Ever-living God, who hides Himself in the beauty of the world, whom men called Zeus, whom we call the Father, who is to be found in the Philosophy of Plato as well as in the Gospel of Jesus, but whom it is, as Pico has lately told, easier to love than to utter in words. [...] This Temple raised to the Ever-living God was also to be the monument and symbol of his life<sup>17</sup>.

Hutton's élan gains momentum when he explains the aims of his book and defines it as an experiment, prompted by his willingness to write fact as fiction. He chose to explore the first part of the fifteenth century drawing upon historical events and simultaneously writing the life of a fearless warlord. He acknowledges that scholars like the Canadian historian Donald Creighton, the German diplomat Alfred von Reumont, or Jakob Burckhardt would certainly write a more authoritative monograph on Sigismondo. He also clarifies that Charles Yriarte achieved this task in *Un Condottiere au XVIème Siecle*, to which he is indebted. Instead of writing a novel or a romance, Hutton decided to write the life of Sigismondo, utilizing both facts and history, including plenty of details, pursuing the integrity of the historian and yet wanting to create a work of art:

That the facts should live, so that they might become more than facts, and take on something of the vitality of fictitious things. I invented Sanseverino: all his life is a tale – *tutta è una frasca* – he is the fiction which speaks my truth, and from his mouth you may know clearly the fact from the lie [such as] those incidents [...] which he tells only from hearsay, and such-like inventions<sup>18</sup>.

Sanseverino is thus Hutton's alter ego, through whom he expresses his dual predisposition towards critical and creative writing.

*Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lord of Rimini* invites a comparison with the chapter *Rimini* in *The Cities of Romagna and the Marches* (1913), in which he adopts a more objective and matter-of-fact approach:

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.



On either side is carved his shield bearing his monogram or cipher. This monogram has been generally supposed to represent “the entwined names of Sigismondo and Isotta,” but this is very doubtful. It would seem to be merely the first two letters of Sigismondo’s name, and as a monogram to be in keeping with the traditions and practice of his family. The rose, which is everywhere scattered through the church, may perhaps be Isotta’s emblem, but is more likely to refer to the gift of the golden rose which Sigismondo received from Nicholas V<sup>19</sup>.

While the fictional biography of Malatesta incorporates a romantic tribute to the deeds of the warlord, the chapter dedicated to Rimini adopts an objective approach that undermines romance. Different hermeneutical approaches by the same author show that the Tempio has become an incubator of multiple intertextual narratives.

When Hutton examines the chapels of Saint Jerome and Saint Michael, he explains that the iconographic work encapsulates syncretic beliefs prone to overinterpretation and misunderstandings. The bas-reliefs in the Cappella di Girolamo are not representations of gods but signs of the zodiac, planets, and constellations which in the past used to be attached to divinities [Plate 4].



Plate 4 - Segni dello Zodiaco, Tempio Malatestiano.

He claims that these iconic subjects and the ones in the Cappella di San Michele derive from a poem by Sigismondo’s poems and evoke the signs of heaven rather than pagan

<sup>19</sup> E. Hutton, *Rimini*, in *The Cities of Romagna and the Marches*, Methuen & Co., London 1913, pp. 105-119, p. 115.

gods. The Chapel of Saint Gaudenzio, the richest in the whole Tempio, where Agostino di Duccio carved eighteen bas-reliefs of the arts and sciences, is a physical and a metaphorical space that prompts Hutton to single out the various aims pursued by Sigismondo. He wanted to raise a temple to honour God, himself and his mistress Isotta, and Catholic religion was never his target, but Pope Pius II rejected syncretism as blasphemy.

Lawrence S. Rainey clarifies that the very ambivalence of Sigismondo's frame of mind has generated multiple interpretations of the temple: according to liberal historiographers, he should be situated within a progressive account of modernity, while others have emphasized the subversive traits highlighted by Burckhardt. Friedrich Nietzsche accentuated these traits and their potentialities, regretting that they had been only partially expressed, "to the point of turning the entire Renaissance into the promise of a modernity that had been subsequently thwarted, a modernity not yet realized"<sup>20</sup>.

Ezra Pound, Aldous Huxley, and Adrian Stokes brought the intertextual network of ekphrases to its highest level of complexity in the Twenties and Thirties. In *The Cantos*, published between 1917 and 1968, Pound established an ideal dialogue with the 15th-century condottiere, Lord of Rimini and patron of the arts. Drawing on his biography and quoting extensively from primary sources, including Malatesta's letters, he composed the *Malatesta Cantos*, which appeared in July 1923 in the first volume of "The Criterion"<sup>21</sup>, founded by T.S. Eliot in 1922 and published till 1939.

As he sought patrons for himself and tried to publish in little magazines and small publishing houses, the role of the patron was crucial for Pound, and Malatesta is the first among the rulers who were also patrons to appear in *The Cantos*. Pound read the works inspired by Sigismondo. He annotated his copy of Symonds' *Rimini. Sigismondo Pandolfo Malatesta and Leo Battista Alberti* and bought a copy of the Baedeker guide. In April 1921 he moved from London into an apartment in Paris. In May 1922 he was in Rimini and saw the Tempio for the first time with his wife Dorothy<sup>22</sup>. In Rimini he bought a copy of *L'uomo nuovo. Benito Mussolini [The New Man, 1923]* by Antonio Beltramelli and used it extensively when he composed the first drafts of the *Malatesta Cantos*<sup>23</sup>. Back in Paris he bought Yriarte's *Un Condottiere au XV<sup>e</sup> siècle* and filled it with notes. He also bought *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Lord of Rimini* by Hutton and *Pio II e la politica italiana nella lotta contro i Malatesti (1457-1463) [Pius II and Italian Politics in the Fight against the Malatesti, 1911]* by historian Giovanni Soranzo. He spent a period of intensive work at the Bibliothèque Nationale de Paris, where he consulted rare books, and in January 1923 he left Paris to visit historical archives and libraries holding documents related to Malat-

<sup>20</sup> L.S. Rainey, *From the Patron to il Duce: Ezra Pound's Odyssey*, in Id., *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*, Yale University Press, New Haven 1998, pp. 107-145. See also, by the same author, *Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History, and the Malatesta Cantos*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

<sup>21</sup> E. Pound, *Malatesta Cantos*, Cantos VIII, IX, X, XI, "The Criterion", 1, 1923, 4, pp. 363-384.

<sup>22</sup> For Pound's attachment to the Italian region of Romagna and the town of Rimini see L. Paganelli, *Ezra Pound in Rimini*, "Linguistics and Literature Studies", 1, 2013, 1, pp. 43-45.

<sup>23</sup> See T. Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

esta. He returned to Rimini on the 23rd of March 1923. In nine weeks he took more than 700 pages of notes and wrote 65 drafts and fragments of drafts<sup>24</sup>.

Pound's fascination for the Tempio originated from the parallelism he drew between the work of architecture and his own work of art. For him the signature building in Rimini was a poem in stone dedicated to self-will as opposed to social constructions and the drudgery of daily life. The syncretism between the severe architectural lines designed by Alberti and the opulent sculptural decorations carved by Agostino di Duccio reveals a polyphonic eclecticism which Pound fully perceived and aimed to reproduce in *The Cantos*. Rainey highlights a connection between Pound's genuine sympathy for Provençal culture and Malatesta's appreciation of Provençal poetry and its influence on Italian poetry. His devotion to Isotta could thus be regarded as a continuation of the courtly love tradition that flourished in Provence. He also supported the house of Anjou from that region, which could have led Pius II to suppress any possible resurgence of heretical and neopagan beliefs such as the ones expressed by Catharism in 11th-century Provence<sup>25</sup>.

In the *Malatesta Cantos* the Tempio stands out as the work of Sigismondo, portrayed while making progress with its construction:

He, Sigismundo, *templum aedificavit*  
 In Romagna, teeming with cattle thieves<sup>26</sup>,  
  
 And he began building the TEMPPIO<sup>27</sup>  
  
 And Sigismundo got up a few arches,  
 And stole that marble in Classe, "stole", that is<sup>28</sup>,

As Whittier-Ferguson acutely observed, Malatesta is one of Pound's personae and Malatesta's tempio is like Pound's *Cantos*: "beautiful, heterogeneous, incomplete"<sup>29</sup>. Pound exalts the process of identification between two creative minds, Malatesta's and his own, and between two extraordinary creations, Malatesta's Tempio and *The Cantos*.

*Rimini and Alberti* is one of the travelogues from the collection *Along the Road: Notes and Essays of a Tourist* published by Aldous Huxley in 1925. When he visited the town, the relic of Saint Francis Xavier's thaumaturgical arm was being displayed within the Tempio, an event he describes adopting a highbrow attitude towards a multitude of fervent Catholics from the lower classes. His intellectual fruition is disrupted by the mass phenomenon

<sup>24</sup> See C. Ricciardi, *Eikones. Ezra Pound e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1991; C. Ricciardi, *Archives*, in *Ezra Pound in Context*, I.B. Nadel ed., Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 148-157; E. Pound, *Carte italiane 1930-1944: letteratura e arte*, L. Cesari ed., Archinto, Milano 2005.

<sup>25</sup> L.S. Rainey, *All I Want You to Do Is to Follow the Orders: History, Faith, and Fascism in the Early Cantos*, in *A Poem Containing History: Textual Studies in The Cantos*, L.S. Rainey ed., The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, pp. 63-116, 75.

<sup>26</sup> E. Pound, *Canto VIII*, in *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions Publishing, New York 1996, p. 32.

<sup>27</sup> E. Pound, *Canto IX*, in *ibid.*, p. 35.

<sup>28</sup> E. Pound, *Canto IX*, in *ibid.*, p. 36.

<sup>29</sup> J. Whittier-Ferguson, *Ezra Pound, T.S. Eliot, and the Modern Epic*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, Catherine Bates ed., Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 211-233, 224-225.

which appears to be orchestrated by the priests who perform the ritual and the Fascists who enhance pomp and circumstance. Sharing the view popularized by previous authors, Huxley explains that Malatesta chose the Christian church, rebuilt it in pagan form and dedicated it to himself, his mistress, and the humanities. He is struck by the heterogeneous mixture of the interior, in which the original arches of the Gothic church clash both with Matteo de Pasti's pagan decorations and Malatesta's blasphemous cult of personality and celebration of Isotta.

Huxley believes that Alberti pursued his own architectural project in the façade, erecting a triumphal arch which looks like a nobler version of the Arch of Augustus, built where the ancient Via Flaminia connects Rimini to Rome. The deep arched niches containing the sarcophagi of scholars and philosophers appear to Huxley as plain and severe as the character of an early Roman described by Plutarch. The Tempio is thus Alberti's tribute to the human intellect:

The whole building is a hymn to intellectual beauty, an exaltation of reason as the only source of human greatness. Its form is Roman; for Rome was the retrospective Utopia in which such men as Alberti, from the time of the Renaissance down to a much later date, saw the fulfilment of their ideals. The Roman myth dies hard, the Greek harder still; there are certain victims of a classical education who still regard the Republic as the home of all virtues and see in Periclean Athens the unique repository of human intelligence<sup>30</sup>.

Huxley's claim that Alberti would praise Malatesta's intelligence and criticize his lust and excesses is a subtle way of casting a moral judgement. The antithesis between the severe and stoic vision of the architect and the cunning and murderous deeds of the warlord encapsulates a cultural evaluation of two specific mentalities in relation to their historical context: Alberti's restraint made him hesitate before responding to Malatesta's penchant for theatrical grandiosity, which could have been easily achieved if he had lived in the Baroque Age.

[Sigismondo] deserved Borromini, the Cavaliere Arpino and a tenth-rate imitator of Bernini. What he actually got [...] was Matteo de' Pasti, Piero della Francesca, and Leon Battista Alberti. Alberti's share in the monument [is] a paean in praise of civilization, couched in the language of Rome – but freely and not pedantically employed, as the philosophers and the poets of the age employed the Latin idiom<sup>31</sup>.

The ekphrastic illumination of the Tempio culminates in *Stones of Rimini*, where Adrian Stokes develops his approach as an art critic by establishing a dialectical dialogue with *The Stones of Venice* (1851-1853) by John Ruskin.

<sup>30</sup> A. Huxley, *Rimini and Alberti*, in *Along the Road: Notes and Essays of a Tourist*, George H. Doran, New York 1925, p. 165.

<sup>31</sup> A. Huxley, *Rimini and Alberti*, p. 167.

So we shall now attack the vital though confused aesthetic distinction between carving and modelling. There must be a profound aesthetic distinction between them. As everyone knows, carving is a cutting away, while modelling or moulding is a building up. Agostino's virtue will shed new light upon the high imaginative constructions<sup>32</sup>.

No other sculptor can teach so much about carving. His achievement inspires the search for its origins<sup>33</sup>.

The stones of the Tempio metamorphose into a finely carved aesthetic prose oscillating between objective data and symbolical transfiguration. Stokes' style thrives on the legacy of Aestheticism and Walter Pater.

*Mars'* scythed chariot descends a precipice (Pl. 23). But it is in no great danger. A hurricane blows it back, blows back his ovular shield, pins it to the block, hurls back his cloak and the tree on which his eagle has perched. Mars himself gleams; and the wolf whose hide seems mail-clad-hard, is unruffled by the wind.

*Capricorn* (Pl. 5), of the full ovoid udders, reaches up a peak to nibble the mountain oak. She balances upon the naked stone. See how it is cut to fundamental stone shapes, to gradual curves and smooth ripples; not gouged, not furrowed<sup>34</sup>.

Stokes' use of description defies its rules of referentiality and clarity: he 'writes down', as the etymology of 'describere' indicates, to write above. The reader obviously recognizes the planet, the zodiacal sign or every single part described page by page but is also exposed to Stokes' narrative extravagance. Describing becomes overwriting and, ultimately, overinterpretation.

Nothing draws you: it is silent, without rhythm. It is steadfast like a blind face. The fact that it is unfinished starts not one single speculation. Do you wonder what expression the blind man had when he used to see? No: his face is complete as it is. This is no shrine, no temple, but a church; Gothic San Francesco upon which Alberti has built a classical encasement. You can see the brick of the old San Francesco above where the stone encasement is unfinished. That is the only modulation<sup>35</sup>.

The façade never goes up, nor down, nor across. It stands white and strong<sup>36</sup>.

The architectural volumes and proportions of the Tempio are defined through bizarre similes ("It is steadfast like a blind face") and synaesthesia ("It stands white and strong").

<sup>32</sup> A. Stokes, Part Two, *Stone and Clay*, Chapter Four, *Carving, Modelling and Agostino*, in *Stones of Rimini*, Faber & Faber, London 1934, p. 108. See also Id., *The Quattro Cento: A Different Conception of the Italian Renaissance*, Faber & Faber, London 1932.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>35</sup> A. Stokes, Part Three, *Stone, Water and Stars*, Chapter Five, *The Tempio: First Visit*, in *Stones of Rimini*, p. 177.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 178.

Ekphrasis as a mode of writing a work of architecture is transformed into a form of expression used to verbalize the surreal projections of the author's imagery.

Of what kind the metaphysical, or, rather, cosmological, meaning that is so mixed up with the reappearance of Diana and the others from the stone at Rimini, that they needs must reappear as planets, amid the attendant signs of the Zodiac<sup>37</sup>?

Stokes makes statements that sound assertive and raises questions that sound whimsical. *The Stones of Rimini* are the result of a complex iconological investigation in which the method of the art historian is redefined by the introduction of cerebral and psychoanalytical components.

Historians, philologists, and philosophers published extensively about the Tempio in the period immediately preceding and following World War II. In his seminal *La Survivance des Dieux Antiques* (1940) Jean Seznec identified some significant literary sources for the Tempio, provided by the Neoplatonic philosophers Porphyry of Tyre and Macrobius<sup>38</sup>. In *The Effect of the War on Renaissance and Baroque Art in Italy* (1945) Rensselaer W. Lee commented on the conspicuous damage at Rimini, which the Germans chose as a strategic point of defense situated at the Adriatic end of the Gothic line. The town suffered from heavy bombing by the Allies and the Tempio was damaged: the apse end and the sacristy were almost destroyed, the nave roof collapsed, exposing the interior; the walls were cracked.

But the chapels containing Agostino da Duccio's Tomb of Isotta and his wonderful reliefs of the Arts and Sciences are still standing, and the sculptures partly protected by brick walls, have suffered almost no hurt. Piero della Francesca's fresco of Sigismondo Malatesta had been detached and removed from the chapel wall before the Allied troops entered Rimini<sup>39</sup>.

Lee expressed deep anxiety about about the state of the Tempio, internationally regarded as the architectural symbol of the Italian Renaissance. After the War, it became quintessentially attached to research on Neoplatonism in the Italian Renaissance, exemplified by Charles Mitchell in *The Imagery of the Tempio Malatestiano* (1951)<sup>40</sup>, Charles Hope in *The*

<sup>37</sup> A. Stokes, Part Three, *Stone, Water and Stars*, Chapter Six, *Chapel of the Planets*, in *Stones of Rimini*, p. 209.

<sup>38</sup> J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Studies of the Warburg Institute, 11, The Warburg Institute, London 1940; II ed. Flammarion, Paris 1980, English translation: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, trans. by B.F. Sessions, Pantheon Books, New York 1953. See also M. Bertozzi, *Segni, simboli, visioni. Il Tempio Malatestiano e i suoi enigmi*, in Id., *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Bologna 2008, p. 159.

<sup>39</sup> R.W. Lee, *The Effect of the War on Renaissance and Baroque Art in Italy*, "College Art Journal", 4, 1945, 2, pp. 81-91, p. 87.

<sup>40</sup> C. Mitchell, *The Imagery of the Tempio Malatestiano*, in "Studi Romagnoli", 2, 1951, pp. 77-90. See also, by the same author, *Il Tempio Malatestiano*, in *Studi Malatestiani*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1978, pp. 71-103.

*Early History of the Tempio Malatestiano* (1992)<sup>41</sup>, and Stanko Kokole in *Cognito formarum and Agostino di Duccio's Reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano* (1996)<sup>42</sup>.

As Eugenio Garin finely observed, Sigismondo Malatesta, who returned from Greece with the body of Gemistus to give him burial in the Tempio, defied the implacable George of Trebizond, who promised him a sure death if he had not immediately thrown away the bones of the impious philosopher<sup>43</sup>. Marco Bertozzi notices that the remains of Giorgio Gemisto Pletone are a real “act of defiance”, not only because they signify stubborn opposition to papal politics, but also because Malatesta had been able to grasp in the paganism of Pletone, whom Bessarione had called “the glory of the whole Greece and pride of the times to come”, the myth of an epochal rebirth<sup>44</sup>.

When it was included in the Grand Tour, a trip to Rimini would suggest a historical and artistic interest in some vestiges of ancient Rome and outstanding examples of its ideal continuation in the Quattrocento. The intercultural and transnational forms of writing (about) the Tempio show how an architectural and conceptual building incubates multiple aesthetic and ideological appropriations. The Tempio ekphrastically rendered allows us to define its historical role and to reveal its characteristics as a cultural catalyst.

---

<sup>41</sup> C. Hope, *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 55, 1992, pp. 51-154.

<sup>42</sup> S. Kokole, *Cognito formarum and Agostino di Duccio's Reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano*, in *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, ed. with an Introduction by Charles Dempsey, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1996, pp. 177-206.

<sup>43</sup> E. Garin, *Umanisti artisti scienziati*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 109.

<sup>44</sup> M. Bertozzi, *Il convito di Ferrara. Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico ai tempi del Concilio*, in *Ferrara e il Concilio 1438-1439*. Atti del convegno di studi nel 550° anniversario del concilio dell'unione delle due Chiese d'Oriente e d'Occidente – Università degli Studi di Ferrara, 23-24 novembre 1989, pp. 133-141.

## SIGISMONDO MALATESTA, UN CRIMINALE NEOPLATONICO. PÉLADAN LETTORE MISTICO DEL PALAZZO MALATESTIANO

MARISA VERNA

This paper aims to tackle the ambiguity of Péladan's interpretation of the Malatesta Temple of Rimini, the prestige of which is related for him to the faith in the Absolute of Art. In effect, in Péladan's novel *Le Vice Suprême*, Sigismondo becomes a hero for both his criminal reputation and his artistic prestige. Furthermore, in his theoretical work *L'Art Idéaliste et Mystique*, Péladan states that Sigismondo was devoted to the perfect religion of Beauty and was, therefore, pure. His Neoplatonic faith, as it is expressed in the artistic masterpieces of the Temple, makes him a priest of the only true Religion of Arts. This apparently linear stance veils in fact an ambivalent ideological attitude, that Péladan shares with the Decadent generation as a whole. Although conservative he was, the French writer was not aware of the consequences of some of his aesthetic statements, that inspired the far-right political movements of the early Twentieth Century's Europe. The intrinsic ambivalence of ideological interpretation of monuments is, therefore, exemplarily represented by Péladan's work.

In questo saggio ci proponiamo di analizzare l'ambiguità dell'interpretazione del Tempio Malatestiano nell'opera di Joséphin Péladan. Per Péladan il prestigio del Tempio è legato alla fede nell'assoluto dell'Arte, e sia nel romanzo *Le Vice Suprême* che nell'opera teorica *L'Art Idéaliste et Mystique* Péladan ritrae Sigismondo Malatesta come il sacerdote dell'Arte, riscattato dai propri crimini dalla fede neoplatonica. L'apparente linearità di questa posizione nasconde di fatto una profonda ambiguità ideologica, alla quale l'estrema destra europea dell'inizio del XX secolo si ispirò. Péladan condivide questa ambivalenza con la generazione Simbolista-Decadente nel suo insieme, e per quanto non consapevole della portata di alcune sue posizioni, Péladan dimostra ampiamente l'ambivalenza intrinseca dell'interpretazione ideologica dei monumenti.

*Keywords:* Sigismondo Malatesta, Tempio Malatestiano, Joséphin Péladan

### 1. Introduzione

Quando, nel 1447, Sigismondo Pandolfo Malatesta affidò a Leon Battista Alberti il progetto di ampliamento e rifacimento della chiesa di Rimini allora dedicata a San Francesco<sup>1</sup>, il suo era un progetto culturale (di impronta neoplatonica), e politico (Sigismondo celebrava sé stesso e il proprio ruolo di illuminato signore delle Umane Scienze). Pur trattandosi di una chiesa cristiana, il San Francesco di Sigismondo era dunque molto più vicino all'idea di tempio (pagano), che non a quella del culto che essa era destinata ad accogliere. La riuscita del progetto artistico (pur mai terminato) fu tale da fare del Tempio Malatestiano un mito

<sup>1</sup> Come è noto, oggi la chiesa è la Cattedrale di Rimini, dedicata a Santa Colomba.



di cui è quasi impossibile rendere conto<sup>2</sup>: molto più di un edificio, archetipo del pensiero occidentale, visitato e ogni volta ripensato da poeti, artisti e filosofi che ne hanno fatto ciò che potremmo definire oggi un 'luogo dinamico dello spirito'. Le contraddizioni che lo attraversano sono probabilmente alla fonte stessa della sua fecondità: estetica, ideologica, religiosa, in un perenne rimando di una all'altra.

In questo saggio leggeremo il Tempio Malatestiano secondo l'ideologia e l'estetica di Joséphin Péladan, che fu fra i suoi più ardenti ammiratori. Per comprendere questa lettura e l'intrinseca dicotomia che l'attraversa, percorreremo brevemente il pensiero di Péladan e le sue contraddizioni, che furono feconde ma anche mortifere, foriere, anche se inconsapevolmente, di una 'fede' che ha generato i peggiori fra i mostri del 'secolo breve'.

## 2. Ideologia estetica o estetica dell'ideologia?

"Was Péladan serious? Parisians in the 1890s couldn't tell": così si esprime Jason Farago del "New York Times", nel riferire della mostra tenutasi tra l'ottobre 2017 e il gennaio 2018 alla Guggenheim Foundation, che ha per la prima volta riproposto una selezione delle opere esposte nelle cinque "Gestes esthétiques" organizzate da Péladan fra il 1892 e il 1897<sup>3</sup>. E se per Farago l'insieme può essere definito uno "spiritualist schlock", per Alex Ross, del "New Yorker", esse mostrano per converso come "mystics like Péladan prepared the ground for the modernist revolution of the early twentieth century"<sup>4</sup>. Il disaccordo fra due critici contemporanei ricalca l'atteggiamento della critica coeva, che già aveva fatto di Péladan, alternativamente, un ciarlatano o un profeta<sup>5</sup>. La ragione di questa fortuna dicotomica si situa in una dissociazione profonda, intrinseca al suo pensiero e alle istanze estetiche e/o ideologiche propugnate dalle sue (troppo) numerose pubblicazioni.

L'ideologia propugnata da Péladan nei suoi testi teorici e nei suoi 'manuali' di perfezionamento interiore, collocati non a caso in una serie intitolata *Amphithéâtre des sciences mortes*<sup>6</sup>, corrisponde infatti al pensiero della destra radicale, e come ricorda Michela Gardini,

bien qu'il attribue à l'art la tâche de racheter la société, Péladan constelle ses œuvres de messages politiques assez nets [...]. Si le mépris qu'il affiche envers les institutions de l'État – l'Armée, l'Université, l'Appareil judiciaire – semble parfois faire de lui

<sup>2</sup> Noi non tenteremo neppure di farlo, non essendo del resto questo scritto dedicato al Tempio in sé, ma alla lettura che ne diede, appunto, uno dei suoi visitatori.

<sup>3</sup> J. Farago, *Mystical Symbolists in All their Kitchy Glory*, "The New York Times", July 13, 2017.

<sup>4</sup> A. Ross, *The occult roots of Modernism*, "The New Yorker", June 26, 2017.

<sup>5</sup> Cfr. M. Verna, *Péladan. L'uomo, la cultura, la fortuna*, in *L'opera teatrale di Joséphin Péladan*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 25-40.

<sup>6</sup> Si tratta rispettivamente del I, II e III volume della serie: *Comment on devient Mage*, *Comment on devient Fée*, *Comment on devient Artiste ou Ariste*, pubblicati dall'editore dell'esoterismo Chamuel rispettivamente nel 1892, 1893 e 1894.

un anarchiste *sui generis*, il le range en réalité au nombre des partisans de la droite radicale, en s'associant à une vision élitiste de la société dont la religion est le ciment<sup>7</sup>.

Péladan non esitò a definire Gobineau un “rare et grand esprit que le public ignore”<sup>8</sup>, e i suoi sforzi di rigenerare una società in supposto declino morale vanno tutti nella direzione di un autoritarismo elitario e sostanzialmente religioso. Tuttavia, la collocazione della sua opera è più complessa di quanto una lettura della storia che l'ha seguita potrebbe far pensare. Non è possibile, innanzitutto, stabilire a priori quanto di ciò che avvenne nei decenni che seguirono la morte di Péladan potesse essere auspicato dal Sâr stesso, né è possibile attribuire a Péladan la responsabilità di quanto altri lessero nel suo pensiero (ancorché non nasca quasi nulla di ciò che non è stato seminato, sia pure inavvertitamente). La carriera di Gabriel Boissy, per esempio, fra gli ultimi e più fedeli seguaci del Grand Maître de la Rose+Croix Catholique<sup>9</sup>, e fra i primi di Adolf Hitler in Francia – nonché inventore del rito della fiamma eterna in onore del soldato ignoto – non ci dice molto sul pensiero di Péladan stesso<sup>10</sup>: antimilitarista, antinazionalista e anticolonialista per tutta la vita, Péladan si sarebbe trovato in seria difficoltà nell'aderire alla nuova fede di Boissy. Anche Jean-Pierre Guillerme, che pure è fra i suoi critici più severi, riconosce che “[l]a situation de Péladan ne laisse pas de paraître étrange si l'on assimile la ‘droite’ des années 80 aux représentations qu'on peut en avoir à l'heure actuelle. Péladan est anti-colonialiste et anti-militariste”<sup>11</sup>.

È certo vero che Lanz von Liebenfels, Gran Maestro di un Ordine del Nuovo Tempio, attivo nell'organizzazione della ‘crociata’ per il miglioramento della razza ariana, e fondatore della rivista Ostara di cui si nutriva il giovane Hitler, situava Péladan fra i “grandi iniziati”, in cui naturalmente calcolava anche sé stesso. Ma Péladan era in buona compagnia:

In the Middle Ages this ‘ario-christian’ mystical tradition included the following: Hildegard of Bingen (d. 1179), Gertrude the Great (d. 1303), Mechtilde [sic] of

<sup>7</sup> M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, Classiques Garnier, Paris 2015, p. 115.

<sup>8</sup> J. Péladan, *Traité de l'aristocratie humaine*, in *Istar, La Décadence Latine, Éthopée*, Édinger, Paris 1888, p. 57. Va detto a questo proposito che molti, anche al di sopra di ogni sospetto di nutrire simpatie per il pensiero razzista della destra radicale, avevano ammirato Gobineau. Marcel Proust scrive all'amico Robert Dreyfus, a proposito dello stile di Gobineau, che entrambi ammirano, e sul quale Robert ha pubblicato una monografia: « cette espèce de ferveur froide, de malice inexpérimentée, de tendresse contenue, de minutie négligente, cette ‘mesure’ exquise où (avec calembour) il y a toujours quatre silences pour deux croches, pour deux triples croches, ces larmes re foulées, cette brièveté stupéfiante quand le sujet devient à l'éloquence, mais souverainement éloquent elle-même, une conclusion de cinq lignes et une préface de quatre, tout cela est d'une ‘distinction’, comme on dit, et d'une personnalité extrêmes » (M. Proust, Lettre à Robert Dreyfus, 14 mai 1905, in Paris, *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, Paris 1970-1993, 21 voll, V, pp. 142-145).

<sup>9</sup> Scrivo Rose+Croix, invece di Rose-Croix, in quanto Péladan introdusse questa distinzione tipografica dopo la rottura con Stanislas de Guaita e lo scioglimento della Rose-Croix Kabbalistique.

<sup>10</sup> Boissy fu grande ammiratore di Hitler, e riconosceva della “grandeur au rôle de la Gestapo qui vérifiait la dignité de chacun au titre d'Allemand” (C. Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Jérôme Million, Grenoble 1993, p. 448).

<sup>11</sup> J.-P. Guillerme, *Le tombeau de Léonard de Vinci, le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1981, p. 200n.

Magdeburg (d. 1282?), Meister Eckhart (d. 1327), Jan von [sic] Ruysbroeck (d. 1381) and Thomas a [sic] Kempis (d. 1471). In the early modern period, these mystics were succeeded by famous pietists, including: Jakob Boehme (d. 1624), Angelus Silesius (d. 1671), Nikolaus von Zinzendorf (d. 1760) and Emanuel Swedenborg (d. 1772). After the Enlightenment Lanz's roll of ariosophical initiates included romantic thinkers and occultists of the nineteenth century including: J. B. Kerling (1774-1851), the mystical Freemason; Carl von Reichenbach (1788-1869), the Viennese investigator of animal magnetism; the French occultists, Éliphas Levi (1810-75), Joséphin Péladan (1858-1918), Gérard Encausse (1865-1916), and Édouard Schuré (1841-1929); and the theosophists, Helena Petrovna Blavatsky (1831-91), Franz Hartmann (1838-1912), Annie Besant (1847-1933), and Charles Webster Leadbeater (1847-1934). The tradition finally led to Guido von List, Rudolf John Gorsleben, and the mythologists of an Aryan Atlantis, Karl Georg Zschaetzsch, and Hermann Wieland<sup>12</sup>.

Come ricorda ancora Michela Gardini, il legame del nazionalsocialismo con la cultura esoterico-occulta esiste, ma pur essendo oggetto di numerosi e importanti studi, si ha talvolta tendenza a semplificare il problema e a scivolare in “un mythe moderne assez proche de celui des Templiers”<sup>13</sup>, sui quali si è tanto detto e scritto che è ormai sempre più difficile dipanare la già spessa matassa della storia. Occultismo, esoterismo e rituali più o meno segreti non sono estranei all'insorgere delle ideologie razziste ed elitiste che agitò la società *fin-de-siècle*, ne sono anzi uno degli elementi più rilevanti. Tuttavia, non andrebbero confuse le cause con gli effetti, e la magia non è all'origine del sottobosco ideologico decadente. I valori (culturali, spirituali, sociali e politici) che avevano fondato l'Occidente sembravano essersi sgretolati, sotto la minaccia di un sapere scientifico soverchiante e di un disincanto sempre più vicino al cinismo, che dava a molti il sentimento di essere sopravvissuti al proprio mondo: il magico apparve quindi ad alcuni come un *exutoire* per quel troppo pieno di senso che si era creato in tutti gli ambiti del sapere. Come Edward Tiryakian ricordava già nel 1974:

The particular thrust of efficacy of esoteric culture lay [...] in the exoteric culture having what may be characterized as a loss of confidence in established symbols and cognitive models of reality, in the exhaustion of institutionalized collective symbols of identity, so to speak. There was what may be called a “retreat from reason into the occult”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> N. Goodrick-Clarke, *The occult roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their influence on Nazi ideology*, Tauris Parke Paperbacks, London and New York, 2005 (1985), p. 304.

<sup>13</sup> M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, p. 127.

<sup>14</sup> E.A. Tiryakian, *Toward the Sociology of Esoteric Culture*, in *On the Margin of the Visible: Sociology, the Esoteric, and the Occult*, E.A. Tiryakian ed., New York 1974, pp. 274-275.

La riflessione filosofica ed estetica prodotta dai gruppi esoteristi fu, però, anche feconda per l'arte, e il Modernismo in tutte le sue forme le è spesso debitore<sup>15</sup>. La dicotomia e la dissociazione intrinseca di cui parlavamo all'inizio di questo studio si colloca a questo livello (non solo per Péladan, del resto), e mostra come il medesimo albero abbia dato vita a due rami che si muovono nelle direzioni opposte dell'Avanguardia e delle 'scienze morte'. Cerchiamo di capire come.

## 2.1 La religione dell'arte

L'arte è per Péladan la più alta forma di sacerdozio. In tutte le sue opere questo principio è propugnato con forza, quasi con pedanteria. Conformemente all'ideale artistico simbolista, Péladan pone l'estetica al primo posto nella scala dei valori: prima di ogni sistema etico organizzato, ma anche al di sopra di ogni istanza sociale e politica. In questo senso la sua è una religione artistica: assumendo il significato primo del termine 'religione', l'arte è ciò che lega, struttura e definisce l'umanità:

Quel est donc le légitime penchant qui pousse l'indigne tout-le-monde à usurper les sacerdotales fonctions de l'artiste véritable, en une singerie sans plaisir pour soi, sans profit pour autrui ? Ce penchant aux conséquences si déplorable, un des plus nobles, est le penchant vers la beauté. On a dit l'homme un 'animal religieux': je le dirai volontiers, un animal esthétique<sup>16</sup>.

L'origine prima di questa credenza è "the Neoplatonic quest for the reattainment state of unity between self and an absolute One"<sup>17</sup>, il mistico ritorno all'Uno, che anche Charles Baudelaire, prima di lui, mette al centro della propria estetica. Grazie all'immaginazione, facoltà "scientifica e divina"<sup>18</sup>, l'artista coglie infatti le analogie e le corrispondenze che legano fra loro le parti apparentemente disaggregate dell'universo, "les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité"<sup>19</sup>. La loro ricostruzione in una forma artistica è il risultato di un paziente cesello, della sottomissione incondizionata alle *contraintes*, regole di composizione e norme del fare, cui nessun vero artista si è mai sottratto. Il compasso non soffoca l'originalità perché la forma da imitare è comunque perfetta e non ci sono due modi per riprodurla. La forma è perfetta, giacché essa rimanda all'eterno mondo dello

<sup>15</sup> Kandinsky menziona Péladan nel suo *Dello spirituale nell'arte*, ma non è il solo ad aver beneficiato delle teorie e pratiche artistiche del Sâr. Cfr. N. Podzemskaia, *Colore, simbolo, immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Alinea Editrice, Firenze 2000, p. 175. Cfr. inoltre C. Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, p. 460.

<sup>16</sup> J. Péladan, *L'Art Idéaliste et mystique précédé de la réfutation de Taine*, Sansot, Paris 1909, p. 291.

<sup>17</sup> D. Henderson, *Mysticism and Occultism in Modern Art*, "Art Journal", 46, 1987, 1, pp. 5-8, 5.

<sup>18</sup> C. Baudelaire, *Écrits sur Poe*, in Id., *Œuvres complètes*, II, Claude Pichois ed., Gallimard, Paris 1975, pp. 328-329.

<sup>19</sup> C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, 1861, in *Œuvres complètes*, II, p. 784.

Spirito<sup>20</sup>. Il Tempio Malatestiano, lo vedremo, corrisponde per Péladan a questa perfetta sintesi dell'Universo uno, anche se esso non è, per il Sâr, eterno, bensì raggelato in un aldiquà del tempo, senza possibilità di 'resurrezione' di un mondo decaduto e laido. Baudelaire aveva definito questo atteggiamento, nel *Peintre de la vie moderne*, come il segno di una grande "pigri­zia" intellettuale, poiché la Modernità è la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile<sup>21</sup>. Respingere la bellezza del transitorio (della modernità) significa per Baudelaire uccidere anche la parte di eternità in esso contenuta, significa cioè produrre un'opera morta:

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché<sup>22</sup>.

Nulla è dunque più estraneo all'estetica baudelairiana (all'estetica simbolista che comprende se stessa) del passatismo di Péladan e di molti altri decadenti<sup>23</sup>. È vero che la cultura filosofica di Péladan era vasta quanto superficiale, cucita senza troppo scrupolo di esattezza su un abito mentale bizzarro e vistoso<sup>24</sup>. Il suo accesso al pensiero neoplatonico era stato infatti poco canonico, mediato perlopiù da quel sottobosco culturale esoterico e occulto che aveva assorbito in famiglia e che animava la Parigi dell'epoca, in cui Éliphas Lévi, Sofocle e gli apostoli camminavano sottobraccio nell'immenso territorio delle Verità rivelate. Ciò ha spinto buona parte della critica a sottovalutare il valore intrinseco e l'originalità della sua opera, sia teorica sia letteraria. Solo molto recentemente la sua produzione è stata oggetto di studi lucidi e perspicaci e il Mage è stato definito l'anticipatore di forme d'arte contemporanee come la Performing Art<sup>25</sup>. Come osserva Michela Gardini infatti,

l'originalità di Péladan risiede nel fatto di aver radicalizzato la ricerca dell'assoluto mettendo in gioco anche il proprio corpo [...]. In questa prospettiva [...] la rigida disciplina alla quale l'artiste/ariste e il Mago devono sottoporre il proprio corpo si

<sup>20</sup> Cfr. S. Cigada, *Charles Baudelaire: anthropologie et poétique*, in *Études sur le Symbolisme*, G. Bernardelli et M. Verna ed., tr. di G. Grata, EDUCatt, Milano 2001, pp. 1-42, e A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses Paris Sorbonne, Paris 2003.

<sup>21</sup> Cfr. C. Baudelaire, *La Modernité*, in *Le peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, II, p. 694.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>23</sup> Come Cigada citato più sopra, consideriamo Baudelaire il fondatore del Simbolismo, e non distinguiamo fra Simbolismo e Decadentismo.

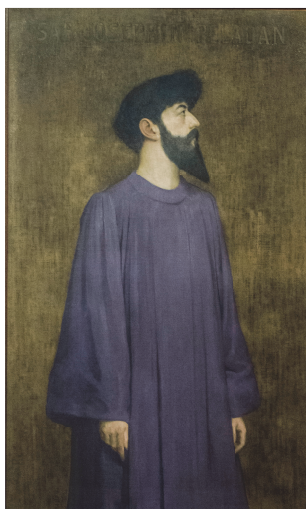
<sup>24</sup> Cfr. C. Beaufiles, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*; M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Peladan. Esoterismo e Magia nel Dramma simbolista*; M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*; M. Verna, *Un mistico ladro di fuoco. Prometeo e la salvezza*, "Aevum antiquum", 2012-2013, pp. 365-373.

<sup>25</sup> D. Frantisek, *Symbolist Theater: the formation of the avant-garde*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1993.

configura come una preparazione, un mezzo atto a rendere possibile il raggiungimento della perfezione intellettuale e spirituale<sup>26</sup>.

La studiosa dimostra infatti che la spettacolarizzazione del sé era parte del programma estetico e spirituale del Sâr: arte egli stesso, fin dalla copertina dei volumi sui cui campeggiava la sua fotografia in abiti babilonesi [immagine 1].

Immagine 1 - Alexandre Séon (1855-1917), *Portrait du Sâr Joséphin Péladan*, 1892, Musée des beaux-arts de Lyon



Péladan officiò dunque per tutta la vita e in ogni possibile contesto la religione della Bellezza. Lo fece letteralmente, nel senso che i suoi gesti (inaugurazione di mostre, di spettacoli teatrali, discorsi in pubblico, interventi sulla stampa) e la sua stessa scrittura sono concepiti come parte di un rituale più vasto, gesti sacri volti a cambiare lo stato delle cose<sup>27</sup>. Capaci di consacrare, benedire, assolvere ed elevare. Nessuna delle sue stravaganze ci autorizza a pensare che giocasse una partita truccata. “[F]ailed prophet of a nonexistent faith”<sup>28</sup>, il Mage non mancava di un acuto senso del marketing ed era anche consapevole che per vivere della propria penna era necessario far parlare di sé. Non era il solo, ma era fra quelli che credevano in ciò che facevano:

En dépit de son auto-investiture sacrale dans le rôle de Grand-Maître de l’Ordre, Péladan a surtout voulu édifier un système de valeurs qu’il a sublimées dans une

<sup>26</sup> M. Gardini, *Liturgie decadenti. Péladan e l’estetica del magico*, Sestante Edizioni, Bergamo 2012, p. 53.

<sup>27</sup> Una discussione sul concetto di “sacro” ci porterebbe senza alcun dubbio molto lontano, e certo al di là delle nostre competenze. Ci limitiamo a rimandare a uno dei testi fondamentali per la questione: M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

<sup>28</sup> A. Ross, *The occult roots of Modernism*, p. 2.

mission sacrificielle, plutôt qu'il n'a recherché son prestige personnel ou n'a voulu le consolider<sup>29</sup>.

I suoi *Salons de la Rose-Croix* furono una manifestazione artistica di grande originalità, in cui esposero pittori simbolisti la cui celebrità si sarebbe affermata solo diversi anni dopo, quali Fernand Khnopff, Jean Delville, Jan Toorop e Carlos Schwabe<sup>30</sup>. Fu in occasione del secondo Salon che il Mage proclamò la missione religiosa dell'artista:

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...

Artiste tu es roi : l'Art est l'empire véritable ; lorsque ta main écrit une ligne parfaite, les chérubins eux-mêmes descendent s'y confondre comme dans un miroir [...] Artiste tu es mage : l'Art est le grand miracle et prouve notre immortalité<sup>31</sup>.

Questa proclamazione rimanda ancora una volta all'estetica neoplatonica: il rapporto con il divino (il raggio che consacra il capolavoro come un altare), la natura analogica dell'opera (lo specchio in cui si mirano gli angeli), il mondo perfetto delle idee di cui l'arte è testimonianza (l'immortalità). In essa è però contenuta anche un'ideologia dell'arte, che attribuisce all'artista ogni potere e ogni dispensa morale. Come Stefan George in Germania, Péladan attribuisce a sé stesso il potere spirituale di rinnovare una società massificata e priva di valore morale o di sostanza politica (non distinguendo, peraltro, i due livelli). Entrambi respingono con orrore l'estetica naturalista, in quanto volta alla frammentazione e all'analisi:

Alors que les écrivains naturalistes portent sur la réalité un regard anatomique qui la décompose en détails, l'initié, au contraire, en tant que dépositaire d'un savoir occulte, doit être à même, pour George comme pour Péladan, de déchiffrer et de dévoiler le réseau touffu des correspondances dont découle la secrète unité du monde<sup>32</sup>.

Questa aspirazione corrisponde, l'abbiamo visto, all'estetica simbolista e alla poetica di Baudelaire, ma nella semplificazione che sempre accompagna la lettura ideologica della realtà, essa finisce per giungere a esiti opposti. La ricerca dolorosa dell'Uno e dell'Armonia conduce infatti Baudelaire a quell'orgia con la folla, a quella prostituzione dell'io che si identifica con l'amore dell'arte, o piuttosto con l'amore nell'arte:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : *jouir de la foule est un art* [...]. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux,

<sup>29</sup> M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, p. 122.

<sup>30</sup> Cfr. A. Ellridge, *Anarchisme, occultisme et Rose-Croix*, in *Gauguin et les Nabis*, Terrail, Paris 1993, pp. 138-145.

<sup>31</sup> J. Péladan, *L'art idéaliste et mystique, précédé de la réfutation de Taine, Exhortation*, pp. 327-329, 327.

<sup>32</sup> M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, p. 121.

interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente [...]. Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette *ineffable orgie*, à cette *sainte prostitution de l'âme* qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe<sup>33</sup>.

Si può anche avanzare l'ipotesi che sia proprio il terrore di questa fusione con il vasto mondo degli uomini a spingere letterati come George o Péladan a ritrarsi in cupe torri di pietra, mentre il Baudelaire più maturo aveva già mutato il proprio orgoglioso albatro in un cigno "ridicolo e sublime"<sup>34</sup>, che pesticiando nella polvere della realtà si accomuna alla vasta coorte di derelitti che come lui sono intrappolati in una terra disaggregata e disarmonica. Baudelaire non temeva il presente, e mai ebbe bisogno di rifugiarsi nel mito di un passato perfetto. Péladan, invece, rigetta il proprio mondo come l'esito di una degradazione morale cui nessuna bellezza può corrispondere. Il Tempio Malatestiano si iscrive in questo rifiuto e nell'aspirazione al ritrovamento di una mitica 'età dell'oro'.

## 2.2 Sigismondo Malatesta

La prima allusione di Péladan a Sigismondo Malatesta si colloca in quest'ordine di considerazioni e allude alla sua 'perversità'. Nel *Vice Suprême*, primo romanzo della *Décadence Latine*, il principe viene descritto come pretendente della bellissima Leonora D'Este, colta e annoiata nobildonna toscana. La sua perversità morale è attribuita alla 'decadenza' contemporanea, che non concede agli esseri d'eccezione altra valvola di sfogo se non la deviazione sessuale, cui si accompagna la raffinatezza del gusto estetico:

en lui revivait quelque chose de ce temps où les Alberti, des banquiers, étaient beaux comme les dieux grecs ; où l'industriel était artiste ; l'artiste poète et le brigand bandit. Au lieu du Bovary nobliot des romans modernes, Sigismond Malatesta semblait le pâle seigneur peint par Raphaël et que l'on dit être César Borgia, autant toutefois que le hideux habillement contemporain permet de rappeler un patricien à toque et pourpoint de velours tailladé. Maigre sans être osseux, le nez long aux narines fermées, il portait sur son front droit l'inquiétante blancheur de la perversité<sup>35</sup>.

Il vizio di Malatesta è la violenza, lo stupro che perpetrerà sulla delicata e a sua volta perversa Leonora<sup>36</sup>. Entrambi i personaggi sono 'malati', affetti dalla consunzione morale della Decadenza. Ovviamente, Péladan nel suo romanzo non parla del vero Sigismondo Malatesta, ma costruisce un carattere che nella finzione è un discendente del fondatore del Tempio. Il rapporto di questo personaggio con la persona reale di Malatesta è evidentemente labile, fondato com'è unicamente sulla scomunica per "crapule, ubriachezza

<sup>33</sup> C. Baudelaire, *Les Fousles*, in *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, I, pp. 291-292.

<sup>34</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, I, pp. 85-87, v. 35.

<sup>35</sup> J. Péladan, *Le vice suprême* [1884], iBooks. <https://itun.es/it/-UCrw.l>, p. 65.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 66.



e gozzoviglie in tempi di digiuno”, che come è noto gli fu comminata da Papa Pio II nel 1460. Il matrimonio di Sigismondo Malatesta con Ginevra D’Este è il solo altro dato storico che può giustificare la scelta di Péladan, che nella sua opera è impegnato a costruire un immaginario in cui la società di fine Ottocento è costantemente messa a confronto con l’Umanesimo. Il personaggio di Sigismondo Malatesta nel *Vice Suprême* è un Decadente, che dall’illustre antenato ha ereditato il gusto artistico e la violenza, ma non la capacità di vivere pienamente:

Pantin cassé aux ficelles pendantes, le décadent n’a pas même le ressort qu’il faut pour déplacer son vice et changer de fumier ; il pourrit sur place, heureux de cette vermine, qui, pour quelques droits qu’elle lui ôte, lui ôte aussi tous les devoirs. Dédaigneux de sa liberté qui lui pèse, il appelle avec cris la tyrannie d’un vice. Aux époques d’épée, on faisait bon marché de sa vie; aux époques de dandysme, on fait bon marché de sa volonté. Vivre est si nauséeux qu’on s’abandonne sous le martèlement de l’habitude à ce lent suicide: l’ivresse de l’inertie<sup>37</sup>.

Il Sigismondo del *Vice Suprême* si consuma nella propria impotenza “jusqu’au jour où il se découvrit un vice précis auquel il se livra exclusivement: le stupre”<sup>38</sup>. Nella finzione romanzesca il Malatesta ordina la costruzione di un “palazzo italiano” nella Parigi ottocentesca; il progetto è di Leon Battista Alberti in persona:

L’hôtel Malatesta était un palais italien. Le prince avait fait exécuter scrupuleusement le plan de l’Alberti qui construisit la cathédrale de Rimini, un des premiers retours au néo-romain. Deux pavillons à terrasses balustrées flanquaient la porte de bronze qui s’ouvrait sur une vaste cour, où un Ganymède de Sansovino versait continuellement l’eau de son aiguière dans une vasque de marbre noir<sup>39</sup>.

L’allusione a Ganimede è complessa: da un lato essa rimanda all’ambiguità ‘decadente’, alla perversità, alla sessualità deviata che certamente è nel retroterra culturale di Péladan. Dall’altro essa rappresenta quella cultura di cui Péladan era certamente un araldo: come la tradizione neoplatonica insegna, il rapimento di Ganimede rappresenta infatti il rapimento dell’anima a Dio e s’inserisce quindi nella complessa relazione tra la morbosità sessuale del Sigismondo ottocentesco e l’aspirazione spirituale che Péladan attribuisce al fondatore del Tempio. In questo dettaglio si annuncia infatti la lettura mistica del Malatesta storico e del palazzo stesso, che Péladan esporrà in un’opera cui egli accordava un’importanza decisamente maggiore rispetto al romanzo: *L’Art Idéaliste et mystique, précédé de la réfutation de Taine*.

<sup>37</sup> J. Péladan, *Le Vice Suprême*, p. 165.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 136.

### 2.3 Malatesta e il Tempio

Il personaggio del Sigismondo decadente nel *Vice Suprême* viene eliminato in poche righe, ucciso da un colpo di pistola durante un incontro sfortunato con un giornalista. Alla persona reale di Malatesta Péladan dedica invece un solo paragrafo, nel quale però sono rintracciabili i principi più alti cui il Sâr ha dedicato tutta la propria attività intellettuale ed artistica.

Il trattato di estetica *L'Art Idéaliste et Mystique* fu pubblicato una prima volta nel 1894 presso Chamuel, l'editore parigino di esoterismo; si presentava come il testo dottrinale dell'ordine e del Salone annuale dei Rose-Croix. L'arte vi era dunque descritta come un'attività religiosa e l'artista come un tramite fra la vita terrena e la bellezza di Dio.

Il testo fu rieditato in una versione ampliata nel 1909 dall'editore Sansot. Quest'ultima versione è preceduta, come dice il titolo, da una confutazione dell'estetica positivista, rappresentata appunto dall'opera di Hyppolite Taine. È in questo contesto polemico che l'allusione a Malatesta trova tutto il suo significato. La sua vita e la sua opera vengono contrapposte a un'idea utilitaristica dell'arte, concepita dai positivisti come una parte del progresso umano verso un benessere sempre perfettibile e come veicolo di educazione delle masse. All'etica sociale di Taine Péladan contrappone la morale mistica di Sigismondo:

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 beauté<sup>40</sup>.

Malatesta è subito identificato con la dottrina neoplatonica attraverso il riferimento a Gemisto Pletone, che com'è noto Sigismondo ammirava profondamente, e di cui effettivamente onorò le ceneri trasportandole nel Tempio. La scelta di questo dato storico fra i tanti che Péladan aveva a disposizione è però rivelatrice di un messaggio cifrato ch'egli indirizza a quei seguaci che il suo ordine rosacrociano aveva raccolto intorno al progetto non solo estetico, ma religioso e politico, di rinnovamento della società<sup>41</sup>. Il pensiero di Pletone, con la sua aspirazione a una riunificazione di tutte le fedi religiose sotto l'unica egida di un gruppo di filosofi eletti e sapienti non è lontana infatti dal progetto dello stesso Péladan,

<sup>40</sup> J. Péladan, *L'Art Idéaliste et Mystique*, pp. 59-60.

<sup>41</sup> Rimando per l'aspetto politico del progetto di Péladan a M. Gardini, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*.

che nel suo trattato di estetica rivolge numerose, anche se velate, critiche alla Chiesa Cattolica.

Subito dopo Malatesta è definito appunto come colui che “honore la culture comme d'autres la sainteté, lorsqu'il élève le Tempio Malatesta, il ne fait pas œuvre païenne”<sup>42</sup>.

È appunto una sorta di santità quella che Péladan attribuisce al fondatore del Tempio, la stessa di cui egli stesso si onorava. L'allusione all'elefante e alla rosa è un riferimento diretto all'ordine rosacrociano, che lo colloca in un ‘misticismo speciale’ e lo solleva dagli obblighi morali del comune degli uomini. La descrizione di Malatesta come di un uomo violento, un “criminale”, è coerente con la descrizione del suo discendente finzionale, il Sigismondo del *Vice Suprême*. A differenza di quello però, il vero Malatesta seppe officiare il culto delle arti e in questo modo santificò la sua vita.

L'allusione alla bolla di scomunica non fa alcuna ombra al Malatesta di Péladan: posta all'inizio della frase in funzione antitetica, essa anzi rafforza la chiusa del periodo, che vede Sigismondo come sacerdote della religione ardente dell'Umanesimo. Sigismondo è appunto “un criminale, ma crede a Platone”. Questo solo conta, poiché il potere misterico degli adepti si traduce, per Péladan, nel potere reale sul resto degli uomini. I decadenti hanno dimenticato queste “verità”, e il Tempio Malatestiano si eleva a monito, invito, eterno sigillo.

La dicotomia di cui parlavamo all'inizio di questo saggio si rivela essere una vera e propria dissociazione, già evidente nel primo tomo della *Décadence latine*. Come osserva Marisa Verna infatti,

decadente nelle sue strutture profonde, dalla fabula alla strutturazione antropologico-simbolica dei personaggi, fino all'universo diegetico in cui si muove, il [*Vice suprême*] risponde ad un modello ideologico che è tenuto invece ad opporsi a tutto ciò che la narrazione mette in opera. L'ambiguità si situa, dunque, a livello di quell'istanza, di per sé ambigua, che è l'Autore-ideale, a livello cioè di una comunicazione extratestuale, che entra in conflitto con quella intratestuale del Narratore<sup>43</sup>.

Péladan è dunque in conflitto con quella proiezione di sé che egli mette in scena nei propri romanzi, e soprattutto con l'Autore dei *pamphlets* e dei manuali, con il Mage e il Commandeur della Rose-Croix. In questa contraddizione si situa buona parte dell'interesse della sua opera, in cui resta sospeso, quasi un'istantanea che non si accorda con la cornice, il Tempio Malatestiano. Gli dei di Atene vi rappresentano forse “des formes propres à exprimer [un] rêve de beauté”: ignorarne la dimensione spirituale era però una grave imprudenza, da parte del Sâr. Alla forma, infatti, corrisponde sempre il contenuto, e il culto che Péladan celebrava nel Tempio era appunto quello che il Mage rifuggiva con orrore: il culto pagano della Decadenza.

<sup>42</sup> J. Péladan, *L'Art Idéaliste et Mystique*, p. 59.

<sup>43</sup> M. Verna, *L'opera teatrale di Joséphin Péladan*, p. 105n.

## MONUMENTI, NAZIONALISMO E LETTERATURA NELLA GERMANIA BISMARCKIANA E GUGLIELMINA. THEODOR FONTANE E FELIX DAHN

ELENA RAPONI

Il contributo analizza la rappresentazione letteraria dei monumenti nella Germania bismarckiana e guglielmina, epoca in cui l'entusiasmo per la nascita del Secondo Reich e l'esigenza di una unificazione morale oltre che politica della nazione portano alla proliferazione di monumenti celebrativi di eventi e figure significativi della storia tedesca. In particolare il lavoro prende in esame il romanzo *Effi Briest* di Theodor Fontane (1819-1898) e la narrativa e le poesie di Felix Dahn (1834-1912), nei quali è possibile ravvisare le due diverse tipologie di monumento allora diffuse: da un lato i monumenti ufficiali della casa Hohenzollern, espressione di un patriottismo dinastico e filogovernativo, dall'altro i monumenti nati per iniziativa spontanea, come le numerosissime *Bismarck-Türme* o le statue di Arminio, testimonianza di un patriottismo nazionalistico radicale ed 'eversivo' nei confronti dello *status quo*. Il contributo indaga quale funzione e quale significato assumano nell'opera di Dahn e di Fontane le due diverse tipologie di monumento e quali siano le differenze nell'atteggiamento dei due scrittori, senza trascurare il caso di monumenti 'mancati', come per il fallito progetto di un monumento a Heinrich Heine.

The paper analyzes the literary treatment of the monuments of Bismarckian and Wilhelmine Germany. This was a period in which the enthusiasm for the birth of the Second Reich and the need for moral as well as political unification of the nation led to a proliferation of monuments celebrating significant events and figures in German history. In particular, we examine the novel *Effi Briest* by Theodor Fontane (1819-1898) and the prose and poetry of Felix Dahn (1834-1912), in which two types of monuments that were commonly found at the time are portrayed: on the one hand the official monuments of the Hohenzollerns, the expression of a dynastic and pro-government patriotism, and on the other hand the monuments created through spontaneous initiatives, like the many Bismarck Towers or the statues of Arminius, which reflected a radical nationalist patriotism that was 'anti-establishment'. The paper examines the function and meaning of the two types of monument in the works of Dahn and Fontane and the differences in the attitudes of the two writers, without neglecting cases of 'missing' monuments such as the aborted project of a monument to Heinrich Heine.

*Keywords:* monuments and literature, literature and nationalism, Bismarckian and Wilhelmine Germany, Theodor Fontane, Felix Dahn

Con la proclamazione del Secondo Reich, avvenuta il 18 gennaio 1871 nella reggia di Versailles, il movimento nazionale tedesco coronava trionfalmente le sue aspirazioni. Compiuta l'unità politica, il nazionalismo, tuttavia, non si esaurì; semplicemente si trasformò, cambiò meta, perseguendo, dopo l'unificazione politica e territoriale del Reich, l'unificazione

morale della nazione<sup>1</sup>. L'ideale di una unanimità di sentire, *Einigkeit*, più esigente rispetto alla sola unità politica, *Einheit*, finì presto per conferire alla coscienza nazionale tedesca una nota militante drammatica. Ogni forma di dissenso e di pluralismo furono avvertiti come una minaccia portata alla coesione e all'unità interna dello Stato. La nazione divenne un valore morale assoluto, e l'identità nazionale un obiettivo cui votarsi con impegno e dedizione totali prima che una realtà acquisita e inclusiva, capace di accogliere e conciliare al suo interno le differenze. Una nota nazionale pervase la storiografia, impegnata ora a recuperare in una prospettiva teleologica il passato medievale e germanico della nazione, come pure la letteratura, almeno quella popolare e d'appendice<sup>2</sup>; anche l'architettura si conformò, negli edifici istituzionali, alle esigenze di autorappresentazione dell'Impero.

Particolare importanza nella formazione della coscienza e dell'identità nazionale tedesca ebbero i monumenti, eretti a centinaia nella Germania bismarckiana e guglielmina<sup>3</sup>. Sia che celebrassero una figura o un evento significativo della storia o del passato mitico tedesco, o un personaggio esemplare del proprio tempo, i monumenti rendevano visibile in forma simbolica un modo di sentire e percepire l'identità nazionale, e allo stesso tempo concorsero a formarla, a orientarla.

Non meno importante fu in questo senso il contributo di poeti e scrittori, chiamati a sostenere con il prestigio del loro nome le campagne nazionali di sottoscrizione di questo o quel monumento. Ma pensiamo anche al profluvio di poesie scritte per l'inaugurazione ufficiale di un monumento o per l'occasione di ricorrenze e festeggiamenti nazionali, come la vittoria di Sedan o il genetliaco dell'Imperatore e di Bismarck, che venivano in un certo qual modo a perfezionare, a compiere il significato simbolico del monumento stesso, e a orientarne, a loro volta, la ricezione.

<sup>1</sup> "Der siegreiche Reichsnationalismus von 1871 [...] focht nach der äußeren jetzt für die 'innere' Reichsgründung, das lebendige Zusammenwachsen der Regionen und Stämme" (Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band: *Machtstaat vor der Demokratie*, Verlag C.H. Beck, München 1998 [1992], p. 254). Sul nazionalismo tedesco nella seconda metà dell'Ottocento, sulla sua natura ed evoluzione si rinvia, nell'ampia bibliografia esistente, agli studi di Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, in particolare pp. 250-265 e pp. 595-609; O. Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, Verlag C.H. Beck, München 1993; W.J. Mommsen, *Das Ringen um den nationalen Staat. Die Gründung und der innere Ausbau des Deutschen Reiches unter Otto von Bismarck 1850 bis 1890*, Propyläen Verlag, Frankfurt a.M./Berlin 1993. Tutti i passi tedeschi citati nel testo rispettano la grafia originaria.

<sup>2</sup> Cfr. Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, p. 262.

<sup>3</sup> Di una vera e propria inflazione di monumenti politici dopo il 1870 parla Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in Id., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, pp. 133-173, qui p. 141 (già apparso in "Historische Zeitschrift", 206, 1968, 3, pp. 529-585); sulla dimensione europea del fenomeno cfr. Id., *Der Kölner Dom als Nationaldenkmal*, in Id., *Nachdenken über die deutsche Geschichte. Essays*, Verlag C.H. Beck, München 1986, 2. unver. Aufl., p. 160: "Das 19. Jahrhundert [...] war eine Welt der Setzung oder Wiederbelebung von sichtbaren Symbolen, eine Welt der Denkmäler, und das nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa, ja auch in Amerika". Anche in Italia non mancano testimonianze coeve, critiche verso la smania esagerata di fine Ottocento di erigere monumenti celebrativi (cfr. L. Capuana, *Gli "ismi" contemporanei [Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo] ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1898. Nella sezione ii. *Grafomane?* dedicata al caso dello scultore Salvatore Grita, si legge: "Giorni fa tutti i giornali di Roma sbraitavano contro la monumentomania da cui è stato preso quest'ultimo quarto del secolo morente").

Quale fosse la tipologia dei monumenti diffusi nel Secondo Reich<sup>4</sup>, quale il loro valore simbolico, soprattutto quale personale rilettura ne abbiano dato scrittori e poeti, incidendo in tal modo, in qualche misura, nella formazione di una memoria comune e di una coscienza e identità nazionale: sono alcune delle domande cui si cercherà di rispondere. Questo studio si propone, in particolare, di ricostruire l'intreccio tra monumenti e letteratura nell'opera di due scrittori, Theodor Fontane (1819-1898) e Felix Dahn (1834-1912), rappresentativi entrambi, come vedremo, nelle affinità e nelle differenze di sentire poetico e nazionale, della cultura tedesca di fine Ottocento.

Celebrato esponente del tardo romanzo realista e autore 'canonico', l'uno, prolifico autore della *Trivialliteratur*, l'altro, con una produzione 'seriale' di romanzi storici ambientati nell'epoca degli antichi Germani, Fontane e Dahn si erano conosciuti nel 1853 a Berlino, dove Dahn, allora giovane studente di giurisprudenza, si era trasferito pochi mesi prima, forse per allontanarsi per qualche tempo dagli ambienti universitari monacensi, dove aveva suscitato scalpore un suo libello in difesa di un professore accusato di tendenze filosofiche non ortodosse<sup>5</sup>, e qui era stato introdotto nell'associazione letteraria del *Tunnel über der Spree*, di cui Fontane era da tempo socio e riconosciuto e ammirato maestro nel genere della ballata epica<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Per una tipologia dei monumenti politici e nazionali nella Germania di fine Ottocento si rinvia allo studio pionieristico, ma ancora fondamentale nel dibattito storiografico, di Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*; ma si veda anche Id., *Der Kölner Dom als Nationaldenkmal*; Id., *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, pp. 598-599; si vedano inoltre Ch. Tacke, *Denkmal im sozialen Raum: nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995; R. Alings, *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – Zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918*, de Gruyter, Berlin 1996; H. Rausch, *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914*, R. Oldenbourg Verlag, München 2006 (Pariser Historische Studien, 70).

<sup>5</sup> Si tratta di F. Dahn, *Entgegnung. Vertheidigung der Prantl'schen Philosophie gegen einen ultramontanen anonymen Angriff*, München 1851. Per un profilo di Felix Dahn si veda H. Uecker, *Dahn, Felix*. i. *Dahn als Schriftsteller und Historiker*, in Aa.Vv., *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Zweite, völlig neu bearb. und stark erw. Aufl., Bd. 5, de Gruyter, Berlin/New York 1984, pp. 179-182; D. Willoweit, *Felix Dahn (1834-1912)*, in *Die Albertus-Universität zu Königsberg und ihre Professoren*, D. Rauschnig – D. von Nerée ed., Duncker & Humblot, Berlin 1995, pp. 349-357; K.-P. Schroeder, *Felix Dahn (1834-1912): Rechtsgelehrter und Erfolgsautor*, in *Juristen als Dichter. Recht, Literatur und Kunst in der Neuen Juristischen Wochenschrift* (2), H. Weber ed., Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2002, pp. 67-73; R. Kipper, *Der Germanenmythos im deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002 (*Formen der Erinnerung*, 11), in particolare pp. 118-123.

<sup>6</sup> La partecipazione di Dahn agli incontri dell'associazione è attestabile con certezza per le sedute del 17 aprile e del 1° maggio 1853, come risulta dai verbali stesi dallo stesso Fontane: *Fontane-Autographen der Universitätsbibliothek Berlin. Ein Verzeichnis. Im Anhang: Zwanzig wenig bekannte Briefe Fontanes. Bearb. und komment. von J. Krueger*, Berlin 1973 (Schriftenreihe der Universitätsbibliothek Berlin, 13), p. 29. Sulla familiarità tra Fontane e Dahn nei mesi del 1852 e 1853, pur nella distanza creata dalla differenza d'età e dalla già affermata notorietà del più anziano poeta, si veda Th. Fontane, *Von zwanzig bis dreissig. Autobiographisches. Nebst anderen selbstbiographischen Zeugnissen*, K. Schreinert – J. Neuendorff-Fürstenau ed., Nymphenburger Verlagshandlung, München 1967 (*Sämtliche Werke*, Nymphenburger Fontane-Ausgabe, 15), pp. 174-175; Id., *Briefe an Georg Friedlaender*, K. Schreinert ed., Quelle & Meyer, Heidelberg 1954, p. 248 e p. 376; cfr. anche F. Dahn, *Erinnerungen*, Bd. 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892, pp. 435-438. Dahn avrebbe redatto nel

Le vicende nazionali avrebbero presto portato i due scrittori verso nuove esperienze professionali e nuovi sentimenti politici. Fontane divenne cronista delle guerre condotte dalla Prussia alla testa del movimento nazionale tedesco: tra il 1866 e il 1876 sarebbero, così, usciti per la casa editrice Königliche Geheime Ober-Hofbuchdruckerei di Berlino, vicina agli ambienti di governo, *Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864* (1866), *Der Deutsche Krieg von 1866* (1870 e 1871) e *Der Krieg gegen Frankreich 1870-1871* (1873-1876)<sup>7</sup>.

Una poesia dello scrittore mostra, in particolare, il passaggio avvenuto in quegli anni dal tradizionale patriottismo dinastico al nuovo *Reichspatriotismus*. Si tratta di *Kaiser Wilhelms Rückkehr*, pubblicata sul “Berliner Fremden- und Anzeigenblatt” il 17 marzo 1871 per celebrare il rientro in patria del sovrano, Guglielmo di Hohenzollern, reduce dalla vittoriosa campagna militare francese e dalla proclamazione a Imperatore, con il nome di Guglielmo I, avvenuta il 18 gennaio a Versailles:

Dreifarbig, kranzumwunden  
 Unsre Fahnen flattern und wehn,  
 Das waren Festesstunden,  
 Wie keine wir noch gesehn;  
 Vielhunderttausendtönig  
 In Lüften die Grüße ziehn:  
 Willkommen Kaiser-König,  
 Willkommen in Berlin.

Nun steigt höher, ihr Schwalben,  
 Und kündet, was es sei:  
 Blauer Himmel allenthalben,  
 Und das Wetter ist vorbei.  
 Es ward uns viel beschieden,  
 Es ward uns großes Glück:  
 König Wilhelm bringt uns den Frieden  
 Und bringt uns sich selber zurück.

Er bringt uns sich selber wieder  
 Und Neues zu allem, was war,  
 Nun entsprießt ein stolzes Gefieder

---

1898 alcuni versi per la morte di Fontane, fissando lo scrittore nell'immagine giovanile del “Balladendichter”: “Held Umland war der König der Ballade: / Sein Thronfolger warst du auf diesem Pfade: / Entsunken seh' ich dir den goldnen Reifen / Und keine Hand, die wert, danach zu greifen!”. Nel 1880 Dahn aveva inoltre dedicato a “Theodor Fontane, dem Meister der englischen Ballade” il libretto d'opera *Der Schmied von Gretna-Green* (F. Dahn, *Gedichte*. Dritter Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899 [*Sämtliche Werke poetischen Inhalts*, 18], p. 414 e Id., *Schaubühne*. Zweiter Band [*Sämtliche Werke poetischen Inhalts*, 21]).

<sup>7</sup> Cfr. J. Osborne, *Die Kriegsbücher*, in *Fontane-Handbuch*, Chr. Grawe – H. Nürnberger ed., Kröner, Stuttgart 2000, pp. 850-864. Nel 1870 Fontane si era recato personalmente in Francia sui luoghi teatro di guerra per svolgere le ricerche necessarie per l'opera, ma, spintosi oltre la linea militare prussiana, finì prigioniero dei Francesi, salvandosi dall'accusa di spionaggio e dalla pena capitale solo grazie all'intervento di amici influenti, e dello stesso Bismarck (si veda H. Nürnberger, *Theodor Fontane: Leben und Persönlichkeit*, in *Fontane-Handbuch*, in particolare pp. 70-76).

Dem alten preußischen Aar.  
 Das Alte hoch und das Neue  
 Vom Njemen bis an den Rhein -  
 Und wir flechten die alte Treue  
 In die neue Krone hinein<sup>8</sup>.

Come si può notare, nella poesia non vi è alcuna menzione esplicita della raggiunta unità nazionale. Solo il tricolore delle bandiere sventolanti e il duplice saluto al sovrano, re e imperatore – *Kaiser-König* –, come pure l'accenno ai confini allargati, dal Niemen al Reno, suggeriscono la mutata situazione politica. Il nuovo si innesta quasi naturalmente sul vecchio, e la voce corale negli ultimi due versi rassicura la corona imperiale della fedeltà e lealtà antiche già tributate al re. Fontane, prussiano di origini ugonotte, traghettava così il vecchio patriottismo dinastico verso il nuovo *Reichspatriotismus* senza traumi, ma anche senza trionfalismi o toni sciovinistici. La dimensione prevalente nel testo è quella umana: il sollievo per il ritorno in patria del sovrano, incolume, e per la pace riportata al paese. Anche il nome lituano del fiume Njemen, invece del tedesco Memel, evitando un richiamo troppo immediato al *Lied der Deutschen*, non rinfocola accesi sentimenti nazionalistici.

Un tono più accorato, turbato caratterizza invece la poesia *Zum Kölner Domfest*, scritta da Fontane per celebrare la seconda inaugurazione del Duomo di Colonia, avvenuta con solenni festeggiamenti il 15 ottobre 1880 alla presenza dell'Imperatore e di tutti i principi tedeschi:

Ersehnter Tag! Inmitten lichten Glanzes  
 Erhebt sich Pfeilerwald und Schiff und Chor,  
 Aus der Umgrenzung eines Zinnenkranzes  
 Ins Unbegrenzte steigt der Knauf empor;  
 Aus Teil- und Stückwerk endlich ward ein Ganzes,  
 Und Furcht erlag, und Zweifelsucht verlor,  
 Und mit den Türmen schwingt sich auf nach oben  
 Ein Lobgesang: Laßt uns den Herren loben!

Und wer ihn hört, aufjubelnder erscholl er  
 In keiner Stund', an keiner Stelle wohl,  
 Und alle Pulse schlugen freud'ger, voller:  
 Ein Ideal, es ward uns zum Idol;  
 Eins wurde Hohenstauf und Hohenzoller,  
 Und dieser Dom ist dessen uns Symbol,  
 Und wie nach Maß und Schönheit ohnegleichen,  
 Ist er zugleich uns unsrer Einheit Zeichen.

Ein Einheits-Zeichen! Ach, und doch gespalten,  
 Uneinheitlich des Volkes Herz und Sinn -  
 Ersehnter Tag, in deines Mantels Falten  
 Nimm, eh' du scheidest, unsren Zwiespalt hin!

<sup>8</sup> Th. Fontane, *Balladen und Gedichte*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1962 (*Sämtliche Werke*, Nymphenburger Fontane-Ausgabe, 20), pp. 266-267.



Laß Einigkeit aus Einheit sich gestalten,  
 Aus ihr erblüht der größere Gewinn,  
 Und klingst du, hohe Kaiserglocke, heute:  
 Versöhnung, Friede sei dein erst Geläute!<sup>9</sup>

Al tono celebrativo della prima strofa, e a quello didascalico della seconda, segue la constatazione dolente di una disarmonia, di una divisione interna al popolo tedesco, e, insieme, l'augurio rivolto dal poeta al giorno solenne di festa perché porti via ogni discordia, trasformando l'unità in unanimità del sentire e del pensare: "Laß *Einigkeit* aus *Einheit* sich gestalten".

Il Duomo di Colonia, iniziato nel 1248 sotto gli imperatori della casa Hohenstaufen e rimasto all'epoca incompiuto, era diventato dopo la 'Battaglia delle nazioni' di Lipsia del 1813, per l'intervento di scrittori come Ernst Moritz Arndt e Joseph Görres, il simbolo della riscossa nazionale e della liberazione della Germania dal dominio napoleonico. Sull'onda dell'entusiasmo patriottico era stata avviata una campagna di sottoscrizione per raccogliere i fondi necessari al completamento di quello che era ormai considerato il 'monumento nazionale' del popolo tedesco. A essa aveva aderito inizialmente lo stesso Heine, salvo reagire poi nel poema *Deutschland. Ein Wintermärchen* con sferzante ironia a quel mito nazional-romantico, svelato come anacronistico e funzionale alla politica conservatrice e illiberale di Federico Guglielmo IV di Prussia, il quale, durante i solenni festeggiamenti svoltisi il 4 settembre 1842 per la posa della seconda pietra, aveva presentato il Duomo di Colonia come simbolo dell'unità e della forza tedesca<sup>10</sup>.

Fontane riprende l'idea del Duomo come simbolo dell'unità della nazione; non solo, il verso "Eins wurde Hohenstaufer und Hohenzoller" sembra sottolineare come si sia finalmente compiuto con il nuovo Reich l'antico sogno imperiale medioevale; ma tanto più risalta, per contrasto, rispetto a un ideale – l'unità – che si è fatto nel Duomo immagine simbolica<sup>11</sup>, la situazione attuale di una Germania divisa e discorde al suo interno.

Sono passati pochi anni dall'unificazione politica della Germania, ma il tono sommerso, dolente del testo, così lontano dall'entusiasmo che aveva accompagnato la fondazione del Reich, lascia intuire un cambiamento avvenuto nel clima politico e culturale tedesco: la svolta protezionista attuata da Bismarck nel 1878, la stretta autoritaria del suo governo e l'abbandono di una strategia di alleanze con le forze liberali del paese, lo spettro del socialismo, agitato con abilità dal Cancelliere per ottenere un Parlamento più docile, e, ancora, l'emozione suscitata dagli attentati dell'11 maggio e del 2 giugno di quello stesso anno contro l'Imperatore, infine la difficile situazione diplomatica internazionale in cui era venuta a trovarsi la Germania dopo il Congresso di Berlino avevano generato nell'immaginario collettivo un senso di paura e di insicurezza, e reso ancora più drammatico e intransigente il richiamo a una unità che si avvertiva ora minacciata da nemici esterni e interni<sup>12</sup>. Tuttavia, a

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 267-268. La poesia fu pubblicata il 15 ottobre 1880 sulla "Vossische Zeitung".

<sup>10</sup> Cfr. Th. Nipperdey, *Der Kölner Dom als Nationaldenkmal*, pp. 156-158.

<sup>11</sup> "Ein Ideal, es ward uns zum Idol", dove "Idol" è da intendersi più nel significato etimologico di 'immagine', dal greco *eidolon*, che non in quello comune di 'idolo'.

<sup>12</sup> Cfr. Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, pp. 382-408.

ben guardare, l'intonazione di fondo della poesia è ancora pacata. L'appello all'unità morale della nazione ha come scopo la pace interna e la riconciliazione, non ambizioni di potenza o di riscossa. Anche l'atteggiamento dell'io lirico è lontano da ogni militanza aggressiva, ma si distingue, piuttosto, per una certa attitudine riflessiva e didascalica, visibile soprattutto nella seconda strofa, dove viene sciolta la metafora centrale del testo rendendo esplicito nell'unità delle parti raggiunta dall'opera architettonica – “Aus Teil- und Stückwerk endlich ward ein Ganzes” – il *tertium comparationis* che permette al Duomo di essere segno dell'unità tedesca: “Ist er zugleich uns unsrer Einheit Zeichen”. La ripresa, nell'ultimo verso, della chiusa del *Lied von der Glocke* di Schiller<sup>13</sup> conferma, una volta di più, il carattere letterario, non militante del testo.

Se dalle poesie ci spostiamo verso la produzione in prosa, è facile notare come l'arte, nelle sue diverse forme, anche monumentali, sia presente in modo esteso e quantitativamente rilevante non solo negli scritti giornalistici e nella saggistica di Fontane<sup>14</sup>, ma in tutta la sua ricca opera narrativa. È stato addirittura osservato, non senza qualche esagerazione forse, che nessun romanziere del tardo Ottocento “hat aus diesem Fundus ausgiebiger geschöpft als Theodor Fontane”<sup>15</sup>. Non potendo qui ovviamente dare conto di tutte le occorrenze del tema nei romanzi e nei racconti dello scrittore, e non essendo d'altra parte questo il fine del presente lavoro, si è deciso di limitare l'analisi ad alcuni casi significativi contenuti nel romanzo *Effi Briest* (1894/95), sia perché, tra i romanzi dello scrittore, è forse quello più noto ai lettori, sia perché nel tragico destino della giovane Effi, andata sposa poco più che adolescente a un alto funzionario dell'amministrazione statale prussiana, l'autore non restituisce semplicemente la storia di un adulterio – per quanto *Madame Bovary* e *Anna Karenina* siano un riferimento obbligato – ma piuttosto uno straordinario affresco della società prussiana di fine Ottocento, caratterizzata da un patriottismo nazional-monarchico diffuso e pervasivo, presente, come si vedrà, nel mondo del romanzo, nella duplice forma del tradizionale patriottismo dinastico particolaristico e del nuovo prevalente nazionalismo imperiale.

Ne troviamo un saggio quasi in apertura di romanzo: Effi e la madre sono intente a parlare degli ultimi preparativi per il matrimonio, quando vengono improvvisamente interrotte dalla musica che annuncia la parata per la festa nazionale del 2 settembre, il giorno anniversario della vittoria di Sedan. Effi lascia tutto e corre a guardare la sfilata, agitando il fazzoletto in segno di saluto verso il piccolo tamburmaggiore che marcia tutto compreso del suo ruolo alla testa del corteo. E ancora: al loro arrivo a Kessin, il marito di Effi, Gert von Innstetten, cerca di sollevare l'animo della giovane sposa facendole immaginare lo sventolio di bandiere che nei giorni di festa rallegra il luogo ora deserto, sede di molti

<sup>13</sup> “Friede sei ihr erst Geläute”.

<sup>14</sup> Ne sono testimonianza eloquente gli articoli di Fontane raccolti nei due volumi della *Nymphenburger Ausgabe*, *Aufsätze zur bildenden Kunst*, come pure l'imponente opera *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, apparsa in cinque volumi tra il 1862 e il 1889 (cfr. H. Aust, *Fontane und die bildende Kunst*, in *Fontane-Handbuch*, p. 407; ma si veda anche S. Wüsten, *Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes*, “Fontane-Blätter”, 2, 1970, 3, pp. 187-194).

<sup>15</sup> W. Schwan, *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*, “Literaturwissenschaftliches Jahrbuch”, 26, 1985, pp. 151-183, 152-153.

consolati commerciali stranieri, e questo fa ricordare a Effi le bandiere che vedeva sventolare nella sua regione natale, la Havelland, per la ricorrenza del genetliaco dell'Imperatore, dominate dai colori bianco e nero, i colori della bandiera prussiana, con qualche tocco di rosso – concessione al tricolore imperiale<sup>16</sup>.

Se il patriottismo nazional-monarchico scandisce il calendario festivo con le ricorrenze ufficiali dell'anniversario di Sedan e del genetliaco dell'Imperatore<sup>17</sup>, esso permea di sé anche la quotidianità, i pensieri, i desideri, gli affetti più intimi dei personaggi, gli spazi feriali della vita domestica e familiare. Gli esempi sono numerosi. Riprendendo, giorni dopo, la conversazione interrotta, Effi enuncia alla madre in tono leggero, ma anche singolarmente disincantato, le proprie aspettative sulla vita matrimoniale: amore e tenerezza, innanzitutto, ma, se non può essere amore, allora ricchezza e onore, e una casa piena di distinzione, dove il vecchio Imperatore, passando, possa rivolgere una parola graziosa a ogni dama, anche alle più giovani, e a Berlino un palco a teatro, naturalmente a lato di quello imperiale<sup>18</sup>. Anche la nascita della piccola Annie riceve un suggello patriottico nelle parole del medico, che osserva compiaciuto come la bimba sia nata nel giorno anniversario della vittoria prussiana a Königgrätz, dolendosi solo che non sia un maschio: "schade, daß es ein Mädchen ist. Aber das andere kann ja nachkommen, und die Preußen haben viele Siegestage"<sup>19</sup>. E ancora: giunta finalmente l'attesa promozione ministeriale, Innstetten si immagina la loro nuova abitazione a Berlino, e, nel desiderio di compiacere Effi e farle dimenticare i mesi trascorsi nella casa per lei spettrale di Kessin, fantastica di grandi vetrate colorate nell'ingresso e sulle scale, raffiguranti l'Imperatore Guglielmo con scettro e corona, o, in alternativa, un soggetto religioso<sup>20</sup>. La dimensione nazional-patriottica del mondo del romanzo appare completa con la figura di Bismarck, evocata fin dal nome della locanda che accoglie la coppia al loro arrivo a Kessin, "Zum Fürsten Bismarck"<sup>21</sup>, ma presente idealmente anche nella conversazione della nobiltà prussiana del luogo<sup>22</sup> e nei giudizi espressi dallo stesso Innstetten nei confronti di Polacchi e di deputati della Sinistra liberale, che sembrano ricalcare le medesime animose avversioni del Cancelliere<sup>23</sup>. Con l'arrivo di Bismarck in carne e ossa,

<sup>16</sup> Th. Fontane, *Effi Briest. Roman*, Chr. Hehle ed., Aufbau Verlag, Berlin 1998 (Grosse Brandenburger Ausgabe, G. Erler ed., *Das erzählerische Werk*, 15), Cap. 6.

<sup>17</sup> "Das Nationale durchdrang den Jahreskalender" (Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, p. 261). Cfr. anche F. Schellack, *Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste*, in *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum ersten Weltkrieg*, D. Düding – P. Friedemann – P. Münch ed., Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988, pp. 278-297.

<sup>18</sup> *Effi Briest*, Cap. 4.

<sup>19</sup> *Ibid.*, Cap. 14. La vittoria prussiana sugli Austriaci, avvenuta il 3 luglio 1866, segnò, com'è noto, anche la vittoria della soluzione piccolo-tedesca, *klein-deutsch*, spianando così la strada alla Prussia per la guida del movimento nazionale tedesco.

<sup>20</sup> *Ibid.*, Cap. 22.

<sup>21</sup> *Ibid.*, Cap. 6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Cap. 14.

<sup>23</sup> Del personaggio di Golchowski, definito "halber Pole", Innstetten osserva: "Ich weiß, daß er dem Fürsten auch widerlich ist" (*Ibid.*, Cap. 6.). E più avanti: "um neun erschien dann Innstetten wieder zum Tee, meist die Zeitung in der Hand, sprach vom Fürsten, der wieder viel Ärger habe, zumal über diesen Eugen Richter, dessen Haltung und Sprache ganz unqualifizierbar seien" (*Ibid.*, Cap. 13.).

hanno termine le tranquille giornate di Innstetten, reclamato frequentemente dal principe nella sua residenza di Varzin; iniziano invece le sere solitarie di Effi, spersa e impaurita nella grande casa ora deserta.

Quale sia l'atteggiamento di Fontane verso questa dimensione così pervasiva della società del suo tempo emerge, in parte, in alcuni impercettibili interventi del narratore, che ironizzano su una retorica nazionale troppo compresa di sé e in ultima analisi inumana. Così, del piccolo tamburmaggiore che apre il corteo per il giorno di Sedan, si dice che marcia "mit einem Gesichtsausdruck, als ob ihm obläge, die Schlacht bei Sedan noch einmal zu schlagen"<sup>24</sup>. Anche la patina di ruggine sul monumento a Blücher e Wellington, innalzato dal nonno del maggiore von Briest nel giardino di famiglia per celebrare la vittoria su Napoleone a Waterloo – uno degli episodi più gloriosi per la memoria nazionale tedesca nella storia delle *Befreiungskriege*, le guerre di liberazione –, suggerisce una certa incurante indolenza del padre di Effi, un tratto forse disdicevole, ma che è indice allo stesso tempo della natura poco dogmatica e per questo profondamente umana del personaggio.

In generale non vi sono nel romanzo esplicite riflessioni politiche o sociologiche, né giudizi morali verso alcuno. Il narratore mantiene una uguale distanza dai suoi personaggi, lasciando che siano loro a svelarsi da sé attraverso quella ricca dialogicità, quella 'conversevolezza' che è tratto distintivo dello stile narrativo di Fontane e principio compositivo del romanzo. Ed è proprio dalla molteplicità delle voci del romanzo, dal loro farsi reciprocamente da specchio, che emergono gli aspetti discutibili, problematici di un nazionalismo che non solo permea di sé la quotidianità dei personaggi, ma vi entra come elemento ipertrofico, di disturbo<sup>25</sup>, come a proposito delle fantasie della giovane Effi, alla quale il favore dell'Imperatore può apparire come un valore sostitutivo e compensatorio di una felicità coniugale incerta, compromessa per altro fin dall'inizio proprio dalla solitudine cui la giovane è costretta dalle continue e prolungate assenze del marito, reclamato alla tavola di Bismarck, e alle quali entrambi i coniugi si piegano per ragioni di opportunità e di ambizione.

La distanza di Fontane da un nazionalismo animoso e militante emerge, in particolare, dalla logica interna al mondo del romanzo, e precisamente nella fine tragica di Effi, rispetto alla quale ogni dogmatismo politico-patriottico, ogni rigido moralismo, lo stesso dispotico concetto di onore, un tempo condiviso dalla giovane, non possono che apparire come un difetto di umanità. Ed è quanto mai significativo che il romanzo si chiuda con l'immagine della semplice lapide di marmo bianco che copre le spoglie di Effi, incorniciata solo dai

<sup>24</sup> *Ibid.*, Cap. 4.

<sup>25</sup> La parata per il Sedantag interrompe ad esempio una conversazione che avrebbe invece meritato di essere portata fino in fondo per poter far emergere la verità più profonda dei personaggi. Il tema del contendere, il desiderio espresso da Effi, ora che si avvicina il matrimonio e la partenza per Kessin, di avere una pelliccia, veniva derubricato dalla madre, non senza un tocco di vanità personale, come ingenua fantasia della figlia, inesperta tanto di geografia quanto di etichetta sociale: "Du kommst ja nicht nach Petersburg [...]. Ein Pelz ist für ältere Personen, selbst deine alte Mama ist noch zu jung dafür, und wenn du mit deinen siebzehn Jahren in Nerz oder Marder auftrittst, so glauben die Kessiner, es sei eine Maskerade" (*Ibid.*, Cap. 4.). Ma nella richiesta di Effi, presentata forse con leggera ingenuità, era in realtà avvertibile lo sgomento di fronte alla prospettiva di dover lasciare i luoghi familiari dell'infanzia, quel 'qui' – *hier* – caldo di affetti, per andare verso un luogo e una condizione di vita ignoti e lontani.

fiori di eliotropio, senza altro ornamento che il nome da ragazza inciso sulla pietra: un monumento, o meglio un non-monumento, che nella sua retorica discreta e commovente esprime forse, meglio di ogni altra cosa, quello che la critica ha definito la “Ironisierung der Denkmalsbegeisterung durch Fontane”<sup>26</sup>.

Ma lo spoglio monumento sepolcrale di Effi rimanda a due monumenti reali, i soli di epoca bismarckiana menzionati nel romanzo<sup>27</sup>, e su questi è opportuno ora soffermarsi. La vicenda è giunta quasi al termine: Innstetten ed Effi vivono ormai sereni da alcuni anni a Berlino, quando, per un malaugurato caso, il marito scopre alcune vecchie lettere dalle quali apprende il tradimento della giovane moglie con il maggiore Crampas, risalente ai tempi di Kessin. Pur combattuto nell'intimo, Innstetten si piega alla dura legge non scritta dell'onore, che gli impone di scacciare Effi e riparare con le armi l'offesa ricevuta. Il duello si conclude con la morte di Crampas. Effi, assente da casa per un soggiorno di cura termale, è avvisata dell'accaduto da una lettera dei genitori, che la invitano a rassegnarsi alla sua nuova condizione di emarginazione sociale. Anche per Innstetten, però, è la fine della pace interiore e della felicità. Alla coscienza tormentata dell'uomo si affacciano molti pensieri in lotta tra loro, ma non forse quell'unico capace di restituirci veramente pace<sup>28</sup>. Anche il desiderio di lasciarsi tutto alle spalle e fuggire lontano dalla società ‘civile’, in un paese dove mai si sia sentita pronunciare la parola ‘onore’, viene giudicato da Wüllersdorf, il collega del Ministero che già era stato suo confidente e padrino nella sventurata questione del duello, come una bizzarria, un capriccio, mentre l'unica cosa da fare – afferma – è:

Einfach hier bleiben und Resignation üben [...]. Es ist Torheit mit dem im Urwald-Umherkriechen oder in einem Termitenhügel nächtigen; [...]. In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im kleinen und kleinsten so viel ausschlagen wie möglich, und ein Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen oder das Luisendenkmal in Blumen steht [...]. Oder auch wohl nach Potsdam fahren und in die Friedenskirche gehen, wo Kaiser Friedrich liegt, und wo sie jetzt eben anfangen, ihm ein Grabhaus zu bauen. Und wenn Sie da stehen, dann überlegen Sie sich das Leben von *dem*, und wenn Sie dann nicht beruhigt sind, dann ist Ihnen freilich nicht zu helfen<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> W. Schwan, *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*, p. 163.

<sup>27</sup> Il monumento a Blücher e Wellington fatto costruire dal bisnonno di Effi non può che essere anteriore, per la cronologia interna al romanzo, all'unificazione tedesca. In un altro episodio, all'inizio del romanzo, il padre di Effi, pensando ai novelli sposi in viaggio di nozze verso l'Italia, confidava alla moglie il timore che Innstetten, nel suo entusiasmo per l'arte, stesse tormentando la giovane sposa raccontandole dal treno tutti i tesori artistici del Walhalla (*Effi Briest*, Cap. 5.). Anche questo monumento, una sorta di pantheon in stile neoclassico, ideato, com'è noto, dal re Ludovico I di Baviera negli anni delle guerre di liberazione per celebrare i grandi personaggi della storia tedesca, risale a prima dell'unificazione. Fu inaugurato nel 1842 (cfr. Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, pp. 148-150).

<sup>28</sup> Il pensiero del perdono aveva sfiorato per un attimo Innstetten, ma senza realmente prevalere (cfr. *Effi Briest*, Cap. 27.).

<sup>29</sup> *Ibid.*, Cap. 35.

Follia sarebbe dunque l'idea di andarsene in giro strisciando in una foresta tropicale o passare la notte in un termitaio. Bisogna rimanere, suggerisce Wüllersdorf, lì dove si è, e praticare l'arte della rassegnazione. Restare diritti sulla breccia e resistere finché non si cade, questa la cosa migliore, ma anche cercare, nel tempo che rimane prima della fine, di trarre quanto più è possibile dalle piccole gioie della vita: come guardare le viole che sbocciano o il monumento della regina Luisa tutto in fiore. O ancora – conclude – andare a Potsdam ed entrare nella Friedenskirche dove è sepolto l'imperatore Federico III e dove si sta erigendo un mausoleo per lo sfortunato sovrano.

I due monumenti citati, realmente esistenti, erano stati appena eretti all'epoca delle vicende narrate nel romanzo<sup>30</sup>, o, come si è visto per il mausoleo dell'Imperatore, erano proprio allora in costruzione: Federico III era salito al trono imperiale alla morte del padre, Guglielmo I, il 9 marzo 1888, quando le sue condizioni di salute erano già irrimediabilmente compromesse a causa di una grave malattia che lo aveva privato anche della voce. Si spense dopo soli novantanove giorni di regno, lasciando la corona imperiale al figlio, Guglielmo II. L'impressione suscitata dalla figura sofferente e dignitosa del sovrano fu enorme. Lo stesso Fontane, pur nutrendo sentimenti politici ambivalenti verso le simpatie liberali di Federico III e della imperatrice consorte – “Vicki”, figlia della regina Vittoria<sup>31</sup> –, dedicò all'Imperatore alcune poesie nelle quali si avverte un tono di commossa partecipazione per la persona del sovrano<sup>32</sup>.

Anche la regina Luisa, sposa del Re di Prussia Federico Guglielmo III, morta giovanissima il 19 luglio 1810 dopo anni di penosa malattia, era diventata, ancora vivente, un modello di coraggiosa e dignitosa sofferenza. L'abnegazione dimostrata nell'accondiscendere all'incontro con Napoleone a Tilsit nel 1806, orchestrato dall'*entourage* prussiano nella speranza, poi invero delusa, di ottenere dai Francesi condizioni di pace più favorevoli, aveva inoltre fatto della giovane sovrana un modello di virtù e di resistenza patriottica durante le guerre di liberazione, tanto che alla sua morte era iniziata una sorta di “Kanonisation, eine fast religiöse Verehrung” della sovrana<sup>33</sup>. Ma una nuova fase nel culto della giovane regina si avviò con la proclamazione del Secondo Reich. L'entusiasmo per l'Impero e per l'Imperatore si riverberò infatti all'indietro sulla genitrice di Guglielmo I, facendo di Luisa un'icona del nuovo Reich. L'iscrizione apposta sul Luisendenkmal, eretto all'interno del Tiergarten a Berlino e inaugurato il 10 marzo 1880 alla presenza dell'Imperatore, rendeva concretamente visibile il duplice omaggio alla figura umana della regina ‘e’ alla madre dell'Imperatore, al quale la statua era stata dedicata nel giorno del suo genetliaco: “Zum

<sup>30</sup> Le vicende narrate occupano un lasso di tempo che va dal 1876 al 1889, sotto Guglielmo I (22 marzo 1871-9 marzo 1888), Federico III (18 ottobre 1831-15 giugno 1888) e gli inizi del regno di Guglielmo II (1859-1918).

<sup>31</sup> Cfr. D. Storch, *Theodor Fontane – Zeuge seines Jahrhunderts*, in *Fontane-Handbuch*, pp. 168-170.

<sup>32</sup> Si veda, ad es., *Kaiser Friedrich III. Letzte Fahrt* (6. Juni 1888), *Letzte Begegnung* (14. Juni 1888) e *Grab-schrift*, in Th. Fontane, *Balladen und Gedichte*, pp. 246-248.

<sup>33</sup> J. von Simson, *Das Denkmal der Königin Luise in Berlin. Ein Beitrag zur Luisenverehrung im 19. Jahrhundert*, in L. Grisebach – K. Renger ed., *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Propyläen Verlag, Berlin 1977, pp. 516-530, 518.

Andenken der Königin Luise von ihren Verehrern dem Kaiser Wilhelm zum 22ten Maerz 1877 gewidmet<sup>34</sup>.



Fig. 1 - Königin-Luise-Denkmal, Tiergarten, Berlin  
(complesso scultoreo e particolare del bassorilievo)  
<https://www.brunnenturmfigur.de> (ultima consultazione agosto 2018)

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 523. Per una ricostruzione precisa della storia del monumento alla regina Luisa si rinvia a B. Förster, *Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des 'Idealbilds deutscher Weiblichkeit' 1860-1960*, V&R unipress, Göttingen 2011, in particolare pp. 139-147. Sulla figura della regina, sull'ammirazione di Fontane per la persona storica di Luise come modello di sopportazione – “schuldloses Dulden” – e, allo stesso tempo, sulla sua irritazione per la retorica celebrativa del mito, si veda G. de Bruyn, *Königin Luise*, in E. François – H. Schulze ed., *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. ii, Verlag C.H. Beck, München 2001, pp. 286-298, in particolare, p. 287.

I due monumenti, pur diversi nelle caratteristiche e nella funzione architettoniche<sup>35</sup>, rappresentano entrambi, se accogliamo la classificazione per grandi categorie ideal-tipiche suggerita da Thomas Nipperdey, il tipo del monumento nazional-monarchico o nazional-dinastico sviluppatosi durante l'epoca dei Lumi, attraverso un processo che si potrebbe definire di "Moralisierung" e "Patriotisierung"<sup>36</sup>: a differenza del monumento politico dinastico del Rinascimento e del Barocco, che celebrava solo la gloria e il potere di chi veniva rappresentato, senza distinguere tra l'uomo e il principe, il monumento nazional-monarchico dal tardo Settecento in avanti presenta alla venerazione del popolo una virtù, un merito personale da onorare, così da suscitare e rinsaldare per questo mezzo l'entusiasmo per la patria, che si vuole rappresentata proprio nelle virtù e nei meriti del monarca. È sintomatico in questo senso che Wüllersdorf invitò Innstetten a considerare la persona di Federico III come un modello di sopportazione e di eroica pazienza nell'adempimento dei propri obblighi, nella dedizione totale al Reich fino agli ultimi istanti di vita. La stessa mescolanza di virtù e abnegazione patriottica era espressa nel monumento alla regina Luisa. Il ricordo della personale sofferenza della sovrana e, allo stesso tempo, la sua dedizione alla causa nazionale erano, infatti, visibilmente rappresentati nelle due parti che compongono il complesso scultoreo: la figura malinconica della regina, in alto, e il bassorilievo raffigurante scene delle guerre di liberazione, sul basamento circolare sottostante. I due monumenti evocati nel romanzo restituiscono, così, entrambi, un preciso sentire nazionale dell'epoca, rappresentato da un patriottismo di tipo nazional-monarchico, nel quale, cioè, la nazione si riconosceva unita e costituita come tale attorno alla persona del monarca. Un patriottismo temperato da una nota di umanità, visibile nel costume classico scelto da Erdmann Encke, lo scultore del monumento alla regina Luisa, per le figure del bassorilievo<sup>37</sup>.

Ma, nelle parole pronunciate da Wüllersdorf non è possibile non avvertire un'intonazione particolare, una sfumatura tragica che va oltre il tradizionale *ethos* prussiano con il suo senso del dovere, della disciplina, della subordinazione del singolo allo Stato<sup>38</sup>. Il linguaggio

<sup>35</sup> Cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. x, UTET, Torino 1978, pp. 865-867, alla voce "monumento". La prima accezione recita: "Struttura architettonica [...] destinata a ricordare e onorare uno o più defunti, di cui racchiude le spoglie; mausoleo, sarcofago, cripta o cappella sepolcrale [...]. In senso generico: tomba, sepoltura". Nella seconda accezione: "Scultura o struttura architettonica (obelisco, cippo, lapide), per lo più di notevole valore artistico, posta in un luogo pubblico per onorare la memoria di un personaggio o per commemorare un fatto storico di eccezionale importanza (e per lo più reca un'iscrizione, un'epigrafe)". Il termine tedesco *Monument*, che coprirebbe lo stesso ampio spettro semantico, fu gradualmente sostituito a partire dal sec. xviii dalla voce *Denkmal* (cfr. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, durchges. u. erg. von W. Pfeifer, 2 B.de, Akademie Verlag, Berlin 1993<sup>2</sup>, Bd. 2, p. 888), che non aveva più il significato di 'tomba', 'mausoleo' contenente le spoglie del defunto, passato al termine *Grabmal*, *Grabdenkmal* e simili (cfr. *Deutsches Wörterbuch* von J. Grimm und W. Grimm, *ad vocem*).

<sup>36</sup> Cfr. Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, pp. 135-136; Id., *Der Kölner Dom als Nationaldenkmal*, p. 160.

<sup>37</sup> Vi si riconoscono scene di addio e di dolore, soprattutto femminili: madri e giovani spose che salutano o piangono i loro uomini partiti o caduti nelle guerre di liberazione, il tutto in uno stile, come si è accennato, di compostezza classica, cui alludono non solo le vesti, ma anche l'iconografia mitologica di un soldato, rappresentato, quasi novello Ercole, con una pelle di leone sul capo.

<sup>38</sup> Per questi aspetti cfr. Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Zweiter Band, pp. 493-494.



metaforico usato è quello della guerra, “In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt”, che ricorda tanta letteratura ‘minore’ dell’epoca, caratterizzata da un nazionalismo militante e da una concezione tragico-eroica, esaltata dal costume germanico, di cui forse l’esempio più noto è rappresentato proprio dai romanzi storici di Felix Dahn, a cominciare dal suo primo e più famoso, *Ein Kampf um Rom*, pubblicato nel 1876<sup>39</sup>.

Come per Fontane, anche per Dahn l’unificazione politica della Germania rappresentò un risultato epocale, ma il suo nazionalismo, forse a causa della precedente fede politica *gross-deutsch* – lo scrittore era cresciuto nella Baviera dei sovrani di Wittelsbach –, forse per la diversa levatura e conformazione intellettuale, acquistò una nota più virulenta e assoluta. Dahn aveva partecipato nel 1870 alla guerra franco-prussiana come ausiliario volontario delle forze sanitarie, esaltandosi alle vittorie militari degli eserciti tedeschi. Nel 1879, divenuta per lui ormai intollerabile la permanenza a Würzburg a causa di un legame matrimoniale ormai logoro, aveva accolto con sollievo la chiamata nella facoltà di Giurisprudenza dell’università di Königsberg, cui seguì nel 1888 il trasferimento a Breslau, entrambe in territorio prussiano. Nella sua qualità di professore e, come tale, funzionario del nuovo Reich, Dahn si fece portavoce di un sentire nazionale intransigente e militante, da lui divulgato non solo nei romanzi, ma anche attraverso una intensissima attività di pubblicista e conferenziere. La sua venerazione per i fautori dell’unificazione nazionale, Guglielmo I, Bismarck e il generale Moltke, si espresse in una ricca produzione encomiastica e celebrativa che comprende poesie, testi teatrali, discorsi commemorativi, composti in occasione delle consuete feste nazionali, come i genetliaci dell’Imperatore e del Cancelliere, ma anche per ricorrenze di carattere semiufficiale, come i solenni banchetti – *Kommerse* – delle organizzazioni politiche e studentesche, e gli anniversari di fondazione delle numerose realtà che componevano il vasto panorama dell’associazionismo nazionalistico, attivo in quegli anni in Germania e nei territori della Cisleitania<sup>40</sup>.

Tra le poesie risalenti ai primi anni dell’unificazione tedesca, una in particolare merita di essere osservata più da vicino. Si tratta di un testo scritto da Dahn per l’inaugurazione del monumento ad Arminio, *Zur Enthüllung des Hermann-Denkmal*, avvenuta il 16 agosto 1875 con una festa solenne di popolo a Detmold, nell’odierna regione del Nordrhein-Westfalen, alla presenza dell’Imperatore e di molti principi tedeschi<sup>41</sup>.

La figura di Arminio, cittadino romano e principe dei Cheruschi, che nell’anno 9, alla guida di alcune tribù germaniche, era insorto contro Roma, sconfiggendo le legioni di Varo nella famosa battaglia della foresta di Teutoburgo, aveva presto assunto i contorni del mito, divenendo durante le guerre di liberazione il simbolo della lotta dei Tedeschi contro

<sup>39</sup> La concezione tragico-eroica del romanzo emerge fin dall’inizio nella domanda retorica del giovane eroe goto Totila: “Sollen wir, das Schwert in der Scheide, ohne Kampf, ohne Ruhm untergehen?” (F. Dahn, *Ein Kampf um Rom*, Erstes Buch, Erstes Kap.).

<sup>40</sup> Cfr. la corrispondenza dello scrittore con le innumerevoli associazioni ginniche, canore, patriottiche, studentesche e culturali tedesche e austriache di fine Ottocento e dei primi del Novecento, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenlesesaal, Nachlass Ana 580, Teilnachlass: Felix Dahn. “Briefe von Körperschaften an Felix Dahn”).

<sup>41</sup> Cfr. Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, p. 161.

Napoleone<sup>42</sup>. L'entusiasmo nazionale di quegli anni si concretizzò nel progetto di un monumento ideato dallo scultore e architetto Ernst von Bandel (1800-1876). La guerra franco-prussiana e la fondazione del Secondo Reich avrebbero dato nuova attualità politica al mito e nuovo impulso alla campagna per il colossale monumento, che fu infine ultimato grazie a sovvenzioni dello stesso Imperatore e del Reich. L'iscrizione apposta sul basamento inferiore, recante l'effigie dell'Imperatore, fornisce l'interpretazione ufficiale dell'opera rendendo esplicito il collegamento tra passato e presente: come il principe dei Cheruschi aveva liberato la Germania dal giogo romano unendo le tribù germaniche prima divise, così l'Imperatore, novello Arminio, aveva sconfitto la Francia alla testa delle etnie tedesche ora finalmente riunite, riconducendo a casa dentro i confini del nuovo Reich i figli da tempo perduti<sup>43</sup>.



Fig. 2 - Hermannsdenkmal, Detmold

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detmold\\_-\\_2017-06-11\\_-\\_Hermannsdenkmal\\_\(36\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detmold_-_2017-06-11_-_Hermannsdenkmal_(36).jpg)

<sup>42</sup> Sul mito di Arminio nella letteratura tedesca, a partire dalla sua riscoperta nel Rinascimento con Ulrich von Hutten, si veda la ricca documentazione contenuta nel volume di L. Quattrocchi, *Il mito di Arminio e la poesia tedesca*, Artemide, Roma 2008. Cfr. anche W.M. Doyé, *Arminius*, in *Deutsche Erinnerungsorte*, E. François – H. Schulze ed., Bd. iii, pp. 587-602. Per una rilettura critica del mito germanico di Arminius/Hermann si veda H. Wolfram, *Germanen. Die 101 wichtigsten Fragen*, Verlag C.H. Beck, Nördlingen 2008, pp. 118-122.

<sup>43</sup> L'allusione è naturalmente agli abitanti dell'Alsazia e Lorena (cfr. Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, pp. 162-163).

La poesia di Dahn riprende sostanzialmente il duplice significato espresso dal monumento come simbolo di libertà e di unità nazionale, ma lo reinterpreta, lo modifica, stabilendo tra la nazione tedesca e l'eroe germanico un legame diretto, senza alcuna mediazione. La distanza tra mito e storia, tra passato e presente viene annullata:

Heil Hermann dir, Cherusker Held!  
 Dies Hallenhaus hat dir erhöht,  
 Das du aus fremdem Fron befreit,  
 Dein Volk, das dankbar dein gedenkt.  
 Weil ganz Germanien du geeint,  
 Entrissect Rom du Ruhm und Raub.  
 Weil wir geeint, wie du's gewollt,  
 Erkämpften wir die Kaiserkron'  
 In zwanzig Sieges-Schlachten uns,  
 Wie nie die Sonne sah:  
 Wir schwören dir mit schwerem Schwur:  
 "So find' uns fortan jeder Feind:  
 Ein Haus, Ein Herd, Ein Heer!"<sup>44</sup>.

Il Volk è diventato una realtà assoluta e astorica: il popolo che erige il monumento all'eroe è il popolo che Arminio ha liberato dalla servitù straniera. Scompare nel testo anche l'istanza mediatrice dell'Imperatore: il *Volk* evocato nel pronome "wir" ("noi"), non si riconosce in primo luogo in un vincolo politico e istituzionale o nel monarca, ma in un unico medesimo sentire, nell'impegno della propria volontà e della vita per l'unità della nazione, concepita ora come puro dato etnico, così come emerge dall'infelice triade dell'ultimo verso: "Ein Haus, Ein Herd, Ein Heer!". Se una sfumatura bellicosa era già presente, nel monumento, nell'immagine della spada levata in alto dall'eroe a monito per la nazione, chiamata a combattere unita contro ogni nemico presente o futuro<sup>45</sup>, il solenne giuramento finale pronunciato nella forma dell'antico verso allitterante germanico, lo *Stabreim*, conferisce ora una sfumatura di cupa e irrazionale emotività al nuovo sentire nazionale<sup>46</sup>. La nazione è diventata, nell'interpretazione di Dahn, "Kampf-, Schicksals- und Opfergemeinschaft"<sup>47</sup>, una comunità unita non dalla condivisione di vincoli politici e istituzionali, ma da un comune, tragico destino di lotta e di sacrificio.

Il nazionalismo espresso nella poesia di Dahn rappresenta in questo senso una novità rispetto al nazionalismo imperiale monarchico prevalente nell'opera di Fontane. Il riferimento al sovrano è scomparso e il nuovo sentire nazionale si è per così dire assolutizzato e interiorizzato per cristallizzarsi in forma simbolica in un personaggio, l'eroe germanico,

<sup>44</sup> F. Dahn, *Gedichte*. Dritter Band, p. 468.

<sup>45</sup> La spada sollevata da Arminio reca l'iscrizione: "Deutschlands Einigkeit meine Stärke, meine Stärke Deutschlands Macht" (Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, p. 163).

<sup>46</sup> La stessa formula di giuramento ritorna leggermente variata – "Und wir schwören den schweren Schwur" – per suggellare il patto di sangue che il vecchio Hildebrand, il mitico maestro d'armi di Teodorico, imponeva ai giovani guerrieri goti in *Ein Kampf um Rom* (Vol. 1, Cap. 1).

<sup>47</sup> Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, p. 166.

che non ha più alcun tratto realistico, politico, ma rappresenta unicamente la nazione *tout court*.

Verso la fine dell'Ottocento questo nazionalismo si intensificò ulteriormente. L'avvicinamento diplomatico della Russia alla Francia, la crescente rivalità con l'Inghilterra nel commercio internazionale e nella corsa alle colonie, la crescita interna della Socialdemocrazia alimentarono nell'opinione pubblica tedesca un senso di minaccia, il timore di perdere la potenza e il prestigio di un tempo. L'inasprirsi dei contrapposti nazionalismi – tedesco e slavo – nei territori della duplice monarchia austro-ungarica rese inoltre di nuovo drammaticamente attuale il problema dei Tedeschi che vivevano fuori dai confini del Reich, rimasto fino ad allora latente, per il prevalere, con la fondazione dell'Impero, della soluzione piccolo-tedesca. Il nazionalismo culturale e linguistico della prima metà dell'Ottocento si risvegliò per solidarietà verso i Tedeschi della 'Marca orientale', acquistando ora però una nota aggressiva, potenzialmente eversiva nei confronti dello *status quo* e della politica ufficiale dei governi tedesco e austriaco. L'identità nazionale tornava in generale a essere un problema, una realtà incerta, bisognosa di essere continuamente difesa e riaffermata<sup>48</sup>.

Questo nazionalismo culturale dalle sfumature *all-deutsch* – pangermanistiche – trovò in Bismarck il suo campione. Con il licenziamento dello statista, avvenuto nel 1890, la fisionomia storica, concreta dell'ex-cancelliere cominciò a sbiadire; si rafforzava invece parallelamente il mito di Bismarck come difensore del Reich contro tutti i nemici esterni e interni, come benefattore della nazione, simbolo di eroismo e di fedeltà tedesca<sup>49</sup>. Anche Dahn vi contribuì accostando la figura di Bismarck a quella dell'eroe germanico Arminio, 'vittime', l'uno e l'altro, dell'ingratitude e del 'tradimento' della propria gente<sup>50</sup>. Lo stesso Bismarck, del resto, non cercò di sottrarsi al culto della propria persona, lui ancora vivente; anzi lo incoraggiò, blandendo in più occasioni i sentimenti e le iniziative del nazionalismo 'integrale' di fine secolo, in aperta polemica con il 'Nuovo corso' inaugurato dal suo successore, il conte Caprivi. La sua volontà di influire ancora sulle decisioni politiche del

<sup>48</sup> Il rimprovero mosso dalle associazioni del nazionalismo movimentista di fine Ottocento ai Tedeschi era quello di non esserlo abbastanza. Il 3 aprile 1888 la rivista dell'*Allgemeiner Deutscher Sprachverein* pubblicò un necrologio per la morte dell'Imperatore Guglielmo I, che si concludeva con questa esortazione: "Laßt das Andenken des Kaisers Wilhelm unter euch und in euch lebendig sein, und gedenket, auch wenn ihr redet und schreibt, daß ihr Deutsche seid!" ("Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins", 3, 3. April 1888, 4, in prima pagina). Sul fenomeno del nazionalismo movimentista si veda G. Wollstein, *Nazionalismo organizzato nel 'Kaiserreich'*, in *Il nazionalismo in Italia e in Germania fino alla prima guerra mondiale*, R. Lill – F. Valsecchi ed., il Mulino, Bologna 1983 (Annali dell'Istituto storico italo-germanico, 12), pp. 233-268.

<sup>49</sup> Sul mito di Bismarck nella Germania guglielmina cfr. *Bismarck und der deutsche National-Mythos*, L. Machtan ed., Edition Temmen, Bremen 1994; R. Speth, *Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert*, Leske/Budrich, Opladen 2000, in particolare pp. 310-319; J. Schmid, *Kampf um das Deutschtum. Radikaler Nationalismus in Österreich und dem Deutschen Reich 1890-1914*, Campus Verlag, Frankfurt a.M./New York 2009, in particolare pp. 211-223.

<sup>50</sup> Al 1890 risale un breve motto di Dahn, intitolato *Armin*: "Sie haben ihn ermordet aus Undank und aus Neid: / Warum? Er war der größte Germane seiner Zeit". Del 1891 è la poesia *Stoßseufzer* in cui Dahn stigmatizza come difetti del proprio popolo, identificato *tout court* con i Germani, oltre al bere smodato – *Saufen* – la discordia interna, e l'ignobile ingratitude – "der niederträchtige Undank" –, maledizione atavica della nazione – "Erbfluch unsres Volkes" – (F. Dahn, *Gedichte*. Dritter Band, p. 547 e p. 548).

Reich non gli fece disdegnare alcun mezzo: la stampa, i discorsi pubblici, ma anche i colloqui privati e le interviste<sup>51</sup>. Non stupisce in questo senso ch'egli rispondesse all'invio del discorso, scritto da Dahn nel 1892 per il suo genetliaco, con parole di lusinga e con l'invito a fargli personalmente visita<sup>52</sup>. A Bismarck, Dahn dedicò anche numerose poesie. L'ultima, composta per la morte dello statista il 30 luglio 1898, è un appello teatrale e drammatico rivolto alla nazione, rimasta 'orfana' dopo la scomparsa dell'ultimo 'padre fondatore', a vegliare in armi – scudo e spada –, e a custodire con l'impegno della vita, fino all'ultimo respiro, l'eredità lasciata dal Cancelliere: "das Deutsche Reich", l'unico vero "glorioso monumento" alla sua memoria, ora gravemente minacciato. Anche l'apostrofe alla figura ormai mitizzata di Bismarck e il giuramento di fedeltà rivolto dalla nazione al suo campione avvicinano idealmente questa poesia ai versi composti per l'inaugurazione del monumento ad Arminio:

Verwaist ist jetzt erst völlig unser Volk!  
 [...]
   
 So laßt uns denn an seinem Sarg geloben,  
 An seinem Bau, dem schwer bedrohten Haus,  
 Mit Schild und Schwert getreulich Wacht zu halten;  
 Das Bismarck Erbe, – treu wollen wir es hüten:  
 Sein Erbe wie sein glorreich Denkmal ist's  
 Zugleich: Das Deutsche Reich! Hör's, Otto, tief im Grab:  
 Wir steh'n zu Dir nach Deinem Tode noch,  
 Zu Dir und zu dem Reich, treu wie Du selbst  
 Zu Deinem Volke standst bis in den Tod<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Un aspetto, questo, dell'ultimo Bismarck, giudicato severamente dagli storici: "Die geradezu verantwortungslose Rolle, die der alternde Bismarck bei der Durchsetzung des Nationalismus in Deutschland gespielt hat, wird von den Bewunderern dieses politischen Genies meist übersehen" (O. Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland*, p. 194). Anche Fontane, pur ammirando incondizionatamente il genio politico di Bismarck come fautore dell'unificazione nazionale e del Reich, non risparmiò critiche alla ipertrofia della personalità dell'anziano Cancelliere. Alla figlia Mete scriveva il 29 gennaio 1894 che Bismarck assomigliava tantissimo a Wallenstein, non la figura storica, ma il personaggio schilleriano: "Genie, Staatsretter und sentimentaler Hochverräter. Immer *ich, ich*, und wenn die Geschichte nicht mehr weitergeht, Klage über Undank und norddeutsche Sentimentalitätsträne" (H.-H. Reuter, *Fontane*. Erster Band. Neu hrsg. und mit einem Nachwort sowie einer Ergänzungsbibliographie versehen von P. Görlich, Verlag der Nation, Berlin/Bayreuth/Zürich 1995, pp. 471-472).

<sup>52</sup> Questo il testo della lettera: "Ihr freundliches Schreiben habe ich mit dem lebhaften Dankgefühl gelesen, welches ich empfinde, wenn ein Mann, der die Autorität in der Geschichtskunde mit der lebendigen Teilnahme an der historischen Entwicklung der Gegenwart in sich vereinigt, mir ein so glänzendes Zeugnis wie das Ihrer Rede enthaltene ausstellt. [...] Ich würde mich freuen, wenn Sie mir Gelegenheit geben wollten, meine Dankbarkeit und meine politische Auffassung mündlich in größerer Ausführlichkeit darzutun. Sollte Ihr Weg Sie in die Nähe von Hamburg führen, so würde ich dankbar sein, wenn Sie mich mit Ihrem Besuche beehrten" (O. von Bismarck, *Brief an Professor Felix Dahn*, in Id., *Werke in Auswahl, Jahrbundertaugabe zum 23. September 1862*, G.A. Rein – W. Schüßler ed., Bd. 8/Teil B: *Rückblick und Ausblick 1890-1898*, R. Buchner – G. Engel ed., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001 [1983], p. 89).

<sup>53</sup> F. Dahn, *Gedichte*. Dritter Band, pp. 570-571.

L'appello rivolto alla nazione da questa e da altre poesie consimili spinse gli studenti del Reich a mobilitarsi. Il 12 aprile 1899 un comitato studentesco di Breslavia comunicava a Dahn l'intenzione della gioventù accademica tedesca di erigere in eterno ricordo di Bismarck delle colonne con bracieri ardenti e chiedeva al professore di poter fare il suo nome negli appelli<sup>54</sup>. L'iniziativa si riallacciava alla campagna lanciata a livello nazionale qualche mese prima da alcuni rappresentanti della *deutsche Studentenschaft* i quali, il 3 dicembre 1898, si erano rivolti al popolo tedesco con il seguente manifesto:

Wie vor Zeiten die alten Sachsen und Normannen über den Leibern ihrer gefallenen Recken schmucklose Felsensäulen auftürmten, deren Spitzen Feuerfanale trugen, so wollen wir unserm Bismarck zu Ehren auf allen Höhen unserer Heimat, von wo der Blick über die herrlichen deutschen Lande schweift, gewaltige granitene Feuerträger errichten. [...] Überall, wo Deutsche wohnen, werdet Ihr dasselbe Wahrzeichen sehen<sup>55</sup>.

Per onorare la memoria di Bismarck la gioventù studentesca recuperò, dunque, antichi simboli e riti germanici pagani. I tumuli di pietre usati dagli antichi Sassoni per coprire le spoglie degli eroi caduti in battaglia e il fuoco acceso per celebrare il solstizio d'estate fornirono il motivo ispiratore centrale nella ideazione delle cosiddette *Bismarck-Säulen* o *Bismarck-Türme*. Si trattava di monumenti architettonici privi di qualsiasi riferimento figurativo, semplici colonne e torri di pietra, sormontate da bracieri, dai quali si sarebbe dovuto levare il fuoco il 1° aprile – giorno genetliaco di Bismarck – e il 21 giugno di ogni anno, nel solstizio d'estate, secondo un antico rito germanico, come segno visibile dell'ardente amore di patria e della 'fedeltà tedesca' alla nazione, fino al sacrificio della vita<sup>56</sup>.

Le colonne con i bracieri ardenti – si legge nell'appello – avrebbero dovuto essere visibili in ogni regione abitata da Tedeschi. In effetti, le *Bismarcksäulen* sorsero presto a centinaia, anche al di fuori dei confini del Reich. Nati per iniziativa spontanea, questi monumenti riflettevano e allo stesso tempo alimentarono un nazionalismo 'integrale' molto distante dal patriottismo nazional-monarchico dei monumenti ufficiali del Reich. Ciò che veniva celebrato era un sentimento nazionale vago, quanto assolutizzato, era l'idea di una dedizione incondizionata alla nazione, che nella figura di Bismarck e nel simbolo del fuoco celebrava ormai solo sé stessa e il mito anacronistico, ma cupo e possente, della forza germanica<sup>57</sup>.

Anche questa volta, Dahn non fece mancare il suo aiuto e sostegno all'iniziativa. Sua è, infatti, una poesia composta per festeggiare la posa della prima pietra di un *Bismarck-Ehrenturm* nella cittadina di Apolda in Turingia il 1° aprile 1902<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Ausschuss der Breslauer Studentenschaft an Felix Dahn, Breslau, 12. April 1899 (Bayerische Staatsbibliothek, München, Handschriftenlesesaal, Nachlässe, Teilnachlass Felix Dahn, Ana 580: "Briefe von Körperschaften an Felix Dahn").

<sup>55</sup> Citato da Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal*, pp. 166-167.

<sup>56</sup> La formulazione è: "heiße innige Vaterlandsliebe, deutsche Treue bis zum Tode" (*ibid.*, p. 167).

<sup>57</sup> Cfr. *ibid.*, p. 169; cfr. anche Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte. Zweiter Band*, p. 599.

<sup>58</sup> Si veda il testo della poesia *Otto dem Grossen* (Bayerische Staatsbibliothek, München, Handschriftenlesesaal, Nachlässe, Teilnachlass Felix Dahn, Ana 580: Suppl. G/2008, Schachtel 4: "gedruckte Gedichte").



Fig. 3 - Bismarckturm, Apolda (Turingia)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bismarckturm\\_Apolda.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bismarckturm_Apolda.jpg)

Se i nuovi monumenti a Bismarck avevano incontrato l'accoglienza entusiastica della nazione, o di una parte cospicua di essa, altri furono invece apertamente osteggiati. È il caso del fallito progetto per un monumento a Heinrich Heine<sup>59</sup>. L'idea formulata nel 1887 da un Comitato della città di Düsseldorf, di erigere un monumento a ricordo e in onore del suo cittadino più illustre, scatenò una *bagarre* nazionale: favorevoli e contrari si mobilitarono con una campagna di stampa che assunse presto toni accesamente polemici.

In un primo tempo, il comitato promotore si era rivolto a varie personalità del mondo della cultura con l'invito a creare dei comitati locali per agevolare la raccolta dei fondi necessari alla costruzione dell'opera. Fu interpellato anche Dahn. Questi rispose nel dicembre 1887 da Königsberg con un cortese, ma deciso diniego, adducendo come motivazione la difficoltà di mettere insieme i fondi anche per monumenti politico-encomiastici ben più legati alla storia e alla memoria della cittadinanza locale:

Hochverehrter Herr! / Verbindlichen Dank für die ehrende Aufforderung! Es ist aber leider völlig aussichtslos, hier einen Sonder-Ausschuss zu begründen und eine Sammlung zu versuchen: nicht einmal für das Staat und Provinz viel näher angehen-

<sup>59</sup> Per la storia del fallito monumento a Heine si rinvia a D. Schubert, *Der Kampf um das erste Heine-Denkmal Düsseldorf 1887-1893 – Mainz 1893-1894 – New York 1899*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 51, 1990, pp. 241-272; ma si veda anche M. Werner, *Heinrich Heine*, in *Deutsche Erinnerungsorte*, E. François – H. Schulze ed., Bd. i, pp. 484-501.

de Denkmal des Herzogs Albrecht kommen die erforderlichen Mittel zusammen, obwohl seit drei Jahren gesammelt wird. Verehrungsvoll Felix Dahn<sup>60</sup>.

Il progetto si arenò infine nel 1893 per le troppe difficoltà e gli ostacoli incontrati, dopo che anche l'Imperatrice Sissy, grande ammiratrice del poeta e tra i promotori della prima ora, era stata indotta da ragioni di Stato a ritirare il suo appoggio all'iniziativa. Accantonato a Düsseldorf, il progetto fu ripreso nel 1894 dalla città di Magonza, che rilanciò la campagna nazionale per un monumento a Heine, da erigersi, questa volta, non più nella sua città natale, ma sul Reno.

Anche la nuova proposta suscitò violente reazioni nell'opinione pubblica tedesca, tanto che nel febbraio 1894 un redattore della "Frankfurter Zeitung", Hans R. Fischer, per riportare la discussione su una base di confronto pacato, decise di chiedere il parere di poeti e uomini di cultura sul controverso progetto. Riunì quindi, in un secondo tempo, le dichiarazioni ricevute, e già pubblicate sul quotidiano, in un fascicolo dal titolo *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*<sup>61</sup>, nel quale inserì anche nuove testimonianze e ulteriore materiale documentario da lui nel frattempo raccolto.

Fischer si era rivolto, tra gli altri, anche a Dahn. Questi espresse sul progetto un parere sfavorevole, motivando il proprio dissenso con ragioni in cui argomenti accesi nazionalistici si mescolano a giudizi palesemente viziati da un antisemitismo entrato ormai ufficialmente nel dibattito nazionale tedesco dopo l'infausto articolo dello storico Heinrich von Treitschke, *Unsere Aussichten*, pubblicato nel 1879 sulla rivista "Preußische Jahrbücher"<sup>62</sup>. Dahn concedeva a Heine di essere un grande poeta, ma denunciava allo stesso tempo come dannosa per il popolo tedesco la *Gesinnung* espressa nei suoi versi, accusati, secondo un luogo comune, di frivolezza morale; non solo, anche di schernire e odiare tutto ciò che era tedesco, comprese le *Freiheitskriege* – le guerre di liberazione antinapoleoniche – a suo avviso denigrate da Heine quando il poeta si era augurato: "Mögen nie mehr schmutzige Teutonenstiefel die heiligen Boulevards von Paris entweihen"<sup>63</sup>. Definiva

<sup>60</sup> Felix Dahn al *Comité zur Errichtung eines Heine-Denkmal's 'Düsseldorf'*, Königsberg, 2.XII.1887 (lettera ms., Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf).

<sup>61</sup> H.R. Fischer, *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*, Dr. E. Albert & Co, München 1894.

<sup>62</sup> Sull'articolo di Treitschke ("Preußische Jahrbücher", 44, 1879, pp. 559-576), sulla risposta di Theodor Mommsen e sul dibattito che ne seguì, animando per mesi l'opinione pubblica tedesca, si veda *Der 'Berliner Antisemitismusstreit' 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation. Kommentierte Quellenedition*. Im Auftrag des Zentrums für Antisemitismusforschung bearb. von K. Krieger, Teil 1 und Teil 2, K.G. Saur, München 2004.

<sup>63</sup> H.R. Fischer, *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*, p. 18. Il passo riportato da Dahn, una citazione a senso tratta dai *Französische Zustände* di Heine (cfr. H. Heine, *Rendiconto parigino [1831-1832]*. Introd., trad. e note di P. Chiarini, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1972, p. 73: "Ma se la sciagura dovesse avvenire [...]; se la lingua degli *Junker* di Potsdam stridesse di nuovo per le strade di Parigi e se *sporchi stivali teutonici* tornassero a macchiare il sacro suolo dei *Boulevards*") sembrerebbe rimandare a una fonte precisa, la *Geschichte der deutschen Literatur* di Max Koch, Göschel, Stuttgart 1893, dove era ricordata proprio quella immagine. Koch fu professore di Letteratura Tedesca a Breslau negli stessi anni in cui vi insegnò Dahn, ed era con lui in rapporti di amicizia e familiarità, come emerge dalla loro corrispondenza: si veda, ad esempio, la lettera di Felix Dahn a Max Koch, Breslau, 21.1.1898, in cui Dahn ringrazia l'amico per i suggerimenti avuti per la rappresentazione di



inoltre il presunto sentimento antitedesco di Heine “die das Deutsche hassende und verachtende Gesinnung dieses Juden, der nicht, wie gar manche edle Söhne seiner Rasse in das deutsche Volkstum aufgegangen, sondern ihm mit der Eigenart seiner Nation höhnisch und feindlich entgegengetreten ist”<sup>64</sup>.

In queste esternazioni era inconfondibile l'eco delle parole di Treitschke, il quale, in nome di un nazionalismo radicale e di un ideale di nazione pervasivo e totalitario, stabilita a priori una presunta estraneità dei cittadini tedeschi ebrei al corpo della nazione del Reich, aveva esigito da loro che si uniformassero nel sentire e nel pensare ai loro concittadini non ebrei, imponendo di fatto, con la parvenza di un argomentare obiettivo, una pretesa illegittima e, comunque, mai soddisfabile: “Die harten deutschen Köpfe jüdisch zu machen ist doch unmöglich; so bleibt nur übrig, daß unsere jüdischen Mitbürger sich rückhaltlos entschließen Deutsche zu sein, wie es ihrer Viele zu ihrem und unserem Glück schon längst geworden sind. Die Aufgabe kann niemals ganz gelöst werden”<sup>65</sup>.

Nel fascicolo del 1894, Fischer riportava anche un articolo di Felix Dahn apparso nel frattempo sulla “Schlesische Zeitung”. In esso lo scrittore si difendeva dalle accuse di antisemitismo levatesi contro di lui dopo le dichiarazioni rilasciate alla “Frankfurter Zeitung”, con dei ‘distinguo’ che ricordavano da vicino quelli fatti già a suo tempo dallo stesso Treitschke. Protestava Dahn: “Ich verwahre mich ausdrücklich dagegen, Antisemit zu sein; ich zähle Juden zu meinen nächsten Freunden und zu den edelsten der Menschen, die ich kenne”<sup>66</sup>. Ribadiva però la sua condanna di Heine, inasprendo anzi i toni, quasi stesse conducendo una sua battaglia personale<sup>67</sup>, con uno stile polemico e con argomentazioni che oltrepassavano ormai il caso Heine, per diventare il manifesto, quasi imbarazzante nella mancanza di misura e nell'ipertrofia acritica del proprio ‘io’, di un nazionalismo radicale, esasperato e militante, che si alimentava ormai solo di paure e non aveva altro oggetto che se stesso:

Ich habe nacheinander die Vertreter der starren Orthodoxie, der katholischen und der protestantischen, alle Freunde (oder Schmeichler) des neuen Kurses, alle Gegner des Fürsten Bismarck, insbesondere die Demokratie und die Sozialdemokraten, die Ultrakonservativen und jetzt auch noch die die Presse beherrschende Judenschaft mir zu Gegnern macht. Warum? Weil ich seit nunmehr 40 Jahren meine Ueberzeugung offen ausspreche: denn das leider Einzige, was ich mit Herrn Sigfrid gemein habe, ist, daß ich das Fürchten nicht gelernt habe. [...] Aber wenn Russen und Franzosen, Sozialdemokraten und internationale ‘Heine-Verehrer’ – Germanen wie Juden – sich zur gewaltsamen und zur schleichenden, krebsartig zehrenden Auflösung des Deutschen Reiches verbünden – und das letztere ist längst geschehen – dann

---

un proprio testo teatrale, *Der Kurier nach Paris* (Bayerische Staatsbibliothek, München, Handschriftenlesesaal, Ana 328, i [Dahn, Felix]).

<sup>64</sup> H.R. Fischer, *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*, p. 18.

<sup>65</sup> H. von Treitschke, *Unsere Aussichten*, “Preußische Jahrbücher”, 44, 1879, pp. 575-576.

<sup>66</sup> H.R. Fischer, *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*, p. 34. Cfr. H. von Treitschke, *Unsere Aussichten*, p. 573: “Ich glaube jedoch, mancher meiner jüdischen Freunde wird mir mit tiefem Bedauern Recht geben”.

<sup>67</sup> A proposito della frase tratta dai *Französische Zustände*, scriveva: “Hätte er doch die abermalige ‘Entweihung’ 1871 erlebt! Die Boulevards sind den Parisern ‘heilig’ mit Recht – dann den Dirnen und deren Zuhältern sehr angenehm. Deutsche haben andere Heiligtümer” (H.R. Fischer, *Heinrich Heine im Lichte unserer Zeit*, p. 34).

kann es, zumal bei dem vollständigen Mangel an Vertrauen in unsere Leitung seit dem Sturze Bismarcks, heißen: 'Finis Germaniae'<sup>68</sup>.

Quale fosse la posizione di Fontane in quegli stessi anni, non è così facile a dirsi. Lo scrittore sembra avesse espresso parere favorevole al progetto per il monumento a Heine<sup>69</sup>. Tuttavia l'immagine tutta luminosa di un Fontane come "Mann des 'sowohl... als auch', des 'ja, aber' und 'nein, jedoch'"<sup>70</sup>, osservatore equilibrato e sereno della realtà, avverso a ogni forma di dogmatismo politico e religioso, ha dovuto essere rimodulata dalla critica, per ricomprendere anche alcune ombre create dalla presenza, negli ultimi anni dello scrittore, di affermazioni ambivalenti, che appaiono risentire della pressione di un clima culturale fortemente antisemita. In un saggio del 1893, rimasto per altro allo stato di abbozzo e non pubblicato, intitolato *Die Juden in unsrer Gesellschaft – Gli Ebrei nella nostra società* – Fontane scriveva:

Ich bin nicht eigentlich ein Philosemit. Mir ist das Germanische lieber. Eine hübsche germanische Frauengestalt ist mir lieber als eine jüdische Schönheit, es ist mir angenehmer, Land- als Stadtleben zu sehn, zum Teil weil das Jüdische da fortfällt, ich liebe die Länder (leider nur wenige noch), wo das Volk germanisch ist, namentlich Skandinavien<sup>71</sup>.

Ma se questi aspetti esistono, è anche vero che nei romanzi di Fontane, nell'intreccio delle voci e delle vite dei personaggi, gli elementi più discutibili e problematici della cultura dell'età bismarckiana e guglielmina vengono ironizzati e ridimensionati, fino a perdere la loro pesantezza, e a ritrovare nel mondo della narrazione una misura di umanità<sup>72</sup>. Pensiamo alla passione di Innstetten per Wagner, ricondotta dal narratore ora alle posizioni antisemite del compositore, ora alla debolezza nervosa dell'uomo<sup>73</sup>, o alle pietre per i sacrifici del culto germanico alla dea Hertha, viste da Effi durante una gita con il marito. La reazione della giovane è di repulsione, ed è significativo che al cupo mondo germanico Effi preferisca l'atmosfera serena del museo Thorwaldsen, visitato a Copenhagen, dove erano esposte le opere del famoso scultore neoclassico. Anche l'allusione ai "Germanen, von denen wir alle abstammen" sulle labbra del patriottico maestro di Hohen-Cremmen, Jahnke, che elogia i Danesi come autentici Germani, viene stemperata da Effi con una risata: "Versteht sich, [...], von denen wir alle abstammen, die Jahnkes gewiß und vielleicht auch die Briests"<sup>74</sup>.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>69</sup> Cfr. D. Schubert, *Der Kampf um das erste Heine-Denkmal*, p. 255.

<sup>70</sup> H.O. Horch, *Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus*, in *Fontane-Handbuch*, pp. 281-304, 281.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>73</sup> *Effi Briest*, Cap. 13.

<sup>74</sup> *Effi Briest*, Cap. 23 e 24.



## AU PIED DU MUR. LES ARCHITECTURES NARRATIVES CHEZ PHILIPPE FOREST

JULIE CROHAS COMMANS

Le temple de Borobudur et le *torii* de Nagasaki sont parmi les innombrables édifices et monuments, célèbres, mythiques ou anonymes, qui illustrent la cartographie romanesque de Philippe Forest. De *L'Enfant éternel* (1997) à *Crue* (2016), un inlassable narrateur, père d'une enfant perdue, arpente le monde afin, une fois au pied du mur, d'accéder autrement à la réalité et à l'impossible. L'article recense et définit ces architectures narratives et l'épreuve, au sens multiple du terme, qui en résulte.

The Borobudur Temple and the *torii* of Nagasaki are among the numerous monuments and buildings that illustrate the cartography of Philippe Forest's novels. From *L'Enfant éternel* (1997) to *Crue* (2016), a tireless narrator, father of a lost child, strides across the world, in order to reach the reality and the impossible by other means, once his back is against the wall. The article makes an inventory and defines the proof, in multiple senses of the term, resulting from this narrative architecture.

*Keywords:* Philippe Forest, narration, architecture, cartography, proof

Vingt ans d'une écriture assidue, romanesque mais aussi théorique, ont permis à Philippe Forest d'édifier une œuvre complexe, où destruction et reconstruction alternent et révèlent, au gré des explorations littéraires de l'écrivain, un univers sans cesse renouvelé. Arpentant ce monde sans but apparent, vacillant entre découverte et sensation de déjà-vu, le narrateur, double fictif de l'auteur et inlassable revenant<sup>1</sup>, établit progressivement une cartographie spatiale et temporelle de l'expérience humaine, où édifices et monuments sont autant de points de repères et d'illustrations participant d'une réflexion en constante élaboration. Depuis son premier roman, *L'Enfant éternel*<sup>2</sup>, paru en 1997, l'auteur se consacre à la reprise<sup>3</sup> d'une même histoire, celle de la maladie et de la mort de sa propre fille. Le souvenir et l'oubli qui résultent de ce « désastre sans merci de la vie »<sup>4</sup>, tel qu'il est nommé dans les romans, sont les fondements d'une écriture qui, si elle explore bien d'autres espaces – récit

<sup>1</sup> Bien que l'auteur précise qu'il n'est jamais le même (*Le roman, le réel et autres essais*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2007, p. 88), le narrateur des romans de Philippe Forest est aisément reconnaissable, la paternité endeuillée étant inlassablement reconduite et affirmée roman après roman.

<sup>2</sup> P. Forest, *L'Enfant éternel*, Gallimard, Paris 1997.

<sup>3</sup> Le terme est utilisé par Philippe Forest lui-même, en référence notamment aux travaux de Sören Kierkegaard, et plus particulièrement à l'ouvrage du même nom, *La Reprise* (S. Kierkegaard, *La Reprise*, tr. fr. de N. Viallaneix, Flammarion, Paris 2008).

<sup>4</sup> P. Forest, *Toute la nuit*, Gallimard, Paris 1999, p. 305.

de filiation dans *Le Siècle des nuages*<sup>5</sup>, fable scientifique dans *Le Chat de Schrödinger*<sup>6</sup>, ou récit fantastique dans *Crue*<sup>7</sup> –, revient inlassablement auprès de l'enfant perdue. En effet, rien ne semble fixé : des bords de Seine au Japon, de Londres à Bali, les constructions illustres, mythiques, ou anonymes, se superposent et se répondent : un chalet de montagne apparaît soudain là où peu avant se trouvait évoqué le manège du Jardin des Plantes ou, ailleurs, une maison anonyme du bord de mer. Qu'importe finalement, puisque les architectures en question, quelles que soient leurs natures, quels que soient les détails mis en lumière, engendrent interprétations et constructions narratives. Chaque bâtiment, chaque pierre posée au sol, est susceptible de révéler une même histoire, mettant en scène des personnages aux innombrables facettes, portant un deuil identique ou encore témoignant d'une même vision du monde dans un décor à la symétrie étrangement évocatrice. Il s'agit donc, à chaque fois, pour le narrateur, une fois au pied du mur, de regarder au-delà des façades et d'entrer dans ce qui est en fin de compte un jeu d'assemblage scriptural où biographies, fables et récits seraient autant d'édifices élevés par l'auteur, où les portes comme les escaliers n'auraient d'autre but que de permettre de s'abandonner à une rêverie méditative et littéraire à proximité du Palais de Kensington, ou bien encore de se livrer à l'autopsie du drame d'une vie en déchiffrant les structures de grandes cités japonaises. Faisant ainsi jouer les regards, les édifices évoqués établissent de nouvelles perspectives dans le récit et permettent finalement d'accéder autrement à la réalité et à cet impossible que l'écrivain s'affaire à percevoir page après page. L'étude recensera ici les constructions et monuments qui ponctuent les romans de Philippe Forest, et analysera la manière dont ceux-ci sont perçus, interprétés et reconstruits, afin de définir l'épreuve, au sens multiple du terme<sup>8</sup>, de ces diverses architectures narratives.

### 1. Cartographie des temples d'Asie

Les romans de Philippe Forest s'appuient sur une cartographie à la fois spatiale et temporelle, élaborée au fil des existences racontées et des voyages entrepris. Le narrateur a autrefois travaillé à Londres. Il y eut auparavant son enfance à Paris, puis celle de Pauline, sa fille, dans cette même ville, la Vendée après la mort de cette dernière, puis un voyage qui entraîna père et mère endeuillés en Asie et en Afrique, après encore, une résidence d'écrivain qui mena le narrateur au Japon. La liste est longue d'autant que chaque lieu répertorié est illustré par la description de nombreux édifices anonymes ou célèbres qui semblent bien vite familiers au lecteur tant ils sont minutieusement scrutés par un narrateur cherchant des

<sup>5</sup> *Id.*, *Le Siècle des nuages*, Gallimard, Paris 2010.

<sup>6</sup> *Id.*, *Le Chat de Schrödinger*, Gallimard, Paris 2013.

<sup>7</sup> *Id.*, *Crue*, Gallimard, Paris 2016.

<sup>8</sup> L'épreuve sera ici entendue au sens étymologique d'« action d'éprouver », de « mettre à l'épreuve », mais aussi au sens typographique du premier texte imprimé à partir d'un manuscrit, qu'il faudra donc corriger, parfois à plusieurs reprises, comme le sont à leur manière les romans de Philippe Forest. Les étymologies données dans cet article proviennent toutes du *Grand Robert de la langue française* (version en ligne) <https://www.lerobert.com/> (dernière consultation le 27 janvier 2018).

réponses dans la pierre. Le regard en effet est invariablement attiré par certaines caractéristiques, suivant un même mouvement de reconnaissance, cherchant à lire et à comprendre une histoire universelle.

Un édifice, plus que tout autre, dicte cette lecture. Ce n'est ni le premier évoqué par le narrateur de Philippe Forest, ni le plus imposant, ni celui auquel est consacré le plus de pages, mais la construction s'élève soudainement au-dessus du texte, apparaissant dans chacune de ses dimensions sous les yeux de celui qui en découvre les lignes. Il s'agit d'un *torii*, ce portique japonais signalant traditionnellement l'entrée dans l'enceinte sacrée d'un sanctuaire shintoïste, et dont l'usage veut que, parce qu'il mène au monde spirituel, il soit nécessaire, après l'avoir franchi, de le traverser à nouveau en sens inverse pour pouvoir revenir dans le monde matériel. Le lecteur le découvre dans l'avant-dernière partie de *Sarinagara*<sup>9</sup>, troisième roman de l'écrivain, mais la description résulte d'une approche singulière du monument : au contraire de la plupart des édifices évoqués dans l'œuvre, le narrateur décrit ce *torii* par l'intermédiaire d'une photographie. Le *torii* de Nagasaki dont il est ici question fut pris en photo le 10 août 1945 par Yosuke Yamahata, l'artiste japonais dont la vie est racontée dans la sixième partie de *Sarinagara* et qui fut le premier à arriver sur les lieux après l'explosion de la bombe nucléaire. Plusieurs clichés de Yamahata sont évoqués dans le roman, mais alors que l'ordre des prises de vue reste inconnu, le *torii*, sans justification, tient lieu pour le narrateur de cliché originel. De la sorte, il en fait un accès à une appréhension nouvelle du monde, celui par lequel lui, comme le photographe, découvrent une nouvelle représentation de la destruction et de la mort, expérience humaine qui lie étroitement sa vie à celle de l'artiste japonais<sup>10</sup>. « Un seuil s'ouvre là », constate le narrateur, avant de préciser néanmoins qu'il n'y a « plus ni dedans ni dehors, ni devant ni derrière »<sup>11</sup>. Sur la photographie, en effet, cette porte, qui appartenait à l'un des temples de la ville détruite, apparaît « miraculeusement intacte au milieu de nulle part ». Le regard est inévitablement attiré par cette construction « donnant sur le vide [...] qui dessine comme un cadre plus petit à l'intérieur du cadre de la photographie »<sup>12</sup>, mais qui ouvre le roman sur le monde. L'édifice oblige à observer la réalité autrement, à prêter attention aux détails et aux lignes qui définissent la structure des histoires. Le symbole est d'autant plus fort que, comme le rappelle le narrateur, « l'idéogramme à l'aide duquel on signifie «question» emprunte son dessin à la forme rituelle du *torii* »<sup>13</sup> : le questionnement est par conséquent définitivement inscrit sur la page, rappelant l'inlassable poursuite du réel, condition première de l'écriture de Philippe Forest ; c'est d'ailleurs ce que confirme la place de ce portique dans le roman : « dernier mot, suspendu sans réponse »<sup>14</sup>, le *torii* apparaît seulement à la fin de *Sarinagara*

<sup>9</sup> P. Forest, *Sarinagara*, Gallimard, Paris 2004. Les pages citées dans cet article sont celles de l'édition Folio, Paris 2006.

<sup>10</sup> Et à celles des deux autres artistes japonais auparavant évoqués dans *Sarinagara*, celle du poète Kobayashi Issa et celle du romancier Natsume Sôseki (je reprends ici l'orthographe des noms japonais, choisie par l'auteur).

<sup>11</sup> P. Forest, *Sarinagara*, p. 277.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>13</sup> Le *torii* est traditionnellement composé de deux montants verticaux supportant deux linteaux horizontaux.

<sup>14</sup> P. Forest, *Sarinagara*, p. 277.

comme si, par sa présence, il devait empêcher que s'achève la narration, donnant accès à d'autres récits.

Le phénomène, s'il est ici particulièrement explicité par la structure du *torii*, n'est cependant pas nouveau. Déjà, à la fin de *Toute la nuit*, deuxième roman de Philippe Forest, l'évocation successive de plusieurs édifices ébauchait la perspective ensuite définitivement ouverte par le *torii*. Après avoir raconté pour la seconde fois l'histoire qui occupait *L'Enfant éternel* – la maladie et la mort de Pauline –, le narrateur poursuit son récit. Il évoque les semaines ayant suivi l'enterrement de sa fille et enfin le « long et dispendieux voyage au bout du monde », entrepris dans l'espoir avoué de se « distraire »<sup>15</sup>. Il n'en sera rien bien sûr ; le narrateur et sa femme le savent bien. Mais ce qui, au sens étymologique du verbe, va finalement tirer la narration en sens divers, prend dans le roman la forme inattendue des monuments successivement visités et des liens qui, tendus entre ceux-ci, permettent l'élaboration progressive d'une structure plus vaste, à même d'accueillir l'inlassable reprise de l'histoire. Les temples de Sumatra, Java et Bali sont méthodiquement arpentés : des lignes déjà se dessinent ; des lieux de passage se devinent, de plus en plus précis à mesure que, progressant parmi les constructions, le narrateur consigne ses observations et trace une savante cartographie. Après avoir découvert, à Sumatra, les temples protestants de Samosir, c'est à Java que les structures architectoniques convergent. Le narrateur visite tour à tour le grand ensemble shivaïte de Pranbanam, puis le temple bouddhique de Borobudur. Les similitudes entre les deux édifices à l'architecture complexe et aux riches décors sont telles que la visite semble se répéter. L'impression est accentuée par le fait que l'arrivée sur les deux sites se fait selon des conditions identiques : il faut traverser un grand jardin, puis poursuivre une lente ascension avant d'atteindre l'intérieur de ce que le narrateur décrit comme « un immense bloc de pierres sombres tombé avec calme sur la surface de la terre »<sup>16</sup>. Au premier abord, l'une et l'autre des constructions paraissent impénétrables, les deux masses minérales ne se laissant pas lire aisément. Après avoir pénétré les lieux, il faut s'habituer à un environnement clos où statues de dieux, de démons inconnus et bas-reliefs interminables prennent place dans un décor où spirales, cônes, arches, escaliers et balustrades se succèdent sur plusieurs étages, dans une organisation géométrique dont les motifs échappent dans un premier temps à celui qui les parcourt. « Les mêmes silhouettes sculptées apparaissaient partout et, très vite, il était devenu impossible de se repérer. Nous montions des escaliers semblables. Nous passions devant des gardiens de pierre que nous ne distinguions pas »<sup>17</sup>. Le trouble et l'ignorance des visiteurs rend leur cheminement irréal. Pourtant, progressivement, le narrateur se familiarise avec les lignes et les formes sculptées dans la pierre, et dans le temple de Borobudur, désormais habitué à de tels lieux, il parvient à mener plus avant son exploration. Cette seconde visite, qui donne lieu à un récit plus long, n'est pas une simple déambulation contemplative entre les murs de pierre. L'édifice offre une issue à laquelle le narrateur accède en suivant le rythme propre à son récit : « nous n'étions à la recherche d'aucune sagesse, nous avons marché au hasard, faisant de ce lieu un labyrinthe

<sup>15</sup> *Id.*, *Toute la nuit*, p. 284.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 292.

où nous puissions nous perdre, prenant le premier passage qui s'offrait à nous, revenant sur nos pas »<sup>18</sup>. La structure de la narration et son principe de reprise – au sens de Kierkegaard d'« un ressouvenir en avant », dans « la bienheureuse assurance de l'instant »<sup>19</sup> – épousent l'architecture du temple. L'errance donc n'en est pas une, car comme le suggère l'usage du verbe « faire », il est ici question de reconstruire le monument avec ses propres mots, sa propre perception des lieux. Les murs sont longuement étudiés, mais puisque rien n'y est « jamais intelligible », le narrateur se livre à une libre interprétation du « ruban perpétuel de pierre »<sup>20</sup>. Il réécrit les scènes qu'il devine et mêle histoire personnelle, sagesse bouddhique et fables de La Fontaine :

Mentalement, j'étais en train de transformer chacune de ces scènes en une petite histoire, comme celle que je racontais autrefois à Pauline. Ici, l'agneau se donnait en pâture au loup, [...] le corbeau et le renard partageaient le même repas de riz. [...] Dans ma tête, j'improvisais ces récits auxquels je ne croyais pas comme si Pauline avait été là pour les écouter. J'ai compris qu'en toute absurdité je pensais qu'elle nous accompagnait. Nous marchions ensemble dans ce temple. [...] Elle s'amusait surtout à gravir et dévaler les escaliers, mais toutes ces formes dans la pierre l'intéressaient aussi<sup>21</sup>.

« L'histoire n'avait ni commencement ni fin »<sup>22</sup>. Le constat que formule le narrateur à la vue des bas-reliefs s'applique à la succession des romans de Philippe Forest. La « frise monotone des bouddhas »<sup>23</sup> a disparu. Le temple de Borobudur est devenu un espace de jeu, propice à la création, où les mots du narrateur se mêlent à ceux de l'édifice lui-même, comme l'affirme au fil du récit la répétition de la formule « Les pierres disaient », ou de sa variante « Les bas-reliefs racontaient »<sup>24</sup>. Et, puisque les mots, dès cet instant, circulent librement, la révélation ne se fait plus attendre. Peu après, les visiteurs parviennent au sommet du temple et si « la sphère d'absence » de l'ultime stupa ne leur inspire pas la sagesse bouddhique habituellement acceptée par les pèlerins, la construction trouve alors sous leurs yeux une dimension nouvelle. Au sommet du temple, une architecture externe se dessine : le narrateur perçoit les symétries et les répétitions d'une structure qu'il peut maintenant prolonger jusqu'à « l'horizon au-delà des lignes vertes des montagnes », telles que les lui désignent les « sculptures identiques réparties sur les longues parois du bâtiment [tournant] le même regard en direction des quatre points cardinaux ». La réalité de l'édifice apparaît dans toute son évidence. « Le temple dominait magnifiquement le monde »<sup>25</sup>. Point de repère universel et atemporel, le monument a trouvé sa place au cœur de la cartographie romanesque de Philippe Forest.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> S. Kierkegaard, *La Reprise*, p. 66.

<sup>20</sup> P. Forest, *Toute la nuit*, p. 290.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.



La perspective que le narrateur découvre au sommet du temple de Borobudur lui permet d'entrer dans un nouvel espace de compréhension. Après cette visite, le récit s'accélère, comme s'il s'agissait désormais de confirmer ce que l'architecture bouddhique avait auparavant révélé. À Bali, la géométrie insaisissable des pierres sculptées continue de fasciner le narrateur, qu'il soit question de la roche massive dans laquelle est creusé le temple de Goa Gajah, ou bien encore de celle des Pura Dalem dans laquelle il est « difficile de donner sens à toutes les formes imbriquées que le sculpteur avait fait naître »<sup>26</sup>. Afin de pallier une incompréhension déroutante, le narrateur multiplie les surimpressions. Les monuments asiatiques évoqués dans *Toute la nuit* n'ont pas été choisis au hasard : ils témoignent de la vie et de la mort, du passage du temps, de l'oubli et du souvenir ; et si, sur les murs de pierre, l'histoire est difficile à déchiffrer, c'est seulement parce que, comme dans les romans de Philippe Forest, les termes du contrat de lecture sont à chaque fois remis en cause. Les épreuves scripturales se succèdent, corrigées à chacune des étapes d'une progression narrative qui atteste de l'expérience et des interrogations de celui qui s'approche et observe : la narration ne prend forme qu'une fois considérée dans son ensemble. Au bord du Gange, un édifice éphémère et mouvant, découvert par le narrateur à l'occasion d'une crémation, témoigne de la convergence des lignes : le corps du défunt a été placé dans « une grande tour de bois et de bambou, décorée de représentations légendaires, coiffée de petits toits ». « Les hommes du village soulevaient l'édifice et se mettaient en route vers le lieu du sacrifice »<sup>27</sup>. Sous les yeux du narrateur, le convoi suit alors un tracé incompréhensible, qui s'apparente à celui suivi au cœur du labyrinthe de Borobudur, mais qui rappelle aussi le rituel mis en place après l'enterrement de Pauline, dont les détails furent confiés peu avant, dans ce même roman : chaque jour, il s'agissait de parcourir inlassablement les boucles tracées par les routes de la campagne vendéenne, tournant autour de la tombe de l'enfant, désorienté par ce dédale invisible.

## 2. Poétique architecturale européenne

L'édifice, sa structure et ses ornements prennent donc bien des apparences dans l'œuvre de Philippe Forest. Alors que le narrateur invite sa fille à courir au cœur des temples d'Asie, les mots souvent lui échappent pour suggérer des points de correspondance, parfois lointains. Si *Toute la nuit* et *Sarinagara* rassemblent à eux seuls la majorité des monuments évoqués, les surimpressions et les extensions s'étendent bien au-delà de ces deux romans. Prenant toujours plus d'importance, elles mettent en évidence non seulement la diversité des constructions qui balisent la cartographie romanesque de cet écrivain, mais aussi la complexité d'une architecture narrative interne, qui pouvait jusque-là passer inaperçue. Aux monuments célèbres que sont les temples de Pranbanam et ceux de Borobudur, répondent d'autres constructions plus anonymes dont pourtant la richesse structurale est également significative dans l'œuvre de Philippe Forest. À Samosir, première étape de son

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

voyage asiatique, le narrateur avait contemplé « les toits de bois des maisons batak » qui lui rappelaient les « chalets d'altitude »<sup>28</sup> tels qu'il est possible d'en voir dans les Alpes. Or, pour le lecteur de Philippe Forest, la remarque n'est pas une simple comparaison architecturale : c'est en effet un chalet de montagne qui tient lieu de décor aux premières pages de *L'Enfant éternel*. Comme le rappelle Maité Snauwaert, « [r]eprendre, c'est reparcourir un territoire, refaire le chemin ; et c'est écrire en écho »<sup>29</sup>, quel que soit le lieu et les constructions qui le rendent reconnaissable. Ainsi l'évocation des bâtiments européens dans lesquels le narrateur a autrefois ponctuellement séjourné révèle systématiquement une perspective inhabituelle, mise en relief par la narration. L'appartement londonien depuis longtemps déserté, redécouvert par l'intermédiaire d'une photographie, présente une géométrie troublante : une « diagonale », un « rectangle absurde et sans relief », une « table ronde » mais aussi une « lampe sphérique » complètent « la symétrie des grandes fenêtres »<sup>30</sup>. Et, alors que le cadre s'élargit, l'appartement gagne en volume et en histoires :

En vérité, il s'étend sur deux étages selon la structure très particulière des maisons victoriennes que les *landlords* ont le plus souvent découpée en trois logements indépendants qu'ils vendent ou qu'ils louent selon leur intérêt au gré du marché. Les maisons se tournent le dos mais, par-derrrière, entre leurs rangées symétriques de cubes empilés, s'étend en contrebas une sorte de bande nue de terrain quelquefois arrangée en jardin, le plus souvent tournant au dépotoir ou à la friche<sup>31</sup>.

Alors que, dans *Toute la nuit*, le narrateur cherche encore à définir la structure du lieu, c'est bientôt Londres qui apparaît au-delà des murs – Greenwich, Waterloo ou, ailleurs, les jardins de Kensington – et, derrière elle, de nombreuses autres histoires, celles d'une existence anglaise, devenue étrangère, comme celle de Peter Pan, devenue trop familière<sup>32</sup>. Au fil des romans, les descriptions architecturales prennent de l'ampleur et contribuent à la solidité des fondations romanesques. Le narrateur, autrefois perplexe face aux sculptures des temples asiatiques, laisse désormais les mots reconstruire à leur guise les édifices européens en apparence sans âme. Un exemple en est donné dans *Le Chat de Schrödinger*. À Paris, dans un « bâtiment haussmannien entre le Luxembourg et Montparnasse »<sup>33</sup>, un appartement se distingue par sa structure et son histoire plurielle. Il s'agit de celui où a grandi le narrateur, là où ses parents s'étaient installés après le suicide du précédent occupant, ce qui, est-il rappelé, est à l'origine de cette conviction « que toujours c'est dans la maison d'un mort que l'on vit »<sup>34</sup> – formule qui définit, nous y reviendrons, bien d'autres architectures

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>29</sup> M. Snauwaert, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Editions nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2012, p. 191.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 155-156.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>32</sup> Tous les soirs, pendant la maladie de Pauline, son père lui racontait l'histoire de Peter Pan, les personnages devenant de la sorte les compagnons de jeu de l'enfant.

<sup>33</sup> P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 157.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

narratives dans l'œuvre de Philippe Forest. Mais là n'est pas le seul dédoublement touchant l'édifice parisien. Dans cet immeuble, se trouvent deux escaliers : le premier « monumental s'enroulait en spirale autour de la colonne de l'ascenseur qu'on y avait ajouté », alors que le second, « l'escalier dit «de service» », se trouvait dissimulé derrière une verrière, donnant l'impression que cet édifice était « formé de deux parties jumelles », « [c]hacun de ces deux bâtiments collés l'un à l'autre servant de domicile à un peuple qui ignorait tout à fait l'autre » :

La façade monumentale du bâtiment de pierre donnant sur la rue, ouvragée dans son style vieux d'un siècle, avec ses nymphes symbolistes faisant les caryatides aux balcons, cachait dans son dos, comme un arrière-fond, cet escalier de verre et de bois qui grimpait jusqu'aux combles, ceux-ci abritant une sorte d'étage surnuméraire qu'il aurait suffi de gravir quelques marches pour rejoindre mais qui paraissait plus lointain que s'il était situé sur une autre planète, inquiétante et inconnue, dont parvenait parfois une rumeur de pas ou de voix au plafond, d'autant plus étonnante que le sixième étage était censé être le dernier, qu'officiellement il n'y en avait pas de septième, si bien qu'il fallait considérer comme des pièces fantômes toutes ces chambres qui se cachaient dans le dessous des toits<sup>35</sup>.

Cette esthétique si particulière autour de l'escalier que le narrateur prend plaisir à étendre sur la page est en fait une reprise, puisqu'un troisième appartement, évoqué dès *L'Enfant éternel*, présente des caractéristiques très proches. Non moins complexe, cet autre appartement parisien dans lequel a grandi Pauline témoigne également d'une double construction. On accède à la chambre de l'enfant « par un escalier de bois peint de rouge, presque une échelle tant les marches en sont raides » :

Éclairée par un vasistas, la pièce se situe sous les toits, au dernier étage de l'immeuble. La chambre occupe l'espace laissé libre par la destruction de l'ancienne cage d'escalier de l'immeuble. D'où sa configuration verticale, son allure de puits ouvrant étroitement sur le ciel, s'insérant dans la spirale de bois disparue des marches et des paliers<sup>36</sup>.

Une poétique architecturale est ainsi mise en place dès le début de ce premier roman. La perception géométrique du lieu, soulignée par la multiplication des comparaisons et des métaphores, désigne l'escalier de bois rouge comme axe. Ce dernier apparaît presque toujours lorsqu'un édifice est évoqué : il est un repère rassurant qui permet de se situer dans l'histoire, de reconnaître les lieux avant de rejoindre à sa guise les espaces propices à la réflexion, illustrant de la sorte le propos de Gaston Bachelard qui rappelle que l'escalier se parcourt dans un sens ou dans l'autre – « la descente [...] caractérise son onirisme » et « l'ascension » mène « vers la plus tranquille solitude »<sup>37</sup>. Dès lors, l'escalier structure le cycle romanesque de l'œuvre de Philippe Forest. Il suffit d'aller et venir sur ces quelques

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

<sup>36</sup> P. Forest, *L'Enfant éternel*, p. 61.

<sup>37</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 2012<sup>2</sup>, p. 41.

marches pour pouvoir raconter indéfiniment une même histoire. La preuve en est donnée par la continuité narrative tracée entre *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit*. Le premier roman prend fin sur « un rêve » : Pauline appelle son père et celui-ci la rejoint dans sa chambre. « Elle ne peut plus descendre seule l'escalier. Je la prends dans mes bras. [...] Me tenant à la rampe, la portant, je l'emmène avec moi. Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l'escalier de bois rouge »<sup>38</sup>. La narration s'achève sur ces derniers mots et le passage reste ouvert, car l'incipit de *Toute la nuit* s'appuie sur cette même structure. La négation cependant qui régit l'intégralité du passage dans le second roman, souligne l'inversion de la scène, rappelant que la réalité ne peut plus désormais être observée de la même manière, puisque l'impossible s'est produit. « *Personne, là-bas, ne nous appelle au matin de sa voix douce du réveil. Personne, avec prudence, ne descend une à une les marches rouges de l'escalier de bois* »<sup>39</sup>. C'est donc un fait, les édifices de Philippe Forest n'ont jamais une seule histoire à livrer. Les constructions sont toujours polysémiques et l'architecture même du lieu en témoigne.

Cela est ensuite devenu une obsession narrative : revenir inlassablement se positionner au pied du mur, pour saisir une réalité mouvante. Dans *Le Chat de Schrödinger*, sixième roman de Philippe Forest, le narrateur habite une maison dont il dit que « c'est un endroit où [il] passe parfois ». Il tait soigneusement les coordonnées géographiques de l'édifice, hasardant un emplacement à quelques centaines de mètres d'une plage, esquissant un historique, lorsqu'il explique qu'en ce lieu toutes les maisons « se ressemblent, construites sur le même modèle il y a un demi-siècle lorsque le village s'est transformé en station balnéaire »<sup>40</sup>. Cette maison porte toutefois un nom, « la Maison du Noyer », sujet à diverses interprétations. Ce pourrait être le nom de l'arbre qui se trouve dans le jardin – et dans ce cas le parallèle avec le grand banyan de Sumatra, décrit dans *Toute la nuit*, s'impose au lecteur – ou bien ce pourrait être un « sinistre jeu de mots », comme cela est rapporté par le narrateur, puisqu'il explique qu'à « mots couverts »<sup>41</sup> certains voisins évoquent l'histoire d'un ancien propriétaire mort noyé. Là n'est pas pourtant le principal attrait de cette demeure, où faudrait-il dire de cette « demourance »<sup>42</sup>, pour reprendre le terme de Jacques Derrida. Cette maison anonyme du bord de mer présente en effet une caractéristique architecturale dont découle toute la narration du *Chat de Schrödinger*. Il y a au fond du jardin, dans le « recoin le plus obscur », une sorte de « bouche » :

Ce qui n'était pas vraiment un trou mais plutôt l'intervalle laissé, dans l'angle où ils se rejoignaient mal, par les murs des maisons adjacentes qui constituaient deux des

<sup>38</sup> P. Forest, *L'Enfant éternel*, p. 399.

<sup>39</sup> En italique dans le texte. P. Forest, *Toute la nuit*, p. 11.

<sup>40</sup> P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 86.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>42</sup> Jacques Derrida explique que « l'extension à l'habitation, au logement, à la résidence, à la maison, tient d'abord au temps accordé à l'occupation d'un lieu et conduit jusqu'à la "dernière demeure" où réside la mort ». Il précise encore : « le vieux français avait aussi ce mot dont je me suis déjà servi, à peu près je crois, la demourance qu'on écrivait aussi, c'est encore plus beau, et si approprié à notre texte, la demourance » (J. Derrida, *Demeure*. Maurice Blanchot, Galilée, Paris 1998, pp. 2-3).

côtés de la propriété. Au ras du sol, derrière le genêt, une ouverture à la découpe vaguement triangulaire, trop petite pour y glisser la tête – à supposer qu'on ait eu l'idée plutôt idiote de le faire –, et qui devait déboucher sur un cul-de-sac un ou deux mètres plus loin mais dont on pouvait également imaginer qu'elle donnait sur un autre espace duquel, la nuit venue, s'écoulait tout ce noir<sup>43</sup>.

Il n'en fallait pas plus pour que l'observation de cette ouverture devienne une occupation quotidienne et assidue : des heures durant, le narrateur scrute la nuit s'étendre sur le jardin après avoir franchi cet espace de vide. Le lieu est d'autant plus attrayant que c'est aussi là qu'il croit avoir vu apparaître un chat – deuxième « chat de Schrödinger » dans ce roman, après celui de la théorie du même nom –, félin pourvoyeur, par sa duplicité, d'histoires inédites. Les détails à fournir ne manquent pas et la narration ne tarit guère, s'écoulant semble-t-il de cette anomalie de construction. La métaphore est d'ailleurs soutenue par la comparaison de l'ouverture avec une « bouche », terme déjà utilisé à plus d'une reprise à l'occasion de la visite des temples, comme à Goa Gajah, où la porte de l'édifice « avait l'apparence d'une monstrueuse gueule ouverte »<sup>44</sup>, ou bien encore – et l'expression est toujours identique – dans le labyrinthe de Borobudur, où les arches qui surplombaient les escaliers évoquaient une même « gueule ouverte »<sup>45</sup>. C'est cependant une toute autre histoire, *a priori* du moins, qui prend forme alors que le narrateur se tient ainsi volontairement au pied du mur. « L'histoire parfaite » occupe le dix-septième chapitre du *Chat de Schrödinger*, au cœur du roman. Ce qui pourrait être une légende chinoise aux dires du narrateur, qui affirme ne pas se rappeler la source de cette histoire, peut être rapidement résumé : un homme rêve chaque nuit d'une maison. Après avoir longtemps parcouru le monde à sa recherche, il la trouve enfin et, lorsqu'une femme lui ouvre la porte, elle lui apprend que cette maison est hantée, par lui-même. Pour le lecteur attentif, les similitudes avec le propre cheminement du narrateur sont évidentes. La quête de cette maison, refuge d'une vie brisée, qui apporterait réponses ou conseils est illusoire car, comme le rappelle Gaston Bachelard, nous « retournons toute notre vie en nos rêveries » vers cette maison qui « multiplie ses conseils de continuité », donnant « à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité »<sup>46</sup>. Mais la maison n'en est pas moins l'édifice à l'origine d'un fondement narratif dont la complexité supporte une création littéraire sans cesse étendue.

### 3. Détruire et reconstruire

La maison de « l'histoire parfaite » se superpose à toutes les constructions qui se succèdent dans l'œuvre de Philippe Forest, mais l'accumulation des édifices met en évidence une fragilité structurelle : aussi divers soient-ils, ceux-ci furent à chaque fois des abris temporaires menant vers un ailleurs, des lieux de passage donnant accès à une autre réalité, un seuil, en

<sup>43</sup> P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 38.

<sup>44</sup> P. Forest, *Toute la nuit*, p. 297.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>46</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, pp. 26-27 et 34.

fin de compte, comme le fut le *torii* de Nagasaki. C'est la perspective résolument suivie dans *Crue*, où l'architecture urbaine exubérante occupe l'intégralité de l'espace narratif. Ce roman, dans lequel le lecteur peut reconnaître la capitale parisienne dans un futur apocalyptique, met en scène une ville en proie à une surprenante épidémie. Les gens disparaissent sans que personne, hormis le narrateur, ne semble s'en rendre compte. Des incendies détruisent les bâtiments. Une crue est annoncée. Ponctuellement dénoncé dans les romans précédents – que ce soit par les sites touristiques désertés, les appartements vidés de leurs occupants ou les maisons hantées – le vide est ici partout mettant en évidence la structure de cette cité délibérément en attente d'une histoire, suspendue entre passé et futur, oscillant entre démolition et construction :

Toute une réserve d'espace vierge ne demandait qu'à être lucrativement occupée. De plus les progrès de la technique rendaient les architectes confiants. [...] Du coup, l'arrondissement acquit une allure étrange comme s'il se situait sur deux étages superposés que reliait tout un réseau compliqué de ponts, de rampes, de plans inclinés, d'escaliers mécaniques, et entre lesquels, tant qu'ils furent en état de fonctionner, des ascenseurs faisaient la navette. Le vieux quartier se retrouva en contrebas du nouveau qui lui avait été ajouté. Le contraste n'en était que plus frappant entre eux qui cohabitaient sans pour autant communiquer et dont les habitants donnaient parfois l'impression de former deux populations ignorantes l'une de l'autre. En bas : malgré les travaux de rénovation qui y furent bientôt conduits, la ville ancienne qui avait plus ou moins conservé son air du passé. En haut : la ville nouvelle dont frappait au contraire l'apparence hyperboliquement futuriste<sup>47</sup>.

Les « ajouts », les « escaliers », les « ponts » lancés d'un édifice à l'autre sont des caractéristiques architecturales désormais familières. Le lecteur peut reconnaître l'appartement parisien où le narrateur vécut son enfance avec ces « deux populations ignorantes l'une de l'autre », séparées par la structure des constructions. Le principe exposé dans *Le Chat de Schrödinger* est ici repris à une plus grande échelle, mais, on s'en doute, les prémices de cette ville hybride étaient déjà présentes dans les premiers romans de Philippe Forest.

Dans *Toute la nuit*, la hauteur des stupas du temple de Pranbanam était comparée à celles des immeubles<sup>48</sup>. Il faut cependant consulter les premières pages de *Sarinagara* pour retrouver le rêve d'enfant du narrateur et la description d'une cité fort semblable à celle de *Crue*. Chaque nuit, lorsque l'enfant s'endort, un même rêve recommence : l'enfant marche longuement dans une ville « impossible » :

Les façades grises des immeubles donnaient l'impression de se perdre dans le ciel, de grands escaliers tournaient dans le vide comme accrochés aux mirages de splendides palais. A l'infini se dessinaient des canaux couleur d'acier alimentés silencieusement

<sup>47</sup> P. Forest, *Crue*, p. 26.

<sup>48</sup> Id., *Toute la nuit*, p. 289.

par des bassins, des fontaines et sur la profondeur desquels se jetaient des ponts aux arches gigantesques<sup>49</sup>.

Parfois, son rêve le ramène au seuil de sa maison, et comme dans une première épreuve de « l'histoire parfaite », lorsqu'enfin quelqu'un lui ouvre la porte, tout a changé de l'autre côté et personne ne le reconnaît. Le rêve prend fin. Cependant si cette ville imaginaire est évoquée dès l'incipit de *Sarinagara*, c'est parce que le roman se construit sur une autre symétrie, s'achevant en effet, lorsque le narrateur se rend à Kôbe, sur l'évocation d'une cité étonnamment semblable à la première, bien que réelle cette fois. La ville y est décrite comme « flottant suspendue au milieu de nulle part, édifiée contre toutes les lois de la nature et de l'art, morceaux de merveilles magnifiquement dépareillés dans l'air et tenant ensemble comme par miracle ». Le narrateur avoue le sentiment d'être « rendu à l'errance enfantine d'un rêve »<sup>50</sup> et laisse entendre une prise de conscience 'cru' de la réalité. La reconstruction romanesque ne s'arrête toutefois pas à cette première évocation : la ville de Kôbe fut détruite par un séisme au moment même où le narrateur apprenait la maladie de sa fille à Paris. Et si le souvenir de l'événement fut effacé, le narrateur l'affirme – se plaçant d'ailleurs sous l'égide de Freud, évoquant le « trouble de mémoire sur l'Acropole »<sup>51</sup> – : « cette ville où je n'étais jamais allé, je la reconnaissais. Et allant vers elle je le savais, je revenais vers le lieu vrai de ma vie, miraculeusement retrouvé de l'autre côté du temps et de l'espace »<sup>52</sup>. L'architecture narrative ne fait plus de doute ; le narrateur n'en finit plus d'explorer un même édifice romanesque, d'autant que chacune des villes évoquées joue d'une structure aérienne vertigineuse qui ne recouvre que partiellement les traces du passé, laissant entrevoir le travail de destruction et de reconstruction auquel se livre le narrateur roman après roman : « on redresse ce qui est tombé [...] on reconstruit ce qui a été détruit et sur le lieu même de la catastrophe on fait grandir en guise de monument d'autres bâtiments voués à s'écrouler à leur tour, un jour ou l'autre »<sup>53</sup>. Édifice ou roman, l'épreuve est identique. Le narrateur est immanquablement projeté dans un lieu où furent amassées fables, histoires et expériences humaines : une bibliothèque de Babel, similaire à celle élaborée par Borges dans la nouvelle du même nom<sup>54</sup> – à laquelle Philippe Forest lui-même fait référence dans *Le Chat de Schrödinger* –, s'élève parmi les mots. Les narrations d'architecture de l'écrivain prennent place au sein de cet immense bâtiment constitué, tel qu'il est décrit dans la nouvelle de Borges, « d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales », couvertes d'étagères, entre lesquelles il est possible de circuler par « un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes ». Il y a même un « escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue »<sup>55</sup>. La mythique bibliothèque labyrinthique, née de l'accumulation des précédents édifices, évoqués dans l'œuvre, temples asiatiques ou immeubles

<sup>49</sup> P. Forest, *Sarinagara*, p. 16.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>51</sup> S. Freud, *Résultats, idées, problèmes, II*, Presses Universitaires de France, Paris 1985, pp. 220-230.

<sup>52</sup> P. Forest, *Sarinagara*, p. 328.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>54</sup> J.L. Borges, *La Bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, Gallimard, Paris 1974.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 71.

européens, accueille donc l'intégralité des récits et des mots, ceux du narrateur, mais aussi ceux qui furent empruntés à Hugo ou à Mallarmé, à James M. Barrie ou encore à Natsume Sôseki ou à Kenzaburô Ôé dont les textes et les existences sont évoqués à maintes reprises dans les romans. Ces constructions matérielles ou littéraires éparses s'organisent ainsi sous le regard du lecteur en une œuvre à l'architecture inachevée. La cartographie romanesque se précise ainsi continuellement et ce même si ce sont là invariablement des épreuves provisoires, puisqu'irréremédiablement tout sera à nouveau repris. Les édifices à explorer sont encore nombreux : afin de poursuivre l'histoire il suffit de revenir encore et, une fois au pied du mur, de prendre le temps de déchiffrer une écriture infinie.

La présence des édifices dans l'œuvre de Philippe Forest témoigne d'un besoin de reconstruire l'histoire, jouant de narrations d'architecture originales, d'extensions et de seuils. Pour cela, il est nécessaire de reconnaître les bâtiments, de trouver les caractéristiques de chacun, pour ensuite corriger les perspectives ouvertes. Chacune des explorations menées par le narrateur, bâtisseur malgré lui d'un monde où la perception du temps et de l'espace doit être continuellement questionnée, résulte de la volonté de faire cohabiter souvenirs et oubli, savoir et ignorance. La bibliothèque de Babel, apparue au fil des pages, s'apparente ainsi à un jeu d'assemblage, qui à tout moment peut s'effondrer et ne demandera alors qu'à être reconstruit. Chaque édifice est à sa manière un livre ouvert sur le monde : la maison du bord de mer témoigne à la fois de l'histoire de la civilisation occidentale, mais aussi de l'histoire personnelle du narrateur. De la même manière, le chalet de montagne, situé dans un registre plus intime encore, illustre l'histoire à l'échelle familiale : il représente la succession des générations et les empreintes laissées sur les murs, mais il est aussi l'édifice qui contient les cauchemars de l'enfance, questionnant le « désastre de la vie » au même titre que le temple de Borobudur ou le *torii* de Nagasaki. L'épreuve consiste donc à reconstruire les architectures narratives, que le récit ne parvient pas à définir. Le narrateur, en quête de réponses, reformule inlassablement ses interrogations au gré de son cheminement. Monuments de pierre inébranlables, villes féériques ou appartements étroits ne peuvent être déchiffrés à distance, il faut s'approcher de cette « bouche » entre les deux murs du jardin et, se saisissant des mots, traverser finalement l'édifice, afin de superposer les cartes, relier les sources et tracer les lignes à suivre. Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient prévenu : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> G. Deleuze – F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 11.





## HIP HOP AND MONUMENTALITY: LUPE FIASCO'S RE-NARRATIVIZATION OF THE LORRAINE MOTEL

ANTHONY BALLAS

This paper employs Mario Gooden's diagnoses of African American museums, Henri Lefebvre's critique of monumental architecture, and Henry Louis Gates Jr.'s notion of Signifyin(g) toward the examination of American rap artist Lupe Fiasco's re-narrativization of architectural space, specifically the Lorraine Motel in Memphis, Tennessee where Martin Luther King Jr. was assassinated in 1968. The Lorraine Motel has since been transformed into the Civil Rights Museum, and poses an architectural and aesthetic problem according to Gooden, who is critical of the spatial strategies implemented at the site, using the museum as an example of what he refers to as the "problem with African American museums," calling for a re-imagination of monumental spaces paying tribute to the Civil Rights movement and black identity. Fiasco's lyrical constructions in his songs *Brave Heart* and *Audubon Ballroom*, refer generally to architectural space, and particularly to the Lorraine Motel, emphasizing the materiality of the signifier while modulating the meaning of these spaces through metaphor and chiasmus, which Gates Jr. identifies as the unique proclivity belonging to black vernacular. This paper concludes that Fiasco's lyrical narrative of the Lorraine Motel demonstrates the potential of Signifyin(g) to modulate perception of the static architecture of the site which keeps black identity mired to the past.

*Keywords:* African American, Henri Lefebvre, Henry Louis Gates Jr., Hip Hop, Mario Gooden

In his book *Dark Space: Architecture, Representation, Black Identity* Mario Gooden diagnoses what he considers to be the problem with African American museums, identifying "the current preoccupation with the *image* of architecture and its superficial aesthetics – its surfaces, skins, symbols, and skin color", serving primarily as "form[s] of remediation for the past injustices of exclusion"<sup>1</sup> perpetrated against black Americans both historically and in contemporary society. For Gooden, sites such as the Civil Rights Museum in Memphis, Tennessee (formerly the Lorraine Motel, the site of the assassination of Dr. Martin Luther King Jr. in 1968) pose a problem for black identity; the museum is designed around two contradicting principles, simultaneously caught between its function as a future-oriented propaganda vehicle, "to create more soldiers and generals to carry on our fight for equality"<sup>2</sup>, and its function as a historical monument, or shrine memorializing the legacy of the King. Furthermore, Gooden comments on the architecture's skin which features an array of photographic images meant "to signify collective identity", serving consequently

<sup>1</sup> M. Gooden, *Dark Space: Architecture, Representation, Black Identity*, Columbia University Press, New York 2016, pp. 101-102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 108.

to, “challenge the architecture’s ability to come to terms with the profundity of [King’s assassination]”<sup>3</sup>. For Gooden, this kind of photo-realism tends to entrap black identity in a long-lost history, placing an apparitional facade at the forefront of the architecture, and therefore offering little in the way of future-oriented reconstructions or reconsiderations of collective black identity.

In what follows, I examine this architectural problematic via the Hip Hop music and lyricism of black American rap artist Lupe Fiasco through the theoretical triad of Gooden, Henri Lefebvre and Henry Louis Gates Jr. By triangulating the function of Fiasco’s lyrical constructions between Gooden’s diagnosis of African American museums, Lefebvre’s critique of monumentality, and Gates’ notion of Signifyin(g), I hope to demonstrate how Fiasco’s music re-narrativizes the architectural space of the Lorraine Motel, and therefore harnesses the potential to reorient the listening subject to contested sites of collective trauma, offering a lyrical praxis through which the deadlock of that Gooden identifies can be superseded.

The Lorraine Motel/Civil Rights Museum is an architecture very much at odds with itself, attempting to rectify the historical trauma of King’s assassination via a pathos-laden array of images and historical artefacts; the room where King slept the night before his death is perfectly preserved behind a pane of glass, enabling museumgoers a frozen slice of history, ostensibly replacing “a brutal reality with a materiality realized appearance”<sup>4</sup>, while also “transmut[ing] the fear of the passage of time, and anxiety about death, into splendour”<sup>5</sup>. Commenting on the narrative of the Lorraine Motel, Gooden stresses how the emotional climax on the balcony where King was shot, and the historical climax in room 307 where King slept, entrench the monument in contradiction, stating that,

[t]he design of the museum should be challenged to construct a cultural discourse that probes deeper than the emotions that resonate on the imagistic surfaces like the photos of the fallen Dr. King on the balcony of the Lorraine Motel<sup>6</sup>.

According to Gooden, the narrative arch of the museum mires the Civil Rights project in its historical past, preserving the space in which the trauma of King’s death occurred by highlighting the emotional impact of the space, rather than redirecting the inertia of the trauma toward future-oriented, social praxes. With regard to this problematic, Gooden raises the following questions, asking both “[h]ow can the museum respectfully honor Dr. King’s memory and at the same time translate the memories of the Civil Rights movement into action”<sup>7</sup>, and “how should the [Lorraine] motel be transformed to expose future potentialities and overcome the site’s incredible weight of emotion and sentiment?”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 1991, p. 221.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. Gooden, *Dark Space*, p.109.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

In his classic work, *The Production of Space*, Henri Lefebvre makes the following observation apropos of monumental architecture, social practice, and language, stating that, “[a] monumental work, like a musical one, does not have a ‘signified’ (or ‘signifieds’); rather, it has a *horizon of meaning*”<sup>9</sup>. We should read Lefebvre’s notion that monumental architectures contain a “horizon of meaning” in tandem with Gooden’s diagnosis of the Lorraine Motel, insofar as the museum’s monumentalism as well produces a static horizon of meaning. Lefebvre continues, describing how monumental architecture elides antagonisms in social practice, replacing them with a “tranquil power”<sup>10</sup>, providing the “experience [of] a total being in a total space”<sup>11</sup>. Monumental architectures are thus always contested sites, existing in the deadlock between trauma and memory, and future-oriented social action held together by a tranquil power, leading Lefebvre to ask a similar question as the one posed by Gooden, namely “[h]ow could the contradiction between building and monument be overcome and surpassed?”<sup>12</sup>.

The way the Lorraine Motel in particular combines monumentality with a call-to-action results in the obfuscation of the underlying antagonism still present in the architecture itself; the perpetual oscillation between shrine and call-to-action functions as a self-enclosed and self-perpetuating circuit which reinforces the horizon of meaning which in turn sustains the Civil Rights movement solely as an ‘ancient’ artefact of American history, rather than a continuum of historical praxes from diverse aesthetic, social, political, and cultural fronts continuing today. In this way, the historical trauma of the King’s assassination is not transformed adequately into praxis claims Gooden, but rather the dual function creates a kind of static unity in the museum space. This contradiction runs parallel to Slavoj Žižek’s observation that “[w]hat the official ideology cannot openly talk about can be shown in the mute signs of a building”<sup>13</sup>. According to this formulation, although the ideological condition of black representation is often left unspoken, the repressed, traumatic content of King’s assassination is itself embedded in the architectural disposition of space. Along these lines, the proper question to ask is: how might the repressed content be made manifest?

The ideological import of the preserved site of King’s assassination tends to reproduce what Gooden describes as the “naturalization of blackness into American culture”<sup>14</sup>, through which black subjectivity is simultaneously at the center of cultural production and marked as Other in society. This ideological and social ‘inbetweenness’ or what W.E.B. Du Bois called “double consciousness” is precisely what Gooden and others seek to dismantle architecturally, focusing on alternative modes of praxis and representation in architectural space in order to disinter black subjectivity from its static historical representation in

<sup>9</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, p. 222.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>13</sup> S. Žižek, *Lacan.com*, “Architectural Parallax: Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle,” [http://www.lacan.com/essays/?page\\_id=218](http://www.lacan.com/essays/?page_id=218), 2009, Last accessed January, 29 2018.

<sup>14</sup> M. Gooden, *Dark Space*, p. 100.

monumental architecture. For Gooden, double consciousness “continues to exist as a condition of being that is communicated in the work and translated through language, meter, syncopation, manner, and self-consciousness”<sup>15</sup>, demonstrating how black aesthetics, literature, and music often function as radical modes of creation which reinterpret and alter the congealed horizon of meaning which keeps representational and spatial manifestations of black identity historically static, and therefore harbor the potential to make the repressed content of the site manifest.

Focusing on the relationship between architecture, music, and black identity, Craig Wilkins observes how “[h]ip hop architecture is palimpsestic in the fact that it is engaged in reclaiming the subject from the object”, stating that, “the foundations of hip hop’s flow, layering, and rupture” rewrite and redefine contested spaces<sup>16</sup>. Wilkins continues, writing that, “[a] principle purpose of hip hop architecture is to create a ‘homeplace’ [...] a space that engages and employs similar identity (re)construction strategies”<sup>17</sup>. This tendency of hip hop music to reimagine spatial relations is especially pronounced in the music of black American rapper Lupe Fiasco, whose radical linguistic and semantic constellations attempt to break through the seemingly immutable horizon of meaning embedded specifically in the Lorraine Motel as a site of historical trauma. Fiasco’s song, *Audubon Ballroom* from his 2012 album *Food & Liquor II: The Great American Rap Album Pt. 1*, creatively endeavors to modulate the static relationship between the Lorraine Motel and black subjectivity turned toward future-oriented projects of social praxis, using architectural metaphors and chiasmus to redefine the spatiality of the museum itself. Fiasco’s *Audubon Ballroom* – named after the site in which Malcolm X was assassinated in Manhattan in 1965 – functions metonymically, indexing the historical trauma embedded in architectural sites such as the Lorraine Motel, as Fiasco cries out repeatedly before the chorus “Audubon Ballroom, Motel Lorraine!”<sup>18</sup> emphasizing the traumatic intensity that these sites hold in the memories of black Americans.

Rather than merely describing the physical spaces, or architectural features of the Lorraine Motel, Fiasco focuses on reinterpreting the traumatic inertia part and parcel of the space itself, cutting through the ‘tranquil power’ of the architecture by reorienting and reorganizing how the traumatic energy can itself be utilized by the subject for future ends without resorting to the teleological ends of monumentality diagnosed by Lefebvre, and the pathos of photo-realism described by Gooden. Fiasco’s language is neither descriptive nor prescriptive in terms of space, but rather the rapper makes use of what Henry Louis Gates Jr. defined as “Signifyin(g)” – the African American or black vernacular tradition of wordplay. For Gates Jr., the chiasmic quality of Signifyin(g) serves a potent semantic function to redefine the subject matter of black vernacular, which Gates Jr. claims has a perpendicular relationship with white English. In *Audubon Ballroom*, Fiasco’s chorus can

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> C. Wilkins, *The Aesthetics of Equity: Notes on Race, Space, Architecture, and Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, pp. 188-189.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>18</sup> W.M. Jaco, *Food & Liquor II: The Great American Rap Album Pt. 1*, Atlantic Records 2012.

be interpreted as a radical instance of Signifyin(g), as he sings, “white people, you can’t say nigga, so I gotta’ take it back / black people, we’re not niggas, God made us better than that”<sup>19</sup>. According to Gates Jr, “Signifyin(g) [...] always entails formal revision and an intertextual relation”<sup>20</sup>, which is clearly legible in Fiasco’s chorus: by repeating and reinterpreting the derogatory term “nigga”, Fiasco inserts “a new semantic orientation into [the] word which already has – and retains – Its own orientation”<sup>21</sup>. In this way, Fiasco attempts to dislodge the word from its habitual usage in the horizon of meaning, or syntagmatic space, it exists in, demonstrating what Gates Jr. means when he claims that “[r]epetition, with a signal difference, is fundamental to the nature of Signifyin(g)”<sup>22</sup>.

This chiasitic tendency of Signifyin(g) has a long history in black literature and aesthetics: from Frederick Douglass’s “[y]ou have seen how a man was made a slave; you shall see how a slave was made a man”<sup>23</sup>, to Sun Ra’s Afrofuturist mantra from the 1960’s, “[s]uppose we came not *from* Africa but *to* Africa”<sup>24</sup>. As Gates Jr. asserts, “[t]he motivated troping effect of the disruption of the semantic signification by the black vernacular depends on the homonymic relation of the white term to the black”<sup>25</sup>. In this way, it is not the conceptual content of the related terms, but the very signifier itself which is placed in opposition between the white and black utterances thereof, as Gates Jr. observes how, “Signifyin(g) turns on the play and chain of signifiers, and not on some supposedly transcendental signified [...] draw[ing] attention to the force of the signifier”<sup>26</sup>. Gates Jr.’s materialist reading of the signifier, following both Bakhtin and Lacan, demonstrates both the way in which the signifier itself exists as a contested, polysemic object between different cultural and social utterances, as well as the way in which the black vernacular tradition of Signifyin(g) in particular serves to short-circuit the hegemonic, syntagmatic chain of signification. This is why, for Gates Jr., “meaning is devalued while the signifier is valorized”<sup>27</sup>, focalizing “[t]he daydream of the black Other” via “chiasitic fantasies of reversal of power relationships”<sup>28</sup>, by staging the upheaval of the hegemonic horizon of meaning in language itself. In this way, the “materiality of the signifier [...] ceases to be disguised but comes to bear prominently as the dominant mode of discourse”<sup>29</sup>, as though the paradigmatic signifier of black verna-

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> H.L. Gates Jr., *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, Oxford 1988, p. 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50. Gates Jr. here reiterates a sentence from M. Bakhtin, which speaks of “inserting a new semantic intention into a discourse which already has, and which retains, an intention of its own” (M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, p. 189).

<sup>22</sup> H.L. Gates Jr., *The Signifying Monkey*, p. 51.

<sup>23</sup> F. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, I. Dworkin ed., Penguin, London 2014, p. 77.

<sup>24</sup> N.M. Crawford, *Trouble with Post-Blackness*, H.A. Baker – M. Simmons ed., Columbia University Press, New York 2015, p. 38.

<sup>25</sup> H.L. Gates Jr., *The Signifying Monkey*, p. 56.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 64.

cular vertically strikes the horizontal, syntagmatic instance of the signifier, vertiginously disrupting the seemingly stable space of white English.

What is notable about Fiasco's lyricism is the unique way in which his employment of Signifyin(g) is so often entangled with architectural metaphors, as though – especially in *Audubon Ballroom* – he is reinterpreting the stale horizon of meaning that traumatic sites like the Motel Lorraine exist within. There is a specific way in which Fiasco's lyrics function not only to punctuate the materiality of the signifier, reinterpreting it via Signifyin(g), but as well redefine architectural objects in the process. In the following line from Lupe Fiasco's *Brave Heart*, we can see how the rapper employs “coincident rhyme”<sup>30</sup> in order to foreground the role of the signifier, while also entangling architectural objects into his linguistic construction: “took the wood from the slave ships and furnished my abode / Now that boat is now my bed, desk, dressers and my drawers / Now that's a house of pain!”<sup>31</sup>. Fiasco's lyrics serve to emphasise the unique capability of black vernacular to redirect the traumatic inertia embedded in the objects themselves into a new form, cutting through the ideological deadlock under which the architectural elements remain static, and exposing the social antagonisms embedded in the architectural objects themselves. As Gates Jr. asserts, “it is this redirection that allows us to bring the repressed meanings of a word, the meanings that lie in wait on the paradigmatic axis of discourse, to bear upon the syntagmatic axis”<sup>32</sup>. In this way, Fiasco not only makes the repressed content manifest linguistically, but as well exposes the antagonism residing in the architectural objects as observed by Žižek, in a sense articulating the “mute signs” that Žižek refers to. However, far from merely achieving this redirection in language, Fiasco modulates our perceptions of the signifiers which themselves evoke real architectural objects, breaking through the historically static horizon of meaning they exist within.

In one strikingly potent lyric from *Audubon Ballroom*, Fiasco redirects the traumatic intensities embedded specifically in the Lorraine Motel and Audubon Ballroom by directly alluding to the transformation of oppressive architectural objects into liberating ones, rapping:

Especially when your past is Martin [Luther King], [James] Baldwin, Audubon Ballroom / turn a glass ceiling to a glass floor, make a trampoline outa' trap door / [...] / loudly crafting out my dream underneath a tap floor<sup>33</sup>.

Fiasco's metaphorical lyrics transform stubborn and oppressive architectural forms into playful objects, redefining their meanings while emphasising the material qualities of the signifier. Again, we see Fiasco employ the sophisticated strategy of Signifyin(g) following

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>31</sup> W.M. Jaco, *Food & Liquor II*. The line continues, “plus I use nooses when I hang up all my clothes / couldn't change up if I chose / that's me”.

<sup>32</sup> H.L. Gates Jr., *The Signifying Monkey*, p. 64.

<sup>33</sup> W.M. Jaco, *Food & Liquor II*. Elsewhere Fiasco raps, “Bojangles was tappin' in morse code”, alluding to the black vernacular embedded in song and dance that eludes white audiences. See: W.M. Jaco, “Body of Work” from *Tetsuo and Youth*, Atlantic Records 2015.

Gates' formulation, illustrating "the creative (re)placement of [...] expected or anticipated formulaic phrases and formulaic events, rendered anew in unexpected ways"<sup>34</sup>. In this way, Fiasco's lyrics give a new twist to the static architectural narrative of Motel Lorraine; the historical and emotional climaxes that Gooden critiques are opened up anew, and the traumatic inertias belonging thereto are redirected toward new and unexpected ends.

In final line of the second verse of *Audubon Ballroom*, Fiasco highlights the historical import of his lyrical strategy, saying: "I rap black history, you can only see my past when you fast forward"<sup>35</sup>. This radical view of the future is precisely what Gooden claims to be lacking in African American museums such as the Lorraine Motel, running parallel to Bernard Tschumi's idea that "architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it"<sup>36</sup>. Fiasco negates the expected societal forms of the Motel Lorraine by delving deeper than the architecture itself is able to. In the outro to *Audubon Ballroom*, Fiasco identifies and names the often disavowed dynamism of black identity, which, just like the static horizon of meaning monumental architectures exist within, is so often concealed behind the various labels which have been used historically to describe black Americans, "'negro,' 'colored,' 'black' and now 'African American'"<sup>37</sup>. Fiasco celebrates the depth and breadth of blackness hidden behind these labels – just as the photo-realism of the Lorraine Motel keeps the traumatic intensity of King's assassination concealed – putting them lyrically and rhythmically on display as he raps:

Black Panthers, black anthems, black blues / with black answers for black stanzas,  
Langston Hughes / breaking rules, ain't it cool? / took it old, and made it new /  
black painters, musical black anger / black mothers, beautiful black anchors / so  
let's hear it for 'em! Let's hear it for 'em! / Let's hear it for 'em! Let's hear it for 'em!<sup>38</sup>

Just as Gates Jr. describes how Signifyin(g) imparts a vertical, paradigmatic axis onto the horizontal, syntagmatic axis of language, so too Lupe's chiasmic encounter with architectural elements creatively breaks through and renarrativizes the horizon of meaning which keeps the Lorraine Motel/Civil Rights Museum, and the black identity represented thereby, historically static. Fiasco's lyricism thus enables listeners the chance to reconsider the spatial contradictions that Gooden identifies in African American museums, imagining new ways of understanding and dealing with historical traumas, while also demonstrating how aesthetic practices such as hip hop can provide unexpected answers to Gooden's questions about the Lorraine Motel/Civil Rights Museum; not only do Fiasco's lyrics "honor Dr. King's memory and at the same time translate the memories of the Civil Rights movement into action"<sup>39</sup>, but as well "expose future potentialities and overcome the site's incredible

<sup>34</sup> H.L. Gates Jr., *The Signifying Monkey*, p. 67.

<sup>35</sup> W.M. Jaco, *Food & Liquor II*.

<sup>36</sup> M. Gooden, *Dark Space*, p. 56.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>38</sup> W.M. Jaco, *Food & Liquor II*.

<sup>39</sup> M. Gooden, *Dark Space*, p. 108.



weight of emotion and sentiment”<sup>40</sup>. In this way, Fiasco’s lyricism pays homage to the sentimental and emotional function of the Lorraine Motel as a site of collective trauma, but as well functions as a practical aesthetic mode capable of re-narrativizing the monumentality of this site.

In the book *The Black Skyscraper*, Adrienne Brown identifies how the “lived experience” of race and its “material grounding” are two “discrete phenomena”, concluding that race operates “more like a ghost – something immaterial yet present, intangible yet visceral”, providing an extraordinary account of the complex entanglement of identity, embodiment and architectural space<sup>41</sup>. Gooden similarly concludes that spaces like the Lorraine Motel/ Civil Rights Museum sustain a ghostly presence of race, claiming that “we in the field of architecture refuse to look beyond these ghostly reflections in our own pupils”, and asserting that “‘the visual void’ in black discourse [...] ironically perpetuates black American visibility<sup>42</sup>. In a similar vein, Lefebvre describes how “[t]he ‘mental’ is ‘realized’ in a chain of ‘social’ activities because, in the temple, in the city, in monuments and palaces, the imaginary is transformed into the real”<sup>43</sup>. In this way, the imaginary or ghostly appearance of black identity embedded in the Lorraine Motel becomes real, and it isn’t until praxes like Fiasco’s lyricism that reconsiderations of the imaginary can be reconsidered and potentially modulated toward new ends.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>41</sup> A.R. Brown, *The Black Skyscraper: Architecture and the Perception of Race*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2017, p. 118.

<sup>42</sup> M. Gooden, *Dark Space*, p. 116.

<sup>43</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, p. 251.

## THE VIETNAM VETERANS MEMORIAL: A CONVERSATION

LINDA LEVITT

This essay is intended as a conversation: the voices of those who created the Vietnam Veterans Memorial have a story to tell. If language creates reality rather than representing it, then this is an etymological tracing of the Memorial. The Vietnam Veterans Memorial remains a discursive site, where visitors leave remembrances and tell their stories. The many voices and many stories reflect the polysemic nature of the Memorial, as the desire to be inclusive is essential to its design.

*Keywords:* Vietnam Veterans Memorial, Maya Lin, Jan Scruggs, commemoration

Monumental space permits a continual back-and-forth  
between the private speech of ordinary conversations and the  
public speech of discourses, lectures, sermons, rallying-cries,  
and all theatrical forms of utterance.  
(Henri Lefebvre<sup>1</sup>)

Two black granite walls. Each wall: 246 feet, 8 inches long. The walls meet at an angle of 125 degrees, 12 minutes, pointing exactly to the northeast corners of the Washington Monument and Lincoln Memorial. Fifty-eight thousand, two hundred and twenty-nine names are sandblasted into the walls, the names of the men and women killed or missing in action in Vietnam.

Before the official dedication of the Vietnam Veterans Memorial, a candlelight vigil was held at the National Cathedral. Every name on the Memorial was read aloud. The vigil continued for 56 hours. Names are engraved on the wall chronologically, marked by the date of death. Jan Scruggs, founder of the Vietnam Veterans Memorial Fund, recalls: "A Medal of Honor winner who had volunteered to read names lasted five minutes before he broke down. He read the rest of the names on his knees"<sup>2</sup>.

November 18, 1965: Benjamin Brooks. Ronald Henry Chittum. Richard Crosby  
Clark. Lindsey Houston Crow. Louis Sam Gutierrez. John Frederick McDermott.

This project is intended as a conversation: the voices of those who created the Vietnam Veterans Memorial have a story to tell. If language creates reality rather than representing

<sup>1</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, Wiley-Blackwell, Oxford 1992, p. 224.

<sup>2</sup> J.C. Scruggs – J.L. Swerdlow, *To Heal a Nation: The Vietnam Veterans Memorial*, Harper & Row, New York 1985, p. 143.

it, then this is an etymological tracing of the Memorial. Its language is rich in connotation, borne of the personal experience and meaning-making of those who give voice to it.

Maya Lin, designer of the Vietnam Veterans Memorial: “The use of names was a way to bring back everything someone could remember about a person. The strength in a name is something that has always made me wonder at the ‘abstraction’ of the design; the ability of a name to bring back every single memory you have of that person is far more realistic and specific and much more comprehensive than a still photograph, which captures a specific moment in time or a single event or a generalized image that may or may not be moving for all who have connections to that time”<sup>3</sup>.

Maya Lin was an undergraduate at Yale University when her design was selected from among 1,400 submissions in a public competition for the Vietnam Veterans Memorial. Her design, the black granite walls rising out of the earth, defied conventions of statuary that are typical of war monuments in the United States.

June 17, 1969: Jerry Ashburn. Robert Askam. Wilfredo Ayala-Reyes. Danny Baker. Bill Berstler. Hiris Blevins. Ronald Campbell. Derrick Core. Francis Frechette. Roger Rosenberger.

Research is a conversation as well. Theorists engage in discussion with each other, and with their objects of study. In their work on the Vietnam Veterans Memorial, Wagner-Pacifici and Schwartz remind us that commemoration requires conversation as well: “Before any event can be regarded as worth remembering, and before any class of people can be recognized for having participated in that event, some individual, and eventually some group, must deem both event and participants commemorable and must have influence to get others to agree. Memorial devices are not self-created; they are conceived and built by those who wish to bring to consciousness the events and people others are more inclined to forget”<sup>4</sup>.

The memorial was intended to remember the people, not the war. Some people wanted to celebrate and glorify the Vietnam War, but the design was not intended to do that. American billionaire and Navy veteran Ross Perot supported fundraising for the memorial and gave financial support to the design competition, but he certainly did not support the design.

Jan Scruggs, founder of the Vietnam Veterans Memorial Fund, recounts his conversation with Perot after the design was selected:

“You’ve made a big, big mistake,” Perot said. “It’ll only be nice for the guys who died. It’s not heroic.”  
 “Yes, it is,” Scruggs replied.

<sup>3</sup> M. Lin, *Boundaries*, Simon & Schuster, New York 2000, n.p.

<sup>4</sup> R. Wagner-Pacifici – B. Schwartz, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, “American Journal of Sociology”, 97, 1991, 2, p. 382.

“It’s something for New York intellectuals.”

“You don’t understand.”

“It’s twenty-first century art.”

“That’s only what you think”<sup>5</sup>.

Americans tend to have a rather awkward relationship with death and grief. Consistent expectations for mourning are absent. Also absent are means of determining how to reshape life in the absence of a loved one. This was powerfully enacted for the men and women whose sons, daughters, brothers, boyfriends, and best friends did not come back from Vietnam alive.

November 18, 1968: Jeffrey Randolph Beardsley. Michael John Cromie. William Benjamin Ezell. David Rodney Holt. Dale William Johnson. Joaquin Rodriguez. Ignacio Sanchez. Willie J. Washington, Jr.

The Vietnam Veterans Memorial creates a space where that kind of absence can be resolved, where people who lost friends, people who cannot speak of what they have witnessed or what they have lost, have been able finally to give voice to it. Being able to utter those words, those names, has an incredible power.

\*\*\*

Jan Scruggs: “To engage in revisionism, to say that Vietnam had been glorious, would be a lie. Such revisionism would miss the lessons, miss the mistakes, and make the sacrifices and deaths doubly meaningless”<sup>6</sup>.

Battling over the design didn’t end with that conversation between Ross Perot and Jan Scruggs; it was just the beginning. The media took increasing interest in the debate between those who opposed the memorial design and those who supported it. Secretary of the Interior James Watt, with the National Park Service and the National Mall under his charge, threatened to withhold the construction permit for the Vietnam Veterans Memorial. Scruggs and the Memorial Fund members agreed to a compromise: a statue and a flag would be added to the memorial site.

Jan Scruggs, to Maya Lin: “Aesthetically, the design does not need a statue, but politically it does”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> J.C. Scruggs – J.L. Swerdlow, *To Heal a Nation: The Vietnam Veterans Memorial*, Harper & Row, New York 1985, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 68.

Frederick Hart, designer of The Three Servicemen statue: “I don’t like blank canvases. Lin’s memorial is intentionally not meaningful. It doesn’t relate to ordinary people, and I don’t like art that is contemptuous of life”<sup>8</sup>.

Frederick Hart, on own his design: “The portrayal of the figures is consistent with history. They wear the uniform and carry the equipment of war; they are young. The contrast between the innocence of their youth and the weapons of war underscores the poignancy of their sacrifice. There is about them the physical contact and sense of unity that bespeaks the bonds of love and sacrifice that is the nature of men at war. And yet they are each alone. Their strength and their vulnerability are both evident. Their true heroism lies in these bonds of loyalty in the face of their aloneness and their vulnerability”<sup>9</sup>.

What Hart means as historically accurate is the positioning of the soldiers, their uniforms, their youth and their ethnicity – the three figures represent an Anglo, a Hispanic and an African-American soldier. Despite Hart’s expression of ethnic diversity among Vietnam veterans, many ethnic groups were not represented. Women were not represented either.

Diane Carlson Evans, founder, Vietnam Women’s Memorial Foundation: “The journey for many of us still isn’t over. Many are just beginning their healing. But this is our place to start”<sup>10</sup>.

Eight women killed or missing in action in Vietnam are among the 58,229 names on the Vietnam Veterans Memorial. Some 11,000 women volunteered to serve in Vietnam, mostly in the health professions. Women who served in the Armed Forces felt slighted by Hart’s exclusion of a female figure in his design. This exclusion opened the door for equal gender representation, and the Vietnam Women’s Memorial was added to the site in 1993. Now women are equally represented as a result of the statue, but they are overrepresented when the number of women who served in Vietnam is compared to the number of men who served.

Overrepresentation can create a case for misrepresentation: would a person born after 1975, when the last American soldiers left Vietnam, understand that women were not drafted into the military but volunteered to serve? What does the “separate but equal” representation of women at the Vietnam Veterans Memorial say about the role of women in the military, and in Vietnam in particular?

\*\*\*

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>9</sup> <http://www.eagerarms.com/memorial-ceremony-2012.html> (last accessed 2 April 2019).

<sup>10</sup> M. Bousian, *Statue honors female veteran veterans memorial: many at capital unveiling say it is part of the healing process*, “Los Angeles Times”, 12 November 1993, p. 1.

John Wheeler, chairman of the board of directors, Vietnam Veterans Memorial Fund: “We have become trustees of a portion of the national heart”<sup>11</sup>.

Wheeler’s comment to his colleagues in the VVMF implies a unified nation. This was, above all, the goal of these veterans: to mend a broken nation, to heal a wound that divided a country. It is too simple to think antiwar protesters and war supporters make two sides of this schism. The story of the Memorial, as it took shape, revealed something about the United States: there are not two sides. This is not a bicultural nation; it is a multicultural nation. Looking at the binary opposition of men and women, we understand how two statues ended up at the memorial site. So many components of the ‘multi-’ that is the culture of the United States are not represented – Native Americans, Asian Americans, among others. If the names on the wall had been allowed to speak for all whom they represent, would it have been sufficient?

\*\*\*

Tom Carhart, Vietnam veteran, an early advocate for the Vietnam Veterans Memorial Fund and an outspoken opponent to Maya Lin’s design: “I believe that the design selected for the memorial in an open competition is pointedly insulting to the sacrifices made for their country by all Vietnam veterans. By this will we be remembered: a black gash of shame and sorrow, hacked into the national visage that is the Mall... Black walls, the universal color of sorrow and dishonor. Hidden in a hole, as if in shame. Is this really how America would memorialize our offering?”<sup>12</sup>.

Maya Lin’s choice of black granite for the Vietnam Veterans Memorial was widely misunderstood. She did not see black as a color, but as a reflective surface. “Reflective” here has manifold meaning: Lin knew that visitors looking at the memorial would not only see rows upon rows of names, they would also see their own image reflected back to them. The confluence of the self and the memorial causes you to reflect on your relationship to death, to war, to the names of the dead. The reflection is also hopeful: beyond the image of your own face are the open sky, perhaps a banner of clouds running through it, and people standing and walking behind you, reminding you of the thread that connects you to every other human being.

Carhart calling the Memorial a “black gash of shame” seized the attention of the media. It captured the lingering pain and anger of Vietnam veterans who were not welcomed warmly home, as other returning veterans had been. For the media, it was a controversial story. For the Vietnam Veterans Memorial Fund, it was a painful reminder of the wound they so desperately wanted to heal.

Brigadier General George Price, one of America’s highest ranking black officers, at the Senate Committee on Veteran Affairs hearing, January 27, 1981: “I have heard

<sup>11</sup> J.C. Scruggs – J.L. Swerdlow, *To Heal a Nation*, p. 30.

<sup>12</sup> T. Carhart, *Insulting Vietnam Vets*, “New York Times”, 24 October 1981, p. 23.

your arguments. I remind all of you of Martin Luther King, who fought for justice for all Americans. Black is not a color of shame. I am tired of hearing it called such by you. Color meant nothing on the battlefields of Korea and Vietnam. We are all equal in combat. Color should mean nothing now”<sup>13</sup>.

Controversy over the color of the memorial was resolved on racial grounds, not on aesthetic grounds. After that, says Scruggs, no one mentioned making the wall white<sup>14</sup>.

\*\*\*

Bob Doubek, first Executive Director, Vietnam Veterans Memorial Fund addressing the National Capital Memorial Advisory Committee, October 24, 1979: “The Vietnam war has been the collective experience of the generation of Americans born during and after World War II... Over 2.7 million Americans served in Vietnam. More than 57,000 people died and over 300,000 were wounded... The Vietnam Veterans Memorial is conceived as a means to promote the healing and reconciliation of the country after the divisions caused by the war... It will symbolize the experience of the Vietnam generation for the generations which follow”<sup>15</sup>.

The desire to create a space for national reconciliation is a gesture of great humanity. Compassion rendered a memorial even more powerful than intended: it is a space of not just national but also personal reconciliation. We live in universes of conflict and struggle. Opportunities to resolve our pain are not always available. Sometimes we lack the tools to make those spaces for ourselves. Sometimes our culture denies us those spaces. That was certainly the case with Vietnam veterans, and there are too many stories told that brim over with pain and sorrow.

\*\*\*

Maya Lin: “I like to think of my work as creating a private conversation with each person, no matter how public each work is and no matter how many people are present”<sup>16</sup>.

The Vietnam Veterans Memorial is a space where healing can happen because the memorial does not make traditional demands on you. It does not ask you to be patriotic, to be nationalistic, or even to be American. It asks you to remember. The rest is up to you. This is the marvel of the design, and this is why extraordinary things happen at the Vietnam Veterans Memorial. When it was dedicated in 1982, it was so markedly different from any other monument on the National Mall. Curiously, visitors and veterans were not afraid of how to respond to a memorial that spoke in a new, eloquent way.

<sup>13</sup> J.C. Scruggs – J.L. Swerdlow, *To Heal a Nation*, p. 30.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>15</sup> J.C. Scruggs – J.L. Swerdlow, *To Heal a Nation*, p.16.

<sup>16</sup> M. Lin, *Boundaries*, n.p.

Marita Sturken: "The importance of the Vietnam Veterans Memorial lies in its communicability, which in effect has mollified the incommunicability of the veterans' experience"<sup>17</sup>.

Maya Lin: "I always wanted the names to be chronological, to make it so those who served and returned from the war could find their place in the memorial...A progression through time is memorialized. The design is not just a list of the dead"<sup>18</sup>.

Because Maya Lin insisted the names be listed chronologically, temporal incidence is rendered in physical space. Standing before the wall, running your fingers gently across the names of the dead, seeing your own reflection and the reflection of the sky and clouds beyond... wherever you stand, it is at a moment in time when the lives of those individuals represented by those names ended.

What happens in these temporal slices, then, is reconciliation that would otherwise not be possible: a woman making a rubbing of her son's name finds herself standing beside a veteran who was in her son's squadron, a friend he wrote home about, who has come to pay tribute to his lost comrades. Tears flow. They put their arms around each other, two bodies enmeshed in both grief and healing. Two strangers find each other, find themselves.

The stories of the Vietnam Veterans Memorial are extraordinary. These stories are not about war but about camaraderie, brotherhood, family, sacrifice, and most of all, love. Would we grieve if we did not love?

March 29, 1972: Larry Batts. Henry Branner. Ollie Crenshaw Jr. Dennis Peterson. David Shelton. William Todd. Kenneth Vos. Charles Wanzel III. Barclay B. Young.

---

<sup>17</sup> M. Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997, p. 64.

<sup>18</sup> M. Lin, *Boundaries*, n.p.





## RECENSIONI E RASSEGNE



## RECENSIONI

AUDE BRIOT, *Le Plaisir chez Proust*, Honoré Champion, Paris 2017, 403 pp.

Dans cet ouvrage très dense l'auteure analyse le concept du plaisir dans la *Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust. L'enquête est menée avec une approche thématique, et suit le parcours de la narration à travers ce fil rouge, en retrouvant toutes (si possible) les références au plaisir dans le roman proustien. Après une introduction dans laquelle elle rappelle l'importance philosophique du thème, Briot suit les occurrences du mot et des épisodes où le plaisir est simplement nommé ou commenté par le narrateur et/ou le personnel narratif de la *Recherche*, lesquelles sont, sans surprise, très nombreuses. Dans la première partie du volume (pp. 27-153), l'auteure suit patiemment les vicissitudes que traversent les personnages du roman en traquant leurs plaisirs réussis ou manqués, et en identifiant justement dans la nécessité du plaisir une de ces 'lois générales' sur la vie et la nature humaine, que l'auteur de la *Recherche* visait à démontrer par son écriture (p. 31, où elle rappelle que Proust accueille la pensée d'Épicure et de Montaigne sur ce point).

Les personnages se définissent, d'ailleurs, par les plaisirs qu'ils prennent ou tentent de prendre, tandis que le plaisir définit leur relation à autrui. L'auteure retrace cette dynamique grâce à une analyse linguistique ponctuelle des péripéties liées à ce thème central du roman, qu'il s'agisse d'un plaisir intellectuel (la Sonate pour Swann) ou érotique (la scène de sadisme de Montjouvain, la fécondation de l'orchidée-Charlus par "l'homme-insecte" Jupien), coupable (si ce mot a un sens pour Marcel Proust), ou 'pur'. La pertinence psychologique de cette enquête est mise en relief par Jean-Yves Tadié dans l'*Avant-Propos*, qui relie justement ce traitement du problème à l'analyse freudienne du plaisir (p. 10).

Le plaisir n'est pas facilement obtenu dans le roman proustien, il semble même être impossible, et c'est ce que ce livre démontre dans la *Deuxième partie* ("Le difficile plaisir", pp. 153-279): le manque, le besoin, la déception (que l'on pense simplement au plaisir des Noms), qui a très longtemps contribué à situer Proust (erronément) du côté de l'Idéalisme et d'un soi-disant refus de la vie. L'auteure suit la déception de personnages et du héros jusqu'à sa véritable issue, laquelle se situe, bien évidemment, du côté de l'art et du 'véritable' plaisir qu'il procure.

C'est le sujet du chapitre 9 de la *Troisième partie* ("Le salut par l'art", pp. 329-377), dans lequel l'auteure analyse les moments d'extase, les réminiscences et les synesthésies qui permettent au plaisir de se 'fixer' dans l'écriture (définie "un médium fixatif", p. 383), et qui démontrent que le plaisir est finalement à la source même de ce salut.

Bien que cette conclusion soit tout à fait partageable, on regrette que l'auteure ne se soit servie que très superficiellement de travaux critiques existants sur ce sujet. On remarque par exemple l'absence de l'incontournable *Proust ou le réel retrouvé* d'Anne Simon (Briot ne cite qu'un article de cette auteure)<sup>1</sup>, ou les travaux de Michael Finn sur le traitement du corps dans l'œuvre de Proust<sup>2</sup>. On regrette aussi le choix revendiqué dans l'*Avertissement* par Briot (p. 11), de ne pas se servir des premiers ouvrages de Proust ou de sa correspondance (et les travaux de Luc Fraisse sur celle-ci, trop nombreux pour les citer en note). Ces ouvrages, et les lettres de Proust, auraient aidé à comprendre

<sup>1</sup> A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, P.U.F., 2000, rééd. Champion, 2011.

<sup>2</sup> M. Finn, *Proust the body and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

la conception théorique du plaisir chez Proust, lequel n'a rien écrit sans y réfléchir longuement auparavant. Ces défauts signalés, le livre reste un produit intéressant et utile à tout critique de l'œuvre proustienne, ne fût-ce que pour la complétude du recensement d'un thème si important dans la *Recherche*.

*Marisa Verna*

## RASSEGNA DI LINGUISTICA GENERALE E DI GLOTTODIDATTICA

A CURA DI GIOVANNI GOBBER

R. SORNICOLA, *The Polyphony of Voices of the Prague Circle: Reappraising Mathesius's Role vis-à-vis Jakobson's*, "AIQN. Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati – Sezione linguistica", N.S. 7, 2018, pp. 167-248

Sono qui presentati e finemente dettagliati "il carattere composito e le diverse correnti culturali e scientifiche del Circolo di Praga che concorsero a sviluppare le idee struttural-funzionali della linguistica del primo Novecento" (p. 167). La trattazione prende avvio dalla polivalenza del termine *funzionalismo*, che caratterizza i punti di vista dei Praghensi, ma si incontra, in generale, nelle più diverse prospettive di ricerca linguistica durante l'Otto e il Novecento. Così, la polifonia delle voci praghensi ben rappresenta la pluralità di interessi della linguistica occidentale. L'Autrice mette poi in luce il rapporto non facile delle due componenti fondamentali del Circolo – gli studiosi cèchi, raccolti intorno alla figura di Vilém Mathesius, "ispiratore, promotore e primo Presidente del Circolo" e quelli russi, fluiti in Occidente alla caduta del régime imperiale (come è il caso di Trubeckòj) o (come Jakobson) dopo l'avvio dell'epoca sovietica. Al centro dell'articolo sono la figura di Mathesius e il contributo che egli portò alla nascita del funzionalismo praghese. L'autrice fa rilevare il contrasto tra due orientamenti, chiamati "funzionalismo storicistico" (di Mathesius) e "strutturalismo funzionalistico" (di Jakobson); di quest'ultimo è colta la discontinuità rispetto alla tradizione del "pensiero storicistico europeo" (occidentale) e la continuità rispetto alla tradizione russa (in parte di matrice bizantina).

*Giovanni Gobber*

N. CHOMSKY, *Il mistero del linguaggio. Nuove prospettive*, a cura di Matteo Negro, con introduzione di Andrea Moro, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, 119 pp.

Il volume propone tre interventi di Chomsky, selezionati in collaborazione con l'Autore stesso nonché introdotti da Andrea Moro, i quali consentono di ripercorrere nei suoi capisaldi il cambio di paradigma inaugurato dal linguista americano. Dei tre contributi, tradotti e adattati all'italiano da Matteo Greco, due sono inediti. Si tratta della *lectio magistralis* su *Science, mind, and limits of understanding*, tenuta da Chomsky nel gennaio 2014 in Città del Vaticano presso il Pontificium Consilium Culturae, nell'ambito delle iniziative della Fondazione Scienza e fede – STOQ, nonché della conferenza di Chomsky su *Language architecture and its import for evolution*, promossa dalla Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences nel dicembre 2014 presso la Trippenhuis di Amsterdam. Al centro della raccolta antologica troviamo il tema dell'uso creativo del linguaggio, tratto saliente della comunicazione umana, ma sconosciuto ai sistemi di comunicazione animale, grazie al quale i parlanti possono "ricombinare un insieme limitato di elementi discreti, le parole, generando un insieme potenzialmente infinito di espressioni, le frasi" (p.10). Nel primo saggio, sullo sfondo di un sintetico ma esaustivo *excursus* dei diversi orientamenti epistemologici succedutesi negli studi cognitivi sul linguaggio dal Seicento ad oggi, l'uso creativo del linguaggio viene indagato nelle sue dinamiche costitutive. L'Autore rileva che si tratta di una di quelle questioni, al pari della creatività artistica e scientifica, che non sappiamo nemmeno se possano rientrare "nell'ambito della comprensione umana", da annoverare peraltro fra i "segreti più profondi della natura" (p. 45). Nel secondo contributo l'attenzione è rivolta all'evoluzione

del linguaggio, da non confondere con il mutamento linguistico diacronico. Se le lingue cambiano nel tempo, ciò sembra non accadere nel caso della facoltà umana del linguaggio, inteso come oggetto biologico interno all'individuo. Chiude la raccolta il saggio *Some core contested concepts*, apparso nel quarto numero del 2015 del "Journal of Psycholinguistic Research". Viene qui posta la domanda su che cosa sia il linguaggio umano, o in altri termini "quali siano le condizioni che dovrebbe soddisfare la migliore teoria sul linguaggio" (p. 76), terreno altamente controverso, come attestano le diverse riposte avanzate in sede di riflessione linguistica, con un notevole mutamento di prospettiva nel passaggio dal paradigma strutturalista a quello generativista.

Maria Cristina Gatti

J. FRANÇOIS, *Le siècle d'or de la linguistique en Allemagne. De Humboldt à Meyer-Lübke*, Lambert-Lucas, Limoges 2017, 432 pp.

Con prefazione di Pierre Swiggers, il volume ripercorre fioritura, sviluppo ed eclissi della linguistica storico-comparativa, che è vista (cap. 1) in continuità con tre filoni di studio precedenti: la grammatica razionale, le prospettive etnolinguistiche e l'attenzione alla genealogia delle lingue. Dopo una panoramica circa l'assetto accademico della disciplina (cap. 2), sono presi in esame fondatori quali Humboldt, Schlegel, Jacob Grimm, Bopp, ma anche Reisig – che avvia gli studi sistematici di semasiologia – e Diez, faro della linguistica romanza. Sono poi chiamati in scena (cap. 3) i *passseurs* (Schleicher, Steinthal, Max Müller), che traghettano la scienza e la consegnano a coloro (cap. 4) che ne decretano sviluppi decisivi: Gabelentz, Schuchardt, Delbrück e Brugmann, Paul e, infine, Meyer-Lübke. Nella ricostruzione dell'autore, emergono così la linea Humboldt-Steinthal-Gabelentz, quella "classica" della ricerca comparativa che lega Grimm e Bopp, via Schleicher, ai Neo Grammatici, e quella della romanistica, da Diez a Meyer-Lübke.

L'autore si sofferma in seguito su quattro elementi (cap. 5) cui è riconosciuta centralità nel dibattito del XIX secolo: 1) la costruzione e l'elaborazione (*Auf-e Ausbau*) della grammatica comparativa (articolata in fonetica, morfologia, sintassi e semantica); 2) la controversia sulla *Ausnahmslosigkeit*, l'ineccepibilità delle leggi fonetiche propugnata dagli *Junggrammatiker*; 3) la discussione sulla morfologia in chiave tipologica, da Humboldt e Schleicher a Steinthal e Misteli; 4) l'attenzione alle varietà del romaní, a partire da Pott. Ed è qui un peccato che la prospettiva, ristretta alla Germania, non abbia consentito all'autore di tener conto del fondamentale contributo del nostro Ascoli! Chiude il volume (cap. 6) una serie di passi scelti da opere di alcuni (Humboldt, Schleicher, Steinthal, Schuchardt, Gabelentz) dei grandi studiosi che fecero della glottologia una "scienza tedesca", fino all'avvento della prospettiva strutturale e gestaltista, che ha segnato la linguistica del "secolo breve".

Giovanni Gobber

L. VARGA, *The Intonation of Topic and Comment in the Hungarian Declarative Sentence*, "Finno-Ugric Languages and Linguistics", 5, 2016, 2, pp. 46-77

Presso l'Istituto di Ricerca di Linguistica dell'Accademia Ungherese delle Scienze è in corso un progetto sulle risorse grammaticali del magiaro ("Comprehensive Grammar Resources: Hungarian"), che mira, tra l'altro, a descrivere i profili intonativi delle frasi. Uno dei risultati della ricerca è questo articolo, che studia il magiaro come "a discourse-configurational language" (p. 47) e si occupa del ruolo dell'intonazione come strategia capace di manifestare organizzazioni funzionali della frase dichiarativa. Sono considerate le frasi semplici, che non contengono subordinate, e si mettono in luce i profili dei sintagmi intonativi che si comportano come *comment* o come *topic*. Seguendo una tendenza di molta teoria della grammatica, *topic* e *comment* sono considerati "posizioni struttu-

rali”. Descrivendo la grammatica per mezzo della pragmatica, i *topics* sono definiti come “constituents in connection with which something is being stated or demanded or questioned in the comment”. In amalgama con l’organizzazione di *topic(s)* e *focus* si manifesta, nella sintassi di superficie, anche la dicotomia di *background* e *focus*, che può intervenire a ridosso o all’interno del *comment*. P.es. nella frase *a gyereket az állatkertbe vitték el* ‘il ragazzo [è] allo zoo [che lo] hanno condotto’ il *topic* è attribuito all’oggetto *a gyereket*; il resto della frase è *comment*: al suo interno la posizione di *focus* è assegnata a *az állatkertbe* ‘allo zoo’, e il verbo *vitték el* è in posizione di *background*. Una fine descrizione permette all’autore di individuare alcune tendenze fondamentali, che sono formulate come regole grammaticali-funzionali dell’intonazione. Come è evidente, le nozioni di *topic* e *comment* sono eterogenee rispetto alle nozioni di *tema* e *rema*, che non sono vincolabili a posizioni strutturali e per questo, in molti studi degli ultimi venti anni, hanno potuto essere reinterpretate e rivalorizzate in prospettiva decisamente pragmatico-testuale e *satzübergreifend*, così da contribuire in modo significativo a spiegare il funzionamento della comunicazione verbale – un contributo che tarda a emergere, finché la pragmatica è vista come ancella della sintassi “di superficie”.

Giovanni Gobber

U. DETGES, *Strong pronouns in modern spoken French: Cliticization, constructionalization, grammaticalization?*, “Linguistics”, 56, 2018, 5, pp. 1059-1097

L’articolo studia la costruzione pronominale francese *moije* costituita dal pronome clitico *moi* e dal pronome soggetto *je*, entro un corpus di francese orale. L’autore ipotizza un fenomeno di grammaticalizzazione in base al quale la costruzione *moije* possa rappresentare l’emergenza di un nuovo pronome soggetto di prima persona singolare. Lo studio confronta le collocazioni, le funzioni sintattiche e le realizzazioni fonetiche dei pronomi di prima e terza persona *moi* e *lui*.

Confronta poi le realizzazioni fonetiche e le funzioni discorsive di *moi* nei suoi diversi contesti sintattici. Come l’autore stesso afferma, il corpus, costituito da interviste molto lunghe somministrate a sei informanti, non fornisce una base sufficiente per una generalizzazione relativa a un possibile cambiamento linguistico in atto nel francese. L’analisi tuttavia dà indicazioni ben documentate sui contesti sintattici che favoriscono o inibiscono la cliticizzazione del pronome di prima persona con la realizzazione di *moije*.

Sara Cigada

ZHENG XU, *The word status of Chinese adjective-noun combinations*, “Linguistics”, 56, 2018, 1, pp. 207-256

Con questo contributo, l’autore si propone di dimostrare che le costruzioni aggettivo-nome [A N] in cinese sono nominalizzate e rappresentano formazioni di parola autonome della grammatica. La ricerca si colloca nell’ambito della teoria della *Construction Morphology* di Geert Booij: secondo l’ipotesi dell’autore, nella costruzione [A N] l’aggettivo è monomorfemico e questo vincolo va a supportare la riconducibilità della suddetta combinazione allo status di parola. Ulteriori evidenze che rafforzano la plausibilità di questa teoria sono il test della modificazione per mezzo degli avverbi di grado, la “riduzione nella congiunzione” (*conjunction reduction*) e la “sostituzione del sintagma X” (*XP substitution*). Inoltre, prova dello status di forma di parola della costruzione [A N] è la sua potenziale capacità di denominazione e l’essere soggetto a “restrizioni della scelta argomentale”. Secondo l’autore, né l’accessibilità anaforica né i limiti nell’ordine degli aggettivi possono essere annoverati come criteri plausibili per definire lo status della costruzione [A N].

Chiara Piccinini



M. RYSOVÁ – K. RYSOVÁ, *Primary and secondary discourse connectives: constraints and preferences*, “Journal of Pragmatics”, 130, 2018, pp. 16-32

La scelta dei connettivi discorsivi, ai quali viene affidata la realizzazione della coesione testuale, è influenzata da una molteplicità di fattori linguistici. Attraverso un’analisi qualitativa e quantitativa della *Prague Discourse Treebank 2.0*, un *corpus* di testi tratti dalle principali testate giornalistiche in lingua ceca, gli Autori evidenziano le restrizioni semantiche, sintattiche, pragmatiche e stilistiche che vincolano la selezione dei connettivi nella lingua ceca della produzione scritta. Sempre dall’analisi del *corpus* emerge una notevole differenza di frequenza di occorrenza fra i connettivi primari, originati da processi di grammaticalizzazione – ad esempio *proto* (*perciò*) una originaria preposizione *pro* (*per*) seguita dal dimostrativo *to* (*questo*) – e i connettivi secondari, di natura plurilessematica, come ad esempio la forma connettivale *příčinou je* (*la causa è*). Là dove le restrizioni linguistiche lasciano la possibilità di scelta fra varie forme connettivali, si rileva una netta preferenza (95%) per i connettivi monolessematici rispetto ai plurilessematici (5%), conformemente al principio del minimo sforzo, che porta gli scriventi a scegliere “the easiest path towards the creation of a coherent text” (p. 26).

Maria Cristina Gatti

Ch. TINDALE, *Narratives and the Concept of Argument*, in P. OLMOS ed., *Narration as Argument*, Springer, Cham Switzerland 2017, pp. 11-30

Il potenziale argomentativo della narrazione è oggetto di crescente interesse fra gli studiosi di argomentazione. Si sta infatti sempre più consolidando l’ipotesi che la narrazione sia una vera e propria forma di argomentazione. In questo contributo l’Autore rivisita la nozione tradizionale di argomento, elaborata in sede di teoria dell’argomentazione, proponendo una inter-

pretazione dinamica, che consenta di sussumere sotto tale concetto modalità particolari di argomentazione, quali la narrazione, ma anche la comunicazione visuale, a ben vedere “ways of giving reasons, and even good and cogent reasons” (dalla Introduzione al volume, p. 2). Una ricca esemplificazione, tratta dal contesto angloamericano, documenta l’efficacia persuasiva degli argomenti di tipo narrativo. Grazie al coinvolgimento esperienziale nella situazione problematizzata, essi consentono al destinatario di fare esperienza del contenuto della *issue* “in a way that enhances the persuasive power of the argument.” (p. 12).

Maria Cristina Gatti

D. ANTELMI, *Argomentazione e dialogismo nel discorso scientifico d’interesse politico sui media: il dibattito sul nucleare*, “Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata”, 46, 2017, 1, pp. 5-22

Nell’articolo viene analizzata la natura dell’argomentazione nel discorso scientifico in testi non appartenenti alla letteratura istituzionalizzata. L’A. adotta l’approccio di Amossy 2009 (*L’argumentation dans le discours*), dunque una prospettiva di Analisi del Discorso, e focalizza la sua indagine su alcuni fenomeni individualizzabili tramite gli strumenti della *corpus linguistics*. Il campione è costituito da circa 50.000 parole, suddiviso in due sotto-corpus pertinenti alle due posizioni antagoniste (PRO – CONTRO il nucleare). L’A. prende dapprima in considerazione l’uso del lessico e le concordanze, di seguito alcuni aspetti della struttura argomentativa rilevabili attraverso presupposizioni, concessioni e dissociazioni. Il confronto delle liste di frequenza dei due sottogruppi non evidenzia differenze sostanziali; rimarchevole è tuttavia il fatto che alcune delle parole, ad esempio *scorie*, usate con frequenza analoga veicolino nei due sotto-corpus valori semantici ‘opposti’ (*pericolosità* per i CONTRO e *quantità ridotta* per i PRO). Per quanto riguarda l’analisi della struttura argomentativa, l’A. evidenzia che i testi in questione

presentano “forme di argomentazione sfumate e spesso implicite”, poiché utilizzano argomentazioni, a volte volutamente fallaci, non tanto per sviluppare una dimostrazione quanto piuttosto, in una modalità di uso del linguaggio che implica dialogicità, principalmente per ottenere adesione, sollevare interrogativi e (auto)giustificare scelte di carattere sociale e politico.

Maria Paola Tenchini

S. BONACCHI ed., *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*, De Gruyter, Berlin/Boston 2017, 494 pp.

Il tema dell'aggressione verbale è quanto mai attuale. La forma latina cui risale etimologicamente il termine *aggressione* – presente, con i debiti adattamenti, nella maggior parte delle lingue europee – ovvero *aggressio*, derivato da *aggressus sum*, a sua volta esito del composto *ad + gradi (gressum sum)* che indicava semplicemente *l'andare verso* qualcosa o qualcuno, *avvicinarsi*, ha acquistato in un secondo tempo la valenza di *rivolgersi* (dovuta al prefisso *ad-*) e solo in seguito il senso di avvicinamento inteso come “assalto violento compiuto su qualcuno di sorpresa” (Dizionario italiano De Mauro, 2000). Da ciò deriva, come segnala la curatrice (p. 5), l'ambivalenza del fenomeno “aggressione” che può essere inteso, oltre che come atto riprovevole, come qualcosa di catartico e attraente. Anche gli atti di aggressione verbale possono, pertanto, risentire di questa dualità.

L'ambito di ricerca di questo fenomeno è multidisciplinare e pluridimensionale. I primi lavori ‘moderni’ miranti a spiegare i meccanismi sottesi ai comportamenti aggressivi sono nati nell'ambito della biologia, dell'etologia e della psicologia: basti qui citare Lorenz e Freud. Più recenti sono gli studi che si occupano nello specifico della componente verbale (semantica, pragmatica e soprasegmentale) e co-verbale (gestuale, mimica e prossemica) di atti di aggressione, intesi come forma di aggressione *sui generis* a causa della forte “simbolicità” segnica – di siste-

ma e contestuale – e della componente indessicale (Bonacchi, p. 10). Centrali nell'analisi sono gli eventi semiotici concreti, considerati sia sulla base delle tre componenti austiniane dell'atto linguistico, sia alla luce della teoria della pertinenza, sia nelle loro implicazioni sociologiche. Il volume si articola in quattro sezioni. La prima (*Zum Ausdruck verbaler Aggression*) contiene contributi che mettono a tema, nel quadro della teoria degli atti linguistici e della teoria della pertinenza, il rapporto tra concreti eventi semiotici e la loro forza illocutiva, esplicita o implicita, variamente caratterizzabile come aggressiva. I contributi della seconda sezione (*Verbale Aggression in Praxisfeldern*) analizzano l'uso, in alcuni contesti professionali, di atti intenzionalmente o potenzialmente aggressivi o percepibili/percepiti come tali. Nella terza sezione (*Hassrede und Ideologie*) i contributi si focalizzano soprattutto su atti di aggressione verbale che interessano principalmente la sfera sociale delle relazioni interpersonali e danno voce a ideologie varie o espressioni di propaganda che sfociano spesso in manifestazioni palesi di odio o disprezzo. La quarta sezione (*Inszenierung verbaler Aggression*) propone contributi che indagano le manifestazioni di violenza verbale nei media e nei testi finzionali.

Maria Paola Tenchini

N. MIŠČEVIĆ, *Pejoratives and Relevance: Synchronic and Diachronic Issues*, “Croatian Journal of Philosophy”, 44, 2015, pp. 201-222

L'autore intende testare l'apporto della teoria della pertinenza di Sperber e Wilson nell'analisi dei termini peggiorativi – nello specifico degli epiteti etnici, razziali o di genere (*slurs*). L'articolo ruota attorno a tre aspetti, il primo considerato in prospettiva sincronica, i restanti in prospettiva diacronica. Per quanto riguarda il primo punto, l'autore – sulla base di alcuni test usuali per distinguere ciò che è semantico da ciò che è invece pragmatico, come presenza in dizionari, dipendenza da regole e non da strategie cognitive, indipendenza dalle intenzioni

del parlante, ecc. – conclude che il contenuto derogatorio degli *slurs* fa parte della semantica e non della pragmatica del termine. Il secondo aspetto mette a tema e spiega gli usi appropriativi di questi termini classificandoli come ironici o ecoici. La terza parte indaga l'origine di queste espressioni derogatorie e viene dimostrato che molti *slurs* hanno un'origine metaforica. Tutte le scelte interpretative operate dall'autore rispetto agli aspetti considerati sono in linea con la teoria della pertinenza.

Maria Paola Tenchini

R. GRASSI ed., *Il trattamento dell'errore nella classe di italiano L2: teorie e pratiche a confronto*, Franco Casari Editore, Firenze 2018, 187 pp.

Il volume affronta il tema del trattamento dell'errore nella classe di italiano L2 (e in un caso di polacco LS), inteso non tanto come correzione, termine da cui la curatrice si discosta sottolineandone la connotazione negativa, quanto come "azione trasformativa, curativa, o comunque benefica, tesa a migliorare il benessere [del] soggetto [...] a cui è applicata" (p. 10).

Il primo contributo, di Cecilia Andorno (*Adesso ti spiego che errore hai fatto: identificare, descrivere e spiegare gli errori per l'intervento didattico*, pp. 15-33), fornisce l'inquadramento teorico-metodologico all'intero volume in merito al concetto di errore e alla sua problematicità nella duplice prospettiva acquisizionale e didattica. Il contributo di Roberta Grassi (*Trattare il trattamento dell'errore: i come, quando e perché della correzione orale*, pp. 35-51) entra nel merito del trattamento dell'errore e presenta due tipi di interventi riparativi caratteristici dell'interazione didattica, quelli cosiddetti *input-providing* e quelli *output-pushing*. Rosella Bozzone Costa, Luisa Fumagalli e Monica Piantoni si soffermano poi sul *feedback* conversazionale, mettendo a confronto dati reali diversi (*Il feedback nella prassi didattica: insegnanti a confronto*, pp. 53-69).

Seguono due studi di caso: quello di Ilaria Borro e Gabriella Luoni, la cui ricerca sperimentale mette a fuoco l'efficacia dei *feedback input-providing* e *output-pushing* nell'acquisizione del participio passato in apprendenti sinofoni (*L'efficacia del feedback correttivo su apprendenti sinofoni di italiano L2: uno studio pilota*, pp. 71-85) e quello di Ombretta Bassani e Mariangela Castronovo, che indagano anche sull'utilità dei diversi *feedback* così come è percepita dagli studenti (*Feedback correttivo nel post-testing: strategie di correzione, percezione e riparazione dell'errore. Studio di un caso*, pp. 87-96). Dell'autocorrezione tra pari si occupano invece Jacopo Saturno, che focalizza l'attenzione sull'acquisizione iniziale del polacco da parte di italofofoni (*Correzioni tra pari nelle fasi iniziali dell'acquisizione: uno strumento appropriato?*, pp. 97-110) e Silvia Rossi, che, osservando l'*uptake*, incoraggia la pratica autocorrettiva tra pari in classe (*Il Feedback tra pari come strumento per l'apprendimento linguistico*, pp. 111-124). Il contributo di Elena Nuzzo presenta poi lo stato dell'arte del trattamento dell'errore nella produzione scritta (*Prospettive di ricerca sul trattamento dell'errore nella produzione scritta in L2*, pp. 125-139), su cui si sofferma anche Francesca La Russa, che sottolinea l'efficacia della revisione congiunta e della riscrittura individuale (*Il feedback correttivo allo scritto: tecniche ed elaborazione*, pp. 141-153).

Chiudono il volume due contributi dedicati alla percezione e alla riflessione sul trattamento dell'errore: da un lato Dorella Giardini analizza dati raccolti tramite questionari rivolti a studenti e insegnanti (*Il feedback correttivo nella fase produttiva orale. Un'indagine conoscitiva delle possibili ricadute emotive tra i discenti*, pp. 155-174), dall'altro Enrico Serena presenta atteggiamenti e convinzioni sulla correzione dell'errore da parte di futuri insegnanti (*Errori e valutazione. Analisi di un corpus di esami di glottodidattica*, pp. 175-187).

Cristina Bosisio

L. VERNICH, *Does learning a foreign language affect object categorization in native speakers of a language with grammatical gender? The case of Lithuanian speakers learning three languages with different types of gender systems (Italian, Russian and German)*, "International Journal of Bilingualism" Online First Sept. 2017, <https://doi.org/10.1177/1367006917728593>

L'articolo prende in esame la questione dell'influenza dell'apprendimento di una lingua straniera sull'uso della lingua nativa, focalizzando l'attenzione su un particolare aspetto linguistico, ossia l'uso del genere grammaticale nella categorizzazione degli oggetti inanimati. Il lavoro si innesta in un filone di ricerca, che ha trattato il problema attraverso lo studio di soggetti parlanti lingue prive della categoria del genere a contatto con lingue in apprendimento caratterizzate dalla presenza del genere grammaticale. L'Autore propone invece lo studio del caso di parlanti lingue con una diversa strutturazione del sistema di genere, esaminando il comportamento linguistico di soggetti di lingua lituana, una lingua con due generi senza marche morfologiche dell'articolo, apprendenti le lingue italiana, russa o tedesca, ossia rispettivamente una lingua con due generi e marca morfologica dell'articolo, una lingua con tre generi e una lingua con tre generi e marca morfologica dell'articolo. È stata quindi condotta un'indagine empirica basata sul confronto tra i comportamenti di quattro diversi gruppi di soggetti coinvolti nel compito di attribuire una voce maschile o femminile a oggetti inanimati che prendono vita nell'immaginazione. I gruppi sono stati così costituiti: un gruppo di controllo rappresentato da lituani parlanti solo lituano e inglese, cioè lituani che hanno acquisito un solo sistema di genere, e tre gruppi per le diverse lingue acquisite considerate nella ricerca, composti quindi rispettivamente da lituani apprendenti avanzati di italiano, lituani apprendenti avanzati di russo e lituani apprendenti avanzati di tedesco.

I risultati dell'analisi hanno mostrato differenze di comportamento nei quattro gruppi e una

correlazione tra l'appartenenza a un dato gruppo e la scelta dei soggetti. Tali differenze tuttavia non dipendono dalle asimmetrie di genere tra le quattro lingue considerate; in base ai dati, infatti, non sembra emergere un nesso tra il genere nelle diverse lingue straniere considerate e l'attribuzione della voce da parte dei partecipanti. L'apprendimento di una lingua straniera, in ogni caso, sembra generare un'interferenza, anche se minima, rispetto al modello di comportamento esibito dal gruppo di controllo. Il genere grammaticale del lituano è un forte fattore predittivo per la scelta dei parlanti; la maggior parte delle attribuzioni di voci risultano infatti congruenti con il genere grammaticale del lituano e i risultati sono simili per i diversi gruppi, ma i gruppi di apprendenti delle tre lingue straniere mostrano una frequenza leggermente inferiore di attribuzioni congruenti con la lingua nativa dei soggetti.

La ricerca permette di evidenziare come i parlanti una L1 con sistema di genere possano essere influenzati nella categorizzazione degli oggetti dall'apprendimento di una L2 con un diverso sistema di genere. L'effetto dell'apprendimento di una lingua straniera viene tuttavia meglio chiarito come un fattore di interferenza, anziché come elemento di influenza: il sistema di genere della L2 non interviene soppiantando o compensando il sistema di genere della L1, ma sembra piuttosto che contribuisca a indebolire la forza del legame tra l'oggetto e il suo genere nella L1 dei parlanti.

*Silvia Gilardoni*

C. LEVISEN – S. WATERS ed., *Cultural Keywords in Discourse*, John Benjamins, Amsterdam 2017, 249 pp.

Il volume offre una panoramica degli studi più recenti sulle parole chiave culturali, sullo sfondo dell'approccio teorico sviluppato sin dalla fine degli anni '90 da Anna Wierzbicka e Cliff Goddard. Le parole chiave culturali vengono definite come parole culturalmente cariche, intorno alle quali sono organizzati interi di-

scorsi. Esse inoltre contribuiscono a formare un approccio cognitivo condiviso dei parlanti e codificano alcune logiche tipiche delle culture. Infine, incarnano valori e condizionamenti culturali, cosicché discorsi condotti in una lingua o in un'altra riflettono differenti interpretazioni degli stessi fenomeni. Oltre a riprendere e sintetizzare in maniera chiara ed efficace le caratteristiche salienti delle parole chiave culturali, il volume raccoglie otto contributi che presentano le caratteristiche di alcune di queste parole chiave, collocate nel loro contesto pragmatico e storico: *nice* (Australia), *bogan* (Australia), *kastom* e *tumbuna* (Melanesia), *livet* (Danimarca), *rosa mexicano* (Messico), *subúrbio* e *suburbanos* (Brasile), *mong4* (Hong Kong), *kawaii* (Giappone). Il volume si conclude con un utile capitolo di riepilogo, che traccia le future linee di ricerca in questo ambito: avendo rimarcato la rilevanza degli studi sulle parole chiave culturali, i curatori riprendono brevemente gli aspetti metodologici portanti dell'approccio proposto. A partire da come individuare la *keyness* delle parole, vengono presentati i due metodi principali per effettuarne l'analisi – il *Natural Semantic Metalanguage* e i *cultural scripts* –, terminando con una rivisitazione delle definizioni proposte nel capitolo introduttivo e l'indicazione delle future linee di ricerca.

Sarah Bigi

A. UDVARDI, *The role of linguistics in improving the evidence base of healthcare communication*, "Patient Education and Counseling", Online First Sept. 2018, <https://doi.org/10.1016/j.pec.2018.09.012>

L'ambito di studi della *health communication* (HC) si occupa di indagare le caratteristiche della comunicazione e dell'interazione che possono migliorare l'efficacia delle cure in ambito sanitario. Il presupposto teorico sul quale si basa quest'ambito di studi è che una comunicazione 'migliore' tra medico e paziente, e tra sistema sanitario e cittadini può contribuire a migliorare i parametri clinici dei pazienti. Tut-

tavia rimane tra gli studiosi di HC molta vaghezza in merito al concetto stesso di 'comunicazione'. Molto opportunamente, dunque, l'articolo propone un percorso metodologico per mettere in dialogo gli studi condotti in particolare nell'ambito della linguistica pragmatica con quelli della HC, descrivendo alcuni punti di partenza per un approfondimento delle ricerche sui principali temi all'interno della HC supportato dalle metodologie della linguistica e della pragmatica.

Sarah Bigi

R. PALMIERI – D. PERRIN – M. WHITEHOUSE, *The Pragmatics of Financial Communication. Part 1: From Sources to the Public Sphere*, "International Journal of Business Communication", 55, 2018, 2, pp. 127-264; M. WHITEHOUSE – R. PALMIERI – D. PERRIN, *The Pragmatics of Financial Communication. Part 2: From Public Sphere to Investors*, "International Journal of Business Communication", 55, 2018, 3, pp. 267-274

La ricerca nell'ambito della comunicazione finanziaria, per lungo tempo appannaggio esclusivo degli esperti del mondo finanziario, da oltre un decennio sta suscitando l'interesse degli studiosi delle scienze della comunicazione. Si è andato così sviluppando un approccio interdisciplinare, attento alle dimensioni semantiche, pragmatiche, retoriche e argomentative della comunicazione finanziaria, la cui efficacia persuasiva è cruciale per la costruzione e il mantenimento della fiducia dei vari attori del mercato finanziario. Sempre più frequenti sono le iniziative accademiche intente a promuovere tale interdisciplinarietà, come la sessione sulla pragmatica della comunicazione finanziaria, organizzata dagli Autori nell'ambito dell'*International Pragmatics Association Conference*, svoltasi ad Antwerp nel 2015 e confluita in questi due numeri speciali del "International Journal of Business Communication". Mentre nei cinque contributi della prima parte (*From Sources to the Public Sphere*) l'attenzione è rivolta alle cono-

scenze e competenze, necessarie per una corretta comprensione dei documenti finanziari, volta a volta diverse a seconda della tipologia di questi ultimi, la seconda parte (*From public sphere to investors*) nei suoi tredici contributi prende in esame la comunicazione finanziaria rivolta agli investitori e il suo impatto sul processo decisionale. Molteplici sono le dinamiche della comunicazione finanziaria qui descritte, dal diverso dosaggio di strategie persuasive usate dalle aziende nell'interazione con gli *stakeholders* nei

periodi di crisi o di ripresa dei mercati finanziari, all'ampio strumentario – mitigazioni linguistiche, marche di soggettività, argomenti *ex auctoritate* – a disposizione dell'analista finanziario nel delicato compito di consulenza agli investitori, dal ricorso alle strategie di *hedging* nelle affermazioni predittive sugli andamenti dei mercati finanziari alle forme di *storytelling* utilizzate dagli *executives* nell'interazione con gli investitori e con la comunità finanziaria.

*Maria Cristina Gatti*



## RASSEGNA DI LINGUISTICA FRANCESE

A CURA DI ENRICA GALAZZI E MICHELA MURANO

M. AVANZI, *Atlas du français de nos régions*, Armand Colin, Paris 2017, 160 pp.

Quest'opera si inserisce nella tradizione degli inventari numerosi che, fin dal XVII secolo, si sono occupati dei regionalismi della lingua francese.

Oggi alcune delle particolarità linguistiche locali sono censite e segnalate nei dizionari generali di lingua con la menzione "rég.". Poco si sa però sull'estensione di tali regionalismi.

Questo atlante, il primo del genere per il francese, è il risultato di sondaggi lanciati su Internet dal 2015 ai quali hanno risposto più di 50.000 internauti (cfr. il blog [www.françaisdenosregions.com](http://www.françaisdenosregions.com)). Comprende un centinaio di cartine ciascuna delle quali è stata realizzata a partire da una campionatura che oscilla da 7000 a 12000 locutori. Pur non esaurendo l'inventario delle specificità locali del francese parlato in Francia, Belgio e Svizzera, l'Atlante offre un'interessante esemplificazione visualizzata in modo chiaro ed efficace.

Enrica Galazzi

J. EYCHENNE – B. LAKS ed., *La liaison en français contemporain : normes, usages, acquisitions*, "Journal of French Language Studies", 27, 2017, 1

La complexité, l'hétérogénéité et l'instabilité du phénomène de la liaison alimentent les études linguistiques de façon inépuisable, tant dans ses aspects linguistiques que sociolinguistiques, psycholinguistiques ou cognitifs. Le présent numéro de "JFLS", intitulé *La liaison en français contemporain : normes, usages, acquisitions* aspire à témoigner l'état actuel des travaux qui s'inscrivent dans ce renouvellement permanent. L'ouvrage s'ouvre sur une étude purement linguistique qui place le phénomène de l'alternance phonologique (apparition d'une

consonne entre deux mots, M1 et M2) au centre de l'analyse, en offrant un aperçu des principales interprétations qui en ont été faites. Les contributions suivantes apportent un éclairage nouveau sur les dimensions diatopique, sociale et sociolinguistique de la liaison. Les auteurs proposent plusieurs méthodes de repérage et codage dudit phénomène et donnent plusieurs pistes de recherche reposant sur des analyses fines à partir de données expérimentales tirées de plusieurs corpus choisis en fonction du médium et de la situation pragmatique-communicative (parole spontanée d'enfants et de locuteurs francophones, parole publique de femmes et d'hommes politiques, lecture et présentation de nouvelles chez les présentateurs de télévision, etc.) Une contribution de ce numéro est également consacrée aux problématiques que la liaison pose aux apprenants et aux non natifs et fournit un cadre adéquat et innovant pour l'analyse des productions de liaison en FLE. En conclusion, en présentant des approches différentes, ce numéro de "JFLS" montre comment quelques avancées théoriques et analytiques majeures peuvent prendre source dans l'un des domaines les plus fréquentés et les plus féconds de la linguistique du français.

Silvia Domenica Zollo

J. HUMBLEY – D. CANDEL ed., "Neologica. Revue internationale de néologie", 2017, 11, 275 pp.

Les douze contributions de ce numéro, issues en partie de la Journée d'étude TOTH de 2016, portent sur les aspects néologiques de la terminologie. À partir d'un vaste corpus en langue anglaise, A. Renouf se concentre sur les phénomènes de terminologisation et déterminologisation. Trois études adoptent une approche résolument diachronique : C. Grimaldi aborde la néologie en botanique et en chimie au XVIII<sup>e</sup>,



J. Altmanova et S. Zollo se penchent sur l'évolution du vocabulaire de l'orfèvrerie entre XVIIe et XIXe, alors que M.F. Bonadonna s'attache au domaine des énergies renouvelables en diachronie courte, notamment aux syntagmes 'Nom + Adj'. Deux articles abordent des thèmes de politique linguistique : Ch. Jacquet-Pfau analyse les termes de l'éducation, tandis que D. Candel examine le rôle des experts dans le cadre du dispositif d'enrichissement de la langue française. M. Rossi s'intéresse à la nature métaphorique des néonymes et à leur rôle dans l'éventuelle lexicalisation des termes. E. Lefer étudie les biais idéologiques qui influencent la conceptualisation du biomimétisme. A. Lafrance, P. Drouin et M.-C. L'Homme mènent une étude détaillée sur la néologie et la nécrologie en terminologie de l'informatique (en anglais). F. Bacquelaine aborde la néologie dans les TIC Bluetooth grâce à un corpus trilingue (anglais, français et portugais). Pour finir, P. Lerat souligne l'importance des aspects pratiques et des stéréotypes culturels/experts dans la néologie des objets techniques.

*Giovanni Tallarico*

G. KLEIBER, 'Même' et les entités matérielles, "Le Français moderne", 2, 2017, pp. 190-207

Cet article pose la question de l'identité des entités matérielles en l'abordant par son versant linguistique et, plus exactement, à l'aide du 'même' dit 'd'identité' appliqué aux entités matérielles, auxquelles renvoient les noms concrets comptables et les noms concrets massifs. L'objectif principal est de décrire le fonctionnement de ce 'même' 'd'identité' avec les noms d'entités matérielles. En partant de la présentation classique des deux lectures du 'même d'identité', identité « référentielle » et identité « qualitative », les difficultés auxquelles cette distinction donne lieu sont d'abord mises en avant et ensuite surmontées. De plus, l'introduction de la notion d'occurrence s'avère déterminante

pour comprendre le fonctionnement des noms dénotant des entités matérielles massives.

*Francesca Piselli*

M. FASCILO, *Entre matière et artefact : la notion de matériau*, "Le Français moderne", 2017, 2, pp. 110-125

Confondus souvent avec les « noms de matières », les « noms de matériaux » font rarement l'objet d'une étude ciblée. L'auteur se propose de déterminer l'ontologie naturelle des matériaux et d'identifier les termes qui les nomment. Il évalue la capacité des groupes nominaux à désigner des matériaux en les plaçant dans des structures phrastiques particulières et en observant les perceptions sémantiques qu'ils produisent. En partant de la définition de 'matériau' dans le *TLFi*, l'auteur analyse le rapport entre matériau et matière et ensuite celui entre matériau et artefact. Les matériaux sont des substances dont la consistance permet de les façonner et aussi certains ensembles d'entités individuelles. Un matériau a pour fonction de construire un artefact et après, il devient sa matière.

*Klara Dankova*

V. ZOTTI – A. PANO ALAMAN ed., *Informativa umanistica. Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*, Firenze University Press, Firenze 2017, 178 pp.

Cet ouvrage, qui découle du projet *Lessico multilingue dei Beni Culturali* de l'Université de Florence, né avec la collaboration d'autres Universités italiennes et étrangères afin de réaliser un dictionnaire multilingue électronique du lexique du patrimoine culturel, retrace l'évolution de l'informatique pour les disciplines humanistes vers les *digital humanities*. La perspective quantitative de la linguistique de corpus, considérée comme la première phase de l'informatique humaniste, ouvre le volume avec deux articles sur le lexique de l'anglais des guides touristiques (Samson) et sur le lexique de l'italien

des sites des musées (Diani), suivis de la présentation du projet *ReNom* travaillant au balisage des noms propres de personne et de lieu dans les textes de la Renaissance française par le langage de marquage XML sur le standard de formatage TEI (Maurel, Friburger et Eshkol-Taravella). La deuxième phase de l'informatique humaniste s'occupe de la production de logiciels et de plateformes pour la numérisation des données, comme l'archive numérique *e-Leo* de la Bibliothèque léonardienne de Vinci (Taddei), le logiciel *HyperMachiavel* qui permet la consultation en ligne de corpus de textes alignés et parallèles (Zancarini et Gedzelman), et l'adaptation de ce dernier à l'analyse de *Le Vite* de Giorgio Vasari (Zotti). La troisième phase des humanités numériques touche aux perspectives ouvertes par les ressources de l'informatique permettent, par exemple, l'extraction automatique des données de Wikipédia pour la création de bases de données terminologiques dans le domaine de l'art et du patrimoine culturel (Pano Alamán), à l'amélioration d'outils et d'environnements déjà créés et à l'exploitation du web sémantique (Tomasi).

Chiara Preite

P. FRASSI – G. TALLARICO ed., *Autrement dit: définir, reformuler, gloser*, Paris, Hermann, 2017, 409 pp.

En adoptant des perspectives méthodologiques différentes, ce volume en hommage à Pierluigi Ligas explore les activités métalinguistiques de la définition, de la reformulation et de la glose représentant d'un point de vue linguistique des opérations distinctes aux frontières parfois floues. Les dix-neuf contributions figurant dans le volume sont partagées en trois sections (études linguistiques, traductologiques et littéraires) dont l'articulation reflète la variété des intérêts scientifiques de Ligas qui au cours de sa carrière scientifique a alterné des études littéraires avec la recherche linguistique et des réflexions portant sur la traduction au sens strict du terme.

La section consacrée à la lexicologie, à la lexicographie et la terminologie regroupe le nombre le plus important de contributions (par Dotoli, Zanola, Humbley, Facchinetti, Frassi, Cantarini-Gross, Vinti, Rossi, Giaufret, Altmanova, Bonadonna, Grimaldi, Tallarico) explorant aussi bien les enjeux de la définition dans une optique éminemment lexicographique, que ceux de la glose et de la reformulation, celle-ci étant analysée comme une stratégie ayant une visée définitoire ou de vulgarisation scientifique. La deuxième section s'articule autour de deux contributions (Benelli et Raccanello) abordant la traduction interlinguistique (français-italien) afin d'en dégager des points de vue intéressants relativement à différents domaines linguistiques. La dernière section accueille quatre contributions proposant des parcours de lecture fascinants sur des auteurs d'époques historiques différents (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) pour lesquels les contributeurs (Diglio, Piva, Genetti, Perazzolo) offrent des perspectives d'analyse inédites.

Claudio Grimaldi

I. NOVAKOVA, – J. SORBA – A. TUTIN, *Les noms généraux 'sentiment' et 'émotion'*, "Langue Française", 198, 2018, pp. 83-97

Les auteures examinent le fonctionnement syntaxique, sémantique et discursif des noms 'sentiment' et 'émotion', à partir d'un corpus de textes journalistiques (*Libération* 2007-2008) et de textes littéraires romanesques contemporains. Malgré leur apparente similitude, ces noms généraux fonctionnent différemment en discours : si le mot 'émotion' apparaît comme un hyperonyme large, avec un sens affectif stable et bien circonscrit, la plasticité sémantique de 'sentiment' en fait un terme classifieur, étroitement lié au contexte immédiat. L'analyse synchronique est complétée par une étude diachronique ponctuelle (à l'aide du corpus romanesque *Frantext*) qui s'efforce de montrer pourquoi et comment 'sentiment' est devenu un terme classifieur, comparé à 'émotion'.

Elisa Ravazzolo

A. GREZKA – L. ZHU, *Du figement au défigement : la reconnaissance de néologismes polylexicaux*, “Études de linguistique appliquée”, 2, 2017, pp. 185-196

Dans cette étude, les auteurs proposent une méthode expérimentale pour la détection des néologismes polylexicaux, qui utilise la base de données *FixISS* et l'outil *Corpindex*. L'équipe *FixISS*, qui s'intéresse actuellement aux locutions adverbiales et en particulier aux locutions comparatives en 'comme', présente une méthode pour repérer les défigements de nature substitutionnelle, qui font disparaître l'un des éléments de la séquence initiale. Les néologismes potentiels, c'est-à-dire ceux qui ne se trouvent pas dans la base *FixISS*, sont d'abord identifiés dans des textes en format électronique, puis soumis à validation à travers une classification manuelle.

Michela Murano

C. GRIMALDI, *Discours et terminologie dans la presse scientifique française (1699-1740). La construction des lexiques de la botanique et de la chimie*, Peter Lang, Oxford 2017, 261 pp.

Issu de sa thèse de doctorat et préfacé par J. Humbley, l'ouvrage de C. Grimaldi explore la naissance des lexiques de la botanique et de la chimie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le choix de ces deux sciences ne relève pas du hasard puisque pendant les siècles des Lumières elles partageaient le besoin de classification des éléments naturels et chimiques et la nécessité de définir des critères clairs permettant ces classifications. Pour son étude l'auteur choisit un corpus d'articles tirés de 123 numéros du *Journal des savants* et de 185 articles des *Histoire et Mémoires de l'Académie royale des sciences* datant de 1699 à 1740.

L'ouvrage se compose de quatre chapitres suivis d'une conclusion. Les chapitres I et II introduisent le concept de science moderne et d'écriture de la science en soulignant le rôle joué par la presse scientifique périodique née en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

pour la diffusion des savoirs et pour l'histoire des genres textuels de la communication scientifique. Les chapitres III et IV abordent les choix terminologiques faits par les scientifiques relativement aux lexiques de la botanique et de la chimie. Le corpus démontre que la naissance des lexiques des sciences prises en examen s'accompagne d'un effort remarquable de conceptualisation fait par les savants qui contribue de manière considérable à la constitution d'un français scientifique basé sur un héritage linguistique gréco-latin.

Paolo Frassi

L. HEWSON, *Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire*, “Meta”, 62, 2017, 3, pp. 501-520

Cet article rappelle la nécessité d'un cadre interprétatif établi en amont qui permette de repérer, grâce à l'intervention d'une instance validante (l'expert), des zones de créativité en traduction littéraire et « d'asseoir ainsi des prises de position argumentées » (p. 507). En soulignant la nature profonde de la créativité et en partant d'une série de paradoxes (statut de la créativité, possibilité même de la créativité, entre autres), Hewson se focalise non pas tant sur le processus créatif que sur le produit de ce dernier. En particulier, son analyse aborde les phénomènes de l'addition et de la transformation, distinguant une démarche créative d'une démarche non créative.

Danio Maldussi

F. PISELLI – F. PROIETTI ed., *Les traductions comme textes politiques. Un voyage entre France et Italie (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Classiques Garnier, Paris 2017, 296 pp.

L'opera prende in considerazione le traduzioni di testi politici di cinque grandi autori francesi e italiani: la *Storia d'Italia* di Guicciardini nella traduzione di Chomedey, Favre-Gergeon, Fournel-Zancarini (contributi di J.-L. Fournel, J.-Cl. Zancarini e P. Carta), i *Discours* e le *Considéra-*

*tions sur le gouvernement de Pologne* di Rousseau (analisi di M. Raccanello, N. Stradaoli e G. Belardelli), *Dei delitti e delle pene* di Beccaria (contributi di X. Tabet, Ph. Audegean), *il Génie du Christianisme* di Chateaubriand (articoli di F. Piselli e S. De Luca), l'opera *Qu'est-ce que la propriété* di Proudhon (contributi di F. Proietti, G. Benelli, G. Manganaro Favaretto). All'interno delle problematiche epistemologiche del perché e come tradurre un testo politico del passato, così come delle motivazioni sottese a traduzioni illustri, il volume offre un panorama ampio e approfondito del ruolo fondamentale delle traduzioni per la costituzione e la circolazione di un lessico europeo della politica. Gli studi qui riuniti non mancano di offrire spunti di rilievo su aspetti lessicologici e traduttologici fra francese e italiano nel corso dei secoli considerati. Il traduttore è visto come interprete e filologo del testo, in un'operazione linguistica di trasposizione di un testo in un determinato periodo storico-linguistico.

Maria Teresa Zanola

L. SINI, *Il Front National di Marine Le Pen*, Edizioni ETS, Pisa 2017, 162 pp.

Ce volume se veut une aide à la décodification des instances discursives et iconographiques de la propagande du Front National de Marine Le Pen par le biais des outils de l'analyse du discours.

Le premier chapitre sert de cadre théorique: l'A. y illustre les principales écoles européennes en analyse du discours ainsi que les spécificités linguistiques du discours politique. Le deuxième chapitre analyse le positionnement politique de Marine Le Pen, tandis que le troisième chapitre – qui forme le cœur du volume – s'attache à décrire le caractère du discours néofrontiste qui se manifeste dans une opération de renouvellement lexical finalisée à la dédramatisation du parti. En particulier, l'A. focalise son attention sur les formules, les néologismes, l'usage de la dénégation, les amalgames et les métaphores abusives en s'appuyant sur des exemples tirés du

corpus d'analyse. Dans le quatrième chapitre, tout aussi important que le troisième, l'analyse est élargie aux éléments iconographiques présents dans les campagnes électorales du FN: la couleur bleu marine et surtout le mythe fondateur de Jeanne d'Arc, évoqué à maintes reprises dans le discours de Marine Le Pen du 1<sup>er</sup> mai 2015, dont l'A. reporte un large extrait, assorti de sa traduction en italien. Le cinquième chapitre démontre comment l'emploi du mot 'patriote', dépassant le clivage traditionnel droite-gauche, a permis au FN de construire son nouveau ethos collectif et d'élargir ainsi son consensus électoral.

Rosa Cetro

M. PERGNIER, *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction*, Les Belles Lettres, Paris 2017, 400 pp.

La réédition par Maurice Pergnier des *Fondements sociolinguistiques de la traduction*, dans la collection « Traductologiques » dirigée par Jean-René Ladmiral et Jean-Yves Masson, témoigne de l'intérêt toujours actuel de cet ouvrage paru pour la première fois en 1978 et réédité une deuxième fois en 1993, après que des parties avaient été supprimées et d'autres ajoutées. Cette troisième édition permet au lecteur d'accéder au contenu original de l'ouvrage, puisque, comme le dit l'auteur dans l'introduction, les parties supprimées en 1993 ont retrouvé leur place dans cette dernière édition qui s'enrichit également des remarques et des réflexions que l'auteur a tirées de ce travail de réédition et qu'il confie aux notes en bas de page. Au cœur de la réflexion se situe le rapport entre linguistique et traduction à une époque (fin des années soixante-dix) où linguistes et experts de traduction habitaient des espaces éloignés les uns des autres. Le questionnement qui soutient cet ouvrage, et qui en fait un instrument actuel à la fois pour penser et pour pratiquer la traduction, est très simple et pourtant essentiel: quel est l'apport de la théorie linguistique à la

problématique de la traduction ? Et s'il y a apport, de quelle linguistique s'agit-il ?

À travers un parcours de dissection de notions clés telles que langue, parole, sens, signifié, code, message, etc., et des rapports qui s'instaurent entre elles au vu des différentes théories et approches linguistiques, Maurice Pergnier aboutit à l'idée de langue en tant qu'« institution sociale ». Puisant à la pensée d'Emile Benveniste et récupérant le pan oublié, ou tout simplement négligé, de la pensée saussurienne qui appréhende la langue comme « l'ensemble des habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de comprendre et de se faire comprendre », l'auteur trace petit à petit la voie qui mène à la rencontre féconde entre sociolinguistique et traduction et au dévoilement de l'enracinement profond de l'acte traductif dans la communication entre êtres humains au sein des sociétés. C'est là qui se situe le caractère actuel d'un ouvrage paru il y a trente ans.

*Caterina Falbo*

M. DE GIOIA – M. MARCON ed., *Approches linguistiques de la médiation*, Lambert-Lucas, Limoges 2016, 158 pp.

Le mot 'médiation' connaît aujourd'hui une grande productivité lexicale due à son emploi dans une multiplicité de contextes, ce qui nuit cependant à sa précision terminologique. Les spécialistes qui ont participé à ce volume s'interrogent sur les raisons de ce phénomène, tout en essayant d'apporter des données utiles à une définition plus rigoureuse.

Les premières contributions portent sur le domaine législatif et incluent aussi les essais de deux spécialistes français (le juriste F. Vert et le magistrat B. Raynaud) et d'une italienne (l'avocat S. Spolaore). M. De Gioia et M. Marcon (pp. 11-29) analysent les usages terminologiques de 'médiation' dans le discours institutionnel de l'Union Européenne et les comparent au métadiscours de Guillaume-Hofnung, qui a apporté une des principales réflexions théoriques sur cette thématique dans le milieu francophone.

E. Ballardini (pp. 40-50) décrit quelques dissymétries terminologiques entre l'italien et le français dans le procès pénal français, tandis que l'article signé par E. Navarro, J.-M. Benayoun et J. Humbley (pp. 66-83) se veut une réflexion sur les problèmes liées à « la définition du périmètre de l'interprétation-médiation, par rapport aux autres formes de traduction et d'interprétation » (p. 67). M. Guillaume-Hofnung (pp. 84-90) se penche sur le domaine de la santé, où elle constate des emplois erronés du terme 'médiation' mais aussi une progressive prise en compte de la définition qu'elle en a proposée. N. Niemants (pp. 91-116) met en relief les apports de la linguistique et de la traductologie dans la pratique de la médiation en milieu hospitalier, puis souligne l'intérêt de l'analyse conversationnelle comme outil de formation dans ce domaine. G. Agresti (pp. 117-147), après une réflexion sur la nature médiale et relationnelle de la langue, décrit une expérience de médiation menée à Teramo, dans un contexte d'intégration d'étudiants étrangers. F. Chiappone (pp. 148-157) termine le volume en essayant de définir une philosophie de la médiation qui s'appuie sur les réflexions de quelques interprètes.

*Cristina Brancaglione*

H. TYNE – M. BILGER – P. CAPPEAU – E. GUERIN ed., *La variation en question(s). Hommages à Françoise Gadet*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2017, 308 pp.

Ce volume réunit différents travaux qui correspondent aux vastes intérêts scientifiques de F. Gadet. L'ouvrage est organisé en six sections : dans la première (« Aborder la variation ») il est question de thèmes tels que le 'schwa pré-pausal' en français standard et le rôle du diaphasique dans les interactions langagières. La deuxième section est consacrée à la sociolinguistique historique : F. Mazière se concentre sur la place de la variation au XVIe, notamment chez Vaugelas, et A. Lodge sur l'histoire sémantique du mot 'bourgeois'. En ce qui concerne le contact des langues, M.C. Jones étudie les

normes phonologiques et morphosyntaxiques du normand en relation avec celles du français. La quatrième partie, centrée sur l'oral, se focalise sur le français parlé en Ontario, sur la variation pragmatique et discursive ainsi que sur les vernaculaires multiculturels de Londres et de Paris. La partie suivante aborde les rapports entre écriture et oralité, dans les écrits des soldats de la Grande Guerre et dans les productions numériques spontanées. Dans la dernière section (« Acquisition et enseignement ») R. Paternostro se pose la question de comment enseigner la variation en FLE/S, tout en s'appuyant sur deux expériences pédagogiques significatives, alors qu'E. Galazzi réfléchit sur les phénomènes de francisation orale des anglicismes et sur l'opacité qu'il peut en résulter pour des apprenants italophones.

*Giovanni Tallarico*

R. RAUS, *FESP : le français pour les étudiants de Sciences politiques. Il francese per i corsi di laurea politologici e internazionalistici*, 2<sup>e</sup> éd., Edizioni giuridiche Simone, Napoli 2017, 267 pp.

Après le succès de sa première édition, en 2005, cet ouvrage de Rachele Raus, paru aux éditions Simone (Naples), vise premièrement à com-

bler le vide éditorial autour des manuels universitaires consacrés au français sur objectifs spécifiques, notamment dans les champs des Sciences politiques et des relations internationales. Le but de ce cours de langue et linguistique française, remanié et enrichi tant dans sa structure éditoriale que dans ses contenus, est de transmettre aux étudiants les connaissances et les compétences permettant d'interroger critiqueusement des textes et des discours en français produits par des acteurs politiques et internationaux. S'appuyant sur le cadre épistémologique de l'Analyse de discours, ce volume a le mérite d'intégrer les acquis théoriques de l'École française d'AD au sein de la recherche universitaire italienne. Les catégories conceptuelles de « genre », « hétérogénéité discursive », « modalisation », « ethos », etc., sont ainsi questionnées et mises à l'épreuve de nombreuses activités didactiques. Cette armature notionnelle robuste, ainsi que l'application pratique des connaissances acquises, font de ce volume un outil indispensable aussi bien pour les étudiants que pour les chercheurs travaillant dans les champs du politique et des relations internationales.

*Francesco Attruia*



## RASSEGNA DI LINGUISTICA INGLESE

A CURA DI MARIA LUISA MAGGIONI E AMANDA C. MURPHY

J. CULPEPER – P. KERSWILL – R. WODAK – T. MCENERY — F. KATAMBA ED., *English Language: Description, Variation and Context*, Palgrave, London 2018, 686 pp.

This second edition takes a comprehensive look at a range of topics relevant to the study of the English language today. The 41 contributions are divided into seven parts. The first part deals with the structure of English, covering the core aspects from phonetics and grammar to semantics and pragmatics. Part two looks at the history of English, in particular the notion of standardisation and phonological, lexical, grammatical and semantic change. Part three looks at regional and social variation and includes a new chapter on world Englishes and English as a Lingua Franca. Parts four and five are dedicated to stylistics and pragmatics in discourse while part six looks at teaching methodologies. Part 7 is a brand-new addition and consists of two chapters dedicated to the role of corpus linguistics as a methodology in language research. The final chapter provides students with a solid introduction to research methodologies.

*Rachel McNamara Coyne*

L. PEDRAZZINI, *Il lessico dell'inglese: strumenti per l'apprendimento*, Carocci, Roma 2016, 170 pp.

Il lessico è comunemente considerato uno degli aspetti più complessi da affrontare quando si studia una lingua straniera. Il volume, rivolto principalmente a insegnanti e studenti universitari, si sviluppa a partire da una serie di domande di carattere teorico e pratico che guida il lettore attraverso diversi aspetti afferenti alla neurolinguistica, la linguistica applicata e, in particolare, la linguistica acquisizionale. Il libro, costituito da sei capitoli, si apre con una descrizione dei processi mentali che portano

all'acquisizione lessicale e le ripercussioni degli stessi sull'apprendimento di più di una lingua straniera. La discussione viene poi allargata al concetto di conoscenza lessicale accuratamente declinata e descritta dal punto di vista formulaico usufruendo di numerosi strumenti tra cui liste di vocaboli, collocazioni e *chunks* al fine di facilitare l'apprendimento dei vocaboli da parte dei discenti. Nei capitoli conclusivi, infine, vengono proposte una serie di tecniche e schede d'apprendimento con le quali mettere in pratica quanto precedentemente descritto a livello teorico nella didattica in classe come nello studio personale.

*Ivano Celentano*

P. SZUDARSKI, *Corpus Linguistics for Vocabulary: A Guide for Research*, Routledge, New York 2017, 238 pp.

How can corpus data help us understand the lexicon? Which words are the most frequent? How is spoken vocabulary different from written vocabulary? How can I use corpus data in my teaching? These are only a few of the research questions provided by the author. *Corpus Linguistics for Vocabulary* has been written as a practical guide for both researchers and undergraduate students who approach the field of Corpus Linguistics to improve their research on vocabulary. The book is made up of ten chapters, each devoted to a specific aspect of linguistic studies. To increase accessibility, each chapter was structured in a similar way: a preliminary introduction to the topic followed by a series of tasks for self-assessment, concluding with a case study conducted by different scholars. Among the most relevant research objectives presented in the book are phraseology



and formulaic language, discourse pragmatics, learners' language and vocabulary teaching.

*Ivano Celentano*

R. FUCHS, *Do women (still) use more intensifiers than men?*, "International Journal of Corpus Linguistics", 22, 2017, 3, pp. 345-374

The paper evaluates the frequency of use of intensifiers among male and female British English mother-tongue speakers, drawing on two samples of spoken language included in the British National Corpus for a total amount of more than 600 speakers from 1994 and 2014 respectively. Sociolinguistic variables such as age, gender, social class and dialect allowed the author to discuss the results on a broad scale. The results showed that even if intensifiers are now more frequently used by both male and female speakers, women still use more intensifiers than men, indicating that no significant change has occurred in the last decade.

*Ivano Celentano*

R. CARTER – M. MCCARTHY, *Spoken Grammar: Where Are We and Where Are We Going?*, "Applied Linguistics", 38, 2017, 1, pp. 1-20

The article offers an historical outline on the studies concerning the grammar of spoken English over the last two decades. The paper highlights the need to revisit the methodology with which language pedagogy approaches grammar instruction. Adopting a chronological perspective, the author first provides a description of the evolution of the role of spoken language from 16<sup>th</sup> century England until today. The second part of the paper presents some of the research findings, while the final section is devoted to the role of authentic spoken interaction, particularly the language of the Internet and its implication for language pedagogy.

*Ivano Celentano*

V. BRAZINA – R. LOVE – K. AIJMER ed., *Corpus Approaches to Contemporary British Speech: Sociolinguistic Studies of the Spoken BNC2014*, Routledge, New York 2018, 264 pp.

The volume collects a series of recent research studies in the field of corpus-based sociolinguistics, drawing on the data provided by the new Spoken BNC2014 corpus. The publication offers a sociolinguistic overview of contemporary spoken British English and is divided into three sections. The first part is devoted to presenting the new corpus, offering a theoretical introduction on key research topics such as corpus linguistics and sociolinguistics, as well as some practical guidelines on how to explore the corpus itself, using the freely accessible CQPweb platform. The remaining sections discuss important findings, particularly concerning pragmatics and morphosyntax. Special emphasis is given to spoken language features such as the role of intensifiers, tag questions or the grammar of spoken English.

*Ivano Celentano*

S. GRANGER – G. GILQUIN – F. MEUNIER ed., *The Cambridge Handbook of Learner Corpus Research*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, 748 pp.

Learner corpus research is a relatively new branch of corpus linguistics that started developing in the 1990s with the advent of computer corpora and the studies of Sylviane Granger. The Handbook is the first substantial overview of the field, its development, the state-of-the-art practices and its findings. The volume comprises 27 chapters and it is divided into five parts: the first part deals with learner corpus design and methodology; the second part focuses on the analysis of learner language; the remaining parts are devoted to learner corpus research and second language acquisition, language teaching, and natural language processing. The scope of the handbook is wide and it provides exhaustive applications of learner corpora, as well as the insights of experts in the field. It is worth

mentioning the importance and influence that some chapters may have on new researchers in the field, such as those on learner corpus collection (both written and spoken), annotation, methodology, theory, analysis, and applications.

Francesca Poli

V. BREZINA – L. FLOWERDEW ed., *Learner Corpus Research. New perspectives and applications*, Bloomsbury, London/New York 2018, 179 pp.

The volume is a collection of recent studies in the field of learner corpus research focusing on both spoken and written production. The studies deal with a range of issues, such as the effect of task on learner language output (e.g. document length, task topic), the effect of learner variables (e.g. self-repetitions, phrasal verbs) and the nature of learner language (e.g. figurative language). The results point towards new possible applications for classroom pedagogy and the readers are introduced to new written and spoken corpora (not only of English L2). The papers also reprise previous research and integrate it with new data and perspectives. It is worth mentioning the study on phrasal verbs frequency in which the authors demonstrate a correlation between the production of phrasal verbs and the proficiency of the learners: L2 users tend to avoid multi-word verbs in their production (due to a series of difficulties), whereas advanced L2 speakers adopt more similar phrasal verb patterns to that of native speakers.

Francesca Poli

L. ANTHONY, *Introducing English for Specific Purposes*, Routledge, London/New York 2018, 220 pp.

This monograph provides an insight into English for Specific Purposes (ESP) for students of Applied Linguistics and language teachers. The book begins with a definition of ESP in the academic and occupational contexts and

outlines the features that set ESP apart from other approaches in ELT. The importance of the English language and its key role in many professional settings and in academia as a result of globalisation is considered. Based on these considerations, the author discusses how ESP programmes are positioned in occupational and in academic contexts and presents the main components of ESP courses. The four ‘pillars’ on which the ESP approach is based – needs analysis, learning objectives, materials and methods, and evaluation – are explained. The key players in ESP – i.e. learners, instructors, administrators – are presented and their roles discussed. The author then addresses each pillar of ESP in depth and provides practical information on issues such as how to carry out a needs analysis, define learning objectives, design a course syllabus, choose existing materials and create new ones, evaluate the learners’ progress. Traditional learning and teaching methods as well as the more recent Data Driven Learning approach are also presented. The final part of the book deals with the implementation of ESP programmes and focuses on the different responsibilities of administrators and instructors for the success of an ESP programme.

Francesca Seracini

COUNCIL OF EUROPE, *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment, Companion Volume With New Descriptors* (Provisional Edition), Language Policy Programme Education Policy Division Education Department, Strasbourg 2017, 235 pp.

An update to the 2001 *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment* (CEFR) was long due. The Council of Europe’s *Companion Volume (CEFR/CV)*, an extended version of the 2001 illustrative descriptors, was published in 2017. The newly published volume reflects the societal and educational developments of the past twenty years and includes descriptors for new

areas (mediation, online interaction, and plurilingual/pluricultural competence) and new scales for reception strategies and phonological competence. The relevant updates include the removal of references to linguistic accommodation to the “native speaker” (a term that has become controversial in the literature), stronger descriptors for plus levels, a new scale for phonological control, a broader approach to mediation, new scales for creative texts and literature, and new scales for online conversation, discussion and goal-oriented online transactions and collaboration. The inclusion of the online use of language takes into account the multimodal activities typical of current use of the Web. It is also evidence of the Council’s continuing mission to promote language education based on needs analysis and oriented towards “real-life tasks”. As the original CEFR’s descriptors were developed, validated and calibrated irrespective of learners’ age, a collated representative sample of descriptors of language competences developed for young learners aged 7-10 and 11-15 is also available on the Council of Europe’s Website.

*Caterina Pavesi*

G. GILQUIN, *American and/or British influence on L2 Englishes – Does context tip the scale(s)?*, S.C. DESHORS, ed. “Modeling World Englishes: Assessing the interplay of emancipation and globalization of ESL varieties”, John Benjamins, Amsterdam 2018, pp. 187-216

Gilquin’s chapter is found in a volume which provides a bird’s-eye view of the theoretical models for the development and use of Englishes in the early 21<sup>st</sup> century. Starting from the World System of English model by Mair (2013), she sets out to verify whether American English has the purported influential role on other varieties of English, using corpus data as evidence and considering British English as a possible competitor. The findings are mixed: there appears to be some influence of American English on L2 Englishes, but there is variation

among them and American English does not exert more influence on ESL varieties than EFL varieties. Lastly, the local context plays a role in the degree of influence with factors like colonial history, economic relations and geographical proximity explaining some of the preferences for an American or British English model.

*Francesca Poli*

E.E. ÇİFTÇİ – P. SAVAS, *The role of telecollaboration in language and intercultural learning: A synthesis of studies published between 2010 and 2015*, “ReCALL”, 30, 2018, 3, pp. 278-298

Considering the fact that many students around the world often do not have the chance to engage in intercultural communication with people from different countries, telecollaboration and virtual exchange projects represent valuable opportunities to foster and facilitate communication among people with different cultural backgrounds. The paper provides a qualitative meta-synthesis of the research papers focusing on language and intercultural learning through telecollaboration projects published between 2010 and 2015. After identifying general trends and perceptions, the paper presents key issues and recurring patterns. They are organized under five main areas: participants’ telecollaboration experiences, telecollaboration and language learning, intercultural learning through telecollaboration, challenges faced by participants and the needs for effective practices. Finally, the paper offers some directions for future research and practice.

*Valentina Morgana*

T. MORELL, *Multimodal competence and effective interactive lecturing*, “System”, 77, 2018, pp. 70-79

Multimodal competence is increasingly associated with effective pedagogy, especially when it comes to English-medium instruction and international contexts. Published as part of a special edition in System, this article presents data

from multimodal discourse analysis of academic teaching. In particular it focuses on the multiple semiotic resources drawn on by a teacher in setting up interactive group work tasks in the classroom. Morell sets out data drawn from a video recording of an EMI mini-lecture and field notes in a table and in spatial maps. She documents gesture, gaze, spatial positioning, written discourse in slides and on the blackboard, and teacher-student spoken discourse. The findings suggest that successful coordination of semiotic resources by lecturers leads to positive outcomes, with students negotiating and producing conceptual meaning and engaging in a high degree of interaction.

*Olivia Mair*

O. CHIROBOCEA, *A case for the use of translation in ESP classes*, "Journal of Languages for Specific Purposes", 2018, 5, pp. 67-76

The article discusses the use of translation as a method to teach EFL. The author first introduces the reasons that have led translation to be disregarded as a teaching method for many years starting from the mid-1900s up until recently. Translation in language teaching (TILT) has long been erroneously associated with the Grammar Translation method, which has been criticised for its artificial exercises and its teacher-centred approach, among other things. The author reports on the literature that contradicts the association of TILT with the Grammar Translation method, and points out how translation can be particularly suited to teaching ESP, where accuracy and practice on authentic texts are key. The article also presents various translation activities suitable for different learning objectives.

*Francesca Seracini*

M. BAKER, *In Other Words. A coursebook on Translation*. Third Edition, Routledge, London/New York 2018, 370 pp.

Baker's coursebook is aimed at training translators, providing insight into the linguistic theory at the basis of translators' work. Each chapter deals with a different aspect of equivalence in language, from word level to semiotic equivalence towards the implications related to the mediation process operated by translators. The language levels presented are lexis (word formation, collocation), grammar (introducing the meaning of text), thematic and information structure (a Hallidayan approach), cohesion, pragmatics and the manipulation of language in a communicative situation. The chapter on semiotic equivalence is new to this third edition. It deals with the use of verbal and non-verbal signs in communication, particularly interesting for those working in audiovisual translation. In the last chapter, Baker calls upon translators to develop their own critical skills that should guide their work when faced with ethical choices. Although ethical codes in translation already exist, Baker suggests that these codes may not fit all situations. Therefore, translators should be able to question rules and find their own path towards accountability, causing no harm to others with their work. Baker's coursebook is valuable since it describes the nuts and bolts of translation from the basis, offering exercises in each chapter and inviting translators to reflect upon their profession from a technical but also critical point of view.

*Claudia Alborghetti*

K. MALMØJÆR ed., *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*, Routledge, London/New York 2018, 449 pp.

This book explores how Translation Studies and Linguistics are interconnected and how both disciplines benefit from this relation. The contributions in the volume are grouped into six parts. Part I provides an overview of the general linguistic theories as well as aspects of

semantics, semiotics and phonetics and phonology in terms of the role they have played in the development of Translation Studies theories. Part II focuses on meaning and signification. The chapters highlight the importance of non-verbal elements in spoken communication and of ‘explicatures’ and ‘implicatures’ in conveying meaning and discuss the potential problems posed for translation and oral interpretation. The contributions in Part III centre around texts in speech and writing, discussing the applications of Discourse Analysis, genre analysis, text linguistics, socio-narrative theory and stylistics in Translation Studies. Tropes and word-play are also addressed in relation to the challenges for translation. Part IV explores the relationship between sociolinguistics and research into translation and interpretation, considering, for example, the importance of concepts such as register, topic and message function. Part V deals with media and machines with regard to translation and interpreting, taking into consideration audiovisual materials, news media, corpus linguistics, the Web and MT systems. Finally, Part VI focuses on how studies into translation and interpretation can be applied in areas such as language teaching, lexicography and Language for Specific Purposes.

*Francesca Seracini*

S. CIANCITTO, *A Bear Called Paddington: uno studio diacronico delle traduzioni del romanzo di Michael Bond*, “inTRAlinea”, 20, 2018

Ciancitto affronta il caso di studio del romanzo di Bond sull'orso Paddington in due traduzioni in italiano del 1967 e 2014. Partendo dalla teoria relativa alla letteratura per l'infanzia in traduzione (in particolare Klingberg e Oittinen), i risultati mostrano come alcuni elementi legati alla cultura e alle convenzioni sociali siano stati manipolati dalle traduttrici rispetto all'immagine da loro percepita del pubblico di arrivo. Se negli anni '60 la tendenza traduttiva volgeva verso l'italianizzazione di elementi esotizzanti dettata dalla presunta limitata ca-

pacità di comprensione del lettore bambino, in tempi recenti (complici gli scambi culturali tra Italia e Regno Unito) la letteratura per l'infanzia è in grado di accogliere l'estraneità in traduzione ed educare i lettori alla diversità.

*Claudia Alborghetti*

E. DI GIOVANNI – Y. GAMBIER ed., *Reception Studies and Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2018, 353 pp.

Audiences have always held a prominent role in debates related to texts and their enjoyment and reception. However, studies on audience reception related to translation, especially audiovisual translation, are rare to find. This is mainly because audiences are hard to define, especially when texts such as audiovisuals are often consumed in private. Yet, in the last ten years, consumption modes and technology have changed and this has led to an unforeseen interactivity on the part of audiences: viewers can now express their opinion regarding a film, a TV programme or series, through social media, thus determining the success or failure of a product, and can even participate in the translation process. Reflections about the audiences of translated audiovisual products also involve reflections on ‘accessibility’, i.e. the need to produce texts aiming at all kinds of audiences, even ones with hearing or visual impairments or other disabilities. The book aims to gather contributions on how audiovisual texts are received by different types of audiences and is organised into four sections. The first part deals with the definition of reception studies, the second with methodological issues regarding reception studies and audiovisual translation studies. In the third part, the relation between reception studies and AVT modalities are considered and in the final part the articles focus on hybrid media translation, such as media interpreting, and new audiences.

*Laura Anelli*

F. CHAUME, *Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes?*, "The Journal of Specialised Translation", 2018, 30, pp. 84-104

The paper provides an overview of the specific features characterising audiovisual translation (AVT) with a view to highlighting how these features challenge long-established concepts in Translation Studies. The author illustrates the various practices of localisation, an umbrella term that includes traditional AVT modes such as dubbing and subtitling, as well as other modes, such as transcreations and remakes, where translation is to be intended in a broader sense. AVT calls for a revision of the concept of translation itself to account for these forms of "media adaptation". The paper also advocates a revised definition of equivalence to include the various types of relation between source and target texts in AVT, and puts forward the new concepts of "iconic" and "narrative" equivalence.

*Francesca Seracini*

A. SILEO, *Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL*, "Altre Modernità", 2018, volume speciale CONfini, CONtatti, CONfronti, pp. 258-267

L'articolo presenta un fenomeno sempre più diffuso nel panorama traduttivo italiano, ovvero quello del *simil sync* o *semi sinc*. Tale pratica traduttiva risulta essere un ibrido tra il doppiaggio in perfetto sincronismo e il *voice over*: il sincronismo articolatorio viene infatti solo parzialmente rispettato ma l'isocronia viene mantenuta, dato che si presta attenzione a coprire la battuta del testo di origine per intero. Proprio come per il *voice over*, però, la traccia audio originale rimane percettibile da parte del pubblico di arrivo. Le origini del *simil sync* sono difficili da tracciare e una sua definizione precisa non è ancora stata data al punto che, pur essendo una pratica traduttiva ormai largamente diffusa, non rientra tra le modalità di traduzione audiovisiva presenti nel contratto collettivo nazionale.

*Laura Anelli*



## RASSEGNA DI LINGUISTICA RUSSA

A CURA DI ANNA BONOLA E VALENTINA NOSEDA

R. BENACCHIO – A. MURO – S. SLAVKOVA ed., *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*, Biblioteca di studi slavistica 39, FUP, Firenze 2018, 256 pp.

Si pubblicano tredici saggi sui meccanismi di prefissazione, principalmente nelle lingue slave, ma anche considerando in ottica contrastiva e tipologica altre lingue, indoeuropee e non, in cui la prefissazione svolge una parte importante nella formazione dei sistemi aspettuati, così come lo è per le lingue slave. Il volume è frutto dei lavori prodotti al termine di un progetto quinquennale del gruppo di ricerca *ASP: Slavic verbal aspect in diachronic, comparative and typological perspective*, guidato da Rosanna Benacchio (Università di Padova). Negli interventi si ricercano le variazioni presenti nelle lingue i cui sistemi aspettuati nascono dall'uso di prefissi originati da marche di localizzazione spaziale, che nel tempo sono state soggette a processi di grammaticalizzazione e hanno acquisito significati più astratti, come quello di culminazione, per poi diventare marche di perfettivizzazione. Si considerano inoltre i fenomeni di formazione del perfettivo in contesti di contatto linguistico fra lingue slave e non slave (come nel caso del resiano e dello slavo molisano). Il tema è trattato anche in rapporto a lingue antiche come il latino o il paleoslavo.

Anna Bonola

V. BENIGNI, *Strategie di intensificazione in russo: i nomi non scalari tra semantica e pragmatica*, in *Studi di linguistica slava*, M. di Filippo – F. Esvan ed., Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017, pp. 15-33

Apparso negli atti del VI incontro di Linguistica slava (Procida 2016), il saggio di Benigni parte dalla nozione di intensificazione, intesa come insieme eterogeneo di strategie linguisti-

che che variano per intensità la forza referenziale di un elemento lessicale, e indaga le modalità di cui dispone il russo per rinforzare i nomi non scalari. Dopo una breve ma puntuale disamina dei più recenti studi sull'intensificazione, si discutono dapprima (par. 3) alcuni aspetti che ne rendono complessa la trattazione e quindi (par. 4) le principali strategie con cui il russo intensifica i nomi non scalari: i. morfologiche (formanti lessicali come *čudo-*, *car'*; prefissoidi come *archi-*, *ul' tra-* ecc.); ii. lessicali (aggettivi intensificativi parzialmente grammaticalizzati); iii. sintattiche (*schematic idioms* come *Nu i + N*, *ničego sebe + N*, *vot eto + N!*, la ripetizione di N con la seconda forma al genitivo plurale, *vsem N<sup>s</sup> dat+pl + N<sup>s</sup>*, *prjamo N<sup>s</sup> + pre-/raz-N<sup>s</sup>*). Nel paragrafo 5, utilizzando la nozione di "formato semantico" (Simone 2008), si individuano i meccanismi logico-concettuali che permettono una lettura scalare dei nomi non graduabili, come l'attivazione di un tratto qualitativo implicito di N (*nastojaščij pisatel'* – un vero scrittore) o l'individuazione di N come prototipico di una data categoria (*tipičnyj kulak* – un tipico kulak). Infine (par. 6) si illustrano alcuni aspetti pragmatici (per es. l'uso dell'intensificatore o dell'attestatore di verità per influenzare l'opinione del ricevente), avanzando l'ipotesi che componente semantica e pragmatica possano costituire un continuum di significazione che va dal piano proposizionale a quello contestuale.

Anna Bonola

P. COTTA RAMUSINO, *Dire la rivoluzione. Lessico e fraseologia nel decennio postrivoluzionario*, Mimesis Edizioni, Milano 2018, 97 pp.

Attraverso gli scritti di due linguisti contemporanei al primo decennio postrivoluzionario russo l'autrice descrive il radicale cambiamento della lingua avviato dalla rivoluzione d'Otto-



bre. Si tratta dei preziosi volumetti di Grigorij Vinokur (*Kul'tura jazyka* [La cultura della lingua], 1925) e Afanasij Seliščev (*Jazyk revolucionnoj epochi* [La lingua dell'epoca rivoluzionaria], 1928, opera duramente criticata, censurata dopo l'internamento dell'autore in un campo di lavoro, e riemersa solo con la *perestrojka*), a cui si aggiungono numerosi altri scritti dell'epoca. Sulla base di questi documenti Cotta Ramusino ricostruisce (cap. 2) le trasformazioni del lessico postrivoluzionario (scomparsa di parole prerivoluzionarie, neologismi, risemantizzazione e specializzazione dei termini, commistione di registri e proliferazione di prestiti, sigle e composti) e della fraseologia (cap. 3), caratterizzata da formule fatte (*šablonnost'*) che andranno a costituire il *newspeak* (*novojaz*) sovietico. Ciò avviene non senza aver prima dato uno sguardo d'insieme: nel primo capitolo si evidenzia infatti come in questi anni, in polemica con i neogrammatici e accogliendo la distinzione saussuriana fra *langue* e *parole*, la linguistica sovietica muova i suoi primi passi verso la sociolinguistica, esaltando il rapporto fra lingua e società; al contempo, inizia quel processo di manipolazione delle coscienze attraverso la lingua, promosso soprattutto dalla stampa. Chiude quest'opera, ricca di materiale illustrativo, un quarto capitolo su due aspetti della fraseologia che hanno contribuito al formarsi di un pensiero comune e allo svuotamento semantico della parola rivoluzionaria: le metafore (la guerra e le metafore legate al partito) e le collocazioni, ossia quella componente lessicale imposta alla società dalla propaganda ed esito di una rilettura metaforica della realtà conforme ai dettami del partito.

*Anna Bonola*

L. GEBERT, *Determinatezza nominale e aspetto verbale nelle lingue slave tra sincronia e diacronia*, in *Studi di linguistica slava*, M. di Filippo – F. Esvan ed., Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017, pp. 89-103

Il rapporto fra determinatezza nominale e aspetto verbale è stato recentemente studiato in chiave tipologica e diacronica soprattutto nelle lingue germaniche e romanze. Gebert aggiunge la prospettiva delle lingue slave e si chiede se anche per esse possa essere considerata valida l'ipotesi, già avanzata per il tedesco (Abraham 1997), che nelle lingue che non hanno formato l'articolo, il grado di definitezza dei sintagmi nominali oggetto possa essere influenzato dall'aspetto verbale combinato con l'uso dei casi. L'ipotesi filogenetica si riflette anche nell'ontogenesi: gli studi sull'acquisizione documentano l'assenza degli articoli negli stadi iniziali dello sviluppo linguistico e la presenza, per contro, dell'aspetto verbale (mentre i tempi si sviluppano in una fase più tarda dell'acquisizione). Nelle lingue slave le forme lunghe dell'aggettivo sono state considerate un tentativo fallito di formare l'articolo determinativo (definito) slavo, tranne che, parzialmente, per le aree serbo-croata e slovena. La scomparsa della definitezza/indefinitezza (con la conseguente generalizzazione delle forme lunghe degli aggettivi) avviene nel periodo in cui nelle lingue slave continua a formarsi l'aspetto (estintosi invece nella fase antica delle lingue germaniche), processo che recentemente è stato mostrato estendersi fino al XVII secolo. Gebert adduce così diversi fatti che spingono ragionevolmente ad approfondire l'ipotesi di una sorta di distribuzione complementare tra le categorie della determinatezza nominale e dell'aspetto verbale nelle lingue slave, tranne che, ovviamente, per il bulgaro e il macedone che hanno grammaticalizzato sia l'articolo sia l'aspetto.

*Anna Bonola*

O.JU. INKOVA, *Le relazioni logico-semantiche tra gli enunciati: una proposta di classificazione*, in *Studi di linguistica slava*, M. di Filippo – F. Esvan ed., Università degli Studi di Napoli – L'Orientale, Napoli 2017, pp. 105-123

Le relazioni “di coerenza” (o “retoriche”, o “logiche”) del testo non sono ancora state oggetto di una descrizione chiara e coerente, sia per quanto riguarda la tipologia delle relazioni semantiche, sia rispetto alle marche linguistiche che le esprimono. Anche l’aggiunta della prospettiva trasfrastica e testuale alle tradizionali descrizioni grammaticali, incentrate per lo più sulla frase complessa, non ha risolto il problema. Pertanto Inkova, dopo aver discusso i principali approcci al tema (gli studi empirici di Halliday 1985 e 1994, Fraser 2006 e 2009, Breindl & al. 2014; gli studi cognitivi, in particolare la Rhetorical Structure Theory di W. Mann e S. Thompson 1988; gli studi computazionali (Hobbs 1985) e la linguistica dei corpora – la classificazione usata nella banca dati *Penn Discourse Treebank* e la proposta di Prasad e Bunt 2016), avanza una sua iniziale proposta, elaborata per le relazioni di coerenza logico-semantiche, solitamente espresse dai connettivi (escludendo quindi i casi di riprese anaforiche, progressioni tematiche o relazioni interazionali). La proposta si basa sui seguenti principi: i. distinzione fra l’aspetto concettuale della relazione logico-semantica e la sua espressione linguistica, dato che non c’è fra i due piani una correlazione univoca; ii. distinzione di quattro operazioni semantiche: disposizione sull’asse cronologico, implicazione, comparazione e inserzione di un elemento in un insieme; iii. distinzione di tre livelli: proposizionale, atto linguistico, metalinguistico. La classificazione, di cui si riporta un frammento relativo alle relazioni mereologiche, combina le operazioni semantiche con i livelli.

*Anna Bonola*

O.JU. INKOVA – V.A. NURIEV, *Naskol’ko lingvospecificžen chotja?* [Quanto è linguospecifico *chotja?*], “Komp’juternaja lingvistika i intellektual’nye techonologii”, 17, 2018, pp. 254-266

Nel saggio si analizza in ottica contrastiva la semantica del connettore concessivo *chotja* [sebbene]. Grazie a un database estratto *ad hoc* dal corpus parallelo russo-francese del Corpus Nazionale della Lingua Russa, vengono identificati gli equivalenti traduttivi per ciascuno dei quattro significati del lessema (concessivo proposizionale, concessivo illocutorio, aversativo proposizionale e aversativo illocutorio). Successivamente, sulla base di tre parametri – i) casi di traduzione-zero, ii) casi in cui è tradotto con un non-connettivo, iii) numero di modelli traduttivi – gli autori provano a stabilirne il grado di linguospecificità. Si conclude che *chotja* si colloca a un livello intermedio: non sono molti i casi in cui non è tradotto o è tradotto da un non-connettore, ma i possibili traduttivi individuati risultano numerosi, a discapito dell’equivalente lessicografico *bien que*, presente solo nel 47% dei casi.

*Valentina Noseda*

B.JU NORMAN, *Skol’ko grammatik russkogo jazyka nam nužno? O diskursivnoj obuslovlennosti grammatiki* [Di quante grammatiche della lingua russa abbiamo bisogno? L’incidenza del discorso sulla grammatica], “Russian Linguistics”, 41, 2017, pp. 341-354

L’autore dimostra che i vari stili discorsivi della lingua russa possiedono grammatiche diverse, ossia che uno stesso enunciato può essere buono per un testo, ad esempio, poetico e non ammissibile in altre situazioni; nello stesso tempo, un testo, per esempio, pubblicitario, che sembra infrangere le norme grammaticali, in realtà rispetta regole diverse. Norman fa notare che la sintassi della lingua parlata è tanto diversa da quella della lingua scritta quanto poco studiata, dimostra quanto sia ampio l’uso di fenomeni marginali – come per esempio la post-posizione

dell'aggettivo –, e che esiste sempre un motivo per creare un'eccezione ad hoc. Questo studio, convincente e ricco di rimandi bibliografici, ci porta a prendere coscienza del fatto che i fenomeni grammaticali sono distribuiti tra vari stili e sottolinguaggi in modo poco omogeneo, ma soprattutto fa capire quanto la grammatica che usiamo sia effettivamente condizionata dal contesto discorsivo. Norman avanza in conclusione la proposta di scrivere diverse grammatiche per situazioni discorsive diverse.

Natalyia Stoyanova

V. PLUNGIAN – E. RACHILINA, “*I say...: some aspects of 19th-century Russian syntax*,” *Russian Linguistics*, 42, 2018, pp. 123-136

Il saggio è dedicato ad alcuni problemi legati alla comprensione del russo del XIX secolo, il quale, benché apparentemente semplice e simile alla lingua russa contemporanea, in realtà se ne distingue sotto molti aspetti. Gli autori conducono un'indagine *corpus-based* sull'inciso *govorju ja* [dico io], utilizzando un corpus di testi del XIX secolo annotato manualmente proprio con lo scopo di registrare eventuali divergenze semantiche e morfo-sintattiche in chiave diacronica. Gli esempi mostrano che, a differenza di quanto avviene nel russo contemporaneo, nei testi dell'Ottocento il sintagma *govorju ja* poteva essere usato come focalizzatore e con funzione fatica per mantenere il contatto con il pubblico; inoltre si ipotizza che quest'uso, analogamente a molte altre strutture sintattiche esemplificate dagli autori, sia un calco dal francese, ampiamente diffuso tra la nobiltà russa di quell'epoca.

Valentina Nosedà

N.A. SEGAL, *Metaforizacija prostranstva v političeskom tekste* [Metaforizzazione dello spazio nei testi politici], “*Russkaja rec'*”, 2017, 6, pp. 49-55

L'autore prende in considerazione alcuni testi politici e ne analizza la categorizzazione dello

spazio. I conflitti e le ostilità a livello internazionale danno vita a una concettualizzazione dello spazio connotata negativamente per mezzo di sostantivi o espressioni che rimandano alla semantica del movimento verso il basso. Sono sempre più frequenti, dunque, sostantivi come *jama* [fossa], *dno* [fondo], *propast'* [abisso] *voronka* [cratere], inseriti in espressioni ormai fraseologiche con verbi quali *provalivat'sja* [precipitare], *idti* [andare], *padat'* [cadere], *tjanut'* [trascinare] (es.: *SŠA tjanut do dno ekonomiku vsevo mira* [Gli USA trascinano sul fondo l'intera economia mondiale]). L'autore esamina quindi la realizzazione di questa metafora 'crisi-baratro' dal punto di vista delle collocazioni riportando svariati esempi dalla stampa russa contemporanea.

Valentina Nosedà

J. VIIMARANTA, *Izučenie blizkich po značeniju slov s pomošč'ju korpusnyh dannych: argumentnaja i aktantnaja struktura glagolov isportit' i podportit'* [Studio *corpus-based* di parole sinonimiche: struttura argomentale e attanziale dei verbi *isportit'* e *podportit'*], “*Russian Linguistics*”, 41, 2017, pp. 317-339

L'autrice conduce un'indagine dei due sinonimi *isportit'* e *podportit'* [rovinare], analizzando i dati tratti dal sotto-corpus giornalistico del Corpus Nazionale della Lingua Russa. In particolare, si concentra sulla loro struttura argomentale (ossia quali argomenti vengono più frequentemente espressi nelle frasi contenenti i due predicati) e sulla struttura attanziale (approfondendo la semantica degli attanti). Dagli esempi emerge che, effettivamente, dal punto di vista valenziale, i due verbi si distinguono e che la semantica di *podportit'*, a differenza di quanto riportato nelle principali fonti lessicografiche, non si riduce al tratto della 'leggerezza'. Si rileva altresì che il parlante è più propenso a scegliere *podportit'* quando il danno ha carattere soggettivo e non generalizzato, come suggerisce invece l'uso di *isportit'*.

Valentina Nosedà

M.V. VSEVOLODOVA, *Glagol'nyj vid i imennaja temporal'nost': mehanizmy vzaimodejstvijsa* [Aspetto del verbo e temporalità nominale: meccanismi di interazione], "Voprosy jazykoznanija", 2018, 1, pp. 91-104

Nel saggio viene proposta un'ampia riflessione sull'aspetto del verbo incentrata sulla combinabilità tra perfettivo e imperfettivo e i sintagmi nominali o preposizionali che esprimono temporalità, quali *vsju nedelju* [per tutta la settimana], *na prošloj nedele* [la scorsa settimana], *za odnu nedelju* [in una settimana]. Ad esempio, i sintagmi temporali in accusativo semplice (ad es.: *vsju nedelju*), contengono i semi 'tempo-contemporaneità-estensione' e si combinano generalmente solo con l'imperfettivo. Tuttavia si osservano casi in cui anche il perfettivo è ammesso: per indicare un'azione ripetuta, ma negata (*ja vsju nedelju ne prisela* [non mi sono seduta per tutta la settimana]), oppure con verbi prefissali in cui il prefisso indica l'*Aktionsart* (*sposob glagol'nogo dejstvija*), come in *rabotat' – prorabotal'* (*on dve nedeli prorabotal*). Il fine di questo studio consiste nell'applicare nella didattica del russo come L2 i modelli ottenuti mediante l'analisi.

Valentina Noseda

A.A. ZALIZNJAK – G.B. DENISOVA – I.L. MIKAEJAN, *Russkoe kak-nibud' po dannym paralel'nych korpusov* [Il russo *kak-nibud'* alla luce dei dati dei corpora paralleli], "Komp'juternaja lingvistika i intellektual'nye tehnologii", 17, 2018, pp. 803-817

La semantica dell'avverbio indefinito *kak-nibud'* [lett. 'in qualche modo'] è approfondita grazie all'analisi dei traduttivi in francese, inglese e italiano. Lo studio si fonda sull'idea che le traduzioni in una L2 siano uno strumento molto prezioso per identificare eventuali significati impliciti di un lessema. L'indagine conferma innanzitutto l'alto grado di linguospecificità dell'avverbio, testimoniata dai frequenti casi di traduzione-zero e dalla vasta gamma di traduttivi rilevati, in particolare per quanto riguarda il significato principale, che esprime l'idea di indeterminatezza e di 'mancato controllo sull'azione'. In secondo luogo, si evince che, rispetto al XIX secolo, nel russo contemporaneo *kak-nibud'* è usato molto meno nel suo significato 'valutativo', come nell'esempio tratto da Ulickaja: *ne kak-nibud', a po-chorošemu* [non per modo di dire, ma secondo il programma completo (trad. di E. Guercetti)].

Valentina Noseda



## RASSEGNA DI LINGUISTICA TEDESCA

A CURA DI FEDERICA MISSAGLIA

J.G. SCHNEIDER – J. BUTTERWORTH – N. HALM, *Gesprochener Standard in syntaktischer Perspektive. Theoretische Grundlagen – Empirie – didaktische Konsequenzen*, Stauffenburg, Tübingen 2018, 313 pp.

Die Publikation geht auf ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Projekt zurück, mit dem erstmals versucht wird, neben dem schriftlichen Standarddeutsch auch einen gesprochenen Standard zu etablieren. Vor dem Hintergrund, dass die mündliche Ausdrucksfähigkeit eines der zentralen Merkmale eines kompetenzorientierten Unterrichts darstellt, entwerfen die Autoren einen modifizierten, gebrauchsbasierten Standardbegriff, der Varianz und Medialität der Mündlichkeit angemessen berücksichtigt. Sie gehen dabei von der Prämisse aus, „dass sich ein De-facto-Standard der gesprochenen Sprache (re-)konstruieren lässt, an dem sich Sprecher implizit orientieren, der aber vom kodifizierten (Schrift-)Standard signifikant abweicht“ (S. 13). Realisiert wurde diese Untersuchung anhand von Korpusanalysen in Domänen standardnahen Sprechens (Talkshows und Unterrichtsstunden), wobei auf syntaktische Konstruktionen fokussiert wurde. Welche didaktischen Konsequenzen die Analyse und der Einsatz eines Gebrauchsstandards der gesprochenen Sprachlichen Syntax des Deutschen sowohl für den DaM- als auch für den DaF/DaZ-Unterricht hat, wird in einem abschließenden, 5. Kapitel thematisiert. Der Band unterstreicht die Wichtigkeit der bisher erzielten Ergebnisse und Erkenntnisse der Gesprochene-Sprache-Forschung, die hier sowohl für die Ausarbeitung eines gesprochenen Sprachlichen Standards als auch für die Sprachdidaktik fruchtbar gemacht werden.

*Sandro M. Moraldo*

C. FANDRYCH – C. MEISSNER – F. WALLNER HRSG., *Gesprochene Wissenschaftssprache – digital. Verfahren zur Annotation und Analyse mündlicher Korpora*, Stauffenburg, Tübingen 2017 (Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Schriften des Herder-Instituts Band 11), 213 pp.

Die Korpuslinguistik stellt eine der wichtigsten empirischen Methoden der Sprachwissenschaft dar. In den letzten Jahren hat sich die linguistische Arbeit mit digitalen Textsammlungen von einer Methode zu einer eigenständigen Disziplin entwickelt. In diesem Band wird zunächst eine umfassende Beschreibung von aktuellen Verfahren zur Annotation und Analyse gesprochenen Sprache gegeben. In einem zweiten Schritt werden dann anhand des Korpus zur gesprochenen Wissenschaftssprache (GeWiss) „exemplarisch zentrale Wege der Weiterentwicklung von mündlichen Korpora dokumentiert und diskutiert“ (S. 13). Teil 1 widmet sich zum einen den wichtigsten Merkmalen der GeWiss-Korpusstruktur, dessen Forschungszielen und der Präsentation von Ergebnissen und Erkenntnissen des Projekts (C. Fandrych). Zum anderen wird die Integration des GeWiss-Korpus in die Infrastruktur der *Common Language Resources and Technology Infrastructure* (CLARIN) erforscht (D. Jettka), „um die Nachhaltigkeit und die Zugänglichkeit des Korpus längerfristig zu sichern“ (S. 31). In Teil 2 werden dann die orthografische Normalisierung und Annotation von Wortarten gesprochenen Sprachlichen Daten am Beispiel des GeWiss-Korpus analysiert (F. Wallner), die Annotation von Modal-, Intensitäts- und Fokus-/Gradpartikeln erörtert (K. Bochniak – K. Gräfew – A. Illiash), weiterhin eine quantitativ-qualitative Beschreibung von Diskursmarkern unternommen (F. Wallner), die „das Funktionsspektrum der Diskursmarker innerhalb von Konferenzvorträgen aus

philologischen Fachbereichen detailliert“ beschreibt (S. 107) und schliesslich die Partikelverben im GeWiss-Korpus auf ihre Kontakt- und Distanzstellung hin untersucht (F. Wallner – D. Stoppel). Im dritten und letzten Teil werden „vortragsspezifische Mittel“ von Zitaten und Verweisen unter die Lupe genommen (S. Sadowski), „derer Forschende sich bedienen, um fremdes Gedankengut in die eigenen Forschungsarbeiten einzubetten“ (S. 143) und „sprachliche Handlungen auf der Basis manueller pragmatischer Annotation“ ermittelt (C. Meißner), „um Oberflächenphänomene zu erarbeiten, die es erlauben, auch nicht annotierte Korpusdaten nach entsprechenden sprachlichen Handlungen zu durchsuchen“ (S. 165). Insgesamt entsteht eine breite, fundierte Informationsbasis, die wichtige Ansatzpunkte für die weitere Erforschung und Vermittlung mündlicher (wissenschafts) sprachlicher Kompetenz liefert und neue Perspektiven im vielfältigen Spektrum der Korpuslinguistik eröffnet.

*Sandro M. Moraldo*

H. LUTZ – N. PLATH – D. SCHMIDT HRSG., *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017 (Reihe: Kaleidogramme Bd. 156), 424 pp.

Der vorliegende Band versammelt zahlreiche Stellungnahmen zu Satzzeichen (u.a. Komma, Punkt, Doppelpunkt, Parenthese, Gedanken- und Schrägstrich, Klammer, Semikolon, Asteriske), die als graphische Zeichen innerhalb eines Satzes oder eines Textes die besondere Funktion der Gliederung übernehmen. Für den Österreicher Karl Kraus sind Satzzeichen „unbeträchtlich genug, um die Nichtigkeit und die Wichtigkeit alles Sprechens über die Sprache anschaulich zu machen“ (S. 8). Um daher die Tragweite des Gegenstandes auszuloten, werden die Satzzeichen in 7 Kapiteln im Fokus einer interdisziplinären Studie in ihre historischen, ideologischen, kulturellen, literarischen etc. Kontexte eingebettet, wodurch ein mehr

als differenziertes Bild von den verschiedenen Praktiken der Zeichensetzung entsteht. Auch die prosodische Funktion der Interpunktion kommt zur Sprache, wenn Satzzeichen eingesetzt werden, um Atempausen zu setzen und gegenüber der nichtphonetischen Beschaffenheit von Satzzeichen abgesetzt, „die, anders als die sie umgebenden Schriftzeichen, nicht ausgesprochen werden können und so die Materialität des Geschriebenen akzentuieren“ (S. 11). Die Publikation gibt einen umfassenden Ein- und Überblick über die faszinierende Welt der „Nichtigkeit und Wichtigkeit“ (Karl Kraus) von Satzzeichen.

*Sandro M. Moraldo*

W. IMO – B. WEIDNER, *Mündliche Korpora im DaF- und DaZ-Unterricht*, „Korpuslinguistik“, 2018, pp. 231-252

Die Berücksichtigung mündlicher Alltagsintegration im DaF- und DaZ-Unterricht gewinnt immer mehr an Bedeutung mit dem zunehmenden Bedürfnis nach Authentizität. Heutzutage herrscht die Notwendigkeit, eine höhere Realitätstreue zu vermitteln und Materialien zu verwenden, die nicht für didaktische Zwecke erstellt wurden. Diese sind interaktionale und umgangssprachliche aber auch medial vermittelte Gesprächstypen. Auch wenn authentische geschriebene Sprache im Fremdsprachenunterricht eine lange Tradition hat, liegen für die gesprochene Sprache Vorbehalte vor, da die vermittelte deutsche Sprache teilweise „fehlerhaft“ sein könnte. Lehrkräfte haben dann die Aufgabe, die gesprochene Sprache sinnvoll zu vermitteln und sie den Lernstufen und den Sprachkompetenzen anzupassen, besonders im DaZ-Unterricht. Es wird zudem ein Überblick über einige Korpora des gesprochenen Deutsch gegeben und das Projekt *Plattform Gesprochenes Deutsch* im Detail präsentiert.

*Vincenzo Damiazzzi*

F. HAAS, *Motivating an English-German contrast in word-formation*, "Languages in Contrast. International Journal for Contrastive Linguistics", 17, 2017, 2, pp. 183-204

Um die deutliche Tendenz des Deutschen zur komplexen nominalen Zusammensetzung und seinen offensichtlichen Unterschied zum Englischen zu begründen, wird im Beitrag eine historische Entwicklung im Kontext allgemeiner morphologischer Kontraste zwischen beiden Sprachen umrissen. Der Autor bringt den Grund für den spezifischen Kontrast vor, indem er die Perspektiven verschiedener Sprachgebiete einbezieht und somit die lexikalische Morphologie beider Sprachen aus dem Gesichtspunkt der kontrastiven Linguistik erläutert. Er richtet sich auf Wortbildungsmuster aus und veranschaulicht den erheblichen Unterschied durch die Verwendung von Rezipropronomen und morphologischen Schemata, wie in der Konversion. Von der Evidenz, dass die meisten Glieder deutscher Wortbildungen auch auf Englisch verfügbar sind (dt. *einander* – engl. *each other/one another*), erklärt der Autor den Mangel an äquivalenten englischen Wortverbindungen, indem er sowohl feste Wortbildungsmuster als auch die Rolle der syntaktischen Konversion im Deutschen hervorhebt.

Lucia Salvato

A. GAWEL, *Zur Ikonizität deutscher Zwillingsformeln*, "Linguistik OnLine", 81, 2017, 2, pp. 25-43

Der Ausgangspunkt der Studie sind die von Peirce und Morris initiierten Untersuchungen zur Charakteristik der zeichenkonstitutiven Beschaffenheit der Ikonen, welche spätere linguistische Forschungen zur Ikonizität in der Sprache beeinflusst haben. Im Kernpunkt stehen die zahlreichen Faktoren, die die lineare Abfolge von Bestandteilen der Zwillingsformeln determinieren. Die Autorin verbindet derartige Faktoren mit dem Prinzip der *sequentiellen Ikonizität* in der Syntax (Givón 1995 und Andersen 1998) und teilt sie in drei Gruppen, je nach ih-

rer (Un)Abhängigkeit von der kognitiven und/oder soziokulturellen Kodierung. Im analysierten Korpus identifiziert sie jedoch auch einige Tendenzen in der linearen Anordnung von Bestandteilen der Zwillingsformeln, die keiner der drei Faktorengruppen eindeutig zugeordnet werden können. Die Studie zeugt deshalb davon, dass eine detaillierte Beschreibung der sprachlichen Ikonizität ausschliesslich in einem Modell möglich ist, in dem nicht nur die unmittelbare Beziehung zwischen ikonischem Zeichen und ausersprachlicher Wirklichkeit, sondern auch weitere Aspekte der kognitiven und soziokulturellen Kodierung berücksichtigt werden.

Lucia Salvato

Y. HETTLER, *Hörer- und Sprecherstypen in Bremen und Hamburg. Eine Untersuchung zu Sprachwissen, Sprachwahrnehmung und Sprachgebrauch*, "Linguistik OnLine", 85, 2017, 6, pp. 29-56

Der Beitrag setzt sich mit Forschungsergebnissen auseinander, die im Rahmen der Auffälligkeit (Salienz) von sich wandelnden Sprachphänomenen in Bremen und Hamburg gewonnen wurden. Der Fokus ist auf Sprachwahrnehmungs- und Sprachgebrauchsmuster regionaler Sprache, d.h. auf Sprachwissensbestände von norddeutschen Hörern/Sprechern gerichtet. Im Gegensatz zu neueren Studien, die Faktoren wie das Sprachbewusstsein oder den Beruf der Sprecher vernachlässigen, konzentriert sich die Autorin auf die Korrelation zwischen Sprachwahrnehmung, Sprachproduktion und individuellen Eigenschaften von Sprechern wie dem von ihnen gesammelten metalinguistischen Wissen. Von einem qualitativ ausgerichteten Gesichtspunkt diskutiert die Autorin verschiedene Arten von Sprecher-/Hörerprofilen: Die Auffälligkeit von Merkmalen werde nicht nur von merkmalsintrinsischen Faktoren gesteuert, sondern sie hänge in verstärktem Masse auch von der Bewertung von Varianten und ausersprachlichen Parametern ab.

Lucia Salvato



A. PAVIĆ PINTARIĆ, *Übersetzung pejorativer Personenbezeichnungen*, "Linguistik OnLine", 82, 2017, 3, pp. 111-122

Das Thema des Beitrags ist die deutsche Übersetzung von pejorativen Personenbezeichnungen, die in den ergreifenden und unter dem Titel *Der kroatische Gott Mars* versammelten Erzählungen von Miroslav Krleža verwendet werden. In der Nachahmung der gesprochenen Kommunikation zwischen Soldaten und Vorgesetzten aus dem Ersten Weltkrieg werden die pejorativen und zur Beleidigung verwendeten Personenbezeichnungen als Ausdrücke der „emotiven Funktion“ der Sprache betrachtet. Der Ausgangspunkt der Studie ist die Überzeugung, dass Pejorativa zugleich Metaphern und Werturteile mit „emotionalisierender Funktion“ sind. Die komparative Analyse zwischen kroatischem Ausgangstext und deutschem Zieltext betrifft somit nicht nur Bedeutung und Kontext, sondern auch weitere Elemente, die die Übersetzungstechniken in den Vordergrund stellen: das *tertium comparationis*, die Intensität der Beleidigung, den Ausdruck der Emotionen, die genaue Entsprechung der verwendeten Wörtern.

Lucia Salvato

R. BILLERO – M.C.N. MARTÍNEZ, *Nuove risorse per la ricerca del lessico del patrimonio culturale: corpora multilingue LBC*, "CHIMERA: Romance Corpora and Linguistic Studies", 4, 2017, 2, pp. 203-216

Il lessico dei beni culturali è un patrimonio linguistico oggetto di studio non solo della linguistica, pertanto vede interessati professionisti di diverse discipline, tra cui traduttori, storici dell'arte, letterati. Per un aiuto allo studio della lingua dell'arte sono però disponibili per lo più dizionari monolingue, che non favoriscono l'alta qualità di un'analisi comparatistica e contrastiva di *corpora* multilingui. Per colmare tale difetto, nel 2013 il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze ha promosso il progetto

*Lessico dei Beni Culturali (LBC)*; tra le sue priorità vi sono quelle di realizzare una piattaforma web di riferimento, e quindi creare una banca dati con nove *corpora* delle nove lingue coinvolte nel progetto (cinese, francese, inglese, italiano, portoghese, russo, spagnolo, tedesco e turco), per redigere un dizionario multilingue di termini artistici, utilizzando la banca dati come risorsa. Tale strumento multilingue promuove di conseguenza l'attivazione di diverse aree di ricerca, consentendo l'interdisciplinarietà degli studi, a partire da quello più specificatamente linguistico.

Lucia Salvato

D. FÖHR, *Bildungssprache im Zweitspracherwerb*, „Fremdsprache Deutsch“, 58, 2018, pp. 6-9

„Bildungssprache“ gilt heutzutage als bildungspolitisches Ziel der sprachlichen Ausbildung für SchülerInnen mit Migrationshintergrund. Wegen des Bedürfnisses, ein neues fachsprachliches Inventar zu lernen, kann die Bildungssprache selbst für erfolgreiche SchülerInnen in Intensiv- oder Vorbereitungsklassen eine grosse Herausforderung im Regel- und Fachunterricht darstellen. Das gilt auch für diejenigen, die mit Deutsch aufgewachsen sind. Aufmerksame und sprachensible Lehrkräfte haben dann das Ziel, die fachbezogene Textkompetenz zu stärken und individuelle Lehrpläne zu entwickeln. Anders ist das Problem für DaZ-SeiteneinsteigerInnen, die sich gleichzeitig mit dem Spracherwerb und dem Erwerb neuer fachlicher Inhalte beschäftigen müssen. Hier kann die Unterstützung einer vorhandenen Sprache für den Wissenserwerb besonders relevant sein. Darüber hinaus sind weitere Professionalisierungsmassnahmen für die Lehrkräfte erforderlich.

Vincenzo Damiazzzi

S. GEHRMANN, *Wir und die Anderen oder warum Kultur zugleich heterogen und nicht heterogen ist – Fragen an den Kulturbegriff und die Kulturvermittlung im DaF-Unterricht*, "Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht", 22, 2017, 1, pp. 83-106 (<http://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif>)

S. Gehrman geht der Frage nach, welcher Kulturbegriff dem Fremdsprachenunterricht zugrunde gelegt werden sollte bzw. für die Analyse interkultureller Begegnungssituationen in der DaF-Unterrichtspraxis eine geeignete Grundlage darstellt. Dafür zeichnet er zunächst den Kulturbegriffsstreit zwischen homogenen kohärenten, transkulturellen und kohäsiven Kulturkonzepten nach. Zu den kohärenten Kulturkonzepten können das Kulturmodell einer „kollektiven Programmierung des Geistes“ von Hofstede und die Kulturstandards von Thomas gezählt werden, die aber im Bereich DaF überwiegend als homogenisierendes und deterministisches Verständnis von Kultur abgelehnt würden. Die Gegenposition liege im Ansatz von Welsch, für den die Vorstellung homogener Kulturen im Zeitalter von Globalisierung und Migration obsolet geworden ist. Sein Konzept kultureller Mischungen kritisiert z.B. Bredella, da unterschiedliche Kulturen im Denken, Fühlen und Handeln von Menschen weiter eine zentrale Rolle spielten. Wie aber kann bei Aufgabe des Kohärenzparadigmas von in sich geschlossenen Kulturen weiterhin von nationalen Kulturen und Identitäten gesprochen werden? Beim kohäsiven Ansatz von Hansen besteht eine nationale Kultur aus einer nationalspezifischen Verschränkung von Homogenität und Heterogenität, bei der die jeweiligen Kohäsionsmuster, wie z.B. Sprache, politische Institutionen und Geschichte, zur Bewältigung der Heterogenität nationaltypisch sind. Gehrman spricht sich für einen im Fremdsprachenunterricht zu verwendenden kohäsiven Kulturbegriff aus, bei dem kulturelle Zusammengehörigkeit trotz Heterogenität im

Inneren über geltende Normalitätserwartungen und gemeinsam geteilte Wertvorstellungen hergestellt wird. Die Kulturvermittlung im Fremdsprachenunterricht sollte sich den nationalen Kulturen zuwenden, ohne aber die Heterogenität, Vernetzung und Dynamik der Kulturen zu vernachlässigen.

*Christine Arendt*

T. LAY – U. KOREIK – T. WELKE, *Bilder im DaF-/DaZ-Unterricht: Einführung in den Themenschwerpunkt*, "Info DaF", 44, 2017, pp. 661-665

Der vorliegende einführende Beitrag dient als Überblick über den thematischen Schwerpunkt des Themenheftes visuelle Medien im Unterricht von Deutsch als Fremd- oder Zweitsprache und dokumentiert die Bedeutung des Sehens im Kontext des Lehrens und Lernens. Der sich vollziehende radikale Dominanzwechsel vom Schriftlichen zum Bildlichen erfordert einen neuen didaktischen Ansatz, der dem veränderten Leseverhalten Rechnung trägt und das Potential der Einbettung visueller Impulse didaktisch-methodisch nutzt, wie beispielsweise durch mediengestütztes Grammatiklernen. Die Bedeutung von Bildern und medialen Erfahrungen werden als immens wichtig eingestuft, denn diese beeinflussen in hohem Masse die subjektive Wahrnehmung des Lernenden und dessen Weltbild.

*Beate Lindemann*

M. PRIKOSZOVITS, *Ein universitäres DaF-Unterrichtsprojekt im Spiegel von Curriculumsdiskussion und berufsbezogenem Fremdsprachenunterricht*, "Info DaF", 44, 2017, pp. 85-100

Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Überlegung, wie eine stärkere Berufsorientierung im universitären Fremdsprachenunterricht curricular eingebettet und praktisch realisiert werden kann. Der Autor präsentiert in diesem Zusammenhang die konkrete Umsetzung eines Unterrichtsprojektes des Studiengangs Germa-

nistik an der *University of St. Andrews*, Schottland. Nach einem einleitenden Überblick über die Entwicklungen im Bereich der DaF-Hochschulcurricula und den Trends im berufsbezogenen DaF-Unterricht folgen eine detaillierte Projektbeschreibung filmproduktiver Arbeiten (Werbeclip) und eine abschliessende Reflexion der Erfahrungen und der implizier-

ten sprachlich-didaktischen Kompetenzen. Es wurde gezeigt, dass der Einsatz von Projektarbeiten auch hinsichtlich eines berufsbezogenen Prüfungsformats im Sinne einer handlungsorientierten Ausrichtung des Fremdsprachenunterrichts möglich ist.

*Beate Lindemann*

## INDICE DEGLI AUTORI

Anthony Ballas  
tonyballas@gmail.com

Leonardo Buonomo  
buonomo@units.it

Julie Commans  
julie@commans.fr

Raffaella Faggionato  
Raffaella.faggionato@uniud.it

Michela Gardini  
michela.gardini@unibg.it

Linda Levitt  
levitt.linda@gmail.com

Paola Nardi  
paola.nardi@unicatt.it

Elena Raponi  
elena.raponi@unicatt.it

Paola Spinozzi  
paola.spinozzi@unife.it

Marisa Verna  
marisa.verna@unicatt.it



## INDICE DEI REVISORI

HANNO COLLABORATO A QUESTA ANNATA COME REVISORI I SEGUENTI  
SPECIALISTI:

Claudia Alborghetti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Richard Ambrosini, Università degli Studi di Roma La Sapienza  
Donella Antelmi, Università IULM  
Thomas Austenfeld, Université de Fribourg  
Laura Balbiani, Università della Valle d'Aosta  
Vincenzo Bavaro, Università degli Studi di Bari  
Paola Bocale, Università dell'Insubria  
Cristina Bosisio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Stefano Bronzini, Università degli Studi di Bari  
Alessandra Calanchi, Università degli Studi di Urbino  
Andrea Carosso, Università degli Studi di Torino  
Raul Calzoni, Università degli Studi di Bergamo  
Marco Castellari, Università degli Studi di Milano  
Patrizia Cordin, Università degli Studi di Trento  
Valerio Cordiner, Università degli Studi di Roma La Sapienza  
Daniela Daniele, Università degli Studi di Udine  
Sonia De Loreto, Università degli Studi di Torino  
Gregory Dowling, Università Ca' Foscari, Venezia  
Francesco Fiorentino, Università degli Studi di Bari  
Gianfranco Franz, Università degli Studi di Ferrara  
Artur Galkowski, Uniwersytet Łódzki  
Maria Candida Ghidini, Università degli Studi di Parma  
Giuseppe Ghini, Università degli Studi di Urbino  
Giovanni Gobber, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Geneviève Henrot-Sostero, Università degli Studi di Padova  
Fiorenzo Iuliano, Università di Cagliari  
Sabine Koester, Università degli Studi di Roma La Sapienza  
Alessandra Lombardi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Franco Lonati, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Francesca Lorandini, Università degli Studi di Trento  
Alberto Manco, Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
Alfonso Margani, Università degli Studi di Perugia  
Elisabetta Marino, Università degli Studi di Roma La Sapienza  
Michela Marroni, Università degli Studi della Tuscia  
Isabella Mattazzi, Università degli Studi di Ferrara  
Ida Merello, Università degli Studi di Genova  
Guido Michelini, Università degli Studi di Perugia

Marisa Musasio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Paola Paissa, Università degli Studi di Torino  
Silvano Petrosino, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Tatiana Petrovich Njegosh, Università degli Studi di Macerata  
Massimo Prada, Università degli Studi di Napoli Federico II  
Michele Prandi, Università degli Studi di Genova  
Enrico Reggiani, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Francesco Rognoni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Margaret Rose, Università degli Studi di Milano  
Anna Scacchi, Università degli Studi di Padova  
Cinzia Schiavini, Università di Pisa  
Marianne Simon-Oikawa, Université de Paris VII  
Paolo Simonetti, Università degli Studi di Roma La Sapienza  
Maïte Snauwaert, University of Alberta (Canada)  
Eleonora Sparvoli, Università degli Studi di Milano  
Valeria Sperti, Università degli Studi di Napoli Federico II  
Natalia Stoyanova, Università degli Studi di Milano  
Paola Tornaghi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Sabrina Vellucci, Università degli Studi Roma Tre  
Renata Zanin, Libera Università di Bolzano



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.analisinguisticaeletteraria.eu

ISSN 1122 - 1917



9 788893 353977