

# ROMANISZTIKAI TALÁLKÖZÁSOK AZ EÖTVÖS COLLEGIUMBAN

Horváth Levente – Kéri Anna Katica – Rácz Balázs György – Tarnai Csillag





# Romanisztikai Találkozások az Eötvös Collegiumban Tanulmánykötet

Válogatás a 2021-es *Romanisztikai Találkozások*  
*az Eötvös Collegiumban* konferencia-előadásaiból



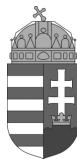
# Romanisztikai Találkozások az Eötvös Collegiumban Tanulmánykötet

Válogatás a 2021-es *Romanisztikai Találkozások  
az Eötvös Collegiumban* konferencia-előadásaiból

Szerkesztette:

Horváth Levente, Kéri Anna Katica, Rácz Balázs György és Tarnai Csillag

ELTE Eötvös József Collegium  
Budapest, 2024



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS  
MINISZTÉRIUM



A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása”  
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-23-0031) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium  
Budapest, 2024

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztők: Horváth Levente, Kéri Anna Katika, Rácz Balázs György, Tarnai Csillag

Szerzők: Bakai Boglárka, Bába Viktória, Csabay István, Csákvári Lilla, Erdei Judit, Farkas Mónika, Heinczinger Márton György, Horváth Levente, Kriston Dorottya, Emma Malaspina, Nyilas Sára, Rumi Enikő, Szabó-Kovács Dorottya, Takács Petra, Turai Eszter

Szakmai lektorok: Baditzné Pálvölgyi Kata, Balázs-Piri Péter, Báder Petra, Bárdosi Vilmos, Stéphane Carlier, Csepennőt István, Domokos György, Falvay Dávid, Huszthy Alma, Ludmann Ágnes, Menczel Gabriella, Julie Minas, Palágyi Tivadar, Szabó Dávid, Török Tamara

Nyelvi lektorok: Julie Minas, Marina Salvador Gimeno, Michele Sità

Copyright © Eötvös Collegium 2024 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A borítón szereplő grafikát Rácz Péter készítette

Tördelőszerkesztő: Vidumánszki László

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

1118 Budapest, Rétköz utca 55/A fszt. 4.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-63-4

# Tartalom

Igazgatói előszó .....9

Szerkeszti elõszó .....10

## *Francia nyelv*

VIKTÓRIA BÁBA :

Jeux de couleurs dans les passages descriptifs des nouvelles  
des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.....15

JUDIT ERDEI :

La linguistique cognitive au service de l'enseignement du FLE.....31

MÁRTON GYÖRGY HEINCZINGER :

L'apparition du langage de la communauté  
LGBTQ+ sur les réseaux sociaux .....57

PETRA TAKÁCS :

Stéréotypes nationaux dans *Double nationalité*  
de Nina Yargekov .....71

ESZTER TURAI :

À la recherche du sens olfactif dans les œuvres de Paul Gauguin et de  
Victor Segalen.....89

## *Spanyol nyelv*

LEVENTE HORVÁTH:

Lo real y lo ficcional en «Y va de cuento» de Miguel de Unamuno .103

SÁRA NYILAS:

Descripción del paisaje en *Paz en la guerra* de Miguel de  
Unamuno y *La vorágine* de José Eustasio Rivera .....115

## ENIKŐ RUMI:

- Un poema que (trans)forma la identidad – Alfonsina Storni:  
*Soneto a la mujer de mis retratos* – y una biografía que deteriora el  
 rastro – Paul de Man: *La autobiografía como desfiguración* .....129

## DOROTTYA SZABÓ-KOVÁCS:

- La resilabificación en el español: ¿qué es, y cómo enseñarla? .....143

*Olasz nyelv*

## BOGLÁRKA BAKAI:

- «Come brillava, il gioiello, come acquistava valore»  
 – La simbologia del braccialetto ne *La vita bugiarda degli adulti*  
 di Elena Ferrante .....167

## ISTVÁN CSABAY:

- Associazionismo nella teoria del diritto penale  
 di Cesare Beccaria .....183

## LILLA CSÁKVÁRI:

- Se il silenzio potesse parlare: Abusi e traumi nella letteratura  
 contemporanea femminile – a proposito de *L'amore rubato*  
 di Dacia Maraini .....195

## MÓNICA FARKAS:

- «[...] d'esser per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono  
 e di grande.» – Il disegno dei personaggi in *Ettore Fieramosca* di  
 Massimo d'Aezeglio nella prospettiva dell'identità nazionale.....213

## DOROTTYA KRISTON:

- La letteratura italiana nei licei ungheresi tra 1924 e 1945 .....229

## EMMA MALASPINA:

- Alessandro Manzoni e i *Modi di dire irregolari*. Visione retrospettiva  
 dell'italiano e discrepanze linguistiche moderne. Dall'italiano  
 letterario all'italiano comune.....245

A kötetben található tanulmányok és szerzőik bemutatása .....263

## Köszöntő

Az Eötvös Collegium romanista műhelyei – a Collegiummal egyidős Aurélien Sauvageot Francia műhely és az idén épp tizenöt éve alapított Olasz és Spanyol műhely – 2021-ben egyedülállóan újszerű rendezvényt kezdeményeztek. A műhelyek tagjai javasolták, hogy rendezzük meg a *Romanistikai Találkozások* konferenciát, ahol az újlatin szakos collegisták mellett az ország más képzési helyeiről érkezők is előadhatnak, sőt, megnyithatjuk a lehetőséget a Collegium nyelvi programjában (A.L.F.O.N.S.Ó) résztvevők előtt is. A javaslatot tettek követték, és a hallgatók 2023-ban már a harmadik alkalommal szervezték meg önállóan a konferenciát. A műhelyvezető Tanárnők és az igazgató csupán annyiban segítenek tevélegesen, hogy meghívják a Budapesten működő újlatin kultúrintézetek vezetőit, akik rendre a legmagasabb szinten képviseltetik magukat az ünnepélyes megnyitón és a plenáris előadásokon. Utóbbi bizonyosan nem a véletlen műve, annál is inkább, mert az igazgató asszonyok és urak osztatlan lelkesedéssel üdvözlik, hogy van Magyarországon egy felsőoktatási intézmény, ahol kétnapos konferencia keretében a hallgatók magától értetődően vállalnak előadásokat az általuk képviselt kultúra nyelvén (egyetemi szóhasználattal élve, a tanult szakjuk nyelvén, az ún. „célnyelven”). Mindez ugyanis hazánkban egyre inkább ritkaságszámba megy. Köszönöm a konferenciákat szervező és a kötetet szerkesztő collegistáink munkáját, akik a magyarországi neolatin tanulmányok művelésében történelmi fejezetet nyitottak, így öregbítik a Collegium hírnevét. Kívánom, hogy lelkesedésük töretlen maradjon, és műhelyvezetőik értő irányítása mellett a jövőben is megtarthassák azt a szakmai színvonalat, amelyet az előadásoktól és a tanulmányoktól elvárunk.

Horváth László  
igazgató

## Szerkesztői előszó

Jelen kötet a 2021. november 19–20-án megrendezett *Romanisztikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* konferencián elhangzott előadások egy részének írásos változatát tartalmazza francia, spanyol és olasz nyelven. A *Romanisztikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* az ELTE Eötvös József Collegium Aurélien Sauvageot Francia, Spanyol és Olasz műhelyeinek és Választmányának, valamint a Wallonie-Bruxelles International (WBI) együttműködésének köszönhetően valósult meg. Az eseményt Franciaország, Spanyolország és Olaszország magyarországi kultúrintézeteinek képviselői is megtisztelték jelenlétékkel, ünnepi köszöntőket követően pedig 5 plenáris előadás és 24 konferencia-előadás hangzott el 3 újlatin nyelven.

Mind az esemény létrejötte, mind az elhangzott előadások sokszínűsége és színvonalá alátámasztotta, hogy a magyarországi újlatin nyelveken megvalósuló kutatómunka képes és szükségét érzi nemzetközi színvonalú kutatási eredményeket felmutatni. Úgy véljük, hogy a különböző tudományterületeken, nyelveken dolgozó fiatal kutatók közötti párbeszéd lehetővé tétele elengedhetetlen ahhoz, hogy az új szempontok behozása és ütköztetése mentén színesedjenek, mélyüljenek a kutatások. Ezen eljárás sikerét mutatja, hogy tanulmánykötetünkben egyszerre kapnak helyet nyelvészeti és társadalomtudományos igényű kutatási eredmények, valamint irodalmi szövegek elemzései.

A kötetben szereplő tanulmányokat nyelvek szerint gyűjtöttük csoportokba, a szerzők pedig betűrendben követik egymást az egyes nyelvi kategóriákon belül. A tanulmánykötet így könnyen olvasható azok számára, akik kizárolag egy nyelven született írásokra kíváncsiak, de azok érdeklődésére is számot tart, akik egy tudományterületen, de minden nyelven született írásokból válogatnának. A kölcsönös megértést az is segíti, hogy a tanulmánykötet végén szereplő, az *A kötetben található tanulmányok és szerzőik bemutatása* függelékben minden tanulmány absztraktja magyar nyelven is megtalálható. A négy szerkesztő között is hasonló szellemben oszloott el a munka: mind a négyen felelősen részt vettünk a kötet egészének szerkesztésében, viszont nyelvtudásunknak megfelelően foglalkoztunk kiemelten egy-egy csoporttal. A francia nyelvű tanulmányok szöveggondozását Tarnai Csillag, a spanyol nyelvű tanulmányok szerkesztését Horváth Levente, az olasz nyelvű tanulmányok szöveggondozását pedig Kéri Anna Katica és Rácz Balázs György végeztek.

Ezúton szeretnénk köszönetet mondani a *Romanistikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* szekcióvezetőinek, akik éleslátásukkal és segítő megállásaikkal nagyban hozzájárultak a különböző kutatások új szempontokkal történő gazdagodásához. Köszönjük továbbá a kötetben szereplő tanulmányok lektorainak, a szerzőknek, valamint az Aurélien Sauvageot Francia, Spanyol és Olasz műhelyek műhelyvezetőinek munkáját.

*A szerkesztők*



*Francia nyelv*



# Jeux de couleurs dans les passages descriptifs des nouvelles des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles

VIKTÓRIA BÁBA

## Introduction

Les passages descriptifs intégrés dans les *nouvelles* médiévales<sup>1</sup> (*novas*) des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles abondent en couleurs qui, par un jeu de présence-absence, par des références symboliques au secret et au sacré, nous renseignent sur le personnage, sur son rang social, sa richesse, son origine surnaturelle ou divine. Riches en couleurs, ces descriptions de lieux, d'objets, de personnages, d'animaux, assurent plusieurs fonctions d'ordre explicatif ou symbolique. Les couleurs choisies correspondent au goût et à l'esthétique de l'époque. Grâce à la rupture dans la linéarité narrative, les descriptions ne semblent pas inutiles. Elles renferment certains des traits singuliers et « impose[nt] à la narration une structure dont la particularité doit forger à son image l'espace mental du lecteur »<sup>2</sup>.

Les couleurs se manifestent dans ces textes de deux manières : directement ou indirectement. Les couleurs directement marquées, comme dans un « anneau avec un collier d'or façonné »<sup>3</sup> ou « une chemise cousue de fils d'or et d'argent »<sup>4</sup> servent à décrire la richesse du personnage, son milieu familial ou

<sup>1</sup> Les *novas* se définissent comme des « récits », « contes » ou « histoires » qui racontent des nouveautés et glosent l'amour correspondant à l'idéologie courante de l'époque, la *fin'amor*. Le lecteur se sent de plus en plus captivé par l'agréable naïveté du style de ces poèmes, par la grâce des détails et par le piquant de certaines scènes.

<sup>2</sup> Valérie Fasseur, « La mémoire volontaire de l'écrivain médiéval : aspects et enjeux de la remembrance », *Littérature*, No.175, 2014, p. 6-22, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-3-page-6.htm> (consulté le 10 mars 2022).

<sup>3</sup> « Et portez-lui de ma part cet anneau, / je ne crois pas qu'il y en ait de plus beau au monde, / avec ce collier d'or façonné, / qu'il le prenne en gage de mon amour. » (Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz, *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 193.)

<sup>4</sup> « [I]l vit son beau corps revêtu d'une chemise / cousue de fils d'or et d'argent [...]. » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 220.)

son âge. Leur fonction est référentielle ou symbolique. Ces couleurs peuvent avoir des fonctions et des significations différentes selon leur contexte dans le texte : elles caractérisent toujours un personnage, un objet ou un animal, qu'ils soient associés à leur propriétaire ou à un lieu extraordinaire et merveilleux. Les couleurs de différents matériaux, tissus et vêtements confèrent souvent, à celui qui les porte, des pouvoirs surnaturels ou une nature merveilleuse, si bien que la signification et la fonction des couleurs directes varient selon le contexte du texte et le détenteur d'une couleur.

L'étude des couleurs non exprimées explicitement soulève plusieurs questions, car, il est plus difficile de les remarquer étant donné qu'elles résistent à la saisie de l'œil. Elles sont imperceptibles au lecteur inattentif mais elles ne sont pas moins très présentes en se cachant derrière les décors, les noms propres.

Dans le cadre de la présente recherche, nous examinerons les occurrences des couleurs dans trois *novas* médiévaux en provençal ancien et en ancien français – *Las Novas del Papagay*, *Frayre de Joy e Sor de Plaser* et *Le vair palefroi* – dans lesquelles les couleurs sont cachées au lecteur. Pour appuyer cette thèse, nous aurons recours à la méthode de la micro-lecture (*close reading*), en nous concentrant de très près sur les passages où se dissimulent les couleurs. Leur rôle dans le cadre textuel et leurs significations implicites ne peuvent être explorés qu'en impliquant d'autres disciplines et d'autres moyens.

Dans cette recherche, je propose d'analyser la fonction et la signification des couleurs « cachées » à travers les outils méthodologiques qu'offre l'approche transdisciplinaire d'Elodie Ripoll. Nous nous inspirerons également des travaux de Michel Pastoureau, pour examiner les passages descriptifs des trois *novas* médiévaux déjà mentionnées ci-dessus. Après avoir brièvement exposé leur contenu, nous tirerons quelques conclusions sur la manière d'interpréter les diverses couleurs selon les contextes évoqués. Nous verrons que la signification et la fonction des couleurs représentées d'une manière imperceptible diffèrent dans les *novas* occitanes et dans celles en ancien français rédigées dans des dialectes d'oïl.

### **Les outils méthodologiques pour l'analyse des couleurs**

Michel Pastoureau<sup>5</sup> a déclaré que les hommes du Moyen Âge étaient dotés du même appareil perceptif que nous, mais leur conception de la couleur était très différente. Il nous rappelle que la perception et l'appréciation de la couleur est avant tout une construction culturelle qui varie en fonction des

<sup>5</sup> Historien médiéviste français, spécialiste de la symbolique et de l'histoire culturelle des couleurs, des emblèmes, de l'héraldique, et de l'histoire culturelle des animaux.

lieux et des époques. De plus, les couleurs jouent un rôle important dans les récits, surtout au Moyen Âge. Dans les œuvres littéraires, « les couleurs ne disposent pas de signification en elles-mêmes »<sup>6</sup>. Il ajoute également que, bien que chaque couleur ait un « mode d'intervention » qui lui est propre, il ne serait pas raisonnable de les interpréter isolément, sur une échelle étroite, étant donné que leur champ lexical est large. Selon Élodie Ripoll<sup>7</sup>, l'examen de la fonction et de la signification des couleurs est un « défi du point de vue méthodologique ». La question est beaucoup plus complexe dans le domaine des textes littéraires. En ce qui concerne les défis méthodologiques de l'analyse des couleurs, elle note « qu'il n'existe pas de cadre conceptuel unique pour l'analyse des couleurs dans la littérature »<sup>8</sup>, puisque la couleur en elle-même est une idée bien complexe. Son interprétation est liée au contexte socioculturel et au genre. Il manque, de surcroît, des fondements théoriques linguistiques, esthétiques et anthropologiques de base qui nous aideraient dans nos analyses. Remarquons que ce sont les genres qui déterminent l'usage des couleurs dans la littérature, ainsi nous ne pouvons pas établir le même arrière-plan théorique pour chacun d'entre eux. Nous devons toujours préciser le rôle des couleurs selon la période donnée, pour pouvoir donner le sens et la fonction des couleurs en fonction de l'époque. Élodie Ripoll, à la suite de Michel Pastoureau, souligne que les couleurs dans les textes narratifs ne sont pas seulement des éléments décoratifs ou créateurs d'ambiance, mais qu'elles jouent aussi un rôle représentatif, symbolique et référentiel, et que leur étude transdisciplinaire peut conduire le lecteur averti à des résultats prometteurs. « S'interroger sur le sens et sur la fonction des couleurs exige ainsi d'envisager la couleur comme un objet transdisciplinaire [qui n'est plus un ornement fortuit] »<sup>9</sup>. Il serait utile d'intégrer certains savoirs et notions issus d'autres disciplines pour les utiliser dans l'étude de la littérature.

La transdisciplinarité nous servira d'arrière-plan méthodologique théorique, en fournissant un médiateur inévitable pendant notre investigation.

[Elle] concerne, comme le préfixe latin *trans* l'indique, ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline. Sa finalité est la compréhension du monde présent, dont un des

<sup>6</sup> Michel Pastoureau, *Bleu : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 9-11.

<sup>7</sup> Historienne de la littérature française, elle écrit sur l'utilisation et la fonction de la couleur dans les romans français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature : Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Garnier, 2018, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid., passim.*

impératifs est l'unité de la connaissance. Le mot « transdisciplinarité » a été introduit en 1970 par Jean Piaget<sup>10</sup>.

Basarab Nicolescu affirme également que la transdisciplinarité concerne la dynamique déterminée par « l'action de plusieurs niveaux de Réalité à la fois ». Les connaissances transdisciplinaires s'intéressent au « monde extérieur de l'Objet » et au « monde intérieur du Sujet », la transdisciplinarité inclut « un système de valeurs » vivant<sup>11</sup>.

Comme M. Nicolescu écrit, nous devons examiner les couleurs d'un point de vue plus large. Nous envisageons les mêmes problèmes dans notre travail que ceux traités par Élodie Ripoll. Nous examinerons les couleurs « imperceptibles », à savoir non explicitement exprimées, en analysant d'abord les modalités de leur manifestation (l'ordre conceptuel), puis les causes de leur association à une idée mythique (l'ordre épistémologique) et enfin, l'utilisation des mentions des couleurs dans les passages descriptifs (les enjeux littéraires de la couleur).

### **L'interprétation des couleurs indirectes dans les textes occitans**

Une couleur peut avoir de multiples significations, tant positives que négatives, avec un champ symbolique reflétant différents aspects. Le champ sémantique des couleurs diminue en fonction de leur environnement au fur et à mesure que le texte progresse. Notons que les couleurs peuvent être grammaticalement de trois natures différentes : elles peuvent être des adjectifs (soit un attribut soit un complément de prédicat), des noms (sujet ou objet) ou des verbes (adjectif ou participe passé)<sup>12</sup>.

En ancien français, le mot « couleur » est étroitement lié au verbe latin « *celare* », qui signifie « cacher ». Saint Bernard<sup>13</sup> et l'abbé Suger<sup>14</sup> dénoncent les couleurs dans leurs enseignements théologiques, estimant qu'elles cachent la vérité, la

<sup>10</sup> Basarab Nicolescu, « De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité : fondation méthodologique du dialogue entre les sciences humaines et les sciences exactes », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, No.1, 2011, p. 96.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>12</sup> Ripoll, *op. cit.*, p. 87.

<sup>13</sup> Les cisterciens déclarent la guerre contre les couleurs en affirmant que la priorité est toujours donnée au sens de l'ouïe sur celui de la vue. Selon Saint Bernard, la couleur est diabolique, elle est trop riche, impure, obscurcit la vue, constitue un luxe inutile. (Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 147, 1989, p. 203-230.)

<sup>14</sup> Suger fut abbé de Cluny, de Saint-Denis. Il fit une réforme monastique, y compris celle de l'abbaye. Il joua un rôle déterminant dans l'agrandissement de l'église abbatiale.

surface des choses. Elles sont diaboliques, impures, détournent notre regard de l'essentiel. Nous ne les apercevons pas et c'est ainsi qu'elles nous trompent. L'étude grammaticale et lexicologique nous conduit à démêler les significations et les fonctions des couleurs qui dépassent leur premier sens et s'obstinent à se dissimuler.

### L'imperceptible couleur verte

La couleur verte, dans les *novas* occitanes aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, n'est pas énoncée textuellement, pourtant elle y est omniprésente, et peut être perçue de plusieurs manières dans les trois récits occitans des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. La couleur verte avait une connotation négative jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Elle était avant tout la couleur du diable et de ses créatures les plus étranges (serpents, dragons, démons), ainsi que celle de la religion islamique, et elle était par conséquent souvent rejetée par les chrétiens. En outre, elle a longtemps été considérée comme une couleur « instable », car elle évoquait la jeunesse (qui ne dure pas), l'amour infidèle, la malchance et le destin<sup>15</sup>. Dans les romans arthuriens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, un « *chevalier vert* », c'est-à-dire, un chevalier entièrement vêtu et équipé de vert, signifie presque toujours une mauvaise rencontre<sup>16</sup>. Il se présente comme un personnage plus ou moins diabolique, animé de mauvaises intentions, issu de l'Autre Monde. Ce guerrier non chrétien, saxon, païen ou sarrasin, a pour but de tourmenter ou de défier l'un des chevaliers de la cour du roi Arthur (Sire Gauvain). Cependant, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, des poètes interprètent autrement la couleur verte. Ils chantent le vert de la nature, en faisant du vert une couleur qui attire l'attention, une couleur de tout ce qui pousse, de tout ce qui produit des fruits, de tout ce qui vit (célébration du renouveau et de l'amour)<sup>17</sup>. Le motif lyrique de la reverdie reflète les joies de l'amour, déclenche des événements qui aboutissent à la relation amoureuse. Elle devient un marqueur littéraire, un *topos* saisonnier et décrit parfaitement l'état d'âme du poète<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Michel Pastoureau, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 27-28.

<sup>16</sup> Dans un roman de chevalerie intitulé *Sire Gauvain et Le chevalier vert*, le chevalier vert, guerrier maléfique, apparaît à la cour du roi Arthur le jour de Noël, et défie et menace les chevaliers de la Table ronde.

<sup>17</sup> Pastoureau, *op. cit.*, 2013, p. 27-28.

<sup>18</sup> Guillaume Oriol, « La transmission des amores saisonnières des troubadours aux trouvères : l'hypothèse des mécanismes émotionnels », *Revue des langues romanes*, No.2, 2020, p. 295-320.

### *Las Novas del Papagay*

Dans *La Nouvelle du Perroquet*, Arnaut de Carcassès raconte l'histoire d'un perroquet éloquent, du jeune chevalier, Antiphonor et de sa dame bien-aimée. L'oiseau éloquent se charge de convaincre la jeune femme de l'amour de son maître et d'organiser leur rendez-vous. La belle dame, qui, cependant, s'obstine à rester fidèle à son mari jaloux, est emprisonnée dans une tour au milieu d'un jardin clos entouré de lauriers. Le perroquet joue un rôle primordial dans le dénouement de l'histoire, agissant d'abord en qualité d'intermédiaire, puis en faveur de son maître comme son double actif, un acteur complémentaire<sup>19</sup>. Les premières lignes du récit, les circonstances de sa première rencontre avec la dame, sont importantes pour notre analyse.

Dins un verdier de mur serrat / A l'ombra d'un laurier folhat, / Auzi contendr'  
 un papagay / De tal razo com ye-us dirai. / Denant una don' es vengutz /  
 E aporta-l de lonh salutz / E a-l dig : Dona, Dieus vos sal, / Messatge soy,  
 no-us sapcha mal / Si vos dic per que soy aissi / Vengutz a vos e est jardi. [...]]<sup>20</sup>

Même si la couleur verte n'est pas mentionnée dans la description du jardin, le lecteur a l'impression qu'elle fait partie intégrante et dominante de l'environnement qui entoure la dame. Le vert peut se trouver dans plusieurs éléments de la nature. Le jardin clos entouré de lauriers (« un verger clos de murs à l'ombre d'un laurier feuillu ») évoque un archétype du Paradis, étant donné qu'il est riche en plantes (vertes). L'image de ce jardin « se situe à la confluence d'un lieu commun, le paysage idéal, et des mythes paradisiaques avec leurs connotations de félicité, d'abondance et d'éternelle jeunesse [...], le souvenir de la Genèse y ajoute l'idée de l'inaccessibilité, de l'exclusion, de la source de vie »<sup>21</sup>. Il constitue ainsi un espace de désir et d'idéalisé fréquemment associé aux arbres, aux oiseaux, à l'eau

<sup>19</sup> Linda Németh, « En quête de l'identité du perroquet dans la nouvelle occitane *Las Novas del Papagay d'Arnaut de Carcassès* », In : *Rencontres et conflits : Nouvelles perspectives en études romanes*, sous la direction de Adrián Bene et Rafael Ákos Szabó, Pécs, PTE BTK Romanisztika Intézet Francia Tanszék, 2016, p. 83.

<sup>20</sup> Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 186. « Dans un verger clos de murs, / à l'ombre d'un laurier feuillu, / j'entendis un perroquet soutenir / un raisonnement que je vous rapporterai. / Il est venu devant une dame / et lui apporte saluts de loin / et lui dit : Dame, que Dieu vous sauve ! / Je suis messager. Ne soyez pas fâchée / si je vous dis pourquoi je suis / venu ainsi vers vous dans ce jardin [...]. » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 187).

<sup>21</sup> Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », In : *Vergers et jardins dans l'univers médiéval* [en ligne], sous la direction de Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990, p. 343-357, <http://books.openedition.org/pup/2992> (consulté le 13 décembre 2021).

ou au mur (qui relèvent d'un schéma cohérent et homogène issu d'une longue tradition)<sup>22</sup>. Pour entrer dans ce jardin, il faut souvent posséder des capacités surhumaines, car c'est un espace vert clos et idyllique, un *locus amoenus*<sup>23</sup>, un véritable lieu de repos, de plaisir et de détente. Le mot verger (*verdier*) vient du mot latin « *viridarium* », qui appartient à la famille de l'adjectif « *viridis* » se référant à la couleur verte. La couleur verte est donc très présente dans le décor, étant la couleur dominante des éléments naturels du jardin : les arbres verts, la couleur du laurier.

### Frayre de Joy e Sor de Plaser

*Frère de Joie et Sœur de Plaisir* peut être interprété comme une version d'une histoire médiévale de la *Belle au bois dormant*. La nouvelle raconte la mort inattendue de la belle princesse Sœur de Plaisir, qui dans cet état « mort vivant » conserve sa beauté. Aussi, ses parents, au lieu de l'enterrer, l'isolent dans une tour, qui se trouve dans un jardin féérique bordé d'eau au milieu d'un champ, semblable à un paradis sur terre<sup>24</sup>.

E feu la porter beylament / En un loc defors la ciutat, / On hac .I. verger en un prat. / Al mig fo fayta una tor / Pinxa d'aur ab manta color. / E entorn del verger corria / Un'aigua tal c'om no i podia / Passar mas per .I. pont de veyre [...]<sup>25</sup>

Ce pré est accessible par un pont enjambant un ruisseau, mais l'accès est permis à ceux qui le méritent, comme les parents de Sœur de Plaisir. Dans cette histoire, non seulement le pré ou le verger en tant qu'espace vert et herbeux, mais aussi l'eau – dans ce cas, la rivière en tant que cours d'eau – évoquent la couleur verte comme un motif récurrent. Les études anthropologiques ont démontré que la couleur des sources d'eau (ruisseau, fontaine, rivière) n'était pas bleue mais verte au Moyen Âge, afin de séparer la couleur du ciel de celle de l'eau<sup>26</sup>. Dans cette nouvelle occitane, le « *verger* » est aussi l'archétype du Paradis, c'est le lieu du

<sup>22</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>23</sup> L'adjectif « *amoenus* » est lié au mot « *amor* ». Le terme signifie donc « lieu d'amour ». Il comporte trois composantes obligatoires : un cours d'eau (ruisseau, source), un jardin (avec des plantes et des fleurs), un bosquet (où les oiseaux chantent).

<sup>24</sup> Emese Egedi-Kovács, *La « morte vivante » dans le récit français et occitan du Moyen Âge*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012, p. 205-225.

<sup>25</sup> Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 210. « Alors il la fit porter avec tous les égards, / hors de la cité, en un lieu / où il y avait un verger dans un pré. / Au milieu fut construite une tour / peinte d'or et de plusieurs couleurs. / Autour du verger courrait une rivière qu'on ne pouvait franchir / que par un pont de verre. » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 211.)

<sup>26</sup> Pastoureaud, *op. cit.*, 2013, p. 65-68.

désir, du calme, de l'agrément. Cet espace édénique est la projection parfaite de l'âme pure de la dame endormie.

### **Le multicolore**

Comme nous avons déjà mentionné, les couleurs peuvent servir de guide pour décrire un objet, caractériser un être vivant ou un personnage, de manière perceptible ou cachée pour le lecteur. La question de l'expression du multicolore ou de la bigarrure mérite d'être abordée. Les auteurs médiévaux étaient prudents quant à l'utilisation de la couleur, évitant pendant longtemps la représentation d'une ribambelle de couleurs dans le texte, car cela était difficile à concilier avec la perception de l'époque. Pendant longtemps, ils ont rejeté la couleur car elle s'opposait à la pureté, elle souillait ce qu'ils décrivaient. Nous rencontrons le phénomène de la polychromie de deux manières : soit par des adjectifs, soit par une énumération de couleurs parfois bien longue et exhaustive. Dans les récits que nous allons examiner, nous verrons que le porteur d'une couleur se voit généralement attribuer un rôle spécifique, selon que sa coloration est détaillée ou qu'un seul terme est utilisé pour la désigner.

### *Frayre de Joy e Sor de Plaser*

La princesse endormie, Sœur de Plaisir, est placée par sa mère et son père dans une tour magnifique au milieu d'une prairie qui ressemble à un paradis parfait sur terre. La tour était « peinte d'or et de plusieurs couleurs » et l'empereur et l'impératrice rendaient visite à leur fille chaque semaine. Ceux qui passaient par là admiraient le jardin et la tour, ainsi la renommée de cet endroit hors de la ville ne tarda pas à se répandre. Le fils du roi Florienda, Frère de Joie, tenait lui-même à voir Sœur de Plaisir, devenue encore plus sublime après sa mort qu'elle ne l'avait été de son vivant. Le prince se rendit à Rome pour voir Virgile<sup>27</sup> et lui demander de lui enseigner la magie pour traverser le pont et entrer dans la tour de plusieurs couleurs pour voir Sœur de Plaisir. Frère de Joie réussit et put admirer pendant des jours sa bien-aimée, qui dans la mort ne put pas répondre aux sentiments du prince. Une fois encore, il fit appel à Virgile, qui fit surgir un geai magique « vert et vermeil, blanc, noir, jaune, bleu indigo ». La tâche de cet oiseau fut de ressusciter Sœur de Plaisir à l'aide d'une herbe et de la présenter au prince fidèle et courageux, avec qui elle se maria finalement à l'arrivée du printemps.

---

<sup>27</sup> Virgile, le grand poète, se transforme en un magicien et en maître de Frère de Joie dans cette histoire.

E feu la porter beylament / En un loc defors la ciutat, / On hac .I. verger en un prat. / Al mig fo fayta *una tor* / *Pinxa d'aur ab manta color.* / E entorn del verger corria / *Unaigua tal c'om no i podia* / Passar mas per .I. pont de veyre [...]<sup>28</sup>

La couleur de la tour est décrite en occitan comme « *ab manta color* », qui en français signifie « de maintes couleurs », ou bien « de beaucoup de couleurs ». Dans ce cas, la grande variété de couleurs de la tour et le charme du jardin sont la projection de la belle dame, ce qui explique par là même pourquoi la tour est resplendissante de couleurs. En examinant l'architecturale médiévale, nous constatons que les bâtiments ne sont pas du tout colorés à l'extérieur. Ainsi, dans cette histoire, la tour dans ses différentes couleurs est extraordinaire en raison de la splendeur de la belle dame « *endormie* ». La couleur « or » se détache du reste, symbole du détachement sensuel du quotidien, du monde divin, de la splendeur et du faste. Dans la littérature et la peinture médiévales, l'or est souvent utilisé comme un symbole de la splendeur du monde divin, évoquant la lumière pure. Cela souligne la présence d'un pouvoir inexplicable et surnaturel qui entoure la dame.

En ce qui concerne le geai, son plumage bigarré apparaît comme suit :

Vergili, qu'aycella saytos, / Avia noyrit un bon jay, / Qu'era *verts e vermells*, so say, / *Blanch, neyre, groch, indis ho blaus*, / Avia cresta com a paus, E-l bech *vermells*, si com cells an / De la terra de Pestre Johan, / Car aytalls son tots cells de lay<sup>29</sup>.

L'auteur s'attarde sur les couleurs de l'oiseau, sans doute pour souligner le rôle important qu'il joue dans le dénouement de l'histoire. Dans ce passage, les couleurs énumérées sont en relation avec les caractéristiques presque surhumaines de l'oiseau. Ce geai, que Virgile fait surgir, rend la vie à la noble femme. On peut croire à juste titre que l'oiseau magique s'est également vu confier le rôle de médiateur dans l'histoire et que Virgile lui donne des capacités de raisonnement astucieuses. En effet, lorsque Frère de Joie accède à la tour, il ne peut plus résister à la beauté de la princesse. Ainsi, neuf mois plus tard, la demoiselle « *endormie* » donne naissance à un enfant et, à son réveil, le bel oiseau doit la convaincre que

<sup>28</sup> Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 210. « Alors il la fit porter avec tous les égards, / hors de la cité, en un lieu / où il y avait un verger dans un pré. / Au milieu fut construite *une tour / peinte d'or et de plusieurs couleurs* [...]. » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 211.)

<sup>29</sup> Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 226-228. « Or Virgile avait en ce temps-là / élevé un bon geai, / il était vert et vermeil, je le sais bien, / blanc, noir et jaune, bleu indigo, / il avait une crête de paon, / le bec vermeil comme l'ont les geais / de la terre de Prêtre Jean, / car tous ceux de là-bas sont ainsi. » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 227-229.)

tout ce que le prince a fait était en fait pour elle seule. Sœur de Plaisir, après les arguments rusés et convaincants de l'oiseau, tombe immédiatement amoureuse de Frère de Joie. Ce petit oiseau appartient à la famille des corbeaux. Le corbeau était un oiseau associé à la mort au Moyen Âge, un oiseau qui connaissait et déterminait souvent le sort des personnes. Cet oiseau omniscient possédait des pouvoirs divinatoires. Nous pouvons de cette façon supposer que le geai a pu hériter de ses qualités, ainsi que de celles du paon. Étant donné qu'un geai ne fait pas la roue, nous pouvons penser que notre magicien a doté l'oiseau des capacités et des qualités de plusieurs oiseaux. Par conséquent, la couleur bigarrée du geai magique indique les multiples facettes de l'oiseau, ses capacités particulières étant révélées par ses caractéristiques extérieures.

### *Le vair palefroi*

L'auteur, Huon le Roi, nous raconte l'histoire d'un couple amoureux, Guillaume et sa bien-aimée, assez classique dans la littérature courtoise. Interdits de se rencontrer et de se marier, ils font face à plusieurs obstacles, mais leur amour vainc tout et ils finissent par vivre heureux ensemble pour toujours grâce aux actes du cheval fidèle de Guillaume.

Li chevaliers, qui tant devoit / Celi amer qui tant avoit / En li de bien a grant  
merveille / Que on ne savoit sa pareille, / Ainsi con li contes afiche : / Vairs  
ert et de riche color ; / La samblance de nule flor / Ne color c'on seüst descrire  
/ Ne savroit pas nus hom eslire / Qui si fust propre en grant biauté ; / Sachiez  
qu'en nule réauté / N'en avoit nus a icel tans / Si bon, ne si souef portans<sup>30</sup>.

Le cheval est d'une beauté sans pareille qui vient de la couleur de ses poils. Dans le texte, les occurrences des termes de couleur se manifestent de deux façons : « *vairs* » et « *de riche couleur* ». Dans *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric Godefroy, la couleur « *vair* » a le sens de « *variable* », « *mobile* », « *changeant* »<sup>31</sup>. Dans plusieurs cas, nous le retrouvons comme « de différentes

<sup>30</sup> Huon Le Roi, *Le Vair Palefroi*, Paris, H. Champion, 1912, v. 167-180, <https://archive.org/details/huonleroilevairp00huon/page/40/mode/2up> (consulté le 13 décembre 2021), « Le chevalier, qui aimait si passionnément, comme il se devait, celle qui possédait tant d'extraordinaires qualités qu'on ne connaissait pas sa pareille, avait un magnifique palefroi, comme le conte l'affirme. Il était gris pommelé, d'une couleur éblouissante. Personne ne saurait choisir l'éclat daucune fleur, ni une couleur qu'on fut capable de décrire, qui atteignît cette splendeur. Sachez que, dans aucun royaume, il n'y avait en ce temps-là aucune monture aussi bonne ni aussi douce. » (Huon Le Roi, *op. cit.*, p. 167-191.)

<sup>31</sup> Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t.8, Paris, 1895, p. 798, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k506417.image> (consulté le 21 octobre 2021).

couleurs, bigarré », « de couleurs variées », et il désigne également un cheval aux poils « gris pommelé ». Selon le dictionnaire de l'ancien français Larousse<sup>32</sup>, le mot « *vair* » est dérivé du mot latin « *varium* », qui signifie « varié » et « tacheté ». Ainsi, l'animal du chevalier Guillaume ne correspond guère à un cheval ordinaire, de couleur grise et tacheté de diverses manières. La couleur du cheval renvoie à son intelligence car il s'est souvenu du chemin qu'ils avaient traversé ensemble maintes fois, et de cette façon, il aida les jeunes amoureux à se retrouver – après l'acte méchant de l'oncle de Guillaume – et à vivre heureux et en paix. Il est donc raisonnable de penser que les qualités particulières du cheval correspondent à la définition d'un « cheval faé », en raison de son intelligence inégalée – qui ne peut être qu'humaine – et de sa beauté. Les personnages de l'histoire mentionnent à plusieurs reprises la volonté divine qui a conduit le cheval à réussir sa mission : « *Seignor, ainsi Dame dieu plot / Que ces noces furent estables, / Qui a Dieu furent couvenables.* »<sup>33</sup>

### Les couleurs cachées dans les noms propres

Nous avons observé que les mots désignant les couleurs se cachent dans des noms de personnes féminines, ce pour quoi nous pouvons retrouver plusieurs exemples dans la littérature médiévale française. Dans les légendes arthuriennes, il est souvent question d'une dame appelée Blanchefleur, Blancaflor<sup>34</sup>. On pense que le mot « blanche » ou « blanca » est l'équivalent de « lumière » ou « clarté », ce qui pourrait rendre une personne agréable. Le blanc symbolisait la pureté et l'innocence, de sorte que si l'on était décrit comme blanc, on pouvait être beau, gentil et sincère, ce qui était associé à un caractère rayonnant. Blanchefleur n'est pas seulement un nom dans les histoires de la légende arthurienne. La personne qui le porte dispose des traits distinctifs suivants : un visage pur, rare, une peau blanche et brillante qui définit sa beauté. Il est juste de supposer que ce prénom reflète la perfection et correspond à l'idéal médiéval de beauté. La légende tristanienne en offre un autre exemple avec les deux figures féminines portant le même nom, Yseut, avec des épithètes distinctives « aux Blanches Mains » et d'Yseut « la Blonde ». Ces deux femmes sont en opposition. Yseut aux Blanches

<sup>32</sup> Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français, le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1994, p. 610.

<sup>33</sup> Huon Le Roi, *op. cit.*, v. 1320-1322.

<sup>34</sup> Dans *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, la bien-aimée de Perceval est Blanchefleur, mais nous rencontrons surtout la demoiselle dans *Floire et Blancaflor* de Robert d'Orbigny.

Mains, avec son nom, représente la pureté et l'innocence, alors qu'Yseut la Blonde semble être la représentante de la culpabilité et de l'impureté<sup>35</sup>.

Il n'est pas fréquent cependant, dans les récits médiévaux, que les noms des personnages révèlent leur caractère. Selon Ribard, le nom propre représente l'être qui le porte : « c'est une très vieille tradition qui voit dans le nom propre comme la quintessence de celui qui le porte »<sup>36</sup>. Il affirme, de plus, ce qui suit :

[...] la nécessité, quand on aborde la littérature médiévale, de se tenir en alerte chaque fois qu'on rencontre un nom, car de telles indications peuvent n'être pas innocentes et, de fait, elles sont souvent porteuses d'une signification qu'il faut s'efforcer d'expliquer<sup>37</sup>.

Il est encore plus difficile de s'en apercevoir lorsque leur traduction moderne en français ou en hongrois ne reflète pas fidèlement leur véritable sens. Pour interpréter correctement les mots, il faut donc remonter à leur origine et à leur évolution historique (étymologie). Dans les récits, les dames, qui portent des noms personnels révélant leurs qualités sont toujours au centre de l'histoire. D'un point de vue sémiotique, il ne serait toutefois pas correct de décrire leurs noms propres comme des « marqueurs de valeur générale », car ils expriment pour ces dames une qualité spécifique, comme dans le cas de Blanchefleur, dont la beauté et la pureté sont comparées à celles d'une pierre précieuse.

### *Frayre de Joy e Sor de Plaser*

Dans le texte original de *Frère de Joie et Sœur de Plaisir*, le nom de la dame éblouissante est Sor de Plaser. L'adjectif « *sor* », qui correspond à « *saur* », désigne une couleur jaunâtre, un brun tendant vers le jaune, d'aspect majoritairement vif et brillant selon le *Dictionnaire de l'ancien français*, *Le Moyen Âge* de Larousse. Or, dans le *Petit dictionnaire Provençal-Français* d'Emil Levy<sup>38</sup>, on découvre que « *sor* » est un nom commun qui vient du mot latin « *soror* », c'est-à-dire « *seror* » ou « *suer* » signifiant sœur. On tente quand même d'établir une autre possibilité de sa signification en utilisant autres dictionnaires.

<sup>35</sup> Leonardo Hincapié, « Yseut : La mère, l'amour, la mort », *Lingüística y Literatura*, No.63, 2013, p. 24.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>37</sup> *Ibid., passim.*

<sup>38</sup> Emil Levy, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909, p. 776, <https://archive.org/details/petitdictionnair00levyuoft/page/352/mode/2up?q=sor> (consulté le 30 mai 2022).

Ela-l dix : Gay, preyada so / De Ffrayre de Joy lo cortes. / Cant lo veuray eu, ni on es ? / Prech te c'ades puxa-l veser. / Ffrayre de Joy, *Sor de Plaser*, / Anc noms no s'avengron tan be : / Lo meu nom ab lo seu s'ave / Mils que nuyll nom que hanc fos<sup>39</sup>.

Dans le *Dictionnaire* de Frédéric Godefroy, le sens du mot « *sor* » est légèrement différent, et même étendu à « fauve », « brun rougeâtre », « châtain », « châtain foncé », et fait souvent référence à des « couleurs brillantes, vives »<sup>40</sup>. André G. Ott identifie dans l'*Étude sur les couleurs en vieux français*<sup>41</sup>, le terme « *saur* » tantôt à « un beau jaune d'or », tantôt à « un jaune pâle et laid ».

On pense donc que le nom propre de la jeune femme fait référence à une caractéristique physique déterminante, la couleur de ses cheveux. « *Sor* » est synonyme du nom de la couleur des cheveux blonds et semble faire référence au jaune plus clair et plus vif dérivé du mot germanique « *saur* ». C'est le sens le plus probable de cette expression, car dans les exemples analysés précédemment, nous avons vu que la dame possédait une beauté captivante à laquelle il était très difficile de résister. En outre, des études menées par des anthropologues ont montré que l'idéal médiéval de la beauté féminine correspondait principalement à la couleur blonde des cheveux des dames<sup>42</sup>. Pour comprendre le nom de la dame endormie enfermée dans une tour entourée d'un jardin paradisiaque, nous avons dû faire des recherches étymologiques pour confirmer que l'adjectif « *sor* » désigne indirectement une couleur et que notre personnage possède cette caractéristique en tant que nom propre.

## Conclusion

À travers l'analyse de trois *novas* des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, nous avons tenté de montrer comment, au niveau purement verbal, les couleurs n'apparaissent que

<sup>39</sup> Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 240. « Elle dit : „Geai, je suis requise d'amour / par Frère de Joie le courtois. / Et quand le verrai-je et où est-il ? / Je te prie de faire en sorte que je puisse le voir vite. / Frère de Joie, Sœur de Plaisir, / jamais noms ne convinrent si bien : / mon nom s'accorde au sien / mille fois mieux qu'aucun nom qui fût jamais.“ [...] » (Méjean-Thiolier et Notz, *op. cit.*, p. 211.)

<sup>40</sup> Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t.7, Paris, 1881-1902, p. 796, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50640w/f481.item> (consulté le 21 octobre 2021).

<sup>41</sup> André G. Ott, *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Bouillon, 1899, p. 416, <https://archive.org/details/tudesurlescou00ottauoft/page/n5/mode/2up> (consulté le 21 octobre 2021).

<sup>42</sup> Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or ; la chevelure féminine au Moyen-âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, p. 19-105.

très implicitement car elles sont en quelque sorte dissimulées dans les descriptions des décors, des lieux et des personnages. Bien que la littérature du Moyen Âge abonde en couleurs, ces dernières peuvent au premier abord rester imperceptibles au lecteur non averti. Ce phénomène s'explique par la fonction symbolique ou référentielle qu'elles revêtent selon les caractéristiques attribuées aux lieux et aux personnages.

Lors de notre travail, nous avons recouru à la méthode de *micro-lecture* et à une approche transdisciplinaire. Pour préciser et compléter, nous avons effectué des recherches dans les domaines de la lexicologie, de l'étymologie, de la sociologie, de l'histoire des mentalités et de l'histoire de l'art.

Grâce aux recherches effectuées, nous avons pu retracer les mentions de la couleur verte dissimulées dans les décors, nous avons pu repérer aussi les énumérations incluant de multiples couleurs, et distinguer comment le sens caché de certains noms propres était directement lié à la symbolique des couleurs. Par rapport à leur fonction, nous sommes entièrement en accord avec les propos de Michel Pastoureau : « [c]'est la société qui 'fait' la couleur, qui lui donne ses définitions et ses significations, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. »<sup>43</sup>

En guise de conclusion, nous pouvons constater que le rôle et l'importance des couleurs non verbalisées sont particulièrement remarquables et dignes d'être l'objet de futures recherches.

<sup>43</sup> Michel Pastoureau, « Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites », In : *Dix ans d'histoire culturelle*, sous la direction de Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin et Pascal Ory, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p. 80, <https://books.openedition.org/pressesenssib/1009> (consulté le 13 décembre 2021).

## Bibliographie

- Francis Dubost, « De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval : esquisse d'une configuration imaginaire », In : *Le cheval dans le monde médiéval* [en ligne], sous la direction de Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1992, p. 187-208, <http://books.openedition.org/pup/3328> (consulté le 13 décembre 2021).
- Emese Egedi-Kovács, *La « morte vivante » dans le récit français et occitan du Moyen Âge*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012, p. 258.
- Valérie Fasseur, « La mémoire volontaire de l'écrivain médiéval : aspects et enjeux de la remembrance », *Littérature*, No.175, 2014, p. 6-22, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-3-page-6.htm> (consulté le 10 mars 2022).
- Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t.7, Paris, 1881-1902, p. 796, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50640w/f481.item> (consulté le 21 octobre 2021).
- Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t.8, Paris, 1895, p. 798, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k506417.image> (consulté le 21 octobre 2021).
- André G. Ott, *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Bouillon, 1899, p. 416, <https://archive.org/details/tudesurlescou00ottauoft/page/n5/mode/2up> (consulté le 21 octobre 2021).
- Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français, le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1994, p. 610.
- Leonardo Hincapié, « Yseut : La mère, l'amour, la mort », *Lingüística y Literatura*, No.63, 2013, p. 17-34.
- Emil Levy, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909, p. 776, <https://archive.org/details/petitdictionnair00levyuoft/page/352/mode/2up?q=sor> (consulté le 30 mai 2022).
- Huon Le Roi, *Le Vair Palefroi*, Paris, H. Champion, 1912, p. 136, <https://archive.org/details/huonleroilevairp00huon/page/40/mode/2up> (consulté le 13 décembre 2021).
- Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz, *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 704.
- Linda Németh, « En quête de l'identité du perroquet dans la nouvelle occitane Las Novas del Papaguay d'Arnaut de Carcassès », In : *Rencontres et conflits :*

*Nouvelles perspectives en études romanes*, sous la direction de Adrián Bene et Rafael Ákos Szabó, Pécs, PTE BTK Romanisztika Intézet Francia Tanszék, 2016, p. 83-96.

Basarab Nicolescu, « De l'interdisciplinarité à la transdisciplinarité : fondation méthodologique du dialogue entre les sciences humaines et les sciences exactes », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, No.1, 2011, p. 89-103.

Guillaume Oriol, « La transmission des amores saisonnières des troubadours aux trouvères : l'hypothèse des mécanismes émotionnels », *Revue des langues romanes*, No.2, 2020, p. 295-320.

Michel Pastoureau, *Bleu : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 240.

Michel Pastoureau, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 147, 1989, p. 203-230.

Michel Pastoureau, « Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites », In : *Dix ans d'histoire culturelle*, sous la direction de Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin et Pascal Ory, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p. 72-81, <https://books.openedition.org/pressesenssib/1009> (consulté le 13 décembre 2021).

Michel Pastoureau, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 240.

Élodie Ripoll, « Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher », *Poetica*, No.1/2, 2015, p. 83-102.

Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature : Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Garnier, 2018, p. 492.

Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or ; la chevelure féminine au Moyen-âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, p. 368.

Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », In : *Vergers et jardins dans l'univers médiéval* [en ligne], sous la direction de Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990, p. 343-357, <http://books.openedition.org/pup/2992> (consulté le 13 décembre 2021).

# **La linguistique cognitive au service de l'enseignement du FLE**

## **Le cas des prépositions de lieu en français**

JUDIT ERDEI

### **Introduction**

Les langues sont fondées sur des conceptualisations différentes du monde, et ces divergences, présentes explicitement dans les langues, créent des difficultés pour les apprenants d'une langue seconde. Un de ces problèmes est l'usage des prépositions, dont les règles sont difficiles à apprêhender et à appliquer dans la pratique, car elles demandent une conceptualisation différente du monde. La linguistique cognitive en tant qu'approche pourrait apporter de nouvelles méthodes utiles et efficaces visant à diagnostiquer et surmonter ces problèmes. Son application dans les démarches pédagogiques, notamment dans l'enseignement des langues étrangères et lors de la rédaction des manuels est un domaine en plein développement actuellement. Cette étude a pour objectif de s'inscrire dans cette tendance en traitant deux prépositions du français, *sur* et *sous*. Elle cherche à présenter des explications transposées du niveau lexical et sémantique au niveau cognitif, pour mettre en avant le changement conceptuel et, par ce biais, faciliter l'apprentissage de la langue. Cette étude vise à développer et présenter une façon de faciliter la compréhension et l'utilisation des prépositions de lieu en français dans leur sens abstrait, en examinant ces prépositions d'un point de vue métaphorique et en esquissant quelques propositions méthodologiques en accord avec la littérature du domaine.

### **Le cadre théorique de la recherche : La linguistique cognitive et son applicabilité didactique**

#### ***Qu'est-ce la linguistique cognitive ?***

La linguistique cognitive (notée à partir de maintenant : LC) est un courant initié par le livre *Metaphors We Live By*, paru en 1980, dans lequel deux chercheurs

américains, George Lakoff et Mark Johnson, ont proposé une nouvelle approche cohérente et systématique de la métaphore, à l'opposé de la perspective traditionnelle. Ils ont démontré que la métaphore, tout en s'inscrivant dans le processus de la pensée humaine, est omniprésente dans le langage quotidien. En conséquence, la linguistique cognitive insiste sur le lien entre la langue et la pensée et atteste que nous comprenons les concepts abstraits de notre monde à travers les métaphores<sup>1</sup>. Ces métaphores, dites conceptuelles, trouvent leur origine dans nos expériences du monde. Cependant, les différentes personnes font l'expérience du monde dans des milieux physiquement et culturellement divers, et par conséquent, leurs manières de concevoir le monde seront également différentes, ce qui a pour résultat les nombreuses différences culturelles et individuelles dans l'usage de la langue, outil de communication de nos expériences.

### *Pourquoi utiliser la LC dans l'enseignement des langues étrangères ?*

Les différences de conceptualisation mentionnées ci-dessus peuvent engendrer des difficultés dans l'acquisition d'une langue étrangère. La linguistique cognitive pourrait nous fournir une solution en apportant une nouvelle approche non seulement dans l'analyse de la langue, mais également dans l'enseignement et l'apprentissage des langues étrangères. Les avantages d'une didactique basée sur la LC sont résumés par Palágyi<sup>2</sup> selon les points suivants : elle favorise l'acquisition efficace du vocabulaire en facilitant la création du sens, assiste la mémorisation efficace par l'explication de la motivation des expressions, soutient la révision et l'usage du vocabulaire déjà acquis dans un sens abstrait et aide à structurer les cours de langue de manière logique, car les éléments lexicaux peuvent être enseignés dans des systèmes conceptuels cohérents. À cela, Mogyorósi<sup>3</sup> ajoute que la linguistique cognitive favorise divers moyens de présentation, par exemple la visualisation.

### *Dans quel domaine de la langue appliquer la LC à l'enseignement ?*

La didactique de la LC comprend plusieurs techniques, dont certaines, comme la visualisation, sont assez conventionnelles, d'autres moins. Boers, par exemple,

<sup>1</sup> Zoltán Kövecses, *Metaphor : A Practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, p. x-xi.

<sup>2</sup> László Palágyi, « A kognitív metaforaelmélet alkalmazása a magyar mint idegen nyelv oktatásában », In: *Doktoranduszok tanulmányai az alkalmazott nyelvészeti köreiből – X. Alkalmazott Nyelvészeti Doktoranduszkonferencia*, sous la direction de Tamás Váradi, Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2016, p. 69-80.

<sup>3</sup> Dalma Mogyorósi, *Phrasal Verbs as Conceptual Constructs in English Language Coursebooks in Hungary*, Master's thesis, Budapest, Eötvös Loránd University, 2020, p. 24.

soutient l'idée que l'organisation du matériel d'apprentissage autour des métaphores conceptuelles favorise l'acquisition du vocabulaire<sup>4</sup>. Kövecses et Szabó<sup>5</sup> proposent de rendre les apprenants conscients des métaphores sur lesquelles les expressions sont fondées. Csábi et al.<sup>6</sup> recommandent la présentation explicite des métaphores en prenant appui sur des représentations graphiques ainsi que sur des explications conformes à l'âge, au niveau de langue et à la langue maternelle des apprenants.

En premier lieu, il est recommandé d'utiliser la LC au sein de l'enseignement du vocabulaire, et notamment dans le cas des éléments lexicaux dont le sens est abstrait et des expressions idiomatiques. De nombreux articles attestant l'utilité de la LC, dont Csábi et al.<sup>7</sup>, affirment que l'enseignement des expressions métaphoriques par la motivation des métaphores facilite la compréhension et la mémorisation à court et à long terme également. De plus, l'approche centrée sur le sens semble intéressante et motivante pour les apprenants.

L'usage des prépositions est souvent problématique pour les apprenants d'une langue étrangère car la conceptualisation du monde, qui est différente de celle de leur langue maternelle, les conduit à commettre des erreurs dans la langue qu'ils sont en train d'apprendre. La LC, plus précisément la grammaire cognitive, pourrait fournir un outil pour l'apprentissage des prépositions, comme de nombreux articles en témoignent : par exemple Al Emam<sup>8</sup>, dans sa recherche avec des apprenants arabophones de l'anglais langue étrangère, a conclu que ceux à qui on avait enseigné avec des méthodes se fondant sur la LC ont fait montrer d'un meilleur usage des prépositions *for* et *to* en anglais que ceux à qui on a enseigné avec des méthodes traditionnelles s'appuyant sur la mémorisation, à court terme comme à long terme.

<sup>4</sup> Szilvia Csábi, Márta Beréndi et Zoltán Kövecses, « Using Conceptual Metaphors and Metonymies in Vocabulary Teaching », In : *Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology*, sous la direction de Frank Boers et Seth Lindstromberg, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 2008, p. 30, [https://www.researchgate.net/publication/267452020\\_Using\\_Conceptual\\_Metaphors\\_and\\_Metonymies\\_in\\_Vocabulary\\_Teaching](https://www.researchgate.net/publication/267452020_Using_Conceptual_Metaphors_and_Metonymies_in_Vocabulary_Teaching) (consulté le 1 novembre 2021).

<sup>5</sup> Zoltán Kövecses et Péter Szabó, « Idioms: A View from Cognitive Semantics », *Applied Linguistics*, No.3, 1996, p. 326-355.

<sup>6</sup> Csábi, Beréndi et Kövecses, *op. cit.*, p. 30.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>8</sup> Louie Al Emam, « Applying Cognitive Linguistics: Preposition Acquisition in an ESL Context with Arabic Learners », <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1399531/FULLTEXT01.pdf> (consulté le 1 novembre 2021).

## Les prépositions de lieu en français

Les prépositions constituent un groupe important et particulier du point de vue fonctionnel au sein de la grammaire. D'abord, selon les catégorisations traditionnelles, il en existe plusieurs types selon le contexte et la fonction qu'une préposition remplit dans un énoncé. On peut distinguer des prépositions spatiales (*dans la voiture*), temporelles (*dans une semaine*) et notionnelles (ce qui inclut tout le reste : les prépositions indiquant les relations logiques ou la manière, par exemple *dans l'embarras*)<sup>9</sup>, etc. Toutefois, la classification des prépositions selon ces étiquettes est souvent arbitraire ou parfois même problématique.

### Méthode

Après avoir étudié la littérature du domaine, en particulier l'ouvrage de Vandeloise<sup>10</sup>, et le fonctionnement des dessins schématiques, j'ai analysé les différents sens des prépositions *sur* et *sous* figurant dans le dictionnaire *Le Petit Robert*<sup>11</sup> et j'ai développé des dessins schématiques correspondants avec des exemples. Ensuite, j'ai recueilli des verbes suivis de *sur* et *sous*, je les ai classés selon les dessins schématiques et j'ai également illustré leurs usages par des exemples pris dans la presse, notamment dans les versions numériques des journaux *Le Monde* et *Le Figaro*, publiés entre le 26 janvier 2016 et le 22 avril 2022. En outre, j'ai fait des propositions didactiques concrètes en accord avec la littérature pour présenter une manière possible d'enseigner les prépositions *sur* et *sous* en français en s'appuyant sur la LC.

### La préposition *sur*

#### État de la littérature secondaire

Vandeloise, qui a traité plusieurs prépositions de la langue française d'un point de vue sémantique, donne une analyse détaillée de *sur* dans son ouvrage intitulé *L'espace en français : sémantique des prépositions spatiales*. Il emploie deux termes clés pour caractériser la façon dont les prépositions structurent l'espace : *la cible* pour désigner l'objet à localiser (*trajector*) et *le site* pour parler de l'objet de

<sup>9</sup> Danielle Leeman, « Prépositions du français : état des lieux », *Langue française*, No.1, 2008, p. 5-19. Les exemples sont les miens.

<sup>10</sup> Claude Vandeloise, *L'espace en français : Sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986, p. 244.

<sup>11</sup> *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2011, p. 2837.

référence (*landmark*)<sup>12</sup>. Dans le cas de *sur*, d'après Vandeloise<sup>13</sup>, la relation site/cible peut être décrite par la relation porteur/porté, dont les cinq caractéristiques déterminantes sont : le porteur est généralement plus bas que le porté ; le porté est généralement en contact avec le porteur ; une partie du porteur est généralement cachée par le porté ; le porteur est généralement plus grand que le porté ; et le porteur s'oppose à l'action de la pesanteur sur le porté<sup>14</sup>. Il explicite par la suite qu'à partir de ces caractéristiques, nous pouvons constater que la relation porteur/porté s'inscrit dans le cadre d'une ressemblance de famille, d'où il résulte qu'aucune de ces caractéristiques n'est nécessaire ou suffisante pour justifier l'emploi de *sur*.

### Résultats de l'analyse cognitive

Dans ce qui suit, je listerai systématiquement les différentes significations des prépositions *sur* et *sous* que j'illustrerai également avec des dessins schématiques. Pour la plupart des significations, je traiterai plusieurs manifestations de la préposition, que j'ai appelées sens, et qui diffèrent dans leur fonction (par exemple, la même signification comprend à la fois un sens physique, un sens temporel et un sens métaphorique, qui peuvent être tous représentés par le même dessin schématique).

#### 1. *sur* = au-dessus d'une surface (et en contact avec elle)

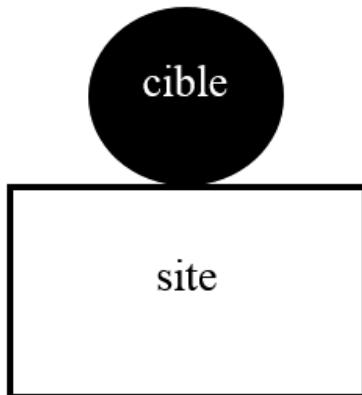


Fig. 1. Représentation schématique de *sur* : *en haut d'une surface (et en contact avec elle)*

<sup>12</sup> Vandeloise, *op. cit.*, *passim*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 194.

### Sens concret, physique

Comme nous pouvons le voir *sur l'illustration ci-dessus*, la première signification de *sur* est « être en haut d'une surface et en contact avec elle ». Le sens qui décrit la relation de deux objets physiques dans l'espace est peut-être le sens le plus basique de la préposition. Voici quelques exemples pour illustrer l'usage de cette signification de *sur*. Dans la phrase « Lorsque, à 50 ans, Armando déniche enfin un terrain au nord de Caracas, **sur une colline** encore sauvage au pied des derniers contreforts des Andes, [...] » (*Le Monde*, le 2 août 2019), la surface site est la colline encore sauvage, et la cible est le terrain déniché qui se situe au-dessus d'elle et est en contact avec elle. La même explication est valable pour « Cuire à la poêle chaque face, laisser reposer **sur une grille** chaude, pendant l'élaboration de la sauce. » (*Le Figaro*, le 26 janvier 2016)

### *Extension du sens au domaine du temps : immédiatement après*

La métaphore conceptuelle motivant ce type d'expressions est **LE TEMPS EST ESPACE**, ce qui est une métaphore primaire, une métaphore d'importance principale, et qui motive, à son tour, de nombreuses métaphores conceptuelles différentes. Dans ce cas-là, son mappage conceptuel peut être décrit comme : les objets physiques = les événements dans le temps. Les objets physiques constituent donc le domaine source et les événements dans le temps forment le domaine cible, c'est-à-dire que les événements dans le temps sont conceptualisés comme des objets physiques. Les expressions comprises selon ce sens sont, entre autres : *sur le moment* et *sur l'heure*, où le moment et l'heure sont compris comme des surfaces spatiales.

### *Extension métaphorique du sens : avoir comme base ou soutien*

L'extension métaphorique du sens veut dire que soit la cible, soit le site, soit les deux sont des notions abstraites et non des objets physiques. C'est le site qui crée les conditions nécessaires ou qui assure l'existence ou l'état actuel de la cible, comme le montre l'exemple suivant : « L'idée d'une éducation fondée **sur des preuves** fait son chemin. » (*Le Monde*, le 19 mai 2016) Ici, les preuves ne sont pas nécessairement physiques ; elles peuvent être des résultats de recherches, par exemple. Cependant, elles créent les conditions adéquates pour qu'une éducation les prenne pour base et soutien. L'explication de l'utilisation de *sur* est la même pour les phrases « Les consommateurs qui ne remboursent pas leur prêt immobilier comptent **sur les courts délais** de prescription pour les sauver [...] » (*Le Monde*, le 13 juin 2020) et « Il repose en effet **sur une**

base juridique solide : la décision du Conseil sur le système des ressources propres [...] » (*Le Monde*, le 17 octobre 2020)

### *Extension métaphorique du sens : domination*

La préposition *sur*, dans ce sens-là, dénote une relation de domination, ce qui peut être illustré par la métaphore conceptuelle LE CONTRÔLE EST EN HAUT, dont le mappage est le suivant : la personne en haut = la personne dominante ; la personne en bas = la personne dominée ; la différence en altitude = le rapport de forces.

En référence à notre expérience corporelle, l'entité qui est en haut sera considérée comme l'entité dominante et celle en bas sera prise pour l'entité dominée. Le rapport de forces peut être exprimé par la différence en altitude : si l'une est décrite comme se situant plus haut que l'autre, alors elle est forcément plus forte ou dominante. Tandis que dans la situation où les deux entités indiquées se situent au même niveau ou presque, elles sont quasiment égales. Il faut souligner qu'être situé plus haut ne signifie pas une différence dans la taille physique mais une différence dans la position spatiale. Ce sens peut être appliqué pour dénoter les relations interpersonnelles dans une hiérarchie ou dans une situation de communication ou d'interaction. Par exemple, dans le titre « À Chamonix, Pinturault et Kristoffersen à la lutte pour régner **sur le ski mondial** » (*Le Monde*, le 7 février 2020), les deux skieurs rivalisent pour dominer et ainsi avoir une grande influence sur la discipline du ski.

#### **2. *sur : cumul***

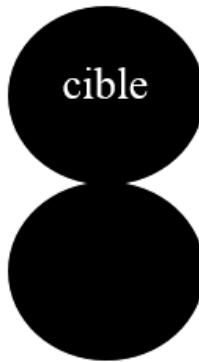


Fig. 2. Représentation schématique de *sur : cumul*

### *Sens concret, physique : cumul d'objets physiques*

Ce sens de *sur* est employé pour désigner des entités physiquement superposées, où l'une prend appui sur l'autre et où elles sont en contact. En fait, il est possible de considérer cette signification comme une variante de la première, car celle-ci exprime aussi une situation où la cible est en haut du site et en contact avec lui. Cependant, je les traite sous des titres différents car, dans le cas du cumul, la cible et le site sont des entités du même genre, ce qui est aussi perceptible dans la syntaxe : *entasser pierre sur pierre* ne contient que la préposition *sur* entre les deux substantifs et n'inclut pas d'articles, donnant ainsi une qualité idiomatique à l'expression.

### *Extension métaphorique du sens : cumul d'événements*

Ce sens prend comme base la métaphore SUPERPOSITION PHYSIQUE EST SUPERPOSITION MÉTAPHORIQUE, de cette manière il établit des correspondances suivantes entre ses éléments : les objets cumulés = les événements successifs ; mouvement vertical = mouvement horizontal. Nous concevons des événements identiques successifs comme des objets cumulés ou superposés. De cette façon, le mouvement horizontal (par exemple le mouvement linéaire du temps) est conçu comme un mouvement vertical. Dans l'expression *coup sur coup*, les coups successifs sont conceptualisés comme des objets qu'on pose l'un sur l'autre ou qu'on met en tas. De cette façon, plus on donne de coups, plus le tas conceptualisé sera haut. La même explication est valable pour l'expression *bêtise sur bêtise*.

### 3. *sur* : surface qui sert de soutien vertical, site et cible sont en contact

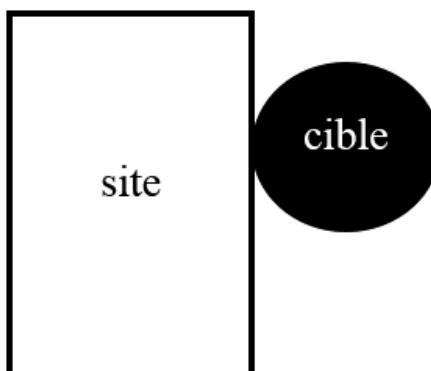


Fig. 3. Représentation schématique de *sur* : surface qui sert de soutien verticale, site et cible sont en contact

Cet usage de *sur* est une manifestation expressive de la relation porteur-porté décrite par Vandeloise (1986). Bien que le site ne se situe pas en-dessous de la cible, mais plutôt à côté d'elle, il sert quand même de soutien car il s'oppose à la force gravitationnelle qui tire la cible vers le bas. Nous devons remarquer ici que, même si les exemples utilisent *sur* dans un sens physique, la possibilité d'une extension métaphorique de ce sens ne peut être exclue. Cependant, en raison du manque d'informations sur la conceptualisation des locuteurs natifs, nous ignorons la vraie ampleur de son emploi, et laissons la question ouverte pour des futures recherches.

#### 4. *sur* : trajectoire aboutissant en haut d'une surface et en contact avec elle

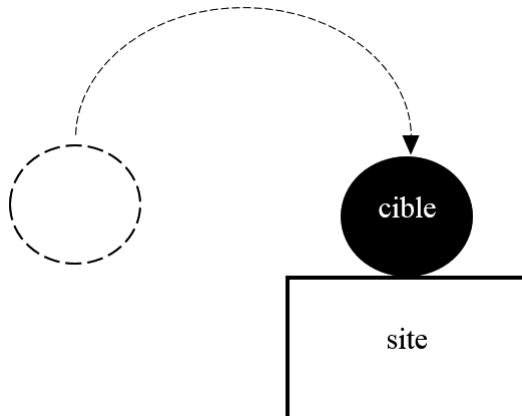


Fig. 4. Représentation schématique de *sur* : trajectoire aboutissant en haut d'une surface et en contact avec elle

#### *Sens concret, physique*

La trajectoire parvenant en haut d'une surface et en contact avec elle est une des significations dynamiques de *sur*. La cible change sa position spatiale en arrivant en haut du site et en contact avec lui. Bien que cette position finale soit la même que dans la première signification traitée, ici la cible n'est pas statique, l'accent est mis sur son mouvement. Ce sens implique des objets et un mouvement physique comme on peut le voir dans la phrase « JO de Rio : une caméra tombe **sur des passants** » (*Le Monde*, le 16 août 2016) ou dans « Que dire à Mélina, 14 ans, arrêtée par des passants alors qu'elle tentait de se jeter **sur les rails du métro** ? » (*Le Monde*, le 17 juillet 2020)

### *Extension du sens au domaine du temps : vers*

La métaphore conceptuelle **LES ÉVÉNEMENTS DANS LE TEMPS SONT DES ESPACES** illustre ce sens. Dans l'expression *sur ses 20 ans*, l'avènement d'un certain événement, donc le mouvement dans le temps, est conceptualisé comme un déplacement physique et l'événement (ses 20 ans ou avoir vingt ans) est conçu comme une surface physique où aboutit ce mouvement.

### *Extension métaphorique du sens : mouvement subjectif, mental*

La préposition *sur* peut signifier un mouvement mental ou subjectif par une extension de sens au domaine métaphorique illustrée par la métaphore **MOUVEMENT MENTAL EST MOUVEMENT DANS L'ESPACE**, dont le mappage est le suivant : chemin parcouru = processus de pensée ; point final du chemin = conclusion. Nous conceptualisons donc le processus de pensée comme un chemin qu'on parcourt et à la fin, nous aboutissons à une conclusion qui est conçue comme le point final du chemin. Cet usage peut être illustré par des énoncés tels que « Mélenchon veut se concentrer sur les abstentionnistes » (*Le Figaro*, le 14 octobre 2021), où le processus mental de concentration est traité comme un chemin qui aboutit aux abstentionnistes. De même, dans l'exemple « Apprendre aux enseignants à réfléchir sur leurs habitudes pédagogiques » (*Le Monde*, le 8 février 2021), réfléchir est imaginé comme un chemin dont le point final sont les habitudes pédagogiques, qui sont à leur tour comprises comme une surface spatiale. Nous pouvons citer également « Plutôt que de sauter sur des conclusions qui peuvent être motivées par tout sauf par la science, nous voulons voir où les données nous conduisent, où la science nous conduit, et nos conclusions seront fondées là-dessus. » (*Le Monde*, le 12 février 2021) Sauter est un verbe qui signifie un mouvement physique, ici il dénote un processus mental ; en même temps, la notion abstraite des conclusions est conceptualisée comme une surface dans l'espace.

### 5. *sur* : trajectoire provenant d'en-dessus d'une surface

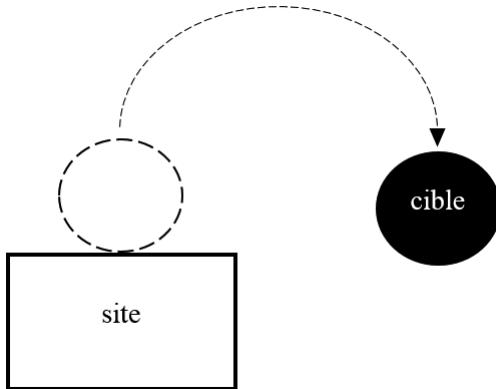


Fig. 5. Représentation schématique de *sur* : trajectoire provenant de dessus d'une surface

#### *Sens concret, physique*

Comme le montre la figure, cette utilisation de *sur* est employée quand la cible se déplace à partir d'une position initiale sur le site et en contact avec lui et quand elle décrit une trajectoire. Un verbe typiquement utilisé avec ce sens est *prélever sur* : « L'agence spatiale américaine a confirmé que son rover Perseverance avait réussi à prélever son premier échantillon de roche **sur Mars**. » (*Le Figaro*, le 6 septembre 2021)

#### *Extension métaphorique du sens : mouvement subjectif, mental*

La métaphore conceptuelle sous-jacente est ACTION ABSTRAITE/MENTALE EST ACTION PHYSIQUE, où une quantité abstraite est représentée par une quantité physique. Le verbe *prélever sur* est un bon exemple pour montrer comment les mêmes verbes peuvent être utilisés à la fois dans un contexte concret et dans un contexte abstrait : « Marion Leroux a sollicité l'aide d'un courtier en crédit pour réduire la cotisation d'assurance prélevée **sur ses deux prêts immobiliers**. » (*Le Figaro*, le 13 juillet 2021) Ici, *les deux prêts immobiliers* constituent le site abstrait et la cotisation d'assurance est la cible abstraite, il s'agit donc de deux sommes d'argent où l'une est soustraite de l'autre, et cette situation est conçue comme un objet étendu verticalement où l'enlèvement d'une partie cause la diminution de la taille de cet objet. C'est donc la métaphore conceptuelle LE PLUS EST PLUS HAUT qui entre en jeu.

## La préposition *sous*

### *État de la littérature secondaire*

Le dictionnaire *Le Petit Robert*<sup>15</sup> indique que la préposition *sous* signifie en premier lieu « en bas » ou « en dedans ». Vandeloise, à son tour, énumère les quatre aspects suivants comme étant pertinents au sujet de la préposition *sous* en français : l'ordre sur l'axe vertical (la cible est généralement plus bas que le site), l'accès à la perception, la nature facultative du contact et le fait que la cible est en général moins étendue que le site<sup>16</sup>. Il considère l'accès (ou plutôt, l'inaccessibilité) à la perception comme un élément déterminant. Il souligne l'importance de quelques caractéristiques en opposant *sous* avec d'autres prépositions, notamment avec *derrière* et *dans*.

## Résultats de l'analyse cognitive

### 1. *sous* : au dessous d'une entité et en contact avec elle

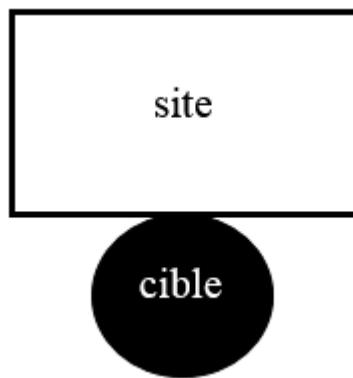


Fig. 6. Représentation schématique de *sous* : *en contact, qui s'appuie*

### *Sens concret, physique*

Ce sens se réfère aux applications de *sous* dans les situations où la cible et le site sont des objets physiques en contact et où le premier se situe plus bas sur l'axe vertical que le second. Par exemple dans « Presque sous les toits, la chambre 414,

<sup>15</sup> *Le Petit Robert, op. cit., passim.*

<sup>16</sup> Vandeloise, *op. cit.*, p. 194.

intime et chaleureuse, s'ouvre sur les cimes. » (*Le Monde*, le 5 avril 2022) Ici, la cible (la chambre) et le site (les toits) sont des entités physiques en contact où la chambre se situe en-dessous des toits.

### *Sens concret, physique : cas spécial du sens « en dedans »*

Nous appelons cet emploi de la préposition sous spécial car dans ce cas-là, la cible ne se situe pas plus haut sur l'axe vertical que le site, mais elle se trouve à l'intérieur de ce dernier, au moins à première vue. C'est l'usage auquel *Le Petit Robert*<sup>17</sup> se réfère comme « en dedans », et les exemples typiques sont *sous l'eau* ou *sous la terre*. Quoique cette signification semble assez anomale, nous tenterons de montrer comment elle s'intègre dans les autres sens de *sous* en nous appuyant sur l'aspect de l'inaccessibilité à la vue qui a ici, selon Vandeloise<sup>18</sup>, une importance décisive. Si la cible se trouve à l'intérieur d'un site homogène, ce n'est pas sa position interne qui est soulignée ici, mais son inaccessibilité au locuteur ou à la vue du locuteur. Normalement, le dessin schématique proposé serait le suivant :

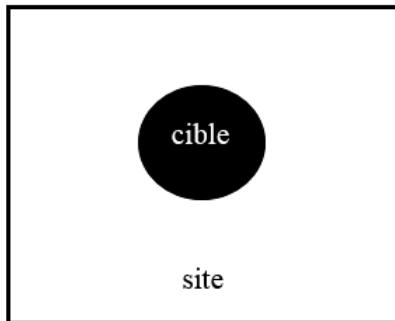


Fig. 7. Représentation schématique de *sous* : « en dedans »

Cependant, ce dessin correspondrait mieux à la représentation de la signification de la préposition *dans*. Concernant la préposition *sous*, où l'accent est mis sur l'inaccessibilité (physique) de la cible du point de vue du locuteur, nous nous concentrerons sur la partie du site en dessus de la cible, ce qui est l'obstacle causant cette inaccessibilité. Donc un dessin schématique plus précis correspondrait plutôt à cela, où la partie rayée montre l'espace où l'attention est concentrée :

<sup>17</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., *passim*.

<sup>18</sup> Vandeloise, op. cit., p. 198.

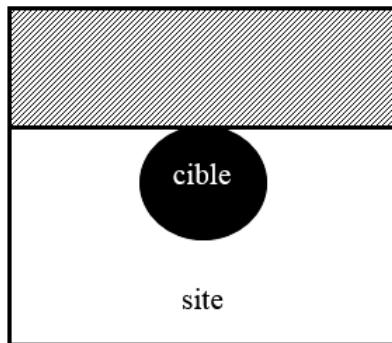


Fig. 8. Représentation schématique de *sous* : l'inaccessibilité

Nous pouvons voir que l'ensemble de la partie rayée et de la cible ressemblent de manière étonnante au dessin schématique de la figure 6, c'est-à-dire au cas où le site et la cible, qui est plus bas sur l'axe vertical, sont en contact physique. Pour cette raison, nous proposerons de ne prendre en compte que la partie du site au-dessus de la cible, et de traiter cette signification comme si le site se trouvait entièrement au-dessus de la cible, donc comme une instance du type 1. a), avec insistance sur le trait d'inaccessibilité.

Pour rendre cette signification de sous un peu plus claire, prenons l'exemple de l'expression *sous l'eau*. Un objet qui se trouve « sous l'eau » peut être schématisé comme le montre la figure 9 :

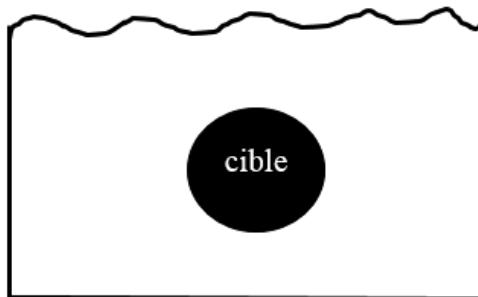


Fig. 9. Représentation schématique de *sous* : le cas de « sous l'eau »

La cible est à l'intérieur de l'eau, donc dans l'eau, mais si nous voulions y accéder, nous serions entravés par la quantité d'eau qui se trouve entre la cible et nous.

Nous pouvons avoir l'impression que la distinction entre *dans* et *sous* est assez arbitraire dans ce cas-là. Mais la situation est différente dans le cas illustré par le dessin suivant :

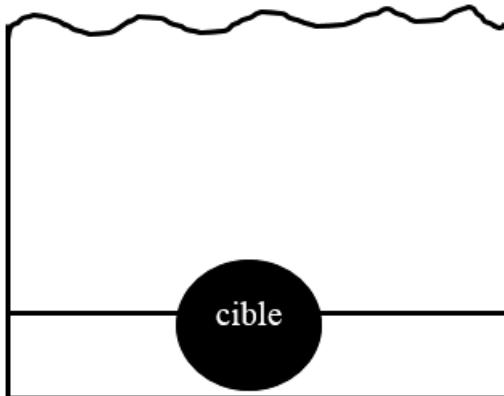


Fig. 10. Représentation schématique de *sous* : le cas de « sous l'eau »

Ici, la cible se trouve dans l'eau, et plus précisément, au fond de l'eau, à moitié implantée dans le vase. La question se pose ici de savoir si elle se situe toujours dans l'eau, mais nous pouvons continuer à la décrire comme « sous l'eau ». La formulation dépend, à notre avis, d'une part de la situation de communication (donc du point de vue du locuteur et de son objectif avec la cible), et d'autre part de la conceptualisation du site par le locuteur. Si le locuteur conceptualise le site (dans l'exemple mentionné, l'eau) comme un contenant, alors il utilisera la préposition *dans* ; mais s'il considère le site comme un obstacle entre lui et la cible, il emploiera *sous*. Donc dans les exemples « La tendance de l'élevage *sous l'eau* a le vent en poupe et gagne désormais le crémant alsacien. » (*Le Figaro*, le 23 octobre 2021) et « En septembre, 19 mineurs bloqués *sous terre* après l'effondrement d'une mine de charbon dans la province du Qinghai [...] » (*Le Figaro*, le 17 décembre 2021), les cibles sont entourées d'eau et de terre, mais c'est leur inaccessibilité qui est accentuée ; dans le second cas, les mineurs sont bloqués et ne peuvent pas sortir du lieu souterrain. Nous devons remarquer ici qu'il existe la possibilité d'une extension métaphorique de ce sens de *sous*, cependant, en raison du manque d'information sur la conceptualisation des locuteurs natifs, nous ignorons la vraie ampleur de son emploi, et laissons la question ouverte pour de futures recherches.

*Sens concret, physique : recouvrement*

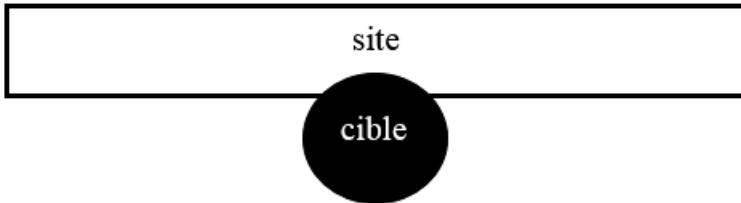


Fig. 11. Représentation schématique de *sous : le recouvrement*

Cette signification de *sous* est presque identique au sens 1. a), à la différence qu'elle souligne le fait que la cible est recouverte par le site, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas qu'elle soit située plus bas que le site, mais il est aussi nécessaire qu'elle soit en grande partie couverte par lui. Ainsi, c'est l'extension relative de la cible et du site qui est mise en évidence. Vandeloise<sup>19</sup> ajoute que dans le cas où l'obstacle est perpendiculaire à l'axe vertical, on emploie *sous* (sauf si l'ordre régulier des choses est bouleversé) et dans le cas d'un obstacle perpendiculaire à l'axe horizontal, le choix est plus arbitraire entre *sous* et *derrière*. Pourtant, concernant *sous*, le site est plus généralement mince et étendu, une caractéristique qui le distingue des expressions employant *derrière*, où le site est plutôt épais et moins étendu<sup>20</sup>. Cet usage se manifeste dans les phrases suivantes : « Six Nations : l'Écosse s'est entraînée à Edimbourg... **sous la neige** » (*Le Figaro*, le 24 février 2022), où une mince couche de neige recouvre la ville ; et « Un ingénieur de SNCF Réseau s'est retrouvé piégé **sous les décombres** alors qu'il travaillait sur le chantier de deux voies de RER. » (*Le Figaro*, le 26 juillet 2021), où c'est une couche de gravats étendue qui couvre la cible (l'ingénieur).

<sup>19</sup> Vandeloise, *op. cit.*, p. 205-206.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

## 2. *sous* : domination sans contact

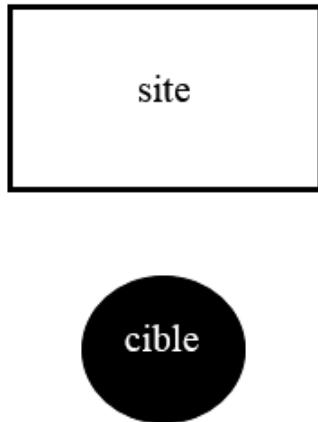


Fig. 12. Représentation schématique de *sous* : la domination sans contact

### *Sens concret, physique*

Nous traiterons ici le cas où la cible se situe à un niveau plus bas que le site sur l'axe vertical, et où ces deux objets physiques ne se touchent pas. Selon *Le Petit Robert*<sup>21</sup>, une caractéristique importante de ce sens est la domination ou l'influence que le site exerce sur la cible exposée. Ces traits sont facilement repérables dans les phrases suivantes : « Les belles montres s'exhibent sous le soleil de Mexico » (*Le Figaro*, le 20 octobre 2019) ou « Sept mètres sous la surface, [...] » (*Le Figaro*, le 17 août 2021)

### *Extension métaphorique du sens : domination au sens abstrait*

Étroitement liée au sens traité au point 2. a), cette signification n'exige pas une relation de domination physique entre le site et la cible, bien qu'il s'agisse souvent d'expressions au sens à la fois concret et abstrait, ainsi la motivation de ces tournures est assez évidente. Dans cette catégorie nous avons classé les expressions dans lesquelles le contact entre le site et la cible est clairement absent : « Judo : les Russes pourront concourir **sous bannière** neutre » (*Le Figaro*, le 3 mars 2022) ; « Ukraine : Kharkiv **sous le feu** de l'artillerie russe » (*Le Figaro*, le 3 mars 2022) ; « Électricité : un des fournisseurs de l'État, de l'Armée et de la Mairie de Paris sur le point de mettre la clé **sous la porte** » (*Le Figaro*, le 17 novembre

<sup>21</sup> *Le Petit Robert, op. cit., passim.*

2021). La *bannière*, tout comme le *feu* ou la *porte* peuvent être compris comme des objets physiques et donc traités comme ayant un sens littéral, par exemple les sportifs russes peuvent se tenir en-dessous d'un drapeau. Pourtant, ces expressions devront être comprises plutôt comme des expressions idiomatiques et donc comme ayant un sens métaphorique. Dans ce cas-là, il s'agit plutôt d'une bannière, d'un feu et d'une porte non pas concrets mais imaginés.

### **3. sous : au dessous de, le contact n'est pas précisé**

Nous présenterons les expressions suivantes comme constituant une catégorie à part, parce que dans les expressions abstraites ou celles ayant une valeur temporelle, la présence ou l'absence du contact entre la cible et le site n'est souvent pas indiqué. Nous conceptualisons ces tournures comme la relation de deux objets dans les cas suivants : l'un s'appuie sur l'autre, l'un recouvre l'autre, ou l'un domine l'autre sans le toucher.

#### ***Extension du sens au domaine du temps : à l'époque de***

Ce sens est basé sur la métaphore de base, LE TEMPS EST ESPACE, par conséquent, nous conceptualisons les événements à situer dans le temps (la cible) comme des objets qui se situent en dessous d'un objet plus étendu, qui dénote à son tour une période de temps. De cette façon, l'Antiquité dans « Ce sanctuaire très connu sous l'Antiquité aurait été retrouvé » (*Le Figaro*, le 2 janvier 2022) est conçue comme un objet étendu. De même, dans « Le pays s'est-il réindustrialisé sous le quinquennat Macron ? » (*Le Figaro*, le 31 janvier 2022) c'est le quinquennat qui est représenté mentalement comme une entité étendue en dessous de laquelle se trouve l'événement de la réindustrialisation du pays, conçu comme un objet physique moins étendu.

#### ***Extension métaphorique du sens : appui ou domination au sens abstrait***

Nous traiterons ici un grand nombre d'expressions métaphoriques qui s'utilisent avec *sous* et qui sont arbitraires ou difficiles à juger du point de vue du contact entre site et cible, mais qui expriment une relation d'appui ou de domination entre site et cible. Au sein de la phrase « Les entreprises **sous pression** pour augmenter les salaires » (*Le Figaro*, le 15 décembre 2021) le site (pression) exerce une influence sur la cible (les entreprises). Dans l'exemple « [...] que se cache-t-il **sous le mot "neige"** ? » (*Le Figaro*, le 1 avril 2022), le site (le mot *neige*) s'appuie sur la cible (des significations), mais le contact n'est pas précisé entre les deux.

### ***Extension métaphorique du sens : causalité***

Un cas particulier de la domination est la causalité. Le site qui domine la cible exerce son influence sur elle et cela peut mener à des changements par rapport à la cible. Nous pouvons décrire cet usage par la métaphore conceptuelle **LA CAUSE EST EN HAUT**, dont le mappage est le suivant : la cause est conceptualisée comme un objet physique qui se situe au-dessus d'un autre objet physique, qui représente l'événement causé. La relation de superposition spatiale entre les deux correspond à la causalité. Cette métaphore est étroitement liée à une autre, celle selon laquelle **LE CONTRÔLE EST EN HAUT**. Nous pouvons voir que dans l'exemple « **Sous la menace** des forces russes, Odessa se mobilise » (*Le Figaro*, le 7 mars 2022), il est possible de substituer *à cause de* à *sous*, donc il s'agit d'une situation de causalité où la cause est le site (la menace) qui se trouve en haut de l'événement causé (la mobilisation d'Odessa). C'est similaire également dans le cas de la phrase « **La Chine, sous pression** occidentale, renonce officiellement au travail forcé » (*Le Monde*, le 22 avril 2022), la pression est le site qui cause le renoncement, conceptualisé comme étant situé plus bas sur l'axe vertical. Dans l'exemple « **Une femme meurt sous les coups** de son mari dans la Loire » (*Le Figaro*, le 2 avril 2022), bien que la femme se situe physiquement sous les coups, c'est l'effet des coups menant à sa mort qui est accentué.

**4. *sous* : inaccessibilité à la vue, la cible n'est pas plus bas sur l'axe vertical que le site**

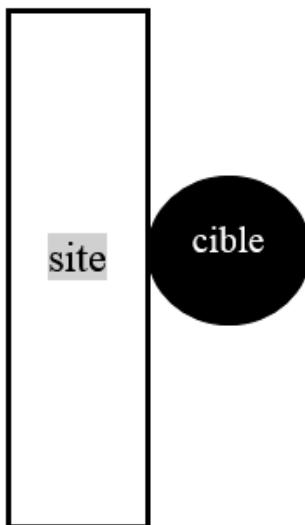


Fig. 13. Représentation schématique de *sous* : *inaccessibilité à la vue, la cible n'est pas plus bas sur l'axe vertical que le site*

Ce sens est particulier à cause de l'absence de la contrainte sur la position sur l'axe vertical. Nous avons déjà mentionné l'explication donnée par Vandeloise<sup>22</sup> : un obstacle perpendiculaire à l'axe horizontal offre un choix entre *sous* et *derrière*, et l'emploi de ces deux prépositions est plus ou moins arbitraire. Un site mince et étendu exige plutôt l'utilisation de *sous* alors que *derrière* est employé dans les expressions où le site est plutôt épais et moins étendu<sup>23</sup>. Les exemples suivants illustrent cet usage de *sous* : « Allemagne : ils dissimulaient de la drogue **sous leur masque** anti-Covid » (*Le Figaro*, le 24 janvier 2022) et « En bandoulière ou porté **sous le bras** : le sac, cet accessoire toujours plus indispensable du vestiaire masculin » (*Madame Le Figaro*, le 19 mars 2022). Nous pouvons constater que pour un site mince qui cache la cible (de la drogue) on emploie *sous*, et également pour *bras*, qui est peut-être un site moins mince mais recouvre au moins partiellement la cible (le sac). Cet usage s'applique plutôt aux expressions concrètes,

<sup>22</sup> Vandeloise, *op. cit.*, p. 205-206.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

cependant, en raison du manque d'informations sur la conceptualisation des locuteurs natifs, nous ignorons l'existence possible de son extension métaphorique et laissons la question ouverte pour de futures recherches.

### 5. *sous* : trajectoire aboutissant en bas d'une entité

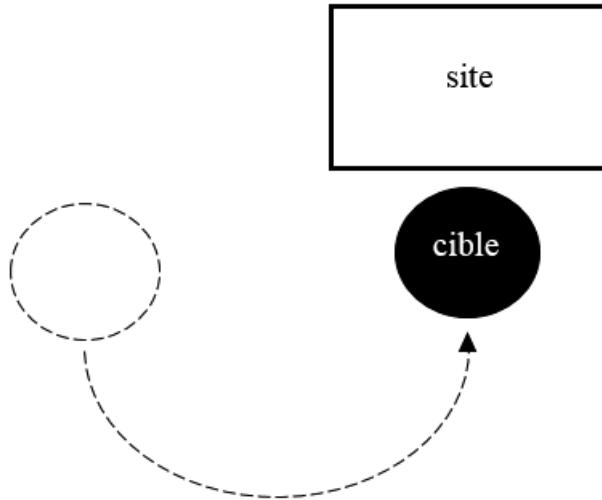


Fig. 14. Représentation schématique de *sous* : trajectoire aboutissant en bas d'une entité

#### *Sens concret, physique : en contact avec l'entité*

Cette signification de *sous* n'est pas statique, mais dynamique : la cible se déplace pour aboutir à une position finale en dessous du site et en contact avec lui. L'exemple « Exposer les statues déboulonnées ? Le débat peut raviver les passions, mais c'est moins risqué que de le mettre *sous le tapis* » (*Le Monde*, le 4 juin 2021), même si l'expression entière est employée dans un sens métaphorique, elle illustre la façon dont la cible (le débat) aboutit en dessous du site (le tapis, un objet physique) et est en contact avec lui.

#### *Sens concret, physique : sans contact avec l'entité*

Ce sens est toujours concret, mais il diffère de celui traité sous le point 5. a) dans la mesure où à la fin de sa trajectoire, la cible n'est pas en contact avec le site. Au sein de la phrase « Cinq lectures horlogères à glisser *sous le sapin* » (*Le Figaro*,

le 24 décembre 2021), la cible (les lectures) est placée en dessous du site (le sapin) sans être en contact avec lui.

### ***Extension métaphorique du sens : le contact n'est pas précisé***

Quand *sous* est utilisé selon cette signification en un sens abstrait, le contact entre site et cible n'est pas précisé. Les phrases « Amours de vieillesse : quand les sentiments sont mis **sous tutelle** » (*Le Figaro*, le 13 février 2022) ; « Nos terres inconnues » : Barbara Pravi tombe **sous le charme** de la Haute-Corse » (*Le Figaro*, le 22 février 2022) et « Cyclisme : Bernal placé **sous assistance respiratoire** » (*Le Figaro*, le 25 janvier 2022) témoignent de la façon dont ces cibles abstraites (les sentiments) ou non (Barbara Pravi, Bernal) sont conceptualisées en parcourant une trajectoire avant d'arriver à leurs positions finales en dessous d'un site abstrait (respectivement la tutelle, le charme ou l'assistance respiratoire).

### **Quelques propositions didactiques pour l'enseignement des prépositions**

En ce qui concerne l'enseignement des prépositions, les recommandations générales concernent l'enseignement simultané de plusieurs prépositions, notamment celles qui ont des significations plus ou moins opposées, comme *sur* et *sous*, pour que les apprenants comprennent la différence entre leurs sens et leurs usages. Il est aussi souhaitable d'illustrer les utilisations avec des exemples et des aides visuels, les dessins schématiques pouvant être amenés en classe au titre d'explications graphiques. L'enseignement explicite des sens abstraits des prépositions est plus approprié pour les apprenants de niveau non débutant, qui connaissent déjà le sens spatial (et peut-être aussi temporel) des prépositions et qui sont assez âgés pour pouvoir comprendre les projections métaphoriques. Au-delà des explications explicites, nous pouvons proposer des activités plus ou moins ludiques qui visent à mettre en place l'utilisation et l'intériorisation des connaissances nouvellement acquises, et il est recommandé de favoriser les exercices où les apprenants font usage des visuels. Quant aux exemples concrets, l'enseignant peut proposer un jeu « *activity* », où il faut soit dessiner schématiquement, soit mimer avec des gestes une expression prépositionnelle.

### **Conclusion**

La linguistique cognitive pourrait apporter une nouvelle approche et de nouvelles méthodes dans l'enseignement des langues étrangères et notamment dans celui des prépositions, qui sont des éléments difficiles à apprendre. Dans cette étude, j'ai présenté une analyse cognitive des prépositions françaises *sur* et *sous*,

en illustrant les principaux points avec des dessins et des exemples pris dans la presse. J'ai proposé des dessins schématiques pour illustrer chacune des significations de ces deux prépositions qui ont des sens concrets, temporels et abstraits. Parmi les significations traitées de la préposition *sur*, il convient de souligner la superposition, le cumul, la domination et le soutien, alors que dans le cas de la préposition *sous*, il faut mentionner la position située en dessous avec ou sans contact, le recouvrement, l'inaccessibilité à la vue, la domination et la causalité. Les dessins schématiques et d'autres activités fondées sur la visualisation sont utilisables dans l'enseignement des prépositions.

En ce qui concerne la poursuite des recherches, plusieurs pistes possibles se présentent, notamment l'analyse d'autres expressions que *sur* et *sous* et le développement d'autres dessins schématiques, peut-être même l'analyse comparée de ces deux prépositions. Quant à la mise en pratique et l'utilité du projet, l'examen des différences entre les conceptualisations en français et en hongrois, puis le développement des propositions didactiques concrètes pour l'enseignement des expressions avec les prépositions *sur* et *sous* pourrait permettre l'application pédagogique des résultats au sein de l'enseignement du FLE dans un contexte hongrois.

## Bibliographie

*Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 2011, p. 2837.

Louie Al Emam, « Applying Cognitive Linguistics: Preposition Acquisition in an ESL Context with Arabic Learners », <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1399531/FULLTEXT01.pdf> (consulté le 1 novembre 2021).

Szilvia Csábi, Márta Beréndi et Zoltán Kövecses, « Using Conceptual Metaphors and Metonymies in Vocabulary Teaching », In : *Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology*, sous la direction de Frank Boers et Seth Lindstromberg, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 2008, p. 65-100, [https://www.researchgate.net/publication/267452020\\_Using\\_Conceptual\\_Metaphors\\_and\\_Metonymies\\_in\\_Vocabulary\\_Teaching](https://www.researchgate.net/publication/267452020_Using_Conceptual_Metaphors_and_Metonymies_in_Vocabulary_Teaching) (consulté le 1 novembre 2021).

Zoltán Kövecses, *Metaphor : A Practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 375.

Zoltán Kövecses et Péter Szabó, « Idioms: A View from Cognitive Semantics », *Applied Linguistics*, No.3, 1996, p. 326-355.

Danielle Leeman, « Prépositions du français : état des lieux », *Langue française*, No.1, 2008, p. 5-19.

Dalma Mogyorósi, *Phrasal Verbs as Conceptual Constructs in English Language Coursebooks in Hungary*, Master's thesis, Budapest, Eötvös Loránd University, 2020, p. 24.

Souma Mori, « A Cognitive Analysis of the Preposition OVER : Image-schema transformations and metaphorical extensions », *Revue canadienne de linguistique*, No.3, 2019, p. 444-474.

László Palágyi, « A kognitív metaforaelmélet alkalmazása a magyar mint idegen nyelv oktatásában », In: *Doktoranduszok tanulmányai az alkalmazott nyelvészeti köréből – X. Alkalmazott Nyelvészeti Doktoranduszkonferencia*, sous la direction de Tamás Váradi, Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2016, p. 69-80.

Brygida Rudzka-Ostyn, *Word Power : Phrasal Verbs and Compounds. A Cognitive Approach*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2003, p. 221.

Xin Song, *A Cognitive Linguistic Approach to Teaching English Prepositions*, PhD diss., Mainz, University of Koblenz-Landau, 2013, <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=id-n%3D1045085367> (consulté le 1 novembre 2021).

Claude Vandeloise, *L'espace en français : Sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil, 1986, p. 244.



# L'apparition du langage de la communauté LGBTQ+ sur les réseaux sociaux

MÁRTON GYÖRGY HEINCZINGER

## Introduction

Le sujet abordé dans cette recherche se situe dans le domaine de la linguistique queer qui fait partie de la sociolinguistique. La linguistique queer est une discipline relativement nouvelle et dont l'origine remonte aux années 1960 aux États-Unis. C'était à ce moment-là que les groupes minoritaires sociaux ont commencé à lutter pour la reconnaissance de leurs droits. Des mouvements tels que ceux des étudiants et ceux des groupes opprimés – comme les Afro-Américains, les indigènes américains, et la communauté LGBTQ+ (surtout la communauté transgenre moquée, censurée et poursuivie) peuvent être mentionnés. Parallèlement se déroulait également la deuxième vague féministe. C'est pendant ces années que les groupes concernés par la lutte pour l'égalité des droits ont commencé à examiner leur propre communauté à l'aide des sciences humaines, par exemple à l'aide de la linguistique ou de l'histoire. L'un des sujets de réflexion était la langue propre à la communauté en question. Ainsi, les pionniers de la linguistique du genre (Michel Foucault, Judith Butler) ont pris comme objet de leurs recherches la différence entre le langage des femmes et celui des hommes<sup>1</sup>.

La linguistique queer repose sur ces fondements. Cette discipline s'établie en tant que critique face aux recherches assimilant le langage des personnes queer à celui de certains hommes homosexuels qui utilisent un « parler gay », et qui sont en général des hommes blancs, éduqués et issus de la classe moyenne. La linguistique queer prend en compte trois différents aspects : le langage, le genre (ou genre social) et la sexualité (ou l'orientation sexuelle). La linguistique du genre et la linguistique queer partagent un refus des pratiques linguistiques qui

<sup>1</sup> Ágnes Huszár, *Bevezetés a gendernyelvészethez. Miben különbözik és miben egyezik a férfiak és a nők nyelvhasználata és kommunikációja?*, Budapest, Tinta Kiadó, 2009, p. 127.

examinent la langue à travers un prisme de binarité femme-homme, ou encore à travers un choix réduit d'identité que l'on associe à des pratiques et préférences sexuelles telles qu'homosexuelle ou hétérosexuelle<sup>2</sup>. Le but de cette branche de la linguistique est donc de constituer une discipline chargée d'examiner de manière scientifique le langage de la communauté LGBTQ+.

### Corpus et objectifs de la recherche

Pour analyser l'aspect grammatical de ce langage, j'ai constitué un corpus. La source du corpus est un compte d'Instagram (@paint officiel) dont les publications traitent des sujets concernant la communauté LGBTQ+, comme par exemple le mariage entre des personnes de même sexe, la dépression causée par l'homophobie, les drag queen francophones, le quotidien des personnes transgenres ou bien l'usage des néo-pronoms. Ces sujets étroitement liés à cette communauté jouent un rôle très important dans le choix du corpus, car la *cordialité du contexte*<sup>3</sup> contribue à un usage de langue plus libre, si bien que ce langage reflète mieux l'usage quotidien de la langue. Par conséquent on peut également examiner à quel point le langage de cette communauté s'est intégré dans l'usage quotidien de la langue. C'est pourquoi le corpus examiné se compose de deux types de textes. Un premier groupe est constitué par les textes des publications du compte. Ce sont des vidéos de 3-4 minutes qui sont en général des interviews, il s'agit donc ici plutôt d'un langage plus ou moins formel. Un second groupe se compose des commentaires que l'on trouve sous ces publications. La raison pour laquelle j'ai pris en compte les commentaires est d'un côté cette *cordialité du contexte*<sup>4</sup>, ainsi mon but est d'examiner à quel point des phénomènes langagiers liés à la communauté LGBTQ+ sont présents dans l'usage quotidien sur un compte dont les publications abordent des sujets relatifs à cette communauté mais pas seulement. De l'autre côté, les textes des commentaires font également partie du corpus de cette recherche, car je suis d'avis qu'ils reflètent plus clairement les spécificités du langage parlé, si bien qu'ils témoignent vraiment de l'usage quotidien de la langue.

Les phénomènes langagiers étudiés dans le cadre de cette recherche partagent des caractéristiques communes. Ces phénomènes visent à rendre plus visibles

<sup>2</sup> William L. Leap, « Linguistique queer, sexualité et analyse du discours », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, No.5., 2018, [en ligne] <https://journals.openedition.org/glad/1244> (consulté le 16 novembre 2021).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid., passim.*

dans la langue les personnes transgenres, limitées par la catégorisation binaire selon les genres, ainsi que les personnes non-binaires et intersexes, puisqu'elles sont victimes de discrimination sexuelle. Ces pratiques visent à supprimer la binarité sexuelle dans la langue française. Il s'agit donc d'un certain *dégenrement*<sup>5</sup> de la langue française, ou bien de la destruction et de la reconstruction des normes sociales figées dans l'utilisation de la langue<sup>6</sup>. Toutes ces pratiques langagières correspondent à des tendances consistant à donner aux personnes non-binaires ainsi qu'à certains groupes, par exemple aux personnes transgenres ou intersexes, de plus un plus de moyens d'exercer et de faire valoir leurs droits, et garantissant une reconnaissance juridique de leur genre<sup>7</sup>. Pour distinguer ces éléments langagiers, je les ai classés selon trois catégories : les éléments contribuant à l'écriture inclusive, les pronoms et les adjectifs.

### Écriture inclusive

La première catégorie identifiée est l'écriture inclusive, autrement dit *écriture égalitaire*<sup>8</sup>, dont le nom indique déjà une sorte de visée égalitaire. Ce qui est intéressant dans l'analyse, c'est que j'ai pu observer différentes variantes de cette écriture au sein du même texte, ou bien de la même phrase. Par exemple, dans les textes des publications, j'ai trouvé les exemples suivants :

<sup>5</sup> Lou Robiche, *Pratiques sociolinguistiques francophones de féminisation et de dégenrement*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 8.

<sup>6</sup> Julie Abbou, Aron Arnold, Maria Candea et Noémie Marignier, « Qui a peur de l'écriture inclusive ? Entre délire eschatologique et peur d'émasculation Entretien », *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, No.44, 2018 [en ligne], <https://journals.openedition.org/semen/10800> (consulté le 16 novembre 2021) ; Alice Coutant, « (Mé)genrer les gen(re)s dérangeants. De l'hétérocisnormativité de la bicatégorisation masculin/féminin en français » *GLAD ! Revue sur le langage, les genres, les sexualités*, No.7., 2019, [en ligne] <https://journals.openedition.org/glad/1660> (consulté le 16 novembre 2021) ; Robiche, *op. cit.*, *passim*.

<sup>7</sup> Conseil de l'Europe, « Promouvoir les droits humains et éliminer les discriminations à l'égard des personnes intersexes », 2017, <https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-FR.asp?fileid=24027&lang=FR> (consulté le 12 mars 2022).

<sup>8</sup> Abbou, Arnold, Candea et Marignier, *op. cit.*, *passim*.

**Tableau 1 : L'écriture inclusive dans le texte des publications**

Exemple	Type
consultez votre docteur•e	point médian, nom
discuter avec des ami-es	tiret, nom
je me suis senti.e à l'aise à être identifié.e	point, participe passé
aime-toi tel.le que tu es	point, adjectif indéfini

Dans les deux premiers exemples, on peut bien observer l'apparition de la visée égalitaire, puisque dans le cas du mot *docteur•e*, l'écriture inclusive étend la signification du mot de façon à ce qu'il puisse désigner non seulement un sujet masculin, mais aussi féminin. C'est également le cas dans la phrase *discuter avec des ami-es*, où on distingue à l'aide de l'écriture inclusive les hommes et les femmes, en rendant ainsi ces dernières plus visibles dans la langue. Dans la phrase *je me suis senti.e à l'aise à être identifié.e*, on peut observer un cas assez spécifique. Ici, l'écriture inclusive est une stratégie pour signifier la continuité entre le féminin et le masculin. En ce sens, l'écriture inclusive permet à des personnes de marquer graphiquement qu'elles se définissent comme trans, non-binaires ou comme intersexes<sup>9</sup>. C'est pourquoi il peut y avoir des cas où on accorde les adjectifs ou les participes passés à la première personne du singulier au masculin et au féminin également. Dans la phrase *aime-toi tel.le que tu es*, on peut observer un cas similaire où la personne, à laquelle quelqu'un s'adresse, a la possibilité d'une libre autodétermination.

<sup>9</sup> *Ibid., passim.*

**Tableau 2 : L'écriture inclusive dans le texte des commentaires**

Exemple	Type
son/sa/ses partenaires	barre oblique, pronom possessif
les enfants issu-e-s	tiret, adjetif
les chanteurs gays/lesbiennes noir.e.s	barre oblique, lexique point, adjetif
j'ai un.e ami.e genderfluid	point, déterminant
je suis tellement content•e	point médian, adjetif
qu'iels se sent.ent bien	point, verbe
des personnes né.e.s	point, participe passé
le fait d'être enceint.e	point, adjetif

Dans le cas des commentaires, on peut observer plus de variantes. Quant à l'expression *son/sa/ses partenaires*, l'aspect de l'orientation sexuelle apparaît également, puisque *ses partenaires* fait référence aux *personnes polyamoureuses*, donc celles qui peuvent être en relation amoureuse avec plusieurs personnes en même temps. Dans le cas des *enfants issu-e-s*, on peut bien observer l'utilisation du tiret à l'aide duquel on fait la distinction entre les filles et les garçons désignés par le mot *enfant*. Dans l'exemple *les chanteurs gays/lesbiennes noir.e.s*, il est intéressant de découvrir qu'on utilise deux types d'écriture au sein de la même phrase. Premièrement, on emploie la barre oblique, avec laquelle on fait la distinction entre les chanteurs gays et les chanteuses lesbiennes au niveau du lexique, et non pas au niveau de la morphologie comme dans la plupart des cas. Puis, on utilise le point pour distinguer la forme féminine et masculine de l'adjectif *noir*. Il est surtout important d'étudier la phrase *j'ai un.e ami.e genderfluid*. Ici, celui ou celle qui a écrit le commentaire et qui mentionne son ami.e *genderfluid*, il ou elle prend en compte l'identité de son ami.e, et montre du respect envers cette personne à l'aide de l'écriture inclusive, en la rendant plus visible dans la langue. En effet, c'est le but de cette pratique linguistique. D'une façon similaire à l'exemple précédent, dans l'expression *je suis tellement content•e*, le rédacteur ou la rédactrice de ce commentaire se détache de la binarité homme-femme en

distinguant les formes féminine et masculine de l'adjectif *content* avec l'utilisation du point médian. Dans le cadre de cette recherche, les trois exemples suivants sont les plus intéressants. Dans la phrase *qu'iels se sent.ent bien*, l'internaute s'est exprimé.e de manière particulièrement inclusive. Avec l'utilisation du point dans le cas d'un verbe, cet.te internaute veut indiquer que sa phrase peut avoir un ou plusieurs sujets aussi. En outre, cet.te internaute maintient la possibilité, avec l'utilisation du pronom neutre *iel*, que le sujet de la phrase puisse être non seulement masculin ou féminin, mais qu'il puisse aussi appartenir à n'importe quel genre non-binaire. L'expression *des personnes né.e.s* est aussi remarquable. Bien que le mot *personne* soit grammaticalement féminin, les formes du participe passé avec les points indiquent que ce participe passé n'est pas accordé avec le nom, mais avec la personne désignée par le mot qui peut être masculin, féminin ou non-binaire, au singulier ou au pluriel. Le cas de la phrase *le fait d'être enceint.e* s'avère particulièrement intéressant. Ici, c'est l'adjectif *enceint* dont on distingue la forme féminine et masculine aussi. Mais ce phénomène est incompréhensible selon les conceptions normatives du genre, puisque c'est biologiquement impossible pour les hommes de tomber enceint, donc l'utilisation de la forme masculine du mot *enceint* devrait être complètement fausse. Mais selon la *théorie queer*<sup>10</sup>, il y a certains cas où une personne, étant selon ses gonades<sup>11</sup> et ses organes génitaux externes et internes<sup>12</sup> de sexe féminin, s'identifie sexuellement comme un homme. Finalement, c'est une personne qui s'identifie comme homme, mais elle est bien capable d'être enceinte. Donc c'est ainsi que ce phénomène fait sens : on utilise ce mot pour un homme alors qu'on ne pourrait l'employer selon les conceptions normatives du genre que pour la description d'une femme.

En observant ces exemples, il y a deux remarques qui s'imposent. Premièrement, il est important de constater que l'écriture inclusive peut être utilisée dans le cas de différentes catégories grammaticales : noms, adjectifs, déterminants, participes passés, même dans le cas des verbes et au sein du lexique aussi. En outre, puisque cette écriture énumère beaucoup de possibilités alternatives à l'écriture traditionnelle, on peut bien conclure que cela sert à attribuer plus de visibilité aux personnes LGBTQ+ et aux femmes aussi, puisque cette écriture vise également à rendre le genre féminin plus présent dans l'usage quotidien de la langue (p.ex. docteur•e, ami-es, les enfants issu-e-s).

<sup>10</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York. Routledge, 1999, p. 272.

<sup>11</sup> Nemiségek: szervek és funkciók. (E. J. Haeberle e-learning kurzusa alapján), sous la direction de Dr. Vilmos Szilágyi, <http://mek.oszk.hu/03600/03622/03622.pdf> (consulté le 28 novembre 2021).

<sup>12</sup> Nemiségek, op. cit., *passim*.

## Pronoms

Quant aux pronoms, j'ai observé l'utilisation de plusieurs néo-pronoms dans les textes des publications comme dans ceux des commentaires. Ces néo-pronoms ont été formés par une neutralisation formelle issue de la contamination des formes féminines et masculines<sup>13</sup>. Par exemple, *iel* peut être considéré comme un néo-pronom car il a été formé par la contamination des formes *il* et *elle*. De manière similaire a été créé le néo-pronom tonique *elleux* qui est le résultat de la contamination des formes *elles* et *eux*. En plus des éléments mentionnés, d'autres formes sont également présentes dans mon corpus.

Tableau 3 : Phénomènes concernant les pronoms		
catégorie	exemple dans les publications	exemple dans les commentaires
<b>pronom personnel</b>	iel/iels (pronom tonique et atone)	iel/iel(s) (pronom tonique et atone)
		ielle (pronom atone)
		elleux-même (pronom tonique)
<b>pronom indéfini</b>	toustes	toustes
<b>l'inclusion par distinction</b>	travailler avec eux et elles	annoncer qu'il/elle est bisexuel•le

Dans l'analyse des textes des publications et des commentaires, j'ai observé des phénomènes plus ou moins similaires, et je les ai classés selon trois catégories : les pronoms personnels, les pronoms indéfinis et l'inclusion par distinction. En ce qui concerne les pronoms personnels, le néo-pronom *iel* apparaît dans les deux types de textes. La seule différence est que le suffixe *-s* de la forme plurielle du pronom a parfois disparu dans les commentaires. Mais après une comparaison quantitative des cas, on peut constater que les formes sans le *s* peuvent n'être

<sup>13</sup> Daniel Elmiger, « Masculin, féminin : et le neutre ? Le statut du genre neutre en français contemporain et les propositions de "neutralisation" de la langue » *Implications philosophiques*, No.29, 2015, [en ligne] <http://errancesenlinguistique.fr/02-Journal/20/2015-06- 29-GENRE-ImplicationsPhilosophiques.pdf> (consulté le 16 novembre 2021).

que des fautes d'écriture, parce que les formes plurielles avec un *s* sont significativement plus nombreuses. En ce qui concerne les autres néo-pronoms, les commentaires nous proposent un choix plus vaste que les publications. Un autre néo-pronom est *ielle*, formé par la contamination des formes *il* et *elle* comme *iel*, mais la forme féminine apparaît ici plus visiblement. Une explication pour cela pourrait être le contexte. Ce néo-pronom a surgi surtout dans des contextes où on parlait des drag queen, donc de personnes qui utilisent des codes féminins pour exprimer leur personnalité et leur caractère dans leur art, selon une vidéo de « question-réponse » publiée sur le compte. Donc ici, ce sont plutôt les caractéristiques féminines qui dominent. En outre, on utilise dans le même contexte le néo-pronom *elleux-mêmes*, contamination des formes *eux* et *elles*. Dans le cas des pronoms indéfinis, les deux types de textes ont proposé la même forme : *toustes*, contamination des formes *tous* et *toutes*. Seuls les commentaires se distinguaient en proposant d'autres types d'écritures pour cette forme, comme par exemple *tous/tes*, *tou.te.s*, ou *tous.tes*. Et finalement, le dernier cas est l'inclusion par distinction à l'aide du dédoublement des pronoms. Dans l'expression *travailler avec eux et elles*, il n'est pas nécessaire selon la grammaire normative d'utiliser le pronom féminin aussi. Mais en lien avec la visée de l'inclusion, l'utilisation parallèle des deux formes rend le genre féminin plus explicite dans la langue. Comme il s'agit d'un sujet inconnu dans la phrase *annoncer qu'il/elle est bisexuel•le*, il est nécessaire de mettre les deux pronoms dans la phrase afin d'être égalitaire, et on renforce cette idée à l'aide de l'écriture inclusive avec l'utilisation du point médian.

## Adjectifs

**Tableau 4 : Neutralisation des adjectifs à trois formes**

singulier	iel est belleau	
pluriel	iels sont belleaux	iels sont bellaux

Comme les adjectifs à trois formes ne sont pas nombreux, il était difficile de les étudier de manière quantitative. Cependant, il y a des changements concernant ces adjectifs, mais ils n'apparaissaient que dans les textes des commentaires. J'ai pu observer l'utilisation de la forme *belleau* dont la formation est similaire à celle des néo-pronoms, donc il s'agit d'une contamination des formes féminines (*belle*) et masculines (*beau*). Dans l'analyse des formes plurielles, une remarque intéressante s'impose. S'il y a des formes plurielles (*belleaux*) qui ont gardé la terminaison du

mot original (*beaux*), il y a des formes qui opèrent avec une nouvelle terminaison sans *e* (*bellaux*). Malheureusement, la récurrence de ces formes est assez faible, donc il est difficile de les étudier sur la base du corpus de manière quantitative pour pouvoir décider si ces nouvelles terminaisons sont simplement des fautes d'écriture ou si elles ont l'objectif de simplifier la langue écrite pour qu'elle ressemble plus à la prononciation. Ce qui est encore important de mentionner, c'est que ces nouveaux adjectifs ne s'utilisent qu'avec des pronoms neutres (*iels* sont *belleaux*).

## Actualité du sujet

Quant aux néo-pronom, ils sont souvent évoqués dans l'actualité de la vie scientifique et politique française. Le 16 novembre 2021, le dictionnaire *Le Robert* a consacré une entrée au néo-prénom *iel* dans sa version en ligne : *Le Robert dico* en ligne. Ainsi, *Le Robert* nous propose la définition concrète du pronom *iel* : « *Pronom personnel sujet de la troisième personne du singulier et du pluriel, employé pour évoquer une personne quel que soit son genre* ». Cette initiative a suscité de grandes querelles linguistiques et politiques. Jean-Michel Blanquer<sup>14</sup>, ministre de l'Éducation, qui a interdit l'utilisation du point médian dans l'éducation nationale en mai 2021, a déclaré que « l'écriture inclusive n'est pas l'avenir de la langue française », tandis que Élisabeth Moren<sup>15</sup>, ministre chargée de l'Égalité entre les femmes et les hommes, de la Diversité et de l'Égalité des chances, l'a contredit en affirmant que « c'est un progrès pour les personnes qui ont envie de se reconnaître dans ce pronom ». Mais même la première dame, Brigitte Macron<sup>16</sup>, a exprimé son désaccord en jugeant que « deux pronoms, il et elle, étaient suffisants ». Dans le domaine de la linguistique, Julie Neveux<sup>17</sup>, professeure à la Sorbonne, affirme que « c'est un usage militant qui prend racine dans une injustice sociale, ici perpétuée par la langue, ainsi qu'un manque de représentation et de visibilité d'un certain type de personne ». En revanche, Bernard Cerquiglini<sup>18</sup>,

---

<sup>14</sup> Alice Develey, Maguelonne De Gestas et Mairie-Liévine Michalik, « Le «pronon iel», nouveau combat des militants de l'écriture inclusive », *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/le-pronom-iel-nouveau-combat-des-militants-de-l-ecriture-inclusive-20211118> (consulté le 1 décembre 2021).

<sup>15</sup> Develey, De Gestas et Michalik, *op. cit., passim*.

<sup>16</sup> Develey, De Gestas et Michalik, *op. cit., passim*.

<sup>17</sup> <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/l-entree-dans-le-dictionnaire-du-pronom-iel> (consulté le 16 novembre 2021)

<sup>18</sup> [https://www.bfmtv.com/replay-emissions/bfm-story/pour-bernard-cerquiglini-lexicographe-chez-larousse-on-ne-rencontre-l-attestation-du-pronom-iel-que-dans-les-textes-militants\\_VN-202111170400.html](https://www.bfmtv.com/replay-emissions/bfm-story/pour-bernard-cerquiglini-lexicographe-chez-larousse-on-ne-rencontre-l-attestation-du-pronom-iel-que-dans-les-textes-militants_VN-202111170400.html) (consulté le 16 novembre 2019)

lexicographe, désapprouve l'entrée de ce mot dans le dictionnaire en disant que « ce mot n'apparaît que dans des textes militants et que ce pronom contredit un système grammatical de 2000 ans ». Et finalement, Charles Bimbenet<sup>19</sup>, directeur général des Éditions Le Robert, a publié la déclaration suivante pour clarifier la décision du dictionnaire concernant l'entrée de *iel* :

Suite à l'ajout il y a quelques semaines du mot « *iel* » dans notre dictionnaire en ligne Dico en ligne Le Robert (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/iel>), un débat animé nourrit les réseaux sociaux, débat qui a été repris par certains médias et par des personnalités politiques. [...]

Depuis quelques mois, les documentalistes du Robert ont constaté un usage croissant du mot « *iel* ». La fréquence d'usage d'un mot est étudiée à travers l'analyse statistique de vastes corpus de textes, issus de sources variées. C'est cette veille constante qui nous permet de repérer l'émergence de nouveaux mots, locutions, sens, etc.

Le mot « *iel* » a été discuté début octobre en comité de rédaction Le Robert, au cours duquel il a été décidé de l'intégrer dans notre dictionnaire en ligne : si son usage est encore relativement faible (ce que nous avons souligné dans l'article en faisant précéder la définition de la marque « rare »), il est en forte croissance depuis quelques mois. De surcroit, le sens du mot « *iel* » ne se comprend pas à sa seule lecture – dans le jargon des lexicographes, on dit qu'il n'est pas « transparent » –, et il nous est apparu utile de préciser son sens pour celles et ceux qui le croisent, qu'ils souhaitent l'employer ou au contraire... le rejeter.

Est-il utile de rappeler que Le Robert, comme tous les dictionnaires, inclut de nombreux mots porteurs d'idées, présentes ou passées, de tendances sociales, etc. ? Ce qui ne vaut évidemment pas assentiment ou adhésion au sens véhiculé par ces mots. Dit plus clairement : ce n'est pas le sujet pour nos lexicographes. La mission du Robert est d'observer l'évolution d'une langue française en mouvement, diverse, et d'en rendre compte. Définir les mots qui disent le monde, c'est aider à mieux le comprendre.

Le communiqué de Charles Bimbenet, qui réagit aux querelles autour de l'entrée de *iel* et à l'attaque contre la rédaction, est à mon avis non seulement professionnel, mais aussi le plus objectif possible puisqu'il défend seulement la cause du dictionnaire, et notamment le besoin linguistique que les lexicographes de la rédaction précisent le sens de ce mot pour « *celles et ceux qui le croisent, qu'ils souhaitent l'employer ou au contraire... le rejeter* ». Il déclare que l'entrée de *iel* n'est pas une prise de position concernant le sujet évoqué par ce néo-prénom, mais

<sup>19</sup> <https://dictionnaire.lerobert.com/dis-moi-robert/racconte-moi-robert/mot-jour/pourquoi-le-robert-a-t-il-integre-le-mot-iel-dans-son-dictionnaire-en-ligne.html> (consulté le 16 novembre 2019)

c'est la mission du Robert qui consiste à observer les changements de la langue française et en rendre compte par opposition au dictionnaire Larousse ou à celui de l'Académie française qui n'enregistrent pas les plus nouveaux changements mais défendent une norme ancienne.

## Conclusion

Bien que cette recherche ne représente pas la totalité du sujet abordé, puisqu'elle se concentre exclusivement sur un corpus homogène de textes en ligne, on peut conclure que ce langage est constitué de nombreux types d'écriture qui visent à rendre plus visible la communauté LGBTQ+, mais cette multiplicité peut également représenter un désavantage pour son usage. On peut bien observer que les certains usages diffèrent significativement les uns des autres, la raison à cela pourrait être que cet usage de langue n'est pas encore réglementé. La question se pose évidemment de savoir s'il était raisonnable de classer ces pratiques pour obtenir un système grammatical concret et plus ou moins normatif, quoique le but de ces pratiques soit tout le contraire puisqu'elles visent à se différencier d'une grammaire normative pour éviter toute forme de discrimination langagière. C'est la raison pour laquelle je suis d'avis que d'autres recherches sont encore nécessaires de différents points de vue. D'un côté, elles sont nécessaires pour connaître mieux la nature de cet usage et pour examiner les solutions linguistiques possibles. D'un autre côté, pour promouvoir la codification de cet usage pour qu'il puisse faire partie de la langue standard dans l'avenir, il serait utile de proposer des pratiques conformes aux exigences de la communauté en question et de proposer non seulement des solutions écrites, mais aussi des solutions pour le langage parlé.

## Bibliographie

*Nemiségek: szervek és funkciók. (E. J. Haeberle e-learning kurzusa alapján)*, sous la direction de Dr. Vilmos Szilágyi, <http://mek.oszk.hu/03600/03622/03622.pdf> (consulté le 28 novembre 2021).

Julie Abbou, Aron Arnold, Maria Candea et Noémie Marignier, « Qui a peur de l'écriture inclusive ? Entre délires eschatologique et peur d'émasculation Entretien », *Semen. Revue de sémiotico-linguistique des textes et discours*, No.44, 2018 [en ligne], <https://journals.openedition.org/semen/10800> (consulté le 16 novembre 2021).

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999, p. 272.

Conseil de l'Europe, « Promouvoir les droits humains et éliminer les discriminations à l'égard des personnes intersexes », 2017, <https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-FR.asp?fileid=24027&lang=FR> (consulté le 12 mars 2022).

Alice Coutant, « (Mé)genrer les gen(re)s dérangeants. De l'hétéroisnormativité de la bicatégorisation masculin/féminin en français » *GLAD ! Revue sur le langage, les genres, les sexualités*, No.7., 2019, [en ligne] <https://journals.openedition.org/glad/1660> (consulté le 16 novembre 2021).

Daniel Elmiger, « Masculin, féminin : et le neutre ? Le statut du genre neutre en français contemporain et les propositions de “neutralisation” de la langue » *Implications philosophiques*, No.29, 2015, [en ligne] <http://errancesenlinguistique.fr/02-Journal/20/2015-06-29-GENRE-ImplicationsPhilosophiques.pdf> (consulté le 16 novembre 2021).

Ágnes Huszár, *Bevezetés a gendernyelvészethez. Miben különbözik és miben egyezik a férfiak és a nők nyelvhasználata és kommunikációja?*, Budapest, Tinta Kiadó, 2009, p. 127.

William L. Leap, « Linguistique queer, sexualité et analyse du discours », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, No.5., 2018, [en ligne] <https://journals.openedition.org/glad/1244> (consulté le 16 novembre 2021).

Lou Robiche, *Pratiques sociolinguistiques francophones de féminisation et de dégenrement*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 248.

## Sitographie

« Après la critique de Jean-Michel Blanquer, Le Robert défend l'ajout du mot “iel” dans son dictionnaire », *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/flash-eco/malgre-la-polemique-le-robert-defend-l-ajout-du-mot-iel-dans-son-edition-en-ligne-20211117> (consulté le 1 décembre 2021).

Alice Develey, Maguelonne De Gestas et Mairie-Liévine Michalik, « Le “pronome iel”, nouveau combat des militants de l’écriture inclusive », *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/le-pronome-iel-nouveau-combat-des-militants-de-l-ecriture-inclusive-20211118> (consulté le 1 décembre 2021).

Le Robert dictionnaire en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/iel> (consulté le 16 novembre 2021).

« Pour Bernard Cerquiglini, lexicographe chez Larousse “on ne rencontre l’attestation du pronom IEL que dans les textes militants”. », [https://www.bfmtv.com/replay-emissions/bfm-story/pour-bernard-cerquiglini-lexicographe-chez-larousse-on-ne-rencontre-l-attestation-du-pronome-iel-que-dans-les-textes-militants\\_VN-202111170400.html](https://www.bfmtv.com/replay-emissions/bfm-story/pour-bernard-cerquiglini-lexicographe-chez-larousse-on-ne-rencontre-l-attestation-du-pronome-iel-que-dans-les-textes-militants_VN-202111170400.html) (consulté le 1 décembre 2021).

Marie Sorbier (2021) « Le pronom “iel” est une affaire linguistique en cours », *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/l-entree-dans-le-dictionnaire-du-pronome-iel> (consulté le 1 décembre 2021).



# Stéréotypes nationaux dans *Double nationalité* de Nina Yargekov

PETRA TAKÁCS

*Petite histoire de la Lutringie*  
(cours élémentaire 1)

*Autrefois, notre pays était habité par des vignerons aux grosses joues rouges, des guerriers blonds chaussés de casques ailés et des philosophes déconstructivistes.*

Nina Yargekov, *Double nationalité*, Paris, P.O.L, 2016,  
p. 688.

## Introduction

Les clichés et les stéréotypes, et surtout les clichés et les stéréotypes nationaux, abondent dans *Double nationalité* (2016) de Nina Yargekov, mais le texte n'ignore pas du tout leurs caractéristiques, au contraire, il exploite les possibilités qui se cachent dans l'intégration des clichés et des stéréotypes dans le texte littéraire.

La surabondance des clichés et stéréotypes nationaux (tout comme celle des clichés et des stéréotypes en général) s'explique directement par l'intrigue qui se construit à partir de l'amnésie de l'héroïne. Dès le début, l'héroïne essaie de reconstruire son identité à partir d'indices extérieurs, dont les plus importants sont les deux passeports – français et yazige – qu'elle possède. Pour ce faire, elle a recours aux clichés et aux stéréotypes : du fait de l'absence de souvenirs individuels, elle se crée une image d'elle-même fondée sur des clichés et des stéréotypes, les stéréotypes nationaux y ayant une place primordiale.

Dans cette étude, nous examinerons l'usage des clichés et des stéréotypes, et particulièrement des clichés et des stéréotypes nationaux dans le roman. Nous nous demanderons comment ils fonctionnent dans un roman qui les exploite, qui met en avant leur propriété critique, tout en accordant une place centrale

aux stéréotypes nationaux : comment ils se présentent, quel effet ils créent, quels sont leurs spécificités dans le roman par rapport aux stéréotypes en général.

Dans un premier temps, nous chercherons à définir les notions de base de notre étude : cliché et stéréotype ; et à présenter leur fonctionnement dans un texte littéraire, en mettant l'accent sur les rôles qui ont de l'importance également dans *Double nationalité*.

Dans un deuxième temps, nous présenterons le roman, en examinant avant tout l'apparition et le fonctionnement des clichés et des stéréotypes.

Ensuite, nous nous concentrerons sur les stéréotypes nationaux dans le roman, sur leur nature, et sur leur fonctionnement spécifique par rapport aux clichés et aux stéréotypes en général. Enfin, nous examinerons le traitement critique des stéréotypes, qui ne pourra pas être omis dans une analyse des stéréotypes nationaux du roman.

### Des stéréotypes et des clichés

Pour commencer, il est indispensable de définir les termes de base de notre étude, stéréotype et cliché, car il s'agit de termes dont l'usage général montre des hésitations au niveau de la définition. Dans l'usage quotidien, les deux types de réalisation de la stéréotypie – au niveau de la langue et au niveau des idées – souvent ne se distinguent pas, et ainsi *stéréotype*, *cliché*, et bien d'autres termes sont utilisés comme des synonymes<sup>1</sup>. Dans la présente étude, les deux notions, *stéréotype* et *cliché*, seront en revanche utilisées pour distinguer déjà dans la langue ces deux formes d'apparitions. En suivant R. Amossy et E. Rosen<sup>2</sup>, *cliché* sera compris dans le sens d'une unité textuelle devenue lexicalisée, qui est perçue par le lecteur comme usée, banale, représentant ainsi le côté textuel de ces phénomènes. Alors que *stéréotype* marquera le côté référentiel : selon le sens repris

<sup>1</sup> Ceci se reflète dans les définitions des dictionnaires, comme par exemple '*cliché*' dans le nouveau Petit Robert est défini comme une « idée ou expression toute faite, trop souvent utilisée » (*Le nouveau Petit Robert*, sous la direction de Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 448.), et dans le Larousse en ligne comme un « lieu commun, banalité qu'on redit souvent et dans les mêmes termes ; poncif » (Larousse, « Cliché », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cliché/16515> (consulté le 2 avril 2022).), et '*stéréotype*' dans ce dernier comme une « expression ou opinion toute faite, sans aucune originalité, cliché » (Larousse, « Stéréotype », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stereotype/74654> (consulté le 2 avril 2022)). Même si nous trouvons une autre définition de '*stéréotype*' (« caractérisation symbolique et schématique d'un groupe qui s'appuie sur des attentes et des jugements de routine ») au même endroit, ces définitions montrent le caractère général de chacune de ces notions dans l'usage courant.

<sup>2</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p. 9-17.

des sciences sociales, il sera l'« ensemble des opinions émis par un groupe social sur d'autres ou sur lui-même »<sup>3</sup> ou une « image collective figée »<sup>4</sup>.

*Stéréotype national* et *cliché national* n'auront pas de définitions séparées de celles-ci, ils comprendront les stéréotypes et les clichés dont le sujet est un pays, une nation, ou une nationalité.

Dans un texte littéraire, les usages du stéréotype et du cliché peuvent être très variés : d'après leurs théoriciens, nous pouvons énumérer de nombreuses fonctions de ces figures, dont celles d'esthétique<sup>5</sup>, de vraisemblance<sup>6</sup>, d'argumentation<sup>7</sup>, de marqueur du genre littéraire<sup>8</sup>, ou la fonction humoristique<sup>9</sup>. Mais du point de vue de notre étude, il est plus important de mentionner celle d'identification, celle de marqueur du discours social, ainsi que la fonction critique.

Une partie de ces fonctions énumérées se fonde sur la propriété du cliché ou du stéréotype, qui en fait quelque chose de déjà connu par le lecteur, quelque chose qui est conforme à la réalité connue par le lecteur, et pour cette raison il est tout de suite accepté comme vrai<sup>10</sup>. La fonction d'identification s'inscrit dans cette lignée, puisque c'est en représentant quelque chose de connu qu'ils rendront également plus facile l'identification du lecteur. Amossy et Rosen décrivent à ce sujet des cas où les clichés et les stéréotypes sont utilisés pour exprimer des sentiments individuels, et comme il s'agit de formes préconstruites qui renvoient à ce qui est non seulement connu, mais également partagé par le lecteur, celui-ci s'identifiera plus facilement aux sentiments décrits<sup>11</sup>.

En quittant le plan individuel, nous nous trouvons face à une des propriétés les plus importantes du cliché et du stéréotype : ces éléments sont toujours en relation

<sup>3</sup> Marie Franco et Miguel Olmos, « Lieux communs : histoire et problématiques », *Pandora*, No.1, 2001, p. 20.

<sup>4</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 29.

<sup>5</sup> Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », In : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 161–181.

<sup>6</sup> En parlent entre autres : Franco et Olmos, *op. cit.*, p. 19-20. ; Riffaterre, *op. cit.*, p. 176-178. ; Amossy et Rosen, *op. cit.*, p. 47-82.

<sup>7</sup> Amossy et Rosen, *op. cit.*, p. 85-93.

<sup>8</sup> En parlent entre autres : Odile Gannier, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », *Loxias*, le 14 juin 2007. <http://revel.unice.fr/loxias/?id=1741>. ; Antonello Perli, « Avant-propos : stéréotype et narration littéraire », *Cahiers de Narratologie*, le 22 décembre 2009. <http://narratologie.revues.org/1338>. ; Riffaterre, *op. cit.*, p. 171.

<sup>9</sup> En parlent entre autres : Franco et Olmos, *op. cit.*, p. 18-19. ; Gannier, *op. cit., passim*. ; Perli, *op. cit., passim*. ; Riffaterre, *op. cit.*, p. 179-180.

<sup>10</sup> Amossy et Rosen, *op. cit.*, p. 47-82.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29-39.

directe avec la société. Cette relation est complexe : tout d'abord, ce sont des outils aptes à exprimer le social, car le cliché est toujours saisi comme une parole de l'autre, et donc comme une parole anonyme et commune, appartenant à tous<sup>12</sup>. À cela s'ajoute un rapport étroit entre stéréotypes, clichés et discours social ; la vision du monde et les valeurs du contexte socio-culturel donné sont toujours inscrites en eux ; comme Amossy et Rosen l'affirment « [I]l cliché renvoie indéfiniment l'œuvre au discours social sur lequel elle se greffe »<sup>13</sup>, et poursuivent en expliquant le fonctionnement complexe ainsi : « Sa manipulation et son retravail ne posent pas tant une relation établie au déjà-dit et au déjà-pensé qu'ils ne l'interrogent »<sup>14</sup>.

Dans cette remarque apparaît déjà la troisième fonction ayant de l'importance dans la présente étude : la fonction critique des clichés et des stéréotypes. Cette fonction critique, qui est souvent accompagnée d'humour, intervient dans un texte littéraire quand le cliché ou le stéréotype est aperçu et reconnu en tant que cliché ou stéréotype. Dès que le lecteur le reconnaît en tant que cliché ou stéréotype, son attention est dirigée vers la figure elle-même, et l'illusion référentielle est brisée. Et l'effet critique peut aller jusqu'à remettre en question les fondements : le cliché ou le stéréotype dénoncé dans son caractère stéréotypé dénoncera également le discours social dont il fait partie, et les valeurs qu'il représente<sup>15</sup>. Ainsi sera-t-il capable de représenter la société, comme nous l'avons vu plus haut, et de la remettre en question dans le même temps.

### Des stéréotypes et des clichés dans *Double nationalité*

Le corpus dans lequel nous examinerons les clichés et les stéréotypes avec leurs fonctions, est constitué du roman intitulé *Double nationalité* de Nina Yargekov.

Le roman de l'autrice franco-hongroise porte sur la quête d'identité nationale de son héroïne, qui, comme son autrice, est née en France de parents hongrois (yaziges). L'intrigue se construit autour de la recherche d'identité de l'héroïne, amnésique, avec un accent principal mis sur la question de son identité nationale. Elle a la double nationalité française et yazige, la Yazigie étant un pays fictif ayant comme modèle la Hongrie. Pourtant, au milieu du roman, avec le déplacement de l'héroïne, les noms des deux pays changent : elle quitte la France pour la Yazigie, et dès qu'elle y arrive, le pays s'appelle Hongrie, pendant que l'autre va obtenir le nom de Lutringie.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17-21.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid., passim.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47-50.

L'intrigue s'ouvre sur une scène où l'héroïne amnésique se trouve dans un aéroport, sans savoir qui elle est et ce qu'elle fait là où elle est. Elle essaie de deviner qui elle est à partir d'indices extérieurs : son entourage, les objets en sa possession, sa propre apparence physique. Pour interpréter ces signes, elle a recours aux clichés et aux stéréotypes, et ainsi elle se crée une image d'elle-même fondée sur des clichés et des stéréotypes.

Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que ces éléments appartiennent au plan collectif, qu'ils ont un caractère de savoir partagé<sup>16</sup>, et que l'héroïne ne se souvient de rien d'elle-même, elle n'a aucun souvenir personnel, mais elle se souvient de tout ce qui relève du savoir commun. Comme elle l'affirme à propos de ses souvenirs, « Ce ne sont pas de véritables souvenirs, mais une impression diffuse de familiarité. [...] Comme si au-delà de votre amnésie personnelle vous aviez accès à une mémoire collective. » (p. 365.)<sup>17</sup>

L'absence de connaissances individuelles crée un cadre dans lequel le personnage principal se tourne vers lui-même avec un regard étranger. L'apparition des clichés et des stéréotypes est l'une des composantes de ce regard étranger, ce qui s'explique par leur appartenance au plan collectif au lieu de l'individuel. Mais d'autres composantes l'accompagnent : la narration à la deuxième personne, le pronom personnel « vous », et l'usage du présent comme temps verbal.

En même temps que ces phénomènes créent un regard étranger du côté du personnage, ils contribuent également à ce que l'identification du lecteur devienne plus forte. Nous avons déjà évoqué le rôle des clichés à ce sujet, qui consiste en une reconnaissance de soi-même de la part du lecteur dans les éléments déjà connus. Cet effet est renforcé par la narration au moyen du pronom « vous », qui peut permettre au lecteur de se sentir interpellé, et ainsi de se placer dans le rôle du personnage. À cela s'ajoute le temps de la narration ; les actions décrites au présent, et les deux ensemble créent un effet de jeu de rôle, dans lequel le lecteur peut se sentir directement impliqué.

Les clichés et les stéréotypes ont également des rôles spécifiques dans *Double nationalité*, dont le premier est qu'ils contribuent à la construction de l'image de soi de l'héroïne. Ce rôle résulte surtout de ce regard étranger qu'elle porte sur elle-même, et s'affiche bien dans l'exemple des tartines trempées dans le thé : l'héroïne est en train de manger son petit déjeuner dans le restaurant d'un hôtel à Paris, et elle reconnaît le geste de tremper ses tartines dans son thé comme

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17-21.

<sup>17</sup> Les citations de *Double nationalité*, signalées dans le texte seulement par le numéro de page, seront toujours tirées de l'édition : Nina Yargekov, *Double nationalité*, Paris, P.O.L, 2016, p. 688.

propre aux Français. Elle le regarde d'abord avec répulsion, mais ensuite elle change démotion, le trouve attrant, l'essaie, et par cette émotion, et surtout par ce geste, elle s'identifie en tant que Française :

« Les autres clients trempent leurs tartines dans leur boisson chaude, ce qui vous horripile au plus haut point, vous avez envie de leur faire remarquer que c'est un lieu public, qu'il serait de bon ton qu'ils arrêtent de s'adonner à cette pratique monstrueuse, qu'il n'y a vraiment que les Français pour se comporter d'une manière aussi dégoûtante [...] il n'y a en réalité rien de répréhensible dans le fait de tremper ses tartines dans sa boisson chaude, que ce n'est puni par aucune loi, qu'il y a même un côté délicieusement régressif à transformer son pain en éponge molle et tiède, et partant de là, vous vous y mettez aussi, d'abord juste avec un petit bout de tartine, puis vous vous enhardissez, et maintenant vous faites exactement comme les autres clients, vous trempez allègrement tartine sur tartine, et vous redressez votre buste, et vous êtes fière, et vous avez la sensation de vivre un grand moment de communion nationale, dans la salle vous faites tous la même chose en même temps, c'est parce que vous êtes tous français, et vous êtes complètement transportée par cette eucharistie républicaine. Voilà, c'est réglé c'est plié, vous avez la preuve que vous êtes parfaitement intégrée dans la société française, jamais une Yazige ne tremperait ses tartines dans son thé, non, pas juste intégrée, mais d'identité française » (p. 55-56.)

Ainsi, dans ce passage nous pouvons suivre le procédé par lequel l'héroïne pense retrouver un élément de son identité grâce à un stéréotype.

Mais dans l'intrigue, elle utilise également les stéréotypes pour s'identifier, pour marquer son appartenance à un groupe. Par exemple, dans l'avion vers la Hongrie, elle veut marquer son identité hongroise au moyen de stéréotypes :

« Une fois dans l'avion, suspendue entre les deux pays, vous vous êtes rendue aux toilettes afin de vous débarrasser des dernières scories de votre identité lutringeoise. Dans la minuscule cabine vous avez retiré l'élastique qui retenait vos cheveux en queue-de-cheval, vous avez souligné vos yeux d'un épais trait noir, vous avez enfilé de longues boucles d'oreilles scintillantes. Vous avez secoué la tête, vous avez pris la pose devant le miroir, quel air mystérieux et sauvage, on jurerait une princesse païenne » (p. 380.)<sup>18</sup>

Elle part de stéréotypes concernant les apparences des femmes hongroises, et

<sup>18</sup> Nous soulignons. Pour pouvoir garder les originalités typographiques (l'italique) du texte du roman, nous nous limiterons à souligner dans chaque citation par des caractères gras, peu utilisés dans le texte, et entièrement absents dans les exemples cités. En dehors des caractères gras, nous garderons la typographie inchangée dans les citations.

essaie de s'y conformer pour embrasser son identité hongroise, ou encore plus pour l'afficher. Pourtant, le personnage ne reste pas sans regard critique à l'égard de sa propre attitude. Sa réflexion continue sur un ton ironique, qui inclut même le stéréotype beaucoup plus évident du costume folklorique parmi les éléments d'exagération d'affichage de son identité nationale.

« vous avez ostensiblement feuilleté le quotidien hongrois attrapé en salle d'embarquement, tenant le journal très en hauteur et droit devant vos yeux, cela de manière à ce que les autres passagers ne manquent pas d'en tirer de savantes conclusions quant à votre nationalité. La prochaine fois, n'hésitez pas à vous scotcher directement votre passeport hongrois sur le front ou à venir habillée en costume folklorique, ce sera encore plus efficace. » (p. 381.)

Par ces remarques, nous avons abouti à un rôle spécifique des stéréotypes et clichés nationaux dans le roman, l'identification ou la reconnaissance du pays par ces derniers.

### Des stéréotypes nationaux

Ces stéréotypes et clichés nationaux, comme nous l'avons évoqué, occupent une place centrale dans *Double nationalité*, étant très nombreux et présentant une grande diversité au niveau des sujets, des thématiques et des points de vue.

Ils appartiennent à deux pays (ou nationalités), la France et la Hongrie, et de ce fait, comme K. Horváth le remarque<sup>19</sup>, ils s'inscrivent dans une longue tradition d'opposition de l'Orient et de l'Occident, déjà décrite par Denis de Rougemont, et présente dans l'histoire des idées depuis l'Antiquité.

Chacun de ces deux pays apparaît sous deux formes, de sorte que ces clichés et stéréotypes nationaux auront quatre sujets : la France, la Lutringie, la Hongrie et la Yazigie, le deuxième et le quatrième étant respectivement les versions fictionnalisées du premier et du troisième. Dans l'étude de leurs fonctions, nous pouvons regrouper d'un côté les stéréotypes des pays fictionnels, et de l'autre les stéréotypes des pays existant réellement. Mais dans un premier regroupement nous pouvons regarder les stéréotypes selon les pays : d'un côté ceux de la France et de la Lutringie, et de l'autre ceux de la Hongrie et de la Yazigie.

Les stéréotypes des deux pays montrent des points de vue différents, ils reflètent en même temps l'identité française et l'identité hongroise (yazige) de leur scribe. La narratrice explique même la multiplicité de ses points de vue en affirmant :

<sup>19</sup> Krisztina Horváth, « Sans nationalité fixe : Précarité existentielle et identitaire dans *Double nationalité* de Nina Yargekov », In : *Existences précaires. Études de cas : XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup>, XXI<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Augustin Lefebvre et Judit Maár, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 85-86.

« double cela signifie quatre points de vue, vous êtes capable d'appréhender la Yazigie avec des yeux de Yazige, la Yazigie avec des yeux de Française, la France avec des yeux de Française, la France avec des yeux de Yazige, YY YF FF FY ». (p. 311.)

Ces quatre points de vue apparaissent tout au long du roman, et se reflètent dans les clichés et les stéréotypes des deux pays ; autant dans les versions fictionnalisées que dans les versions directement appelées Hongrie et France. Nous pouvons retrouver dans certains le point de vue qu'elle appelle YY (la Yazigie/Hongrie avec des yeux de Yazige/Hongroise)

« le Balaton c'est votre lac – *mer hongroise* » (p. 494.)

et YF (la Yazigie/Hongrie avec des yeux de Française)

« une nation équestre. Les nomades, tout ça. » (p. 561.)

ainsi que FF (la France avec des yeux de Française)

« l'école de la République, les vins de Bourgogne et les marinières » (p. 79.)

et FY (la France avec des yeux de Yazige/Hongroise).

« jouer au rami, ou [...] lire une bande dessinée » (p. 212.)

La diversité de ces éléments ne se présente pas seulement au niveau des points de vue, mais également au niveau des formes et des thématiques. Il s'agit en partie de clichés, d'expressions et de phrases sur ces nations, ou attribuées à elles, comme « *mer hongroise* » (p. 494.) et « *nos frères polonais !* » (p. 178.) qui sont attribués aux hongrois/yaziges, et qui contribuent ainsi à leur présentation. Pour le reste il s'agit de stéréotypes, d'idées ou d'images portant sur ces pays ou sur ces nations, comme « nation équestre » (p. 561.), « jouer au rami, ou [...] lire une bande dessinée » (p. 212.), ou encore « la tour Eiffel, Louis de Funès et le Code Napoléon. » (p. 674.)

Ils relèvent de domaines très variés, entre autres la culture, la société, l'histoire, la vie politique, la situation économique et la géographie des deux pays. L'héroïne du roman fait constamment la comparaison entre les deux pays, ce qui se reflète au niveau même des stéréotypes. Comme un point culminant, un tableau comparatif entre les nationalités *française* et *yazige* est dressé à un moment (p. 256.), dans lequel les stéréotypes servent en plusieurs cas à comparer ces deux nationalités selon certains aspects donnés. Mais nous retrouvons souvent des clichés et des stéréotypes apparentés pour les deux pays dans l'intégralité du texte, comme les exemples suivants le montrent.

« à la naissance, étaient déjà des nourrissons patriotes adorant le **camembert et la pétanque** » (p. 361.)

« rien [...] ne serait susceptible de vous trahir. [...] Vous n'êtes pas en train de manger une soupe de goulasch. » (p. 479.)

« c'est la patrie des droits de l'homme » (p. 52.)

« l'impressionnante liste des inventions hongroises qui ont bouleversé le cours de l'Histoire. L'eau pétillante, le stylo à bille, la vitamine C, l'hélicoptère, le principe de la dynamo, l'allumette, l'accélérateur des particules, l'holographie, le langage Basic, le Rubik's Cube » (p. 532.)

« Pour vous, ce n'est pas très grave : vous avez toujours la tour Eiffel, Louis de Funès et le Code Napoléon. » (p. 674.)

« place Lujza-Blaha, hello l'illustre comédienne, rossignol de la nation, vous obliquez en direction de la place Mátyás, coucou le grand roi, depuis que tu es mort rien ne va plus » (p. 403.)

Des stéréotypes récurrents font également partie de la présentation par stéréotypes de ces deux pays, dont celui des tartines trempées (p. 55-56.) que nous avons cité plus haut en tant qu'élément identificateur de la nationalité française. Comme d'autres stéréotypes nationaux récurrents, celui des tartines revient plusieurs fois par la suite dans le roman, toujours avec le même rôle, et ses réapparitions reflètent l'évolution du fil des pensées de l'héroïne.

« Dire que vous avez failli vous faire avoir par les **tartines de l'hôtel**, alors que les **tartines trempées dans le thé**, c'est comme vos bulletins de notes, simplement la marque de votre capacité à vous fondre dans le décor hexagonal. » (p. 185.)

« vous prenez un rapide petit déjeuner d'une neutralité exemplaire, trempant une **tartine sur deux dans votre thé**. Tant que vous ignorez qui vous êtes, il n'est pas question d'essayer de vous influencer, vous vous avez à l'œil. » (p. 206.)

« qui une fois adultes sont pris en étau contraints de choisir entre l'os et le sol, entre toujours debout et les **tartines dans le thé** » (p. 242.)

La réapparition du même stéréotype pour désigner le même pays ou la même nationalité, mais chaque fois dans une approche différente, accentue les changements dans la mentalité du personnage principal, et en même temps, par les répétitions, son caractère stéréotypé se renforce peu à peu dans le texte.

Les stéréotypes nationaux, comme nous l'avons suggéré plus haut, ont un rôle spécifique dans le roman, qui consiste en l'identification ou la reconnaissance du pays.

« Vous attrapez un châle et vous allez dans votre salle de bains afin de préparer votre entrée en islam. Vous savez que le **voile** est facultatif cependant pour vous ce ne serait pas intéressant, personne ne se rendrait compte de votre conversion, l'effet club serait complètement raté. » (p. 299.)

Le procédé d'identification d'une réalité par ses stéréotypes dans le roman, comme ce premier exemple nous le montre, n'appartient pas inséparablement aux stéréotypes nationaux, mais il les caractérise davantage. Pourtant, cet extrait souligne bien l'importance du stéréotype dans l'identification : la réalité risque de ne pas être reconnue par d'autres sans le stéréotype.

La reconnaissance par stéréotype peut être la source d'autres figures : les deux nationalités et les deux pays sont souvent évoqués par métonymie, c'est-à-dire qu'un de leurs stéréotypes caractéristiques est utilisé au lieu de leur nom, comme dans le cas du *camembert* et des *nomades yaziges*, stéréotypes dans lesquels le lecteur reconnaît tout de suite la France et la Hongrie/Yazigie.

« Et vous imaginiez que ce serait un minimum exotique, un minimum dé-paysant. Histoire d'avoir une bouffée d'air frais, de sortir enfin du *camembert* et des *nomades yaziges*. » (p. 300.)

Les nomades yaziges ont également un rôle spécifique au sein de cet usage identifiant des stéréotypes : le cas des pays fictionnels. Dans le cas de la Yazigie, version fictionnalisée de la Hongrie, et dans le cas de la Lutringie, version fictionnalisée de la France, les clichés et les stéréotypes sont des éléments par lesquels le lecteur peut identifier le pays modèle.

Cette fonction est davantage présente dans la première moitié du texte, en rapport avec la Yazigie, car jusqu'au moment de l'arrivée en Hongrie (p. 379.), rien dans le texte ne signifie explicitement que le pays représenté est identique à la Hongrie. Cette identification se fait principalement grâce aux clichés et aux stéréotypes (ou aux connaissances préalables éventuelles du lecteur au sujet de l'autrice ou du sujet du livre). Ainsi, dans les stéréotypes yaziges, se dessine l'image du pays qui partage ses stéréotypes avec la Hongrie connue par le lecteur :

« oui oui oui c'est un pays qui se trouve en Europe, en effet c'est assez petit »

(p. 41.)

« cartes du XI<sup>e</sup> siècle représentant la Grande Yazigie » (p. 123.)

« nos frères polonais ! » (p. 178.)

« Vous esquissez quelques pas de danse devant une vidéo où des filles vêtues de cottes de mailles à paillettes font la ronde avec chacune une bouteille d'eau-de-vie en équilibre sur la tête » (p. 274.)

« il vient de créer sa société de tourisme dentaire à Iassag<sup>20</sup> » (p. 350.)

Tous ces clichés et stéréotypes renvoient dans une certaine mesure à la Hongrie ; parfois à une entité plus vaste, à toute la région, et parfois plus spécifiquement

<sup>20</sup> Iassag est la capitale de la Yazigie dans *Double nationalité*.

à ce pays, mais dans l'ensemble leur appartenance à la Hongrie devient claire. Ils sont identiques à des clichés et des stéréotypes hongrois, constituant ainsi les outils principaux de l'identification du pays.

Cette fonction d'identification du pays modèle peut également être observée dans le cas de la Lutringie, même s'il s'agit d'un cas légèrement différent, puisque la Lutringie comme pays n'apparaît qu'après la mise en scène déjà réalisée de la France, ce qui dirige l'attention du lecteur plus vers les ressemblances entre les deux pays. Mais cette distinction au niveau de la lecture ne change pas le fonctionnement décrit des stéréotypes et clichés nationaux, parmi lesquels figure, parmi les lutringeois :

« ce grand pays humaniste » (p. 436.)

« ce qui [...] intéresse [les producteurs lutringeois] ce sont les drames avec des bourgeois dépressifs qui s'expriment sous forme d'aphorismes, ou encore les grosses comédies dégoulinantes d'autovalorisation adipeuse » (p. 581.)

« Autrefois, notre pays était habité par des vigneron aux grosses joues rouges, des guerriers blonds chaussés de casques ailés et des philosophes déconstructivistes. » (p. 675.)

### Des stéréotypes nationaux critiques

Tous ces stéréotypes nationaux jouent donc plusieurs rôles dans le roman : la création du regard étranger, la construction de l'image de soi, l'identification du lecteur, et plus spécifiquement le renvoi au pays qui peut être reconnu grâce à eux, et cela encore plus dans le cas des pays fictionnels. Tout cela, accompagné de la représentation de la société, est également accompagné de la fonction critique des stéréotypes et des clichés.

À quelques endroits du texte, même si c'est plus rare, ils apparaissent également dans un rôle purement descriptif, émotif. Comme à propos du personnage de la grand-mère, à qui la narratrice associe le stéréotype du *tricot* : « [...] votre grand-mère qui manifestement ne prépare aucun attentat, son truc c'est plutôt le *tricot* » (p. 106.)

Mais en général, leur propriété critique est mise en valeur. D'une part, les clichés et stéréotypes sont mis en évidence de manières diverses et nombreuses dans le roman. Tout d'abord, nous retrouvons les moyens traditionnels, les moyens typographiques décrits par Riffaterre<sup>21</sup>, principalement l'italique et les guillemets, mais également d'autres solutions typographiques créatives, comme les majuscules ou l'encadré, qui soulignent le caractère emprunté de ces éléments, et ainsi les séparent du reste du texte : « ainsi il est un RÉFUGIÉ » (p. 154.), « ils étaient

<sup>21</sup> Riffaterre, *op. cit.*, p. 176-178.

des réfugiés [politiques] » (p. 155.). Ce ne sont cependant pas des moyens fréquemment utilisés par Yargekov, on en trouve moins d'occurrences dans le texte, et souvent ils sont accompagnés d'un discours rapporté qui renforce cet effet d'emprunt (« Pourquoi, oui pourquoi dit-on *notre petite patrie* ? » (p. 475.))

Parmi les moyens formels, ce sont les énumérations qui sont les plus fréquentes. Les occasions où les clichés et les stéréotypes attirent l'attention sur eux-mêmes par leur accumulation dans une partie du texte<sup>22</sup> ne sont pas rares dans *Double nationalité*.

« Il y a les châteaux de la Loire, il y a les cathédrales. Et surtout il y a la mer. Oui, la mer, les marées basses, les marées hautes, la baie de Somme, la Bretagne, les oiseaux, les phoques, et puis la thalassothérapie, les remous, les massages, les enveloppements » (p. 51.)

À côté de ces méthodes traditionnelles de mise en avant des clichés et des stéréotypes dans les textes littéraires, nous en trouvons une plus spécifique à *Double nationalité*, qui consiste en l'usage prépondérant de mots appartenant au champ sémantique de la stéréotypie. Des mots et des expressions comme *cliché*, *stéréotype*, *lieu commun*, *préjudice*, et d'autres synonymes apparaissent à de nombreuses reprises dans le texte :

« pourtant ce ne sont que des lieux communs » (p. 19.)

« agent secret est une profession qui vous irait comme un gant, pas dans sa version stéréotypée, évidemment, il convient de se déprendre du cliché » (p. 189.)

« Ne voyez-vous donc pas que la langue maternelle n'est qu'un mythe romantique qu'il serait urgent de déconstruire ? » (p. 192.)

« qu'on se trouve dans un concert de rock à Tokyo ou dans une milonga en Argentine, dans une réserve de kangourous en Australie ou sur un marché aux poissons à Niamey, pardon pour les clichés, vous avez quelques lacunes en civilisation extra-européenne » (p. 407.)

L'apparition de ces termes dans le texte ne permet pas au lecteur de passer à côté du caractère stéréotypé de ce qui les précède. Dans ces cas, les clichés et les stéréotypes sont dénoncés juste après leur apparition dans le texte, ce qui a pour effet de confronter le lecteur à leur caractère stéréotypé seulement après les avoir perçus. Ces procédés reflètent chez la narratrice des réflexions auto-critiques, et invitent en même temps le lecteur à les rejoindre.

Ces termes sont accompagnés dans le roman d'autres mots et expressions liés à la stéréotypie, comme par exemple *typiquement*, *avoir la réputation de*, ou *comme tous les [...]*:

<sup>22</sup> Amossy et Rosen, *op. cit.*, p. 69.

« l'air revêche manifestement était une feinte, sans doute essayait-il de se composer un visage typiquement français » (p. 27.)

« ils [les Français] ont déjà la réputation de préférer le parfum au savon » (p. 55.)

« comme tous les Hongrois vous essayez de frauder dès que possible » (p. 634.)

Ceux-ci peuvent attirer l'attention du lecteur, en faisant allusion au fait qu'il s'agit de stéréotypes, et surtout leur effet en ce sens est renforcé par la grande quantité de stéréotypes explicités par d'autres moyens.

Il faut encore mentionner, en parlant des moyens de mise en évidence des stéréotypes dans *Double nationalité*, certains moyens de traitement typiques des clichés et des stéréotypes dans ce roman, évoqués plus haut. L'usage du stéréotype pour désigner le pays (vu dans l'exemple « du camembert et des nomades yaziges » (p. 300.)) est le premier : comme le stéréotype a pour rôle de désigner tout seul le pays auquel il fait allusion, il est inévitablement accentué. Et ainsi, l'attention du lecteur se dirige tout de suite vers cet élément.

L'accentuation des clichés et des stéréotypes a un rôle primordial dans le texte, comme nous l'avons vu, mais elle n'est pas le seul moyen de traitement critique de ces éléments. Les modalités de formulation de la critique sont également d'une importance considérable.

En premier lieu, un lexique de la décomposition accompagne souvent les mots *stéréotype* et ses synonymes que nous avons vus. Il s'agit de mots et d'expressions qui contiennent l'idée de remise en question, de négation, ou de décomposition (« *ce ne sont que* des lieux communs », « il convient de se **déprendre du cliché** », « il serait urgent de **déconstruire** [le mythe romantique] »).

À côté du lexique exprimant l'idée d'une remise en question des stéréotypes, la critique vise en outre directement certains clichés et stéréotypes dans le texte, d'abord par des méthodes formelles, comme leur retravail. Par exemple parmi les clichés nationalistes détournés, nous trouvons le pseudo-slogan créé par la narratrice « 1 million de chiens de garde = 1 million de vigiles au chômage. Stop les animaux. Le travail aux humains ! » (p. 283.), où les clichés détournés renvoient aux originaux, et par ce procédé contribuent à leur remise en question.

S'ils ne sont pas renouvelés, le cliché et le stéréotype peuvent être accompagnés d'une critique formulée par des moyens textuels. En premier lieu, la négation simple du stéréotype peut avoir un fort effet de remise en question, comme dans la phrase « *ce n'est pas parce qu'il est polonais qu'il est habitué aux températures extrêmes, tout de suite les clichés* » (p. 380.). Ici la narratrice prend une idée stéréotypée (*les polonais sont habitués aux températures extrêmes*),

et affirme avec fermeté que dans le contexte donné elle n'est pas vraie, et après cette négation elle explicite le fait qu'il s'agit non pas d'une réalité, mais d'un stéréotype<sup>23</sup>.

Ensuite, des critiques beaucoup plus complexes apparaissent dans le texte, et occupent en général un passage plus long, voire traversent toute une partie du roman. Par exemple une déconstruction pas à pas de l'expression « immigrée de deuxième génération » se présente dans le texte, à la suite d'une courte énumération de clichés liés aux origines de la narratrice :

« Lorsque dans votre chambre d'hôtel vous avez découvert votre naissance française, vous avez pensé, *et paf cruel revers, je suis une Yazige en toc, une immigrée de deuxième génération, une Française d'origine yazige, autant dire une Française tout court.* Immigrée de deuxième génération, qu'est-ce que c'est que cette flétrissure lexicale ? » (p. 239.)

Dans cet extrait, où la narratrice relit sa réflexion notée quelque temps plus tôt dans un carnet, l'italique et le discours rapporté mettent déjà en valeur les clichés de l'identité nationale dans la réflexion de la narratrice. Cet effet est d'autant plus fort que la remise en question arrive de manière inattendue, soudaine, de la part de l'énonciateur lui-même. La narratrice, comme si elle se coupait la parole, coupe le fil de ses pensées du passé pour s'y opposer immédiatement. Cette question sera suivie d'une analyse de deux pages (p. 239-241.) de l'expression « immigrée de deuxième génération », dans laquelle la narratrice exprime l'idée qu'avec les connaissances acquises entre-temps elle n'est plus d'accord avec l'usage de l'expression. Elle en explique les raisons en cinq points consécutifs, accentuant le fait qu'un immigré de deuxième génération n'est pas en réalité un immigré, puisqu'il ne s'agit pas d'une personne qui a quitté un pays pour un autre. Avant de rejeter définitivement l'expression, elle crée un parallèle pour illustrer son absurdité en disant : « Est-ce qu'on dirait *Sourd de deuxième génération* pour un enfant né entendant de parents Sourds ? » (p. 241.)

Ce qui creuse encore plus le caractère critique du texte à l'égard des clichés et des stéréotypes, c'est la mise en récit d'un procédé mental lors duquel l'héroïne se positionne de façon critique face aux clichés et aux stéréotypes, mais tout de suite elle remet en question même son attitude critique. Quand elle se regarde dans le miroir la première fois, sa réflexion suit la description de son apparence physique :

<sup>23</sup> Elle utilise le mot *cliché*, qui s'inscrit dans la lignée de l'usage des termes *cliché*, *stéréotype*, *lieu commun* : leur usage tout au long du roman en reflète l'usage dans la langue quotidienne, celui que nous avons vu dans la note no.1.

« [...] pour parler franchement vous ressemblez à une prostituée, du moins au cliché de la prostituée, il vous importe d'introduire mentalement la nuance car vous êtes contre les préjugés et les stéréotypes sur les prostituées, vous avez bien conscience du fait que la réalité est complexe et qu'il y a des prostituées qui ne s'habillent pas comme on penserait que s'habillent les prostituées.

Après réflexion, il vous vient que vous pourriez aussi bien réellement être une prostituée, cela expliquerait pourquoi vous avez pris tant de précautions à l'instant, pour évoquer les habitudes vestimentaires des prostituées. Pourquoi en effet ces ménagements à l'endroit de personnes qui ne peuvent pas vous entendre [...] » (p. 18.)

Après la description de son apparence et sa première interprétation, la narratrice introduit le mot « cliché ». Elle affirme, comme de nombreuses autres fois dans le roman, que les éléments énumérés relèvent de la stéréotypie, et non d'une réalité. Mais elle reprend immédiatement en cherchant une explication à son attitude critique, en suggérant que le fait de ne pas accepter les stéréotypes doit avoir une cause spécifique. Ainsi, par la critique de la critique elle-même, cette réflexion souligne le caractère généralement accepté des stéréotypes. Ils sont tellement inscrits dans notre société, dans nos discours, que même leur questionnement devient difficile.

## Conclusion

Nous avons vu que les stéréotypes et les clichés, qui ont une importance première dans le roman, contribuent à plusieurs procédés. Avec d'autres éléments, comme la narration au présent et à la deuxième personne, ils rendent l'identification du lecteur plus facile, et créent en même temps un effet de regard étranger jeté par l'héroïne sur elle-même. Par cela, ils sont les éléments principaux d'une construction de l'image de soi, on pourrait même dire que l'identification de soi se déroule à travers eux. L'identification ou la reconnaissance d'une réalité peut également se jouer dans les stéréotypes et les clichés, et cette fonction appartient de façon plus caractéristique aux stéréotypes et clichés nationaux. Les stéréotypes et clichés nationaux qui appartiennent aux pays fictionnalisés présentent un cas plus spécifique, en étant des outils d'identification du pays modèle. Cependant, la propriété critique des clichés et des stéréotypes est mise en avant dans la majorité des cas, ce qui remet en question en même temps les réalités qu'ils représentent.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que *Double nationalité* exploite les clichés et les stéréotypes en leur accordant des rôles spécifiques (construction

de l'image de soi, identification de soi par eux), dont certains sont caractéristiques des clichés et stéréotypes nationaux, comme l'identification du pays, ou du pays modèle. Dans le même temps, leur caractère stéréotypé reste constamment présent à la conscience, ce qui ajoute un aspect critique à ces rôles, et rend leur fonctionnement plus complexe. Ainsi, les stéréotypes nationaux occupent une place centrale dans la réflexion sur les deux nationalités, mais sans laisser le lecteur oublier qu'il s'agit de nations stéréotypées.

## Bibliographie

- Le nouveau Petit Robert*, sous la direction de Alain Rey et Josette Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007, p. 2880.
- Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 160.
- Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982, p. 148.
- Marie Franco et Miguel Olmos, « Lieux communs : histoire et problématiques », *Pandora*, No.1, 2001, p. 11-27.
- Odile Gannier, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », *Loxias*, le 14 juin 2007. <http://revel.unice.fr/loxias/?id=1741>.
- Krisztina Horváth, « Sans nationalité fixe : Précarité existentielle et identitaire dans *Double nationalité* de Nina Yargekov », In : *Existences précaires. Études de cas : XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup>, XXI<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Augustin Lefebvre et Judit Maár, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 85-92.
- Larousse, « Cliché », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cliché/16515> (consulté le 2 avril 2022).
- Larousse, « Stéréotype », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stéréotype/74654> (consulté le 2 avril 2022).
- Antonello Perli, « Avant-propos : stéréotype et narration littéraire », *Cahiers de Narratologie*, le 22 décembre 2009. <http://narratologie.revues.org/1338>.
- Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », In : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 161-181.
- Nina Yargekov, *Double nationalité*, Paris, P.O.L, 2016, p. 688.



# À la recherche du sens olfactif dans les œuvres de Paul Gauguin et de Victor Segalen

ESZTER TURAI

## Introduction

L'objectif de la présente étude est d'essayer de rattacher la notion d'exotisme au sens de l'odorat, à travers l'analyse des œuvres de Paul Gauguin et de Victor Segalen. S'il est, en effet, assez incongru, voire inhabituel, de relier ces deux notions, notre objectif est moins de développer théoriquement ce lien que de présenter les manifestations de l'odorat dans deux ouvrages traitant de l'exotisme qui datent de la même époque, à savoir *l'Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du Divers* de Victor Segalen et *Noa Noa* de Paul Gauguin. Nous allons donc nous appuyer sur ces deux textes, ainsi que sur une peinture de Gauguin, pour y rechercher la trace des odeurs et, en général, celle du sens de l'odorat.

Les mots-clés de mon étude sont l'exotisme et l'odorat et ils ne sont pas sans lien. Ils sont au centre de ce travail. Nous commencerons par celle de l'exotisme puisqu'elle englobe le sens de l'odorat, parce que l'odorat révèle de la diversité du monde, et plus spécifiquement de la culture mao'hienne. Dans un premier temps, nous tâcherons d'expliquer la place du sens olfactif dans la hiérarchie des sens. Quant au corpus de notre étude, il s'agira d'une part de *Noa Noa* de Gauguin, un livre qu'il a écrit en collaboration avec Charles Morice, grand admirateur du peintre et écrivain ; d'autre part du livre de Victor Segalen, ouvrage décisif du point de vue de la théorisation de l'exotisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un second temps, c'est en rapport avec l'exotisme que nous tâcherons de retrouver les références textuelles à l'odorat et de déterminer le rôle de ce sens, sur la base des citations puisées dans ces ouvrages et en analysant une peinture intitulée *la orana Maria* (Je vous salue Marie). Pour prouver que ces deux notions vont de pair, nous nous appuierons sur l'œuvre de Bertrand Westphal, intitulée *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, et utiliserons la méthode géocritique lors de l'analyse des écrits de Segalen et de Gauguin ; ainsi que le livre de Chantal

Jaquet intitulé *La philosophie de l'odorat*. Quant à la méthode géocritique, elle se base sur quatre éléments (la multifocalisation, la polysensorialité, la vision stratigraphique et l'intertextualité) qui constituent ses piliers, mais nous nous concentrerons ici sur la seule polysensorialité, parce qu'elle nous paraît particulièrement pertinente pour aborder la notion de l'odorat<sup>1</sup>.

En rapport avec le champ disciplinaire de notre étude, nous devons préciser qu'elle s'inscrit dans plusieurs disciplines, autrement dit, elle se veut *transdisciplinaire* : elle se place au croisement de l'histoire culturelle (l'étude du concept d'exotisme), de l'histoire littéraire (l'analyse des œuvres de Segalen et de Gauguin), de la géocritique et de l'iconographie (l'analyse de quelques images de Gauguin). Nous aimeraisons répondre à la question suivante : De quelle manière la géocritique contribue-t-elle à la compréhension de ces deux notions, l'exotisme et l'odorat ?

## L'odorat

Au sujet des hiérarchies des sens, il existe plusieurs approches, nous souhaitons nous appuyer ici sur celle de la philosophe française Chantal Jaquet. Il convient de rappeler que dès le début de l'humanité, nous percevons le monde nous entourant à l'aide des cinq sens qui nous aident à nous y orienter, à savoir *la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat*.

En ce qui concerne la dévalorisation de l'odorat, la cause en réside dans le fait que le nez dévoile tout ce qu'on voudrait cacher, dont l'animalité de l'homme. L'affaiblissement de l'odorat est alors considéré comme faisant partie de l'évolution de l'homme et participe aussi au fait que l'homme se distingue de l'animal par son intelligence. Il est généralement admis que l'odorat est perçu comme une caractéristique des « sauvages », du moins selon les premiers anthropologues. La subtilité de l'odorat est conçue comme un signe de sauvagerie parce que l'homme préhistorique a connu le monde par le nez<sup>2</sup>. Nous trouvons important de faire allusion à ce propos, dans le contexte de la philosophie des Lumières, à l'ouvrage de l'abbé Étienne Bonnot de Condillac. Dans son *Traité des sensations* (1754), il formule en effet une théorie des sensations<sup>3</sup>. Il représente notamment

<sup>1</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 183-240.

<sup>2</sup> Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 18. Selon l'écrivain italien Italo Calvino, auteur d'une nouvelle intitulée « Sous le soleil jaguar » (paru en français chez Folio, 2014, dans la traduction de Jean-Paul Manganaro).

<sup>3</sup> Jaquet, *op. cit.*, p. 367-402. Cf. Étienne Bonnot de Condillac, *Traité de sensations*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984 (édition électronique : 2010), p. 366.

l'idée sensualiste, selon laquelle on peut déduire toutes les connaissances de l'homme et tous les fonctionnements de l'âme des sensations. Pour l'illustrer, il propose une expérience de pensée de la statue qui perçoit le monde autour d'elle par les sens. Condillac suppose que la statue reçoit les sens les uns après les autres, et le premier des sens dont il dote sa statue imaginaire est *l'odorat*. Cet exemple lui permet d'entamer l'examen des sens, va attester la primauté de l'odorat dans la pensée de ce philosophe.

Si la vue est considérée comme le sens primaire, c'est parce qu'elle est liée à la réflexion et à l'esprit. Dans son livre consacré à la philosophie de l'odorat, le but de Chantal Jaquet est de réhabiliter le sens de l'odorat, qui a été longtemps dévalorisé, notamment selon les hiérarchies des sens traditionnelles, et de présenter une approche qui pose l'égalité de tous les sens. Quant au sens olfactif, qui est nettement prédominant dans le texte de Gauguin, il tient la toute dernière place dans la hiérarchie sensorielle traditionnelle. La cause en est que l'odorat est souvent traité comme quelque chose de frivole, en tout cas peu pertinent du point de vue de la théorisation<sup>4</sup>. Comme le constate Chantal Jaquet, il est pourtant important de réhabiliter son statut et de détruire les fausses images sur l'olfaction<sup>5</sup>.

Concernant les rapports entre l'olfaction et la peinture, il nous semble qu'on peut distinguer deux scénarios quand on observe un tableau. Le premier scénario est lorsqu'on s'en approche physiquement pour voir les éléments minuscules ou parfois effacés. On sent alors une odeur particulière qui appartient au tableau et c'est à nous, les spectateurs, de juger si elle nous plaît ou non. L'odeur de la peinture est tout à fait subjective et dépend toujours de l'observateur, de sa sensibilité à l'égard de l'odeur. C'est aussi grâce à l'odeur de la peinture que le spectateur découvre qu'il est dans sa réalité et non pas dans celle du peintre. Dans ce cas, le nez nous empêche de pénétrer dans la peinture. Quant au second scénario, si l'on se laisse guider par le nez, on peut « suivre » l'imagination du peintre lors de son travail créateur : ce qu'on voit sur la peinture pénètre l'esprit et on va « sentir » l'odeur parfumée des fruits dans le cas des toiles de Gauguin, de même que les odeurs douces des fleurs qui se trouvent aux cheveux des femmes Mao'hi<sup>6</sup>. En un clin d'œil, on fait ainsi,

<sup>4</sup> En ce qui concerne le prestige et le statut privilégié de la vue, elle a été longtemps conçue comme le sens le plus noble en Occident, et ce sens est pris au sérieux au niveau de la théorisation par les philosophes et aussi les théoriciens de la peinture.

<sup>5</sup> À propos du goût et de l'olfaction, nous devons noter que l'odeur et la saveur sont intimement unies ; les termes de parfum et d'arôme renvoient à la sphère olfactive et gustative.

<sup>6</sup> Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, sous la direction de Marie Dollé et Christian Doumet, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 54. Le terme « maori » n'a plus la même acceptation de nos

métaphoriquement, partie de la peinture, de l'imaginaire du peintre. Bien sûr, dans ce cas-là, la vue et l'odorat collaborent.

Jusqu'à présent, nous avons présenté d'une manière générale la notion d'odorat. Elle peut cependant se manifester aussi dans des textes littéraires, bien que de manière moins directe que dans le cas des peintures. Ce sens, longtemps négligé, était souvent considéré (à côté du toucher et du goût) comme un sens intime et passif alors que la vue et l'ouïe sont conçues comme des sens distants et cérébraux<sup>7</sup>. De nos jours, l'odorat gagne pourtant de plus en plus d'intérêt. Un signe en est que John Douglas Porteous, géographe canadien, a créé le terme « *smellscape* » pour désigner le contexte olfactif dans lequel évolue l'individu<sup>8</sup>. Selon Porteous, le monde peut être mieux connu à l'aide de l'approche polysensorielle, qui transforme aussi l'environnement « en un *allscape* adossé au constat que nous vivons dans un monde multisensoriel »<sup>9</sup>. Concernant le rôle des sens dans les œuvres littéraires et artistiques, Bertrand Westphal constate que la vue a régné pendant longtemps dans la culture occidentale et qu'elle était conçue comme synonyme de la compréhension<sup>10</sup>. Il insiste sur le fait que la vision est un sens actif contrairement à l'odorat, au goût et au toucher. À l'aide de la méthode géocritique, Westphal démontre pourtant que tous les sens possèdent un rôle légitime et offrent des informations de l'environnement qui nous entoure.

La polysensorialité, un des éléments de base de la géocritique, sert à comprendre les œuvres artistiques et littéraires du point de vue des sens. L'œuvre de Westphal met en évidence que la polysensorialité s'appuie sur les cinq sens en fonction de leurs rôles dans l'espace. Si nous avons choisi l'odorat, ce n'est pas seulement parce qu'il est généralement mal jugé dans les théories des sens, mais aussi à cause de sa récurrence dans les textes analysés.

## L'exotisme

Au sujet de l'exotisme, il faut remarquer qu'il se rattache nécessairement aux voyages<sup>11</sup>. Louis-Antoine de Bougainville est le premier Français qui a fait un voyage autour du monde : en 1768, il a voyagé à Tahiti. C'est grâce à lui que les

---

jours qu'à l'époque de Victor Segalen : il désigne les populations polynésiennes de Nouvelle-Zélande, tandis que les habitants de la Polynésie se désignent par le terme « Mao'hi ».

<sup>7</sup> Westphal, *op. cit.*, p. 215.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>9</sup> Cité par *Ibid.*, p. 217.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>11</sup> Parmi les chefs-d'œuvre de l'exotisme oriental, on doit évoquer, dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle, la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland.

Tahitiens se trouvent désormais dans la conscience collective des Français et c'est également lui qui a formé une image réelle des indigènes<sup>12</sup>. L'adjectif « exotique » existait depuis les Grandes Découvertes, mais le substantif n'existe qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. L'exotisme, étroitement lié à l'évasion, possède à cette époque-là une double acception qui comprend un sens objectif et un sens subjectif. L'acception objective conçoit l'exotisme comme une qualité de l'objet, alors que le sens subjectif regarde la notion d'exotisme en tant que sujet<sup>13</sup>.

Quant à Gauguin, c'est grâce à ses voyages qu'il est devenu peintre de l'exotisme et de l'odorat, lorsqu'il a voyagé deux fois à Tahiti, en 1891-1893 et en 1895-1900. Pendant les dernières années de sa vie, il a vécu à Atunoa, Hiva Oa, aux îles Marquises. Dans l'ouvrage de Segalen, on trouve trois différents types de voyageurs : le touriste, le folkloriste et l'exote. Le touriste s'intéresse à la partie culturelle la plus superficielle du pays ; le folkloriste, qui collectionne des objets exotiques, à la culture en général ; l'exote quant à lui, fait attention aux petits détails tout en respectant l'altérité du pays et, en décrivant son voyage, il réussit à en restituer la « saveur » par son œuvre<sup>14</sup>. Comme nous avons déjà mentionné, c'est l'exote qui est apte à sentir toutes les différences, mais au lieu de les juger, il tâche de comprendre l'autre culture et, en général, l'*Autre*.

Comme la vie de Gauguin nous le montre, il a été toujours sur la route et a consacré sa vie à la création. Segalen lui-même a voyagé souvent dans sa vie à cause de sa vocation de médecin de marins. L'écrivain se définit comme le voyageur « exote ». Il est important de citer ici la définition de Victor Segalen, indispensable pour comprendre sa conception de l'exotisme : il appelle *exote* un « Voyageur-né [qui], dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers. »<sup>15</sup>

Par la suite, c'est à partir des textes de Segalen et de Gauguin que nous allons citer des passages évoquant des odeurs, afin de montrer le lien entre l'exotisme et l'odorat dans la littérature et dans la peinture.

### L'analyse des ouvrages de Victor Segalen et de Paul Gauguin

Nous passerons donc à l'analyse des œuvres mentionnées à l'aide de la méthode géocritique. Pour cela, il nous semble indispensable d'évoquer la conception de l'écrivain et ethnologue français, Victor Segalen sur l'exotisme et de noter aussi

<sup>12</sup> François Moreau, « L'Œil expert : Voyager, explorer. Présentation », *Dix-huitième siècle*, No.22, 1990, p. 5.

<sup>13</sup> Nicolas Schaub, « L'exotisme au XIX<sup>e</sup> siècle », In : *Rencontres en Polynésie : Victor Segalen et l'exotisme*, sous la direction de Roger Boulay et Patrick Absalon, Paris, Somogy, 2011, p. 40-41.

<sup>14</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 10.

<sup>15</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 2019 [1978], p. 49.

que l'univers pictural de Gauguin a fortement influencé Segalen. Sur l'île Nuku-Hiva, Segalen a notamment eu la possibilité d'examiner les notes et les cahiers de Gauguin ainsi que les toiles du peintre.

En ce qui concerne le genre de *l'Essai sur l'exotisme*, malgré son titre, ce texte n'est pas un essai puisqu'il est marqué par l'écriture discontinue, fragmentée. Il ne s'agit donc pas d'un essai au sens habituel du terme car ce texte contient des phrases, des explications et des descriptions fragmentaires, en d'autres termes, le *projet* d'un essai. C'est en rapport avec l'esthétique du Divers que Segalen définit l'exotisme : c'est à ses yeux la perception du Divers, celle d'une personne ou d'une culture différente de la nôtre, autrement dit, une connaissance de l'*Autre*. La rencontre avec l'*Autre* reste au centre des ouvrages de Segalen puisque l'objet de l'*exote* est de découvrir l'autre dans la diversité. Lorsque l'écrivain définit l'esthétique du Divers, étroitement liée à l'exotisme, il est frappant de voir qu'il utilise des mots qui impliquent le *sens de l'odorat* du lecteur :

A Tahiti donc, j'ai, sans gestes précis, connu des heures nocturnes radieusement belles ; les parfums s'y mêlaient sans doute ; mais je sais fermement pourquoi j'y fus heureux<sup>16</sup>.

L'image que Segalen forme des Mao'hi s'inspire en effet largement de la conception artistique de Gauguin<sup>17</sup>. C'est après la mort de Gauguin que Segalen voit de ses propres yeux les objets ayant appartenu à Gauguin. En tout cas, la rencontre de l'écrivain avec l'univers de Gauguin s'avère déterminante, comme en témoigne une lettre de Segalen écrite en novembre 1903 : « Je puis dire n'avoir rien *vu* du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque *vécu* les croquis de Gauguin. »<sup>18</sup> Cette citation marque aussi le fait que la description de Segalen s'inspire des tableaux de Gauguin et l'écrivain insiste sur la technique unique et le style captivants du peintre qui rendent visible l'exotisme.

Segalen et Gauguin comprennent et représentent dans leurs écrits les dommages que la colonisation a causés, notamment la chute de la culture et du peuple Mao'hi. Le manuscrit de *Noa Noa* est en partie un réquisitoire contre la culture et la société européennes (plus exactement françaises) et en même temps un plaidoyer en faveur des traditions et des cultures polynésiennes<sup>19</sup>. Segalen insiste

<sup>16</sup> Segalen, *op. cit.*, 73.

<sup>17</sup> Colette Camelin, « La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen », In : *Texte / Image : nouveaux problèmes*, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 185-199.

<sup>18</sup> Manceron dans Segalen, *op. cit.*, 23.

<sup>19</sup> Manceron, *op. cit.*, 24-25.

sur le fait qu'à cause de la colonisation, la diversité disparaît de plus en plus des îles. C'est une œuvre en grande partie autobiographique et en même temps un guide pour comprendre les peintures de Gauguin<sup>20</sup>. Le peintre parvient à offrir une image du temps qu'il avait passé sur l'île. Le titre du livre signifie « odorant » ou « ce qui exhale de Tahiti. » Selon Chantal Jaquet, dont nous ne partageons pas l'opinion, le genre de *Noa Noa* est un récit de voyage. Il nous semble que c'est plutôt un témoignage de la vie de Gauguin pendant le séjour tahitien et en même temps une sorte de commentaire de ses tableaux<sup>21</sup>. Le peintre avait pour but de créer un texte pour expliquer ses œuvres.

Les allusions à l'odorat parcourrent en effet le livre, on pourrait même considérer que l'odorat en constitue le motif central. Les fréquentes mentions de ce sens dans le texte l'attestent : dès le début du texte, l'odorat joue un rôle déterminant et constitue une composante essentielle de l'exotisme. La présence des parfums marque l'ambiance du livre : pour l'illustrer, nous citons quelques exemples caractéristiques. La première impression du peintre des femmes mao'hi est marquée par la présence très forte des parfums et des odeurs spécifiques : elles répandaient « autour d'elles ce mélange d'odeur animale et de parfums de santal, de tiare : *Teine merahi Noa Noa* maintenant très odorant, disaient-elles. »<sup>22</sup> Le peintre mentionne plusieurs fois dans son œuvre des parfums et des odeurs liés aux femmes dont l'élégance et la simplicité sont soulignées dans le texte : « Et pourtant la grâce innée de ce peuple, la conscience de son rang ornait toute cette défroque : au milieu de toutes ces fleurs, ces mets tahitiens, son parfum était un des plus *noa noa*. »<sup>23</sup>

Il trouve dans l'air polynésien un odorat enivrant : « le *noa noa* tahitien embaume tout. »<sup>24</sup> La sensibilité aux odeurs n'est pas nécessairement liée à un goût de l'exotisme, à la recherche d'un paradis mystique ou au retour à une vie plus simple. Nous partageons à ce propos l'opinion de Chantal Jaquet qui affirme que l'odeur est l'expression d'une essence des objets et des êtres pour le peintre<sup>25</sup>. C'est la polysensorialité qui rend palpable ces parties du texte, car le sens de l'odorat, qui est invoqué, laisse le lecteur sentir ce que sentent les protagonistes.

<sup>20</sup> Sylviane Goudemare, « Un parfum de soi. Préface », In : Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris, Éditions Bartillat, 2017, p. 20.

<sup>21</sup> Jaquet, *op. cit.*, p. 212.

<sup>22</sup> Gauguin, *op. cit.*, p. 38.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>25</sup> Jaquet, *op. cit.*, p. 211.

## L'analyse des peintures

### *“la orana Maria”*

Le titre de ce tableau, exécuté en 1891, signifie en français *Je vous salue Marie*. Ce qui nous semble fascinant dans l'art de Gauguin, se manifeste pleinement dans cette toile où le peintre utilise des couleurs qui ont un pouvoir de suggestion très fort et inspirent au spectateur une certaine spiritualité. Le mystère de cette peinture réside dans le fait que Gauguin présente les traditions européennes (religieuses) dans une scène mao'hienne.

Le tableau montre deux scènes puisées dans le Nouveau Testament de la Bible : d'une part l'Annonciation et, de l'autre, la scène qui montre le petit Jésus avec sa mère. Lors de sa vie tahitienne, Gauguin s'intéresse de plus en plus au sacré, à la mythologie ainsi qu'aux légendes mao'hiens et il recopie les textes sacrés sur un cahier décolier qui se trouve actuellement au musée du Louvre<sup>26</sup>. La balance verticale et assurée par les figures et les arbres et la balance horizontale par la route, l'horizon, le bras et les épaules de trois femmes qui donnent de l'équilibre et de l'harmonie au tableau<sup>27</sup>. Cette impression de paix est la cause de ce que ce tableau peut être considéré, selon notre interprétation, comme l'un des plus mystérieux de Gauguin. Le motif de l'ange vient de Botticelli qui est vêtu en rose, il est représenté avec des ailes d'or.

Quant à l'analyse de la toile du point de vue de la présence des éléments qui renvoient à l'odorat, des fleurs et des fruits y apparaissent comme des offrandes, ce qui suggère immédiatement le parfum doux qu'ils peuvent émettre. Des deux femmes au centre, une porte une fleur à l'oreille qui est, de fait, la fleur la plus odorante, la « tiare »<sup>28</sup> que Gauguin mentionne à plusieurs reprises dans son *Noa Noa*. Les couleurs roses et violettes font penser également aux odeurs douces et légères, à celle des parfums sucrés. Chez les peuples considérés comme primitifs, l'abondance des fleurs et des fruits signifie la richesse, le luxe ; c'est aussi le cas de cette peinture. Le tableau est riche en sensations (odeurs fleuries, fruitées) et, en le regardant de près, nous découvrons des parfums qui appartiennent à la flore locale et notre imagination entre en jeu pour nous faire sentir les éléments exotiques suggérés par l'œuvre du peintre. Par son style captivant, on entre dans un monde parfumé qui nous enivre en lorsque nous découvrons l'île.

<sup>26</sup> Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 2017, p. 169.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>28</sup> « Elle avait une fleur à l'oreille qui écoutait son parfum. » Gauguin, *op. cit.*, p. 51.

Il nous semble alors que le peintre souhaitait représenter sur ce tableau une Tahiti d'avant le péché originel, à savoir d'avant l'arrivée des colons et des missionnaires.

### *Les Seins aux fleurs rouges*

Cette peinture est largement connue sous un autre titre également, celui de *Deux Tahitiennes*. Elle a été créée en 1889. Elle représente deux femmes aux seins nus qui confèrent sensualité et intimité à ce tableau. La femme à gauche porte un plateau de fleurs rouges et celle de droite se penche vers la première. Gauguin donne pourtant à ce sujet une idéalisation sensuelle qui est également exprimée par les vers de Baudelaire :

Fruits purs de tout outrage et vierges et gerçures  
Dont la chair lisse et ferme appelaient les morsures<sup>29</sup>.

La présence des fleurs suggère le parfum doux et odorant. Sur ce tableau, il y a deux sens qui dominent : le toucher et l'odorat. Alors que les deux femmes se tiennent l'une à côté de l'autre, celle de droite touche les fleurs, ce qui peut laisser échapper le parfum de la fleur. L'exotisme est représenté par le sujet et les couleurs. Les deux femmes incarnent la sensualité et l'intimité qui sont traitées comme des sujets de grande importance dans l'œuvre de Segalen.

Certains détails de l'image, comme les taches dorées et vertes à l'arrière-plan montrent l'inspiration impressionniste, mais la simplification de la jupe bleue et rose ou le rythme des épaules annoncent déjà le fauvisme sur lequel Gauguin a exercé une grande influence.

### Conclusion

Dans notre étude, nous avons d'abord défini les deux notions centrales : l'odorat et l'exotisme, qui sont tous deux présents dans l'art de Paul Gauguin et l'essai de Segalen. De nos jours, l'odorat est devenu un élément accepté et précieux dans la création littéraire. C'est ce sens qui a inspiré Gauguin, qui fait référence à son importance dans la culture tahitienne dans son écrit et ses peintures. La polysensorialité, étant un élément base de la méthode géocritique, sert à comprendre la manifestation du sens dans les œuvres analysées. Les sens nous offrent une autre manière à comprendre les écrits de deux artistes.

L'autre notion est le point commun entre les deux artistes, puisqu'ils ont tous deux vécus dans des paysages tropicaux et édéniques, qui les ont finalement

<sup>29</sup> Cachin, *op. cit.*, p. 239.

inspirés pour créer des tableaux ou des écrits. Selon nous, Gauguin, bien sûr, a dépeint la sensualité de l'exotisme ainsi que le naturel et la beauté de la vie primitive. Bien que Segalen ait été fortement influencé par le peintre, l'objectif de l'écrivain était de comprendre l'exotisme. L'esthétique du divers est la vision de l'exotisme de Segalen. L'esthétique du divers est une tentative de montrer la rencontre entre le « moi » et « l'Autre ». La rencontre avec l'étranger a donné lieu à de nombreuses œuvres littéraires (Bougainville, Albert Camus, etc.), mais Segalen se concentre sur « l'Autre » dans la rencontre. Afin de présenter la perspective indigène des Mao'hi et de décrire le mystère de la culture tahitienne, il choisit la *diversité* comme mot clé, créant une transition entre le « moi » et « l'Autre ». Il a l'intention de défendre les indigènes qui ont subi les effets néfastes de la civilisation française. En ce qui concerne l'œuvre de Gauguin, il mentionne à plusieurs reprises les jeunes femmes mao'hiennes avec leur parfum balsamique et fleuri.

Comme le suggèrent les ouvrages analysés, la manifestation de l'olfaction peut être obtenue par le style descriptif des textes et par des effets visuels forts. En fin de compte, la polysensorialité nous a aidés à comprendre et à situer l'odorat au niveau artistique et philosophique. Cette méthode pourrait sans doute enrichir les analyses des œuvres, tant littéraires qu'artistiques, éventuellement avec l'accent mis sur le sens olfactif.

À l'avenir, nous inclurons également *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard dans mon analyse de l'espace, car le philosophe souligne l'importance de l'intimité des espaces que nous habitons et connaissons. Il nous semble que l'intimité est un autre terme qui peut faciliter la compréhension de l'exotisme et du divers, puisque le voyageur *exote* doit être sensible et ouvert aux diversités du monde.

## Bibliographie

- Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 2017, p. 312.
- Colette Camelin, « La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen », In : *Texte / Image : nouveaux problèmes*, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 185-199.
- Étienne Bonnot de Condillac, *Traité de sensations*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984 (édition électronique : 2010), p. 366.
- Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris, Éditions Bartillat, 2017, p. 184.
- Sylviane Goudemare, « Un parfum de soi. Préface », In : Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris, Éditions Bartillat, 2017, p. 9-29.
- Chantal Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 448.
- François Moreau, « L'Œil expert : Voyager, explorer. Présentation », *Dix-huitième siècle*, No.22, 1990, p. 5-12.
- Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 248.
- Nicolas Schaub, « L'Exotisme au XIX<sup>e</sup> siècle », In : *Rencontres en Polynésie : Victor Segalen et l'exotisme*, sous la direction de Roger Boulay et Patrick Absalon, Paris, Somogy, 2011, p. 40-41.
- Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 2019 [1978], p. 192.
- Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, sous la direction de Marie Dollé et Christian Doumet, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 319.
- Bertrand Westphal, *La Géocritique : Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 304.



*Spanyol nyelv*



# **Lo real y lo ficcional en «Y va de cuento» de Miguel de Unamuno**

LEVENTE HORVÁTH

La relación entre lo ficcional y lo real como objeto de análisis literario y narratológico no se puede considerar una novedad. Paul Ricoeur es uno de los máximos representantes de la cuestión siguiente: ¿Cómo son el mundo del autor y el mundo del lector y qué relación tienen con lo real y lo ficcional?<sup>1</sup> En el presente estudio trataremos de aplicar algunas de las ideas de Ricoeur y, asimismo, procuraremos analizar la cuestión de la ficcionalidad en lo que se refiere a la relación «autor–héroe» en la obra de Unamuno, titulada «Y va de cuento» con la ayuda de las observaciones de Mijaíl Bajtín y de un fragmento del prólogo de la *Historia de Francia* de Jules Michelet.

## **Un representante de la Generación del 98**

El autor del cuento estudiado, Miguel de Unamuno, se considera uno de los grandes personajes de la llamada Generación del 98<sup>2</sup>. Como la vida de Miguel de Unamuno está fuertemente vinculada con su trayectoria filosófica y su narrativa<sup>3</sup>, fenómeno que también se manifiesta en «Y va de cuento», es indispensable mencionar algunos momentos destacados de su biografía.

Unamuno nació en Bilbao en 1864 y, como hemos mencionado, fue uno de los máximos representantes de la Generación del 98. A pesar de las numerosas vinculaciones que tenía con su ciudad natal, quizás se pueda afirmar que era Salamanca la localidad cuyo nombre por aquel entonces —e incluso hoy en día— se asociaba con el nombre de este autor, que, siendo primero profesor de griego, luego rector de la Universidad de Salamanca, era considerado uno de

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, «Mundo del texto y mundo del lector,» en Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, (México: Siglo XXI editores, 2009), 864.

<sup>2</sup> José García López, «Figuras del 98. La inquietud espiritual de Unamuno,» *Historia de la literatura española*, (Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1977), 601.

<sup>3</sup> Véase María Zambrano, *Unamuno*, (Madrid: Debate, 2003), 91–105.

los símbolos de la ciudad castellano-leonesa<sup>4</sup>. Sin embargo, este período de su vida se acabó. Debido a causas políticas tuvo que dejar su cargo y huir a Francia, donde se quedó hasta inicios de los años treinta. Tras su regreso, volvieron a elegirlo rector de la Universidad y mantuvo este cargo hasta su muerte, que sucedió en 1936<sup>5</sup>. Unamuno no solo fue un escritor y crítico literario, sino también un pensador y filósofo de importancia fundamental. De entre sus conceptos acerca de la filosofía, el presente estudio va a aprovechar principalmente sus ideas existencialistas<sup>6</sup>.

A la hora de observar la narrativa de este grandioso de la literatura española y la crítica literaria que se ha ocupado de ella, no podemos afirmar —frente, por ejemplo, a su famosa *nivola* titulada *Niebla*— que abunden los estudios sobre su «Y va de cuento». En caso de querer destacar un aspecto narratológico que se vincule con los propósitos analíticos de este estudio, algo que ya ha sido señalado por varios críticos e investigadores de su obra, se requiere mencionar el fenómeno de la autoficción, que también se manifiesta en «Y va de cuento»<sup>7</sup>. Sin embargo, este trabajo pretende estudiar el texto desde un punto de vista diferente: procuraremos identificar los elementos más importantes de la creación de la «realidad» y de la ficción<sup>8</sup>.

### Creación de lo real a través del (mono)diálogo y del lector implícito

Con el fin de discutir el tema de lo real en el texto, es necesario mencionar una de las obras más estudiadas de Unamuno, que es su famosa *Niebla*. En esta

<sup>4</sup> García López, «Figuras del 98. La inquietud espiritual de Unamuno», 601.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Véase Donald L. Shaw, *La generación del 98*, (Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1978), 71-108.

<sup>7</sup> Véase (entre otros tantos): Petra Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* no. 12, (2019): 38-45.; Alfonso Martín Jiménez: «Mundos imposibles: autoficción», *Actio nova: Revista de teoría literaria y literatura comparada* no. 0, (2016): 161-195.; Manuel Alberca Serrano, «¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* no. 25, (2008): 89-100.

<sup>8</sup> Comprendemos la noción «realidad» bajo el concepto de la referencialidad del texto que se crea en el momento de la lectura. Nuestra contraposición, en este caso, está muy cerca de lo que argumenta Ricœur sobre el mundo del texto y el mundo del lector: Paul Ricœur, «Mundo del texto y mundo del lector», 867.:

«Una reflexión más precisa sobre la noción de mundo del texto y una caracterización más exacta de su estatuto de trascendencia en la inmanencia, me han convencido de que el paso de la configuración a la refiguración exigía la *confrontación entre dos mundos*, el de ficción y el mundo real del lector. (Las cursivas son nuestras – L. H.)»

novela o *nivola*, como la nombró él —de manera parecida a lo que ocurre en su «Y va de cuento», como lo veremos más adelante—, el diálogo constituye un instrumento indispensable para crear la «realidad» del texto. Mario J. Valdés argumenta que, además, esta «realidad» será la «actual» de cada lector<sup>9</sup>. Esto es, por la naturaleza dialéctica de la forma del diálogo (pues siempre consta de dos lados, uno afirmativo y otro oponente) se produce «la tensión» necesaria para construir la realidad<sup>10</sup>.

No obstante, el diálogo unamuniano no se vacía con el que se presenta entre los personajes, sino que asimismo se manifiesta «en el interior» de Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, que va dialogando consigo mismo. Este fenómeno se denomina monólogo interior o monodiálogo que crea —citando las muy sugerentes observaciones de Petra Báder— «dos movimientos opuestos, pero simultáneos: uno centrífugo (el diálogo) y otro centrípeto (el monólogo)», lo que genera «actividad», es decir, movimiento en la obra<sup>11</sup>.

Este elemento será importantísimo en «Y va de cuento», obra considerada por la mencionada investigadora el «prototipo del (mono)diálogo unamuniano»<sup>12</sup>. Al analizar el texto en profundidad, se clarifica que contamos con dos «relaciones», esto es, dos «diálogos». Por un lado, se observa un diálogo (o monodiálogo) que es el instrumento para crear la autoficción: Miguel, el héroe del cuento, que parece ser el *alter ego* del autor implícito, sentado frente a su escritorio, se aleja de sí mismo para poder conversar con un lector imaginario, el lector implícito, y así, consigo mismo<sup>13</sup>. Por otro lado, hay una segunda «relación» que se mantiene entre el narrador y el lector (actual) del texto<sup>14</sup>. Este será tal vez el componente más relevante de la creación de la «realidad». Ángel R. Fernández en un estudio suyo sobre el cuento en cuestión sugiere que el narrador se presenta como «lector modelo», muestra cómo se requiere leer las obras, incluso la que aquí se analiza<sup>15</sup>. No obstante, como señala, el lector del texto (ante el cual se pone el

<sup>9</sup> Mario J. Valdés, «El diálogo como modelo ontológico,» en Miguel de Unamuno, *Niebla*, ed. Mario J. Valdés. (Madrid: Ediciones Cátedra, 2004), 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Petra Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocrítica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo,» 43.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 42.

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

<sup>14</sup> Es muy significativa la distinción aquí no se trata del lector implícito, el lector ideal con el cual conversa Miguel, el héroe. Aquí hablamos del lector actual que se pone a leer el texto en cuestión.

<sup>15</sup> Ángel R. Fernández, «El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*,» *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12, no. 3, (1987): 332.

autor como lector modelo) tiene límites en la interpretación del cuento, porque el autor implícito intenta convencerlo de que «se deje influir por todo lo que trae a colación»<sup>16</sup>. En este punto parece entonces que el hilo de los pensamientos del lector está cerrado y limitado por las ideas del autor implícito. Sin embargo, esto es justamente lo que debe «activar» al lector de la obra, ya que, citando (de nuevo) las palabras de Fernández, «no basta con la competencia lingüística [...], hay que llegar a la identificación vital» por parte del lector<sup>17</sup>.

En ese momento podemos hallar el enlace entre las ideas sobre lo real y lo referencial, compartidas por Paul Ricoeur y Miguel de Unamuno. Ricoeur, basándose en las observaciones de Wayne Booth, distingue entre *el narrador digno de confianza* y *el narrador no digno de confianza*, acentuando que la literatura «moderna» opera varias veces con este último, por lo que queda una única solución adecuada: este tipo de literatura exige «un lector que responde»<sup>18</sup>.

Ahora bien, se puede plantear la pregunta siguiente: ¿A qué narrador equivale el de «Y va de cuento»? El narrador intenta convencer y persuadir a su lector, lo que no sería extraño, teniendo en cuenta que cada texto literario parece tener la intención de incorporar de alguna forma al lector en el proceso literario<sup>19</sup>. No obstante, merece la pena regresar a la escena en la que se encuentra al héroe, Miguel, y citar de nuevo a Petra Báder, que resalta la problemática entre lo que afirma el narrador y lo que puede leer el lector<sup>20</sup>. Como señala, el narrador de «Y va del cuento» considera que «[e]n un buen cuento lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas»<sup>21</sup>. Báder enfatiza que, frente a esta afirmación, «dificilmente podríamos hablar (pues) de transición, proceso y alteración en un texto como «Y va de cuento»<sup>22</sup>. De ahí que lo importante sea justamente lo contrario, lo que argumentan Ricoeur y Báder y lo que genera el movimiento, el dinamismo del texto: *el autor implícito*, al poner en boca del *narrador* pensamientos que parecen exactamente contrarios a lo

<sup>16</sup> *Ibid.*, 333.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, «Mundo del texto y mundo del lector,» 874.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 868-69: véase aquí la «estrategia de la persuasión» y la «retórica de la ficción» de Ricoeur.

<sup>20</sup> Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo,» 44.

<sup>21</sup> Miguel de Unamuno, «Y va de cuento,» en *El espejo de la muerte*, (Madrid: Renacimiento, 1930): 223-30. (A continuación, los fragmentos extraídos de esta obra literaria se citarán según la presente edición, indicándose el apellido del autor y las páginas pertinentes.)

<sup>22</sup> Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo,» 44.

que se está realizando en el texto (como la cuestión de las transiciones), anima al lector para intervenir, y prácticamente deja abierta la posibilidad de que los marcos establecidos quizás no sean tan rígidos<sup>23</sup>. De esta manera, incentiva al lector para cooperar, además, para interactuar, para ser «vital»<sup>24</sup>.

Así, pues, el autor implícito ofrece al lector la posibilidad de tener opinión propia, tal vez diferente a la suya. Este es el lector que Ángel R. Fernández denominaba «intérprete-lector», de cuya parte se requiere la fuerza y actividad de dudar en lo afirmado por el narrador<sup>25</sup>. Se trata, pues, de una lucha ontológica, existencial por parte del lector: *el narrador no digno de confianza* aparentemente atrapa al lector actual de la obra, que tiene como única solución para sobrevivir «responder», utilizando el término de Ricoeur<sup>26</sup>. La «segunda relación» (mantenida entre el autor implícito y el lector de la obra) también es un cierto tipo de diálogo «indirecto» y un fenómeno imprescindible —mencionando aquí de nuevo las sugerentes observaciones de Mario J. Valdés aplicadas a *Niebla*, pero también muy relevantes en el caso de «Y va de cuento»— para que el autor construya «su obra sobre la realidad actual de cada lector»<sup>27</sup>. Esta es la clave a través de la cual la ficción tendrá referencia: será real por el lector o mejor dicho, la «realidad» (del texto) se formará únicamente por el lector actual que va leyendo la obra y que colabora con el autor implícito.

No es una exageración afirmar que el narrador de «Y va de cuento» presta mucha atención al lector y con el objetivo de «vitalizar»<sup>28</sup> la obra mediante este «componente» se utilizan diversos instrumentos. Veamos dos fragmentos que apoyan esta idea. Primero, en el íncipit del cuento donde se encuentra un breve diálogo. Este consiste únicamente en un «giro» que está señalado con las mayúsculas «P» y «R». La «P» es probablemente la *pregunta*, mientras que la «R» puede significar *repuesta*. No se dice explícitamente si el que pregunta es el lector (implícito), pero el contexto lo sugiere. Luego, el narrador menciona varias veces al lector y hacia el final ya alude a que el héroe, Miguel, es suyo, o sea, es héroe del lector en sí y también es héroe del lector y del narrador juntos.

<sup>23</sup> He utilizado la cursiva para señalar que es indispensable la distinción aquí: el narrador es más bien la muñeca del autor implícito, quien está «detrás» del texto, porque en realidad este último organiza el discurso, mientras que el narrador está «sujeto» a sus intenciones.

<sup>24</sup> Fernández, «El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*,» 335.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 331.

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, «Mundo del texto y mundo del lector,» 874.

<sup>27</sup> Valdés, «El diálogo como modelo ontológico,» 14.

<sup>28</sup> Shaw, *La generación del 98*, 84-85.

Asimismo, la idea de que el lector y el narrador tienen roles coincidentes en el proceso de la creación de la obra aparece por varias partes. Por ejemplo, en otro fragmento el narrador afirma: «Yo, que como el héroe de mi cuento, soy también héroe y catedrático de griego» (Unamuno, 228). En este punto el narrador entra en la clase de los héroes del cuento y empieza a argumentar la etimología de la palabra «paradoja». La relación entre las dos «acciones» (ser héroe y hablar sobre la paradoja) puede sugerir que el narrador es héroe debido al hecho de que sabe lo que significa la palabra «paradoja». De ahí que, de esta manera, «da ocasión a que se pueda escribir sobre él», lo cual, según el narrador, es el criterio imprescindible para escribir una obra literaria (Unamuno, 223). Volviendo a la argumentación principal, esto puede sugerir que el héroe puede existir únicamente si llega a «ser cantado» por el narrador y leído por el lector (Unamuno, 223). Como el autor implícito también es héroe, nos queda una única interpretación: el narrador y la narración son indispensables para que el héroe «sea cantado», o, dicho de otra forma, para que se cree la obra literaria. Sin embargo, con estos componentes (narrador y narración) no basta. Hasta que el lector no «se despierte» e interactúe tal y como se requiere, la obra literaria no nacerá. De esta forma, la creación y la interpretación de la obra es tarea de los dos (tarea del narrador y del lector juntos).

De manera similar, la palabra «lector» no es la única expresión con la que se hace referencia al receptor, ya que también aparece la palabra «público». El público primero surge en correspondencia con el drama cuando cita a un dramaturgo de cuyas observaciones el narrador deduce que «hacer llorar» es uno de los instrumentos más útiles del autor, porque entonces el público «no se entera», y este fenómeno de «no enterarse» es más importante para el lector que «enterarse», porque de esta manera logra la distracción, y así la incentivación del lector (Unamuno, 226-27). Esta aproximación concuerda sustancialmente con lo que argumenta Ricœur sobre la retórica «oscilante» entre el texto y su lector:

«sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto [...] no se trata de retórica de la ficción, ejercida por el autor implicado, sino de una *retórica de la lectura, que oscila entre el texto y su lector*. Es aun una retórica, en cuanto que sus estrategias están inscritas en el texto, *y el propio lector es construido, de alguna manera, en y por el texto*»<sup>29</sup> (las cursivas son nuestras – L.H.).

<sup>29</sup> Paul Ricœur, «Mundo del texto y mundo del lector,» 876.

Podemos ver que las observaciones de Ricoeur corresponden a las ideas que aparecen en el texto con referencia al papel del lector. Hablamos pues de una «retórica de la lectura» y no solo el texto es lo que «requiere» al lector, sino también al revés: el lector se construye «en y por el texto», es decir, en este caso, el lector será peculiar y exclusivo, dado que el texto lo crea (al lector) de alguna forma; en el caso de Unamuno, será un lector que debe «intervenir» en la obra<sup>30</sup>.

Volvamos aquí a las sugerencias de Ángel R. Fernández: el investigador ha propuesto la idea del «intérprete-lector» que, por un lado, está sumergido en una situación creada, pero tiene (cierta) elección, aunque sea bastante limitada<sup>31</sup>. Esta situación comprende la posibilidad de contradecir al autor implícito por parte del lector, no obstante, desde nuestro punto de vista, el grado de libertad con el que cuenta el lector en la interpretación ni siquiera tiene tanta importancia. Lo relevante es que debe interactuar y la exigencia a que intervenga en la obra crece más y más con esta situación «extremista» y quizás exclusiva, creada por el autor implícito, en la que tiene que decidir si acepta o no la idea, si será o no será parte de la estrategia del autor (implícito)<sup>32</sup>. La clave no se esconde en lo que decida, sino en que está obligado a optar por uno de los caminos; no hay solución intermedia y pasiva. Así se produce «la tensión necesaria» para crear la «realidad» del cuento<sup>33</sup>.

### La relación entre autor y héroe en la perspectiva de lo ficcional

Después de discutir la cuestión de la «realidad», debemos continuar con la creación de lo ficcional. La característica quizás más importante del cuento de Unamuno es que sus ideas sobre el cuento como género las presenta y las aplica en la misma obra literaria. Asimismo, el narrador acentúa la importancia de las situaciones frente al argumento, mientras tanto describe a su héroe, Miguel, que simplemente está sentado delante de su escritorio pensando sobre qué escribir. De la misma manera, también menciona que el cuento no debe tener un fin o desenlace —y del mismo modo, este tampoco cuenta con un verdadero final,

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Fernández, «El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*,» 333.: «[...] aunque, potencialmente, el texto podría originar interpretaciones diversas, al final solo quedan dos actitudes: o el rechazo o la aceptación del sentido que el autor había previsto en su estrategia».

<sup>32</sup> La culminación de esta «lucha» ocurre al final de la obra donde podemos leer lo siguiente: «¿Seguimos? Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera; pero me temo que esto se convierta en el cuento de nunca acabar» (Unamuno, 229).

<sup>33</sup> Valdés, «El diálogo como modelo ontológico,» 14.

quizá ni siquiera con un inicio o medio—, o en caso de tenerlo (es decir, de existir un desenlace), es mejor que haya más versiones para que el lector pueda escoger entre ellas la que más le agrade. Y, naturalmente, habla también sobre el héroe y el autor, mezclando sus papeles hasta más no poder y declarando sobre ellos lo siguiente en un fragmento que ya hemos citado más arriba: «P.—¿Qué es un héroe? / R.—Uno que da ocasión a que se pueda escribir sobre él [...]» (Unamuno, 223). O en otro contexto: «Sí, yo no soy sino una fantasía del héroe de mi cuento» (Unamuno, 229).

Unamuno, como argumenta Báder en su estudio, intenta «destruir» o desatender las tradiciones más rígidas del canon literario<sup>34</sup>, pero no al *héroe*. El héroe se requiere para poder escribir sobre él, incluso si su papel lo acorta hasta lo más mínimo, a una única escena en la que Miguel está sentado ante su mesa<sup>35</sup>. Como ya hemos comentado, sería difícil definir o determinar el argumento del cuento, porque en realidad no sucede nada. La mayoría del texto trata del diálogo que mantiene el narrador con el lector implícito, mejor dicho, consigo mismo, así que está «monodialogando». El único elemento ficcional, o sea, generador de ficción es pues *el héroe* en sí, que además es el *alter ego* del autor<sup>36</sup>.

Para evidenciar la relevancia del héroe en el proceso de la creación de la ficción merece la pena buscar un paralelismo con una obra aparentemente no literaria. Jules Michelet fue un historiador francés en el siglo XIX cuya obra tal vez más conocida es la titulada *Historia de Francia*. He usado la expresión «aparentemente», porque los investigadores colocan a Michelet entre los llamados «historiadores románticos», ya que, en vez de contar simplemente lo que había pasado en la historia, pretendía «recrear» el mundo y «revivir el pasado»<sup>37</sup>. En el prólogo de su libro mencionado Michelet habla sobre su obra. En este fragmento, en substancia, formula su *ars poetica*, y hace una nota interesante:

«Cuánto más se penetre uno en el objeto del conocimiento, más lo va a querer, y desde entonces lo contempla con atención intensificadora. El corazón a la segunda vista nota un sinfín de cosas de las que el pueblo indiferente no se entera. La historia y el historiador se mezclan en esto. ¿Es bueno o malo esto? Aquí está pasando algo que no ha sido descrito por nadie hasta este momento y que debemos contar:

<sup>34</sup> Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo», 39.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> János Gyurgyák y Tamás Kisantal, ed., *Történetelmélet II*, (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 1028.

Conforme pasa el tiempo, en este proceso es *la historia más bien la que crea al historiador en vez de ser el historiador el que crea la historia*. Yo he sido creado por mi libro. Yo he sido su obra. El hijo ha creado al padre (las cursivas son nuestras – L. H.)»<sup>38</sup>.

En este fragmento, Michelet formula dos afirmaciones: por un lado, la manera según la cual el historiador —digamos, según «los criterios» de Michelet— podrá escribir impresionante y eficazmente es «abismarse» o «penetrarse» en el pueblo, y así el historiador y la historia se fusionan. Por otro lado, la historia es la que crea al historiador. Entonces, para escribir la historia se requieren *héroes* sobre los que escribir y, en substancia, tanto Michelet como Unamuno les atribuyen a ellos el papel principal en la creación. Michelet acentúa la importancia del pueblo, de la gente trivial, pero esto no significa que las personas en torno a las cuales transcurre «el argumento» de sus textos no sean héroes. El historiador francés muestra a través del ejemplo de Jeanne D'Arc cómo es el héroe moderno que es, como lo describe, «héroe de la acción»<sup>39</sup>, un tipo que se opone a «la pasividad cristiana»<sup>40</sup>, y, a pesar de explicar de manera convincente la diferencia que hay entre la metodología histórica y la literatura —según la cual, mientras que el escritor quiere incitar al lector una «exclamación milagrosa», el historiador pretende explicar lo que parece ser un milagro<sup>41</sup>—, no logra «separarse» de la cuestión del héroe (al menos, en el prefacio) e intenta meramente proponer otra definición para describirlo: «La masa es un héroe» (Michelet, 66-67)<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Traducción propia – L. H. La versión original del fragmento correspondiente es la siguiente: Jules Michelet, *Histoire de France, I, Des origines au XII<sup>e</sup> siècle*, Présentée et commentée par Claude Mettra, (Lausanne: Editions Recontre, 1965), 50-51.:

«En pénétrant l'objet de plus en plus, on l'aime, et dès lors on regarde avec un intérêt croissant. Le cœur ému à la seconde vue, voit mille choses invisibles au peuple indifférent. L'histoire, l'historien, se mêlent en ce regard. Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Là s'opère une chose que l'on n'a point décrite et que nous devons révéler : C'est que l'histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui. Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père.» (A continuación, los fragmentos extraídos de esta obra literaria se citarán según la presente edición, indicándose el apellido del autor y las páginas pertinentes.)

<sup>39</sup> «héros de l'action» (Michelet, 66)

<sup>40</sup> «à la passivité chrétienne» (Michelet, 66)

<sup>41</sup> «L'écrivain occupé d'augmenter les effets, de mettre les choses en saillie, presque toujours aime à surprendre, à saisir le lecteur, à lui faire crier : "Ah !" il est heureux si le fait naturel apparaît un miracle. — Tout au contraire l'historien a pour spéciale mission d'expliquer ce qui paraît miracle, de l'entourer des précédents, des circonstances qui l'amènent de le ramener à la nature.» (Las cursivas son nuestras — L. H.) (Michelet, 66)

<sup>42</sup> «La foule est un héros.» (Michelet, 67)

En el caso de Jeanne D'Arc —al menos, en el prefacio—, cuando se centra en su corazón conmovido y sensitivo, ni siquiera trata de separarse de la «producción de efecto» («augmenter les effets»), fenómeno que él considera marca de fábrica de la literatura y no de la historiografía (Michelet, 66). Se puede decir entonces que Michelet «penetraba o abismaba en el pueblo» en vano, porque necesitaba al *héroe* y su héroe muchas veces, como él mismo afirma, llegaba a ser la masa.

Introduzcamos el cuento de Unamuno en este hilo de pensamiento: el autor español prácticamente pretende formular opiniones sobre el proceso, la esencia y la razón de la escritura del cuento, ubicando todo esto en un marco ficcional. Incluso se podría decir que Unamuno crea un marco ficcional para presentar ideas teóricas que —como señalábamos en el caso de «*las situaciones y las transiciones*» (Unamuno, 226)— no son necesariamente fiables o coinciden con la opinión del autor. Ya hemos visto que el monodiálogo y el lector son los fenómenos o componentes que producen la «realidad» del texto. El otro componente, sin embargo, será el héroe y su relación con el autor, fenómeno que utiliza como instrumento para «*crear ficción*».

Con el objetivo de analizar esta profunda relación, es indispensable mencionar las observaciones de Mijaíl Bajtín que, aunque atañan al género de la novela, debido a las ideas relacionadas con la teoría literaria y a la complejidad del cuento, pueden resultar válidas también en el caso de «*Y va de cuento*». El investigador ruso resalta la reacción del autor con respecto a la «totalidad» de su héroe y la importancia de la ubicación exterior del autor frente a su héroe para, partiendo de esta posición, poder recoger «la totalidad del ser del héroe» y hacer «conclusivos» el héroe y su mundo<sup>43</sup>. «*Y va de cuento*» —dado su «carácter autoficcional» y su género— juega justamente con estos aspectos de la narratividad. El héroe de la obra puede ser considerado «héroe autobiográfico» con referencia a las ideas de Bajtín. El investigador, además, pone de relieve la lucha inevitable que el autor debe llevar a cabo para poder alejarse de su héroe, y esta lucha es aún más intensa y compleja si se trata de un héroe autobiográfico<sup>44</sup>. Asimismo, Unamuno se aleja aparentemente de su héroe, sin embargo, el lector experimenta que —de una forma, mediante los diálogos— vuelve continuamente a sí mismo; los movimientos «centrípetos y centrífugos» —como decía Báder— son constantes<sup>45</sup>. Entonces, como hemos argumentado, el autor juega precisamente con

<sup>43</sup> Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Méjico: Siglo XXI editores, 1982. 19.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 22-23.

<sup>45</sup> Báder, «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo», 43.

este fenómeno, haciendo que la lucha sea aún más intensa y dinámica, creando así el marco ficcional o ficticio que en este punto transforma las observaciones teóricas en una obra de arte.

En conclusión, podemos decir que en «Y va de cuento» Unamuno juega constantemente con el papel de los «componentes» de la obra literaria. Mientras el fenómeno del monodiálogo y las «exigencias» que se imponen al lector son instrumentos en el proceso de la creación de la «realidad», el juego con la relación entre el autor y su héroe formará la ficcionalidad del texto. La idea de dar más importancia a las «perlas» que al argumento, como decía el narrador de «Y va de cuento» (Unamuno, 229), parece cumplirse en esta obra maestra donde se manifiestan las ideas de cómo componer el cuento y, quizás también, en general, un texto literario.

## Bibliografía

- Alberca Serrano, Manuel. «¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción.» *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* no. 25 (2008): 89-100.
- Báder, Petra. «Correspondencias entre (mono)diálogo y autocritica. Aproximación comparativa a Unamuno y la narrativa breve de Elizondo.» *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* no. 12 (2019): 38-45.
- Bajtín, Mijail. «Autor y personaje en la actividad estética.» En Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. Méjico: Siglo XXI editores. 1982. 13-28.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando; y Cebreiro Rábade Villar, María de. *Manual de Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Castalia. 2006. 195-205.
- Fernández, Ángel R. «El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*.» *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XII/3 (1987): 327-336.
- Gyurgyák, János y Tamás Kisantal, ed. *Történetelmélet II*. Budapest: Osiris Kiadó. 2006.
- Jiménez, Alfonso Martín. «Mundos imposibles: autoficción.» *Actio nova: Revista de teoría literaria y literatura comparada*, nº 0. (2016): 161-195.
- López, José: «Figuras del 98. La inquietud espiritual de Unamuno.» *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives. 1977. 601-610.
- Michelet, Jules. *Histoire de France. I. Des origines au XII<sup>e</sup> siècle*. Présentée et commentée par Claude Mettra. Lausanne: Editions Recontre. 1965.
- Michelet, Jules. «Franciaország története. Előszó.» Traducido por Géza Nagy. En *Történetelmélet II*, editado por János Gyurgyák y Tamás Kisantal, Budapest: Osiris Kiadó. 2006. 1030-1042.
- Ricœur, Paul. «Mundo del texto y mundo del lector.» En Paul Ricœur: *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI editores. 2009. 864-901.
- Shaw, Donald L.: *La generación del 98*. Barcelona: Editorial Vicens-Vives. 1978.
- Unamuno, Miguel de «Y va de cuento.» En *El espejo de la muerte*. Madrid: Renacimiento. 1930. 223-230.
- Valdés, Mario J. «El diálogo como modelo ontológico.» En Miguel de Unamuno. *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra. 2004. 11-21.
- Zambrano, María. *Unamuno*. Madrid: Debate. 2003

# **Descripción del paisaje en *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno y *La vorágine* de José Eustasio Rivera**

SÁRA NYILAS

## **Introducción**

El objetivo del presente estudio es establecer las diferencias y similitudes que existen en dos obras del siglo XX: *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno de la literatura española y *La vorágine* de José Eustasio Rivera de la literatura colombiana. Ambas novelas son muy peculiares, ya que se tratan de sus tierras propias, de España y Colombia, las presentan a través de sus ojos, añadiendo así un toque personal a los relatos. Asimismo, Unamuno y Rivera narran dos momentos históricos, que fuertemente marcaron no solo su vida personal y carrera literaria, sino también el futuro de los dos países.

Aparte de dar una visión sobre la vida y carrera literaria de los autores y ofrecer información sobre la literatura española e hispanoamericana del siglo XX, a lo largo del estudio se pondrá de relieve el papel del paisaje y su descripción, enfocándose no solo en los contrastes, sino también en los rasgos comunes.

## **La «Generación del 98» y su postura frente al paisaje nacional**

Después de la derrota de la guerra hispano-estadounidense, España perdió sus últimas tres colonias ultramarinas y entró en una época de decadencia, colapso económico y recaída social. No obstante, con el desastre colonial se pusieron en marcha varios movimientos sociales y artísticos que más tarde marcaron fuertemente la cultura del país. Uno de dichos movimientos emergentes fue la —aún hoy en día polémica— «Generación del 98», cuyos representantes más sobresalientes fueron, entre otros, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín (José Martínez Ruiz), Ramón María del Valle-Inclán y Antonio Machado<sup>1</sup>. Ellos, en sus

<sup>1</sup> Dezső Csejtei y Anikó Juhász, «Metafizikai esztéticizmus – a 98-as nemzedék tájszemlélete», en *Filozófiai elmélkedések a tájról* (Máriabesnyő: Attraktor, 2012), 117.

obras atribuyeron gran importancia a la naturaleza, cada uno a su manera, pero con algunas semejanzas: la naturaleza como tal dejó de ser solo ambiente del relato y se convirtió en tema principal, que con rasgos espirituales podía reflejar estados de ánimo, entre otros<sup>2</sup>.

No obstante, el giro hacia el paisaje se deriva del siglo XIX, de la época del romanticismo y naturalismo. Como bien indica Carlos Larrinaga Rodríguez en su estudio<sup>3</sup> no se puede hablar del paisaje propiamente dicho, porque este en realidad no existe. Lo que nosotros denominamos «paisaje» es puramente observación, una construcción subjetiva que nace en los ojos del observador, con las palabras de Azorín: «el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos»<sup>4</sup>. Sin embargo, lo que es real es la naturaleza: el elemento esencial con el que se puede entender la nación española y su pasado. Este hecho se refleja también en el caso de los noventayochistas, que creían firmemente en el carácter inmodificable de la naturaleza, ya que, según ellos, el encuentro de la identidad española se formaba en el paisaje sin cambios. El paisaje, además, servía como un encuentro más hondo con el espíritu, ya que, como bien indicaba Unamuno, el paisaje, la tierra, especialmente la región de Castilla, al igual que el ser humano, tenían espíritu<sup>5</sup>.

Este hecho también se expresa en *Paz en la guerra* —y más tarde en *La vorágine*—: los personajes de ambas novelas son ubicadas en el campo. Ellos son los verdaderos espejos de la identidad española y colombiana, que aparte de presentar su propio país, informan al lector sobre historia, tradición y creencia.

### Miguel de Unamuno y su novela *Paz en la guerra*

Miguel de Unamuno y Jugo nació el 29 de septiembre de 1864 en Bilbao<sup>6</sup>, en una familia tradicional y católica<sup>7</sup>. Cuando tenía solo nueve años, estalló la Tercera y Última Guerra Carlista, que dejó huellas profundas tanto en su vida personal como en su carrera literaria. Estos acontecimientos bélicos constituyeron más

<sup>2</sup> Carlos Larrinaga Rodríguez, «El paisaje nacional y los literarios del 98: el caso de Azorín», *Lurralde: investigación y espacio* no. 25 (2002): 183-196.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 183-196.

<sup>4</sup> Carlos Larrinaga Rodríguez en su estudio *El paisaje nacional y los literarios del 98: el caso de Azorín* (2002) cita un fragmento del libro *El paisaje de España visto por los españoles* (1917) de Azorín (página 43.)

<sup>5</sup> *Ibid.*, 183-196.

<sup>6</sup> Donald L. Shaw, *La generación del 98* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1988), 72.

<sup>7</sup> Ángel del Río, «Miguel de Unamuno: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna* no.1 (1934): 12.

tarde la fuente principal de su primera novela y gran proyecto, *Paz en la guerra*<sup>8</sup>. Unamuno se quedó en su ciudad natal hasta 1880, cuando se marchó a Madrid para estudiar la carrera de Filosofía y Letras, dejando tras de sí no solo su mundo infantil sino también su religión. Dicha crisis religiosa la documentó más tarde en sus dos primeras obras: en la ya mencionada novela *Paz en la guerra* y en *Recuerdos de niñez y mocedad*.

En 1900 fue nombrado rector de la Universidad de Salamanca, del que fue despedido 24 años después y exiliado a Fuerteventura por razones políticas, luego voluntariamente se marchó a Francia, simbolizando así su oposición al régimen<sup>9</sup>. En 1930 volvió a España, fue nombrado presidente del Consejo Nacional de Educación Pública y recobró el título de rector de la Universidad de Salamanca. Después del estallido de la Guerra civil, durante un breve período apoyaba a los rebeldes, pero en el Día de la Hispanidad, el 12 de octubre de 1936, se alejó de las ideas que el bando representaba. El 31 de diciembre murió en su casa en Salamanca, bajo arresto domiciliario<sup>10</sup>.

En cuanto a su trayectoria literaria, Unamuno siempre consideró *Paz en la guerra* su gran proyecto y «su más importante esfuerzo de reflexión del País Vasco»<sup>11</sup> y como lo indicó en el prólogo a la segunda edición: dedicando doce años de trabajo arduo e investigación perseverante llegó a escribir una obra, que según él no fue una novela, sino un pueblo, una historia del pueblo en que nació y creció, contada de manera unamuniana<sup>12</sup>. Ambientada en la temática carlista, el «gigante de la Generación» nos presenta los destinos respectivos de dos jóvenes: el destino del joven carlista Ignacio, que hereda el carlismo y conservadurismo de sus padres, y el huérfano Pachico, que crea sus propias ideologías e intenta entender el mundo que le rodea de manera propia<sup>13</sup>. Después del estadio de la Tercera Guerra Carlista, Ignacio se hace voluntario, pero pronto se decepciona al ver que el enfrentamiento bélico no trae consigo necesariamente corona de laureles y triunfos constantes. Por desgracia, el joven no tiene tiempo para huir de la batalla de Somorrostro: Ignacio muere sonriendo, un acto que simboliza

<sup>8</sup> Gorka Aulestia, «Trayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936),» *Euskera* no. 2 (2018): 466.

<sup>9</sup> Shaw, *La generación del 98*, 73.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 72-73.

<sup>11</sup> Juan Pablo Fusi Aizpúrua, «Introducción,» en Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, ed. Juan Pablo Fusi Aizpúrua (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 7.

<sup>12</sup> Miguel de Unamuno, «Prólogo,» en *Paz en la guerra*, (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 27.

<sup>13</sup> Victor Ouimette, «Paz en la guerra y los límites de la ideología,» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11 no. 2 (1987): 370.

la liberación de todas las obligaciones impuestas por sus padres. Al final de la obra Pachico expresa el significado de la muerte del joven, señalando que se sacrificó por su pueblo:

«¿Una vida perdida? ¿Perdida...para quién? ¿Para él acaso, para el pobre Ignacio?..., tales vidas son la atmósfera espiritual de un pueblo, la que respiramos todos y a todos nos sustenta y espiritualiza»<sup>14</sup>.

Bilbao y los alrededores, la patria, el mundo de infancia de Unamuno siempre tenían un papel importante no solo en la vida personal del escritor y filósofo, sino también en otras variadas obras del autor. Lo que primero caracterizó la relación entre Unamuno y Bilbao fue el amor incondicional hacia la pequeña ciudad preindustrial, hacia la «simiente», y más tarde este amor se extendería hacia toda Vizcaya, lo que aparecería como rasgo principal en otras obras de Unamuno<sup>15</sup>. No obstante, con la llegada de la industrialización y urbanización, especialmente en el cambio de siglo, se produjeron grandes cambios en Bilbao, y el cariño se convirtió en melancolía<sup>16</sup>. De hecho, Unamuno varias veces lo expresó, por ejemplo, en su obra *La raza vasca y el vascuence*, confesando que

«francamente, voy perdiendo la gana de volver a Bilbao, y no me deleita saber de sus progresos. Que progrese, sí, que progrese; mas sin que yo lo vea, a serme posible... Cuando más prospera y crece mi pueblo, menos me atrae, porque tanto más deslustra el retrato que de él yace prendido el cristal de mi espíritu»<sup>17</sup>.

Dicho sentimiento trágico del ambiente urbano también aparece en la novela, especialmente en la tertulia, que fuertemente criticó los cambios llevados a cabo en la ciudad y en el casco antiguo: «¡Qué mundo es de las ciudades, donde sólo piensa el hombre en deshacer lo hecho y en cambiar el perdurable curso de las cosas!» (Unamuno, 137.) o en el caso de los jóvenes, que huyeron al campo desde la ciudad:

«En la cima estuvieron tendidos un buen rato, casi sin hablar, gozándose Pachico en la visión alegre de los árboles, de las nubes, del campo todo bañado en luz, visión tan distinta de la triste de los objetos domésticos, hechuras y esclavos del hombre. (...) Fluía de todo calma serena, y el silencio les tenía silenciosos» (Unamuno, 80-81).

<sup>14</sup> Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 273. (A continuación, los fragmentos extraídos de esta obra literaria se citarán según la presente edición, indicándose el apellido del autor y las páginas pertinentes.)

<sup>15</sup> Aulestia, «Trayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936)», 465.

<sup>16</sup> José Javier Díaz Freire, «Miguel de Unamuno y Bilbao: la experiencia melancólica de la modernidad», *Ayer* no. 98 (2015): 21-24.

<sup>17</sup> Aulestia, «Trayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1864-1936)», 470.

En lo que se refiere al ambiente rural, Ignacio y los otros jóvenes encuentran la paz eterna en las montañas y las periferias. En este punto, se ha de analizar más profundamente el papel que desempeña la naturaleza en su vida. Ignacio, cuyos progenitores le reservaban el mismo puesto de trabajo que el del padre, le pusieron al escritorio de Aguirre. Ignacio «al principio iba bien con la novedad, pero muy pronto empezó a odiar aquel potro, (...) El odio al escritorio fuésele convirtiendo en odio a Bilbao, a todo poblado» (Unamuno, 55).

En estos dos fragmentos se puede observar que Ignacio quería romper con el orden cotidiano, establecido por sus padres y salir de la «máquina», de los días grises y del Bilbao negro y deprimente. Y con el tiempo su odio llegó a tal punto que «empezó a ocultar que era bilbaíno» (Unamuno, 53), lo que puede indicar el rechazo total de su identidad.

Ignacio expresaba con frecuencia el desagrado que le suscita Bilbao o el escritorio, es decir, la obligación impuesta por sus padres:

«Tanto como odiaba la calle, amaba al monte. Esperaba con ansia los domingos para escapar a él con Juan José. Las calles de la villa le ahogaban, los paseos dábale grima. ¡Cosa hermosa el monte, donde sin lechuguinos ni señoritas, en la corriente del aire sano, gritaban si querían, y si querían se desabrochaban el pecho de la camisa!» (Unamuno, 53).

Y aquí el autor llama la atención sobre el paisaje. Ignacio solo en el campo puede encontrar la paz, donde se sumerge en sus pensamientos, en sentido figurado se purifica tanto física como psíquicamente.

En el prólogo de *Paz en la guerra*, Unamuno menciona que sus propios recuerdos constituyeron la base de la obra: «trata de lo que se sentía, se soñaba, se sufría y se vivía en 1874»<sup>18</sup>. Y los lugares, como la Plaza Nueva o el barrio de las Siete Calles, dan un toque más personal a la novela, ya que aparte de su descripción detallada evocan aquel casco antiguo, aquellas calles y aquel Bilbao donde Unamuno nació, creció y describen la manera como él los vio, los vivió y posteriormente los recordó.

Como bien señalaron Csejtei y Juhász en su obra, *Paz en la guerra* enumera varios contrastes, empezando por la antítesis de naturaleza-historia o incluso campo-ciudad, donde aparte del diferente modo de vida el primero puede representar el conservadurismo y el carlismo, mientras el último, el liberalismo vasco<sup>19</sup>. Unamuno coloca a una familia en ambas escenas: el campo está estrechamente vinculado con la familia de Pedro Antonio, que, a pesar de vivir en

<sup>18</sup> Unamuno, «Prólogo,» 27.

<sup>19</sup> Csejtei y Juhász, *Filozófiai elmélkedések a tájról*, 173.

el barrio de Siete Calles en Bilbao, siempre sentía apego a los alrededores de la ciudad, y al final de la novela se muda allí, mientras la otra familia, los Aranas tenían inclinación por Bilbao.

Al contrario de la ciudad, los alrededores significaron la libertad plena: gozaban de vida, sonidos y buenos olores que faltaban de Bilbao. El Arenal, el mejor lugar de encuentro de romerías, cuya descripción ya apareció en un artículo publicado en el periódico *El Nervión* de 1892, o la Campa de Albia, lugar de baile y fiestas, las montañas de Begoña y Artagan, y Bizkaia, adonde Ignacio huía del escritorio y de la monotonía, aparecen numerosas veces en la novela. Estos lugares son para la juventud: allí ellos disfrutaban de la vida, sin pensar en el peligro omnipresente que les rodeaba<sup>20</sup>: aún después del estadio de la guerra, se seguían celebrando las romerías. Este hecho puede resultar un contraste interesante: las romerías, todavía en la plena brutalidad gozaban de vida y representaban la felicidad, la gente libre de preocupaciones:

«Allí, al aire libre, sobre el campo verde, y entre las montañas serenas, adquiría todo su hondo sentido el baile, himno de movimientos corporales, primitiva aspiración al ritmo y viva fuente de gracia» (Unamuno, 138).

Al hacerse voluntario, Ignacio se ve obligado a abandonar Bilbao y a unirse al batallón:

«Cuando a los pocos días se volvió a Bilbao, (...) sintió el hondo cariño a su Bilbao. (...) Las sombras de la calle parecían abrazarle; brotaban de ellas los desvanecidos recuerdos de su niñez» (Unamuno, 104).

A tenor de este fragmento se puede descubrir de nuevo un rasgo biográfico del autor: después de mudarse a Salamanca, de vez en cuando volvía a Bilbao y seguía sintiendo hondo cariño hacia su ciudad natal.

Al final de la obra, Ignacio muere en las montañas, en el lugar al que siempre pertenecía. Y además de él, sus padres también se vuelven al campo, de donde provienen. De este modo, la naturaleza forma un círculo perfecto, que no solo demuestra la vida completa de una familia, sino recorre los momentos claves del pueblo vasco en tiempos de guerra.

### José Eustasio Rivera: *La vorágine*

La novela hispanoamericana vivía su esplendor en el siglo XX. A inicios de dicho siglo esta avanzó hacia nuevas corrientes: el regionalismo y el naturalismo;

<sup>20</sup> Ignacio Salazar Archealde, «Historia y paisaje de Bilbao en *Paz en la guerra*,» *Bidebarrieta* no.19 (2008): 190-194.

era un momento en que los autores se interesaban por la naturaleza pura, intacta, arrolladora, pero, al mismo tiempo, trágica o expuesta. En esa época, el hombre que habita en la naturaleza y debería ser protagonista de la historia se convierte en elemento secundario y la naturaleza toma su puesto, transformándose así en el centro del relato.

El escritor de principios del siglo trabaja con la naturaleza que le rodea; la selva, la pampa, los ríos y desiertos le ayudan expresar sus emociones más hondas en obras, que con el tiempo van creando un género propio, la novela regionalista, también denominado novela «de la tierra», la verdadera «epopeya del continente americano»<sup>21</sup>. En dichas obras, se dejan ver todas las caras de la tierra latinoamericana: su magia, su historia y, al mismo tiempo, su violencia, peligro y misterio. Y como bien indica Bellini, «la tierra se convierte en la protagonista principal y refleja en sí misma una humanidad dominada por pasiones primitivas y, no obstante, rica también en valores espirituales, que merece la pena explotar»<sup>22</sup>. El autor siempre ubica a sus personajes en ambiente natural, sea la pampa, la selva, o los Andes. Este, siendo al mismo tiempo el mundo salvaje y el lugar de destrucción personal, ya pre establece el destino del protagonista. Aparte de la novela analizada, se han de mencionar dos obras más, ejemplos sobresalientes de dicha corriente: *Don Segundo Sombra*, escrito por Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos<sup>23</sup>.

José Eustasio Rivera fue un escritor colombiano, nacido en Neiva el 19 de febrero de 1888. Gracias al contacto permanente con la naturaleza y la selva desde 1890<sup>24</sup>, Rivera nos regaló uno de los más sobresalientes ejemplos de la novela de la tierra, *La vorágine*<sup>25</sup>. Durante sus estudios en la Escuela Nacional de Bogotá ya escribe sus primeros poemas que también fueron posteriormente publicados. En 1912 ingresa en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Bogotá y al mismo tiempo escribe dramas en verso y sonetos que se publicarán en *Tierra de promisión*, en 1921. Al año siguiente comienza a escribir *La vorágine*, sacando constantemente inspiración de sus viajes. En 1924 publica la novela y dos años más tarde aparece la segunda edición

---

<sup>21</sup> Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Castalia, 1997), 450-451.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 451.

<sup>23</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 226.

<sup>24</sup> Montserrat Ordóñez, «Introducción,» en José Eustasio Rivera, *La vorágine*, (Madrid: Ediciones Catedra, 2006), 12.

<sup>25</sup> Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 450.

con correcciones y nuevos párrafos<sup>26</sup>. Aparte de las dos obras anteriormente mencionadas, la breve carrera literaria de Rivera solo tiene una obra inédita titulada *Juan Gil*, que se editó después de su muerte en 1971<sup>27</sup>. El 1 de diciembre de 1928 muere súbitamente en Nueva York, sin poder terminar sus numerosos proyectos y obras que quería compartir con sus lectores<sup>28</sup>.

Indudablemente, *La vorágine* es la obra que trajo a Rivera su fama no solo continental, sino mundial gracias a numerosas traducciones<sup>29</sup>. En la obra, a lo largo de casi cuatrocientas páginas recorrimos las pampas colombianas, la selva omnipotente que, pese a que da vida al ser humano, la puede quitar de manera muy fácil. Igualmente conocemos destinos humanos: la vida quebrada del protagonista-narrador, que huye de la ciudad con Alicia, a la que no ama y la que tampoco le quiere a él, luego le acompañamos en la búsqueda de las dos mujeres; el destino adverso de Clemente Silva que hizo todo lo posible para encontrar a su hijo; la vida de la familia en la pampa que apoyó a los jóvenes en su huida y, entre otros, las tribus indígenas que son «explotadas» también, como las caucherías.

Como ya se ha mencionado al inicio del presente estudio, con la llegada del romanticismo y el naturalismo los escritores empezaron a mirar «hacia adentro», hacia su propia patria y su paisaje, dándose cuenta al mismo tiempo de la crueldad de su alrededor. Por lo tanto, la idealización de las pampas y del campo pronto fracasó por el mundo inclemente de los gauchos e indígenas<sup>30</sup>. No obstante, después de la Revolución Mexicana, se intentó entender de nuevo lo que pasaba fuera de las ciudades y acercarse más a lo autóctono, a lo rural para, por un lado, conocer la vida de los territorios subdesarrollados y, por otro, hacerlo conocer al público culto, europeo y burgués<sup>31</sup>.

En lo que se refiere a *La vorágine*, Leandro Ezequiel Simari intenta clasificar diferentemente la novela en cuestión, enfocándose en diferentes perspectivas. Como él señala en su estudio, aparte de la novela de «tierra», se puede hablar de novela de aventuras, de aprendizaje, o incluso de viajes, ya que la novela primero muestra un conflicto familiar del que se deriva todo el relato: Arturo Cova huye de Bogotá a la pampa y posteriormente a la selva; durante su huida se

<sup>26</sup> Ordóñez, «Introducción,» 12.

<sup>27</sup> Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 228.

<sup>28</sup> Ordóñez , «Introducción,» 13-14.

<sup>29</sup> Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 229.

<sup>30</sup> András Sándor, Forradalom előtt: «modernisták» és «kreolok», en José Eustasio Rivera, *Az örvény*, trad. András Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 380.

<sup>31</sup> András Sándor, «Forradalom nyomán és forradalom helyett,» en José Eustasio Rivera, *Az örvény*, trad. András Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 384.

puede observar su desarrollo personal que conduce hacia la destrucción total<sup>32</sup>, hasta que Arturo Cova pierde todo lo humano y la selva saca de él los instintos animales, aniquilándole por completo.

En relación con el género, Sándor András observa lo mismo; según él, lo que los lectores tienen entre sus manos es una fusión de géneros diversos: se nota muy bien que fue escrito por un poeta, no obstante, se pueden encontrar rasgos periodísticos o incluso dramáticos. Incluso se podría hablar de una novela documental<sup>33</sup>, ya que en el fondo da cuenta de la explotación excesiva del caucho del siglo XIX y XX, también denominado como el “boom” de la explotación, que no solo tenía repercusiones en la economía de la Amazonía colombiana, sino en la sociedad también. Sin embargo, dicho proceso excesivo tenía dos caras: el establecimiento del famoso Peruvian Amazon Company y, más tarde, de otras grandes empresas que impulsaron la exportación y la economía, pero aparte del caucho también «se explotaba» fuertemente la población indígena<sup>34</sup>, que pasa a primer plano en la segunda y tercera parte de la novela, cuando Clemente Silva cuenta su doloroso destino y la búsqueda de su hijo muerto, grávida de obstáculos.

La historia de Arturo Cova y Alicia empieza en Bogotá, en una ciudad bien urbanizada y civilizada, de donde se ven obligados a huir por razones familiares a la pampa, donde ya «las leyes de supervivencia reemplazan las convenciones sociales y religiosas»<sup>35</sup>. En la obra se recalca la visión romántica, señalada también por Sándor András: a principios de la obra, Arturo Cova se jacta con sus rasgos masculinos, se forja ilusiones de su heroísmo. Sin embargo, con el tiempo sus ilusiones se esfuman y él se da cuenta de que a su entorno le importan las acciones y no el poeta romántico rindiendo tributo a la pampa que le va destruyendo<sup>36</sup>. Durante la búsqueda de Alicia y Griselda, Arturo Cova corta todas las conexiones que le unen a la civilización: entra en la selva donde reinan las leyes de la naturaleza. Y de ahí solo hay una salida: la destrucción entera del hombre. Al final el protagonista se transforma completamente, coincidiendo

---

<sup>32</sup> Leandro Ezequiel Simari, «Los mundos naturales de José Eustasio Rivera: paisaje y violencia en *Tierra de promisión* y *La vorágine*,» *Estudios de Teoría Literaria* 2, no.4 (2013): 137.

<sup>33</sup> András Sándor, «Kaucsukláz és mocsárláz,» en José Eustasio Rivera, *Az örvény*, trad. András Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 388.

<sup>34</sup> Camilo Mongua-Calderón, «Caucho, frontera, indígenas e historia regional: un análisis historiográfico de la época del caucho en el Putumayo-Aguarico (Colombia),» *Boletín de Antropología* 33 no. 55 (2018): 15-34.

<sup>35</sup> András Sándor, «A semmi feneketlen kútja,» en José Eustasio Rivera, *Az örvény*, trad. András Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 391.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 392.

con las palabras de Sándor András, del Arturo Cova «anterior» solo queda su nombre, mientras él se convierte en ruina<sup>37</sup>.

En cuanto al paisaje, se recalca ya en la introducción de *La vorágine* que se trata de una «cárcel e infierno, oscura y húmeda, sexual e inmunda, abismo antropófago, boca que engulle a los hombres y causa de la crueldad de los hombres»<sup>38</sup>. Bellini afirma casi lo mismo de la obra:

«[en ella] palpita la presencia de la selva, inmenso infierno verde donde sufre y languidece una humanidad ignorada por el mundo, que deriva fatalmente hacia el crimen y la muerte»<sup>39</sup>.

El paisaje en la novela está descrita mediante figuras retóricas y detalles minuciosos, lo que se puede observar en el monólogo a principios de la segunda parte<sup>40</sup>: «¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde?»<sup>41</sup> Aquí, la selva aparece también como prisión, «catedral de la pesadumbre» (Rivera, 189), mostrándonos todo el tiempo que la vida humana es tan efímera como la orquídea moribunda y que pese a las imploraciones no deja escapar a nadie (Rivera, 189-190).

El texto está fuertemente marcado por la brutalidad: ya sea en el accidente de Millán, que demuestra qué frágil es la vida humana, o en la postura de los caucheros frente a la vida y el destino de los indígenas, o contra la selva misma, la violencia se infiltra en el relato y, como sugiere Simari:

«se narra con morboso puntillismo y su presencia a lo largo de todo el texto se hace preponderante sobre todo con el ingreso en la selva. A partir de entonces, el mundo natural no sólo no armoniza con el hombre: entra en combate con él»<sup>42</sup>.

Sin embargo, Rivera también va señalando que la naturaleza no perdona, y como divinidad omnipotente venga todas las cruidades, haciéndoles saber a todos los personajes que les devolvería lo que merecen.

<sup>37</sup> András Sándor, «Arturo Cova sajátos üzenete» en José Eustasio Rivera, *Az örvény*, trad. András Sándor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 397.

<sup>38</sup> Ordóñez, «Introducción», 52.

<sup>39</sup> Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 451.

<sup>40</sup> Leandro Ezequiel Simari, «Los mundos naturales de José Eustasio Rivera: paisaje y violencia en *Tierra de promisión* y *La vorágine*», 138.

<sup>41</sup> José Eustasio Rivera, *La vorágine* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2006), 189. (A continuación, los fragmentos extraídos de esta obra literaria se citarán según la presente edición, indicándose el apellido del autor y las páginas pertinentes)

<sup>42</sup> Ezequiel Simari, «Los mundos naturales de José Eustasio Rivera: paisaje y violencia en *Tierra de promisión* y *La vorágine*», 141.

Jaime Ibañez en su estudio considera la obra un romance desgraciado, una serie de desaventuras y circunstancias adversas, una tragedia universal del ser humano<sup>43</sup>. Al final del relato, la selva es la única que puede triunfar, demostrando que su poder va más allá de lo que el ser humano puede imaginar: «Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva! (Rivera, 385).» Y pese a que la selva es infinita y puede renacer, por la explotación excesiva no solo mueren aquellos que trabajan en las caucherías, la selva también muere junto con ellos.

## Conclusión

Después de analizar las dos obras y las trayectorias literarias de los autores, con razón se plantea la pregunta sobre su posible conocimiento y relación. Lo que demuestra dicha suposición es, por un lado, el hecho de que Rivera fue uno de los seguidores de la corriente literaria preferida y varias veces elogiada por Unamuno<sup>44</sup>; por otro, una carta de 1910 en la que Rivera recomienda a Unamuno —al «gran poeta»— su poema titulado *Oda a España*, dedicado a Unamuno mismo, «como una débil ofrenda de admiración y de simpatía»<sup>45</sup>.

En virtud de lo argumentado, se puede concluir que el paisaje tiene un papel sumamente importante en el caso de ambas novelas. En *Paz en la guerra*, la naturaleza no solo sirve como fondo de los acontecimientos, sino que también actúa como espejo de estados de ánimo y representa todo lo que Unamuno considera indispensable para que el ser humano alcance un equilibrio mental: paz, sencillez, silencio, calma<sup>46</sup>. Pese a que el campo no es tan minuciosamente descrito que la ciudad, tiene un papel aún más importante que la capital vizcaína. El campo verde y los alrededores de Bilbao significaron justamente lo anteriormente dicho para la juventud de la novela. Ellos allí se encontraron a sí mismos y solo allí se sentían libres.

Por otro lado, en *La vorágine*, la naturaleza aparece como divinidad omnipresente y omnipoente que en cualquier momento puede quitar la vida del ser humano. Al entrar en la selva se rompen casi todas las fronteras entre realidad

---

<sup>43</sup> Jaime Ibañez, «Los Héroes de la Vorágine,» *Revista de la Universidad Nacional* (1949): 55.

<sup>44</sup> Ángel Valbuena Briones, «El arte de José Eustasio Rivera,» *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* 17, no. 1: 129-139.

<sup>45</sup> «Carta de José Eustasio Rivera a Miguel de Unamuno,» Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, Fondo Unamuno,[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21177/cmu\\_Rivera\\_J1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21177/cmu_Rivera_J1.pdf?sequence=1&isAllowed=y), (última consulta: 18 de julio de 2022)

<sup>46</sup> Csejtei y Juhász, *Filozófiai elmélkedések a tájról*, 175.

e imaginación, racionalidad y locura, y la naturaleza saca todos los instintos ocultos de los personajes que abolen sus rasgos humanos. En la obra el hombre se enfrenta con la selva, sabiendo en todo momento que el poder de la naturaleza va más allá de todas fronteras y que él está predestinado a sufrir y morir.

A parte de las diferencias, se pueden observar rasgos comunes tanto en la vida personal de los dos escritores como las dos obras escritas por ellos. En cuanto a las obras, se nota el trabajo invertido en las novelas: los relatos construidos con relojería perfecta a través de destinos humanos presentan su propio país, cultura e historia. Tanto Unamuno como Rivera se dedicaban a la política, ambos fueron viajeros apasionados y estaban estrechamente vinculados con el campo y la naturaleza. No obstante, lo más importante es que ambos fueron escritores excelentes que dejaron como herencia dos obras sobresalientes y se erigieron como dignos representantes de su literatura.

## Bibliografía

- Aulestia, Gorka. «Tayectoria vital y Pensamiento de Miguel de Unamuno (1964-1936).» *Euskera*, no. 2 (2018): 463-509.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia. 1997.
- Csejtei, Dezső y Anikó Juhász. *Filozófiai elmélkedések a tájról*. Máriabesnyő: Attraktor. 2012.
- Csejtei, Dezső. *A spanyol egzisztencializmus története*. Budapest: Gondolat. 1986.
- Díaz Freire, José Javier. «Miguel de Unamuno y Bilbao: la experiencia melancólica de la modernidad.» *Ayer* no. 98 (2015): 26.
- Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, Fondo Unamuno. «Carta de José Eustasio Rivera a Miguel de Unamuno.» [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21177/cmu\\_Rivera\\_J1.pdf?sequence=1&idAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/21177/cmu_Rivera_J1.pdf?sequence=1&idAllowed=y) (última consulta: 18 de julio de 2022)
- [http://bibliotecadigital.caroycervo.gov.co/940/1/TH\\_17\\_001\\_129\\_0.pdf](http://bibliotecadigital.caroycervo.gov.co/940/1/TH_17_001_129_0.pdf) (última consulta: 18 de julio de 2022)
- Ibañez, Jaime. «Los Héroes de la Vorágine.» *Revista de la Universidad Nacional*, vol. 15, no. 15 (1950): 53-64.
- Larrinaga Rodríguez, Carlos. «El paisaje nacional y los literarios del 98: el caso de Azorín.» *Lurralde: investigación y espacio* no. 25 (2002): 183-196., <http://www.ingebea.org/lurralde/lurranet/lur25/larrina.htm> (última consulta: 28/09/2021.)
- Mongua-Calderón, Camilo. «Caucho, frontera, indígenas e historia regional: un análisis histográfico de la época del caucho en el Putumayo-Aguacatico (Colombia).» *Boletín de Antropología*, 33, no. 55 (2018): 15-34.
- Ordóñez, Montserrat. «Introducción.» En *La vorágine*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2006.
- Ouimette, Victor. «Paz en la guerra y los límites de la ideología.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11, no. 2 (1987): 355-376.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial. 1995.

- Río, Ángel del. «Miguel de Unamuno: Vida y obra.» *Revista Hispánica Moderna*, no. 1 (1934): 12-19.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2006.
- . *Örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó. 2006.
- Salazar Archealde, Jose Ignacio. «Historia y paisaje de Bilbao en *Paz en la guerra*.» *Bidebarrieta* no. 19 (2008): 182-196.
- Sándor, András. «A semmi fenecketlen kútja.» En José Eustasio Rivera. *Az örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006)
- . «Arturo Cova sajátos üzenete.» En José Eustasio Rivera. *Az örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- . «Forradalom előtt: «modernisták» és «kreolok.» En José Eustasio Rivera, *Az örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- . «Forradalom nyomán és forradalom helyett.» En José Eustasio Rivera. *Az örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- . «Kaucsukláz és mocsárláz.» En José Eustasio Rivera. *Az örvény*. Traducido por András Sándor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- Shaw, Donald Lewis. *La generación del 98*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1982.
- Simari, Leandro Ezequiel. «Los mundos naturales de José Eustasio Rivera: paisaje y violencia en *Tierra de promisión* y *La vorágine*.» *Estudios de Teoría Literaria* 2, no. 4 (2013): 133-144.
- Unamuno, Miguel de. «Prólogo.» En *Paz en la guerra*. Madrid: Alianza Editorial. 1988.
- . *Paz en la guerra*. Madrid: Alianza Editorial. 1988.
- Valbuena Briones, Ángel. «El arte de José Eustasio Rivera.» *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 17, no. 1 (1962): 129-139.

**Un poema que (trans)forma la identidad**  
– Alfonsina Storni: *Soneto a la mujer de mis retratos*  
– y una biografía que deteriora el rastro –  
Paul de Man: *La autobiografía como desfiguración*

ENIKŐ RUMI

El estudio presentado en la conferencia Encuentros Romanísticos del Eötvös Collegium forma parte de mi tesis doctoral, cuyo tema es el papel de la voz femenina en los cambios sociológicos y políticos del siglo XX en América Latina.

Para introducir mi tesis, presentaré a la poeta argentina Alfonsina Storni, con el fin de proporcionar, mediante el conocimiento de sus circunstancias sociales, un marco adecuado para su retrato lírico. El propósito de mi análisis es contrastar la hipótesis de Paul de Man respecto al carácter uniformizador de la biografía con la capacidad del retrato lírico de Alfonsina Storni, que consiste en establecer los pilares de una nueva identidad femenina. El citado poema, *Soneto a la mujer de mis retratos*<sup>1</sup> utiliza los datos biográficos para caracterizar a su protagonista, a su propio retrato, y, al mismo tiempo, este uso cambiará la naturaleza de los datos biográficos. A lo largo de mi análisis seguiré este proceso de cambio y la transformación de la identidad reproducida en el poema.

Alfonsina Storni nació en Capriasca, Suiza en 1890, y dado que la familia vivía en condiciones precarias, en 1902 se trasladaron a Rosario donde Alfonsina, que entonces tenía 12 años, tuvo su primer trabajo como camarera en el restaurante de la familia. Cuando el negocio sufrió una quiebra, Alfonsina empeñó sus estudios. En 1911 adquirió el título de maestra y comenzó su carrera literaria. Su primer volumen de poemas, *El dulce daño*, se pudo publicar en pocos ejemplares, pero con el siguiente, *Irremediablemente*<sup>2</sup>, editado en 1919, obtuvo un gran éxito.

Aunque por Borges nunca fue aceptada, fue una figura muy importante en la transición entre el modernismo y las vanguardias, representando el nuevo

<sup>1</sup> Alfonsina Storni, «Soneto a la mujer de mis retratos,» *El Hogar*. (A continuación, los fragmentos extraídos de esta obra literaria se citarán según la presente edición, indicándose el apellido del autor y las páginas.)

<sup>2</sup> Alfonsina Storni, *Irremediablemente* (Buenos Aires: Sociedad Latinoamericana S. A. 1919)

modelo femenino y también participando en la creación de un nuevo estilo de poesía. Su creación poética partió del modernismo, lo que se refleja en el uso de las formas clásicas, por ejemplo, el soneto, esquema métrico que adopta la obra que se analiza.

La primera vez que la autora llamó la atención sobre la problemática del papel de la mujer en la sociedad fue cuando, bajo el pseudónimo de Tao Lao, dirigió una columna en la revista *La nación*<sup>3</sup> titulada *Bocetos femeninos*. Esta columna trataba de las normas de vestimenta y el comportamiento conveniente de la llamada «mujer moderna», pero la poetisa caricaturizaba en ella el punto de vista masculino feudal.

Los datos biográficos mencionados introducen el retrato lírico, el que puede ser leído como una autobiografía, con referencias autobiográficas referentes a los acontecimientos que posiblemente tenían influencia en el nacimiento del poema.

«Subterránea mujer de mis retratos,  
De rostro oscuro y lacia cabellera,  
Perdida tengo en ti mi primavera  
Que, aunque segunda, reflorece a ratos

¿Por qué conmigo haces tan malos tratos?  
¿Por qué me vuelves torpe la manera?  
¿Muñón deformé la nariz reidera?  
¿Los discretillos ojos garabatos?

Te he dado vida y me odias despiadada  
No te pedía que me hicieras nada:  
Una mujer común que tiene acento.  
Pero al bromuro o sepia te me enconas,  
Y, ya fuera de ti, gritas, pregonas,  
Contra tu pobre madre a todo viento»<sup>4</sup>.

El Soneto a la mujer de mis retratos fue publicado en *El Hogar* en el año 1932, acompañado por varias fotografías de la poeta. Antes Storni había fracasado con un drama titulado *Amo del mundo*<sup>5</sup>, lo que seguramente fue una de las razones

<sup>3</sup> Tao Lao, «Bocetos femeninos,» *La Nación*. Fuente utilizada para el estudio: Tania Díz, «La ironía como disruptor de los roles sexo-genéricos en «Bocetos femeninos» de Alfonsina Storni,» <https://www.aacademica.org/tania.diz/12>. (última consulta: 8 de marzo de 2022)

<sup>4</sup> Storni, Alfonsina. *Ibid.*

<sup>5</sup> *Bambalinas Revista Teatral* no. 470, Buenos Aires (1927).

de su conflicto interior, cuestión que detallaremos a continuación, pero antes abriremos un paréntesis a la tradición de la forma del soneto en la literatura de la lengua española.

El primer intento documentado de adoptar esta forma a la literatura castellana se remonta al siglo XIV, y es la obra de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, con sus cuarenta y dos sonetos hechos al *italico modo*. Sin entrar en detalles exhaustivos sobre la tradición de la forma, cabe citar a Lope de Vega en relación con la cualidad descriptiva del soneto, a nuestro juicio, de gran interés: «el soneto está bien en los que aguardan»<sup>6</sup>. Ese «aguardar» concuerda con el carácter estático del soneto, pero, a la vez, con su aptitud de introducir la presencia de una nueva identidad, de establecer una nueva visión. Pero también se puede trazar paralelo con la hipótesis de que el rasgo más característico del soneto en el siglo XX es el camuflaje (entendido como figura retórica) de la forma ortodoxa, para desautomatizar la lectura y generar nuevos vínculos entre el poema y el lector<sup>7</sup>. Es decir: emplear el molde tradicional pero con un contenido trasgresor. Aparte de esta recontextualización de la forma clásica ¿qué es lo que consigue que este poema revolucionario rompa concretamente con los límites de su época?

El *Soneto a la mujer de mis retratos*<sup>8</sup> es un autorretrato lírico. Como tal, también se inscribe en una tradición de género bien establecida, baste citar sólo a una poeta que por mujer e hispanoamericana se puede considerar antecesora de Storni: Sor Juana Inés de la Cruz, autora de varios poemas sobre este tema. Además, dado el título de uno de sus sonetos, *A su retrato*<sup>9</sup>, y el conflicto interno esbozado también en este poema, el soneto de Alfonsina puede verse como una referencia intertextual a la poesía de la primera poetisa latinoamericana del siglo XVII de temática femenina. Sin meterme en detalles, cabe mencionar el poema titulado *Arguye de inconsistentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan*, composición que podemos denominar, para ser terminológicamente adecuados, pertinente a la temática de la igualdad de derechos.

<sup>6</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. 1609. Fuente: Macarena Cuiñas Gómez, «Lope, dramaturgo; Lope, poeta.» Centro Virtual Cervantes, [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconeteanteriores/septiembre\\_10/28092010\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconeteanteriores/septiembre_10/28092010_01.htm) (última consulta: 9 de julio de 2022)

<sup>7</sup> Manolo Mugica, *El soneto en México en el siglo XX: tradición y renovación*, tesis de máster, Fuente: [https://www.academia.edu/57650383/El\\_soneto\\_en\\_M%C3%A9jico\\_en\\_el\\_siglo\\_XX\\_tradic%C3%B3n\\_y\\_renovaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/57650383/El_soneto_en_M%C3%A9jico_en_el_siglo_XX_tradic%C3%B3n_y_renovaci%C3%B3n) (última consulta: 11 de julio de 2022)

<sup>8</sup> Alfonsina Storni, «Soneto a la mujer de mis retratos»

<sup>9</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, «A su retrato», en *Poesías Escogidas*. (Mexico: Victoria: 1916), 17. Fuente usada para el presente estudio:  
<https://press.rebus.community/aalh/chapter/a-su-retrato/> (última consulta: 3 de agosto de 2022)

Al mismo tiempo pienso que es importante señalar que una obra de este tipo, refiriéndome al autorretrato lírico, también puede considerarse una autobiografía, pero es un corte transversal de la biografía del autor. Se trata de la descripción de una fotografía, lo que presupone, en tanto que parte de una imagen, la previa paralización de una realidad en constante movimiento, esto es, la congelación de unos rasgos en perpetuo cambio que, por lo general, expresan los sentimientos de la poetisa. Como la describe Conrado Nalé Roxlo, el primer biógrafo de Alfonsina:

«La clave del enigma para nosotros [...] es que no era físicamente, sino expresivamente. Su rostro vivía de adentro hacia fuera, y lo que dejaba, más que una imagen, era una impresión [...] La movilidad de su rostro era sorprendente: en un instante pasaba del gesto aniñado y la sonrisa tierna y pueril, a la ironía indulgente o a la burla ácida; y desde la tristeza sombría a la alegre despreocupación desatada en altas risas. Durante largos años conservó una cara de muchachita, que de pronto se arrugaba y sumía como si le cayera encima toda la vejez del mundo. Y tal como se marchitaba, volvía a reflorecer en un parpadeo»<sup>10</sup>.

El soneto no solo describe un momento espontáneo, fijado por la fotografía, sino también, al igual que la biografía, elige algunos de los muchos datos personales, resalta ciertos rasgos y referencias biográficas.

En el ensayo de Paul De Man encontramos una línea de pensamiento relacionada: «Pero, justo en el momento en que parece que afirmamos que todo texto es autobiográfico, deberíamos decir que, por la misma razón, ninguno lo es o lo puede ser»<sup>11</sup>. Si ahora aceptamos la primera suposición, es decir, que el soneto de Alfonsina es una autobiografía, sin ignorar su carácter de retrato, me parece conveniente continuar con otra cita del texto de Paul De Man:

«La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas

<sup>10</sup> Tania Pleitez Vela, «Alfonsina Storni. Mi casa es el mar». Madrid: Espasa-Calpe, 2003., 2. Fuente usada para el presente estudio: [https://www.academia.edu/330520/Alfonsina\\_Storni](https://www.academia.edu/330520/Alfonsina_Storni) (Última consulta: 01 de agosto de 2023)

<sup>11</sup> Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, (EEUU: The Johns Hopkins University Press. 1979), 3. Fuente utilizada para el presente estudio: <https://ayciunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-la-autobiografic3ada-como-desfiguracion3b3n.pdf>. (Última consulta: 08 de marzo de 2022)

desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio: el narrador de las *Confesiones* de Rousseau parece estar definido por el nombre y por la firma de Rousseau de manera más universal según admite el mismo Rousseau, que en el caso de la novela *Julie*. Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo?»<sup>12</sup>.

Sin embargo ¿por qué pensamos que el poema retrato de Alfonsina es algo más que la descripción de una imagen realista?

Es la performatividad del texto la que nos guiará en esta cuestión. «¿Por qué conmigo haces malos tratos?» (Storni). En el pasaje citado, podemos descubrir que la pregunta en sí misma presupone una acción por parte del retrato que precede esta escena. Más tarde encontramos un ejemplo indirecto al acto de perlocución: «No te pedía que me hicieras nada» con lo cual la voz lírica concede la «capacidad de hacer» a la figura lírica. También en las siguientes líneas este retrato se convierte en la persona responsable de las características físicas de la autora. Al dirigirse a sí misma, o a la mujer que la representa en una (o varias) imágenes, y la involucra en la conformación de sus propios atributos subrayará una de sus peculiaridades. En el momento decisivo de otorgar la capacidad del habla a su propia fotografía, como consecuencia de este acto, se convierte también en el símbolo de su condición de extranjera por haber nacido en Capriasca o por ser un personaje fuera de lo ordinario de su época. «No te pedía que me hicieras hada: / Una mujer común que tiene acento»<sup>13</sup>.

La autocreación se concretará en la relación conflictiva entre la poeta y su madre al final del poema, y, observando esta interesante dicotomía entre el pasado, la tradición y la rebeldía, también conviene notar la materialidad textual y formal de este mismo poema. Storni, al elegir la forma tradicional del soneto para dibujar su autorretrato, en el que revela, mediante la descripción física, un trasfondo contradictorio al de su propia apariencia, no solo destruye el perfil de la mujer de su época, sino que reemplaza o hasta imposibilita la posición antes canonizada y fija del soneto. Contrastemos el fenómeno con el ensayo, que trata el carácter determinante de otro género, la autobiografía. De Man ha mostrado que la naturaleza uniformizadora de este, junto con el efecto que la forma en la que el contenido del texto está, determina la materia de ello si este contenido está dispuesto a transformarse.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 2.

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

Examinemos otro de los poemas de Storni, otro que puede considerarse como autorretrato y que contiene una referencia autobiográfica: en *La loba*, se refiere a su maternidad:

«Yo soy como la loba. Quebré con el rebaño  
Y me fui a la montaña  
Fatigada del llano.  
Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,  
Que no pude ser como las otras, casta de buey  
Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!  
Yo quiero con mis manos apartar la maleza»<sup>14</sup>.

Como el *Soneto a la mujer de mis retratos* va más allá y da vida al retrato, poniéndolo en un acto performativo, este texto tampoco se contenta con el esbozo de su biografía: no se acerca al idealismo modernista, aunque se mantenga formalmente en la tradición. El papel de Alfonsina como artista feminista fue romper con la tradición modernista y la tradición latinoamericana. La tradición modernista se basaba en la autonomía del autor, su control total sobre la creación, tanto en la creación del texto como en la autenticidad del ser y la claridad de la referencia, y, de igual manera, en la referencialidad del lenguaje. Por el contrario, el heredero literario del modernismo, el artista posmoderno, ve el «yo» fracturado por el inconsciente y definido a través de las convenciones lingüísticas, fuera del dominio total del autor<sup>15</sup>. Este cambio se refleja fielmente en las representaciones del «yo» de los autores, incluido el ejemplo de Alfonsina, que pinta perfectamente esta transformación: comenzó su creación literaria como representante del modernismo y a menudo utilizó el espacio textual como medio de autodescubrimiento. En los poemas que aquí se comentan también se describe un «yo» en constante lucha, dividido en dos mitades irreconciliables: tanto el diálogo con su propio retrato del soneto, como la autodefinición humorística, auto-irónica del mismo pasaje, y las referencias halladas en *La loba*, contribuyen a este proceso de autodefinición que no esconde su fragmentariedad.

Con respecto a su aspecto físico, como constata Julieta Gómez Paz, estudiante de la Escuela Normal de Lenguas Vivas, la poeta se toma a broma a sí misma, nunca satisfecha con su imagen. Al principio del texto, esta broma también

<sup>14</sup> Alfonsina Storni, «Yo soy como la loba», en: *La inquietud del rosal*, (Buenos Aires: Sociedad Latinoamericana S. A: 1916), 77.

<sup>15</sup> Antal Bókay, *Bevezetés az irodalomtudományba*, (Budapest: Osiris. 2006), 124-126. (Las traducciones del libro aquí citado son obra de la autora del estudio.)

parece ofrecer una excusa: «Soy fea, pero no tanto»<sup>16</sup>. Esta contradicción puede explicarse por las circunstancias de la publicación del poema: salió a la luz en 1932 en la revista *El Hogar* y, como indicamos al comienzo del presente trabajo, antes Alfonsina había escrito el drama *El amo del mundo*, que fracasó inmediatamente después de su estreno. Tras este revés, Storni se fue de gira por Europa con su amiga. El detalle antes mencionado («una mujer común que tiene acento»[Storni]), aparte de hacer alusión a la manera de pronunciar palabras de una manera distinta a lo ordinario, puede sugerir que su manera de escribir salía de la norma por su carácter innovador. Este detalle, a su vez, basándose en la biografía de la autora, puede hacer alusión al hecho de que su lugar de nacimiento no era Argentina, país en el que creció y donde desarrolló su carrera literaria. Sean cuales sean los datos a los que alude el poema, la base referencial está ahí. La formulación de la exterioridad es una parte ineludible de la fragmentación del yo, pero, al mismo tiempo, este poema contextualiza los datos biográficos de tal manera que dejan de ser simplemente datos biográficos. Como constituyente del poema, como parte de la rima y la métrica que forman el soneto, se convierte en algo más que una simple circunstancia biográfica. Analizo las asonancias del poema: la primera tercerilla, «retratos-ratos-tratos» forma una rima contundente, y, añadiendo «garabatos», gana un trazo humorístico. La pareja que cierra las asonancias del poema «accento – viento» también forma una rima rotunda (Storni). En mi opinión, a través del análisis de varios poemas de la poeta, se vislumbra el desarrollo de su revolución poética y personal que no teme usar los acontecimientos biográficos, es decir, la biografía de Storni se presenta como un mero recurso poético.

De este modo, el autorretrato lírico ha transgredido los límites del detalle autobiográfico, ha alterado el papel del hecho biográfico.

¿Cómo contribuye en este proceso el final de la última estrofa: «Y, ya fuera de ti, gritas, pregonas /Contra tu pobre madre a todo viento» (Storni)? La poeta ha escrito varias obras sobre su madre (*Palabras a mi madre*<sup>17</sup>, *Pudiera ser*<sup>18</sup> para mencionar los poemas más característicos de esta índole) en las que la define como alguien que está subyugada a su situación social contra la cual ella, la hija, se subleva. Representación de tal hecho se encuentra también en la obra

<sup>16</sup> Tania Pleitez Vela, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, (Madrid: Espasa-Calpe, 2003). Fuente utilizada para el presente estudio:

[https://www.academia.edu/330520/Alfonsina\\_Storni](https://www.academia.edu/330520/Alfonsina_Storni) (Última consulta: 8 de marzo de 2022)

<sup>17</sup> Alfonsina Storni, «Palabras a mi madre», en: *Ocre*, (Buenos Aires: Babel, 1925), 15.

<sup>18</sup> Alfonsina Storni, «Pudiera ser», en *Irremediablemente*. (Buenos Aires: Colección Torremozas, 1919)

analizada. Y es en este momento cuando se puede percibir una vez más de su conflicto interior: por un lado la oración «fuera de ti» señala que la lucha en contra de su madre le causa discrepancia interna.

A pesar de que el soneto ha ido en algunos aspectos más allá de la autobiografía, me gustaría reflexionar sobre la legibilidad de este poema como autobiografía desde una perspectiva diferente, tomando el ensayo de De Man como punto de partida.

«Al principio la autoridad trascendental tenía que ser compartida entre el autor y el lector o, lo que es lo mismo, entre el autor del texto y el autor en el texto que lleva su nombre; pero ahora la pareja especular ha sido reemplazada por la firma de un único sujeto, que ya no se repliega sobre sí mismo en un entendimiento especular. Pero el modo de la lectura de Lejeune, al igual que sus elaboraciones teóricas, muestra que la actitud del lector hacia este «sujeto» contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado»<sup>19</sup>.

El juicio del lector está fuertemente influenciado por su propio entorno, la estructura social aceptada de la época, lo que es particularmente importante en el caso de un autor que escribe sobre temas conflictivos en un determinado periodo histórico. Dados los diferentes puntos de vista, bastante claros en el presente caso, consideraremos que se ha de examinar más a fondo la relación de la autora con el *yo* representado en el poema y analizar cómo la imagen del *yo* se relaciona y se desemboca en la formación de una nueva identidad.

En primer lugar, titula a «la mujer que aparece en mis retratos» y se dirige a ella como a una «mujer subterránea». Esta posición ya presupone distancia, pero al análisis de este aspecto volveremos más tarde. La caracterización del retrato al principio del poema como «rostro oscuro y lacia cabellera» contrasta con la rebeldía expresada más adelante en el poema, como se ha demostrado anteriormente analizando el desarrollo de la actitud rebelde en el retrato. Lo que hace Storni, pues, es articular en un solo poema emblemático el cambio constante, el proceso que puede considerarse la esencia de la identidad posmoderna. A nuestro juicio, este poema es uno de los más característicos ejemplos del fenómeno porque en este texto la imagen del rostro es el punto de partida de la parábola.

Antes de comenzar el análisis de cómo este poema se convierte en la propia *prosopopeia* de la poeta, me gustaría referirme brevemente a los aspectos de la fotografía que afectaban a toda la sociedad de la época.

---

<sup>19</sup> De Man, *Autobiography as De-facement*, 4.

A principios del siglo XX, se puso de moda realizar fotografías de paisajes latinoamericanos debidamente escenificadas, a base de sepia o bromuro de plata, con los auténticos habitantes de la región. Estas fotografías, llamadas «fotos de género», fueron tomadas para los europeos, no para mostrar la vida latinoamericana, sino para «deshacer» y disimular las masacres del siglo XIX, o, al menos, para compensar el daño causado. Vistieron a los indígenas para convertirlos en europeos con el fin de uniformizar a la población. Las imágenes intentan retratar a los aborígenes como una *materia* moldeable, para integrarlos en una sociedad ideal y europeizada<sup>20</sup>. En este caso, pues, se puede hablar del efecto *desfigurador* de la fotografía. Se debía ilustrar la unificación de la sociedad mediante estas fotografías sin rostro, con el fin de demostrar su homogeneidad. También se puede observar que estas fotografías son, de hecho, ejemplos perfectos de la proyección del modelo social español. Sería interesante discutir esto más a fondo. Sin embargo, en el presente estudio, abordaremos otro aspecto de la fotografía como fenómeno de conformación social.

Si observamos la relación de la fotografía con el movimiento, surge un interesante paralelismo: el autorretrato lírico de Alfonsina es también una imagen de este tipo, que fija el dinamismo, captando artificialmente un momento de la vida, ya que este poema capta el instante del retrato. A lo largo de la realización de la fotografía ella también tuvo que posar durante largos minutos ante la cámara, manteniendo una apariencia de naturalidad. Hay que añadir que la técnica fotográfica de la época era una especie de plantilla, ya que no era capaz de mostrar los delicados rasgos del rostro, sino sólo el carácter del rostro<sup>21</sup>. Es posible que esta carencia haya llamado la atención de la poeta y la haya motivado a dar contenido a los rasgos de la imagen, que se habían vuelto tan estereotipados.

Por otra parte, siguiendo el paralelismo del retrato lírico y el ensayo de Paul de Man, me parece interesante evocar las anotaciones en los epitafios, porque los epitafios de Alfonsina (su último poema, *Voy a dormir*<sup>22</sup>, y la canción escrita sobre ella después de su muerte, *Alfonsina y el mar*) son obras clave de su obra.

<sup>20</sup> Cristina Fraire, *Pueblos originarios: dos miradas*. en: Fotogalería / Entrada Gratuita. Fuente utilizada para el presente estudio: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/f-pueblos-originarios.pdf> (última consulta: 10 de julio de 2022.)

<sup>21</sup> «Los orígenes de la fotografía,» *La Vanguardia*. Fuente utilizada para el presente estudio: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20180411/442459480247/historia-fotografia-camara-kodak-polaroid-digital-daguerrotipo.html> (última consulta: 10 de julio de 2022.)

<sup>22</sup> Alfonsina Storni, «Voy a dormir,» *La nación*, (1938). Fuente utilizada para el presente estudio: <http://sobrecartas.com/voy-a-dormir-de-alfonsina-storni-mar-del-plata-22-de-octubre-de-1938/> (última consulta: 7 de marzo de 2022).

La canción compuesta por Ariel Ramírez y Félix Luna tras la muerte de la poeta, *Alfonsina y el mar*, se hizo famosa en la interpretación de Mercedes Sosa. Los poemas de Storni que establecen una nueva identidad, incluido el último en el que describe las circunstancias de su suicidio y su pintoresco lugar de enterramiento, el océano, están vinculados a este escenario, al agua, al mundo submarino. Sin embargo, en este autorretrato ya se define a sí misma como una «mujer subterránea», aunque se dirija a su imagen. Esta paradoja puede explicarse por las mencionadas deficiencias de la técnica fotográfica de la época, pero también puede deberse al hecho de que ella se dirige a sí misma como si fuera alguien ya enterrado. Al mismo tiempo, a través del acto de darle vida, el «discurso autobiográfico como discurso auto-restaurador» está implicado en el funcionamiento del poema. Así pues, el texto puede ser leído como epitafio, como autorretrato y como corte transversal autobiográfico. Para definir el mecanismo del poema vamos a profundizar en el análisis de la relación de la autora con su imagen.

Si examinamos los detalles de la representación del rostro «muñón deforme, la nariz reidera; los discretillos ojos garabatos» (Storni), encontramos crueldad e ironía por parte de la poeta. A este respecto cito a Tamás Scheibner, que, en relación con la interpretación de Borges, dijo:

«La ironía, al parecer, es un acto de afirmación de la identidad: siempre aleja al sujeto de su objeto, le asigna una especie de posición superior o afirma su supremacía. La auto-ironía no es una excepción: en este caso, el “yo” siempre se aleja de los defectos del “yo” del pasado del que se acaba de hablar, o, precisamente a través del gesto irónico, llama a la existencia de otro, de un nuevo «yo» que ya no tiene los defectos del anterior, es decir, que es superior a él. Parece, pues, que la ironía crea una identidad segura para su usuario»<sup>23</sup>.

Desde este punto de vista, el poema de Alfonsina Storni también puede considerarse una, como la define Paul de Man:

«la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar»<sup>24</sup>.

Es importante señalar que, al principio del texto, la poeta subraya la incomodidad de su aspecto, que es, por así decirlo, la primera forma de distanciarse la autora

<sup>23</sup> Tamás Scheibner, «Borges-olvasás», *Huszonegy* (2), no. 3 (2001): 31-44. Fuente utilizada para el presente estudio: <https://adoc.pub/scheibner-tamas-borges-olvasas-nov-ktetben-critical-writings.html> 33. Traducción propia – E.R.

<sup>24</sup> De Man, *Autobiography as De-facement*, 7.

del poema de la persona sobre la que escribe. Pero es aún más llamativo que luego, en su autodefinición, no se centre en esto sino en que tiene acento y que es una mujer sencilla, «Una mujer común que tiene acento» (Storni). Ahora me gustaría mirar e iluminar su rareza desde un ángulo diferente: su visión feminista es la más cercana al pensamiento de Kristeva e Irigaray.

«El feminismo de Kristeva es peculiar, y tal vez profundo, porque no se centra en la integración social superficial de las mujeres (por ejemplo, la igualdad política), sino en la incorporación del género femenino, de las mujeres al orden, con sus componentes más personales e inconscientes, preguntando a las mujeres dónde se puede encontrar su lugar en el contrato simbólico [...] Las mujeres se sienten rechazadas, al margen del contrato simbólico social, del lenguaje como vínculo social fundamental»<sup>25</sup>.

Lo mismo se ve expresado en el poema estudiado tanto en la descripción de su imagen como en la actitud revolucionaria frente a su madre, como símbolo de la mentalidad tradicional. El verso «Perdida tengo en ti mi primavera/Que, aunque segunda, reflorece a ratos» (Storni) refleja su conciencia de las expectativas de la época, las expectativas a las que ella no obedece: casarse joven, como única posibilidad existencial para la mujer. Helen Cixous en *La risa de Medusa*<sup>26</sup> declara lo que Storni también quiere conseguir, la posibilidad de un camino distinto para el género femenino, es decir, tener vida y carrera intelectuales<sup>27</sup>. Observando la obra poética de Storni podemos percibir la intención de crear este camino a través de sus textos, los cuales, como hemos examinado antes, hacen uso de su biografía.

Cito el pensamiento de Toril Moi al respecto:

«Dado que todos los significados están determinados por el contexto, lo que está presente es la lucha de poder entre los sexos, el contexto definido por la propia partidocracia. La opresión de las mujeres no sólo existe en el plano

<sup>25</sup> Bókay, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 206-207.

<sup>26</sup> Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, *Ensayos sobre la escritura* trad. Ana M.ª Moix, (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995). Fuente utilizada para el presente estudio:  
<https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Cixous-Helene-La-Risa-de-La-Medusa.-Ensayos-sobre-la-escritura.pdf> (última consulta: 8 de marzo de 2022.)

<sup>27</sup> *Ibid.*: «Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitiría llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: - individualmente: al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo, el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.»

económico y social, político, sino principalmente en el nivel más básico de la mente, en el logos, en la articulación del discurso, es decir, en los procesos del lenguaje, no en el lenguaje sino en el discurso»<sup>28</sup>.

En el poema de Storni, la represión de la mujer subterránea y la perdida de la primavera expresa la recuperación de la primavera como símbolo de juventud y renovación. Su poder de crear una identidad nueva se basa en la representación de los rasgos físicos, primero como fondo (rostro oscuro) y luego como implicación de la ironía («Muñón deformé la nariz reidera/Los discretillos ojos garabatos», Storni).

Como se ha indicado anteriormente, la auto-ironía es un paso importante en el proceso de auto-creación y de rebelión en el poema, en el hecho de dar vida al retrato («te he dado vida») y, finalmente, en el arrebato contra la madre («ya fuera de ti gritas, pregonas contra tu pobre madre a todo viento», Storni). Para ver este proceso como algo más relevante que una rebelión personal e infantil, es importante tener en cuenta la presencia de acontecimientos y circunstancias autobiográficas y sociales examinadas en nuestro estudio, que dan un significado universal al carácter rebelde del texto. La estructura autobiográfica, que para Paul de Man representa una desfiguración, es decir, una uniformización y descaracterización, y la idea de que todos los textos pueden ser considerados autobiográficos y, al mismo tiempo, ninguno puede ser considerado como ello, también juegan un papel, a nuestro juicio, en el mecanismo del soneto estudiado. El texto de Alfonsina consigue su objetivo, la meta de formular una nueva identidad femenina, al encajarse en un marco de género establecido como el soneto, al reflexionar sobre el nuevo fenómeno de la época, la fotografía, y al romper con el orden social y la tradición hasta entonces dominantes a través de la voz del retrato, al rebelarse contra su madre. Al mismo tiempo, esboza sus conflictos internos y, mediante el uso de referencias autobiográficas, da cuenta de su excepcionalidad que puede considerarse una parte de la identidad femenina contemporánea. En conclusión, en el poema de Alfonsina se proporciona un marco formal apropiado para su trabajo, y la referencialidad ofrece un telón de fondo para la naturaleza problemática de la cuestión de la identidad.

---

<sup>28</sup> Ana María Da Costa y Shelley Goldsland, *Mulheres más*, (Porto: Universidad Fernando Pessoa, 2007), 15-16.

## Bibliografía

- Bambalinas Revista Teatral* no. 470, Buenos Aires (1927).
- Bókay, Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris. 2006.
- Cixous, Helene. *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana M.<sup>a</sup> Moix. San Juan: Universidad de Puerto Rico. 1995.
- Cruz, Sor Juana Inés: «A su retrato.» En *Poesías Escogidas*. Mexico: Victoria. 1916. 17. Fuente usada para el presente estudio <https://press.rebus.community/aalh/chapter/a-su-retrato/> (Fecha de revisión: 03-03- 2022)
- De Man, Paul. *Autobiography as De-facement*. EEUU: The Johns Hopkins University Press. 1979. p. 3 Fuente utilizada para el presente estudio: <https://ayciunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-la-autobiografia-como-desfiguracion.pdf>. (Última consulta: 3 de agosto de 2022)
- Fraire, Cristina: «Pueblos originarios: dos miradas.» En *Fotogalería/ Entrada Gratuita*. Fuente: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/f-pueblos-originarios.pdf> (última consulta: 10 de julio de 2022)
- Lao, Tao. «Bocetos femeninos.» *La Nación*. Buenos Aires. (1920–1921.) Fuente utilizada para el presente estudio: <https://www.aacademica.org/tania.diz/12>. (última consulta: 8 de marzo de 2022)
- Da Costa, Ana María, y Goldsland, Shelley. *Mulheres más*. Porto: Universidad Fernando Pessoa. 2007.
- Mugica, Manolo. *El soneto en México en el siglo XX: tradición y renovación*. Tesis no publicada. Fuente utilizada para el presente estudio:  
[https://www.academia.edu/57650383/El\\_soneto\\_en\\_M%C3%A9xico\\_en\\_el\\_siglo\\_XX\\_tradic%C3%B3n\\_y\\_renovaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/57650383/El_soneto_en_M%C3%A9xico_en_el_siglo_XX_tradic%C3%B3n_y_renovaci%C3%B3n) (última consulta: 11 de julio de 2022)
- Pleitez Vela, Tania. *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*. Madrid: Espasa-Calpe. 2003. Fuente utilizada para el presente estudio: [https://www.academia.edu/330520/Alfonsina\\_Storni](https://www.academia.edu/330520/Alfonsina_Storni) (última consulta: 3 de agosto de 2022)
- Rubal Thomsen, María. «Los orígenes de la fotografía.» *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20180411/442459480247/historia-fotografia-camara-kodak-polaroid-digital-daguerro-tipo.html> (última consulta: 10 de julio de 2022)

- Scheibner, Tamás. «Borges-olvasás.» *Huszonegy* (2), no. 3 (2001): 31-44. Fuente utilizada para el presente estudio: <https://adoc.pub/scheibner-tamas-borges-olvasas-nov-ktetben-critical-writings.html> 33. Trad. realizada por la autora del presente estudio. (última consulta: 8 de marzo de 2022)
- Storni, Alfonsina. «Voy a dormir.» *La Nación*. (1938). Fuente: <http://sobrecartas.com/voy-a-dormir-de-alfonsina-storni-mar-del-plata-22-de-octubre-de-1938/> (última consulta: 7 de marzo de 2022)
- . *Irremediablemente*. Buenos Aires: Sociedad Latinoamericana S. A. 1919.
  - . *La inquietud del rosal*. Buenos Aires: Sociedad Latinoamericana S. A. 1916.
  - . *Ocre*. Buenos Aires: Babel. 1925.
  - . «Soneto a la mujer de mis retratos». *El Hogar*. Buenos Aires: Editorial Haynes. 1932.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid. 1609. Fuente: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_10/28092010\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_10/28092010_01.htm) (Última consulta: 9 de junio de 2022)

# **La resilabificación en el español: ¿qué es, y cómo enseñarla?**<sup>1</sup>

DOROTTYA SZABÓ-KOVÁCS

## **Introducción**

La importancia de los rasgos suprasegmentales del habla ya se ha abordado en varias investigaciones. McBride, por ejemplo, pidió a hablantes nativos del español (estudiantes universitarios mexicanos y argentinos) y a profesores del español norteamericano que evaluaran la producción oral de alumnos universitarios americanos que cursaban el español como lengua extranjera<sup>2</sup>. Según los resultados obtenidos por la autora, los profesores estadounidenses marcaron características problemáticas en el nivel de los sonidos (nivel segmental), mientras que, con respecto a la inteligibilidad, los evaluadores nativos señalaron factores molestos en el nivel suprasegmental, por ejemplo, la fluidez, la velocidad de habla y de articulación, las pausas y los titubeos. Ambos grupos (tanto los nativos del español como los profesores no nativos) atribuyeron características más negativas, como «perezoso» o «inseguro», a los estudiantes con una pronunciación más extranjera que a los que tenían menos problemas de pronunciación.

Schairer también pidió a hablantes nativos que juzgaran la lectura de informantes no nativos del español (de nivel inicial a nivel nativo)<sup>3</sup>. Las reacciones de los nativos mostraron que el encadenamiento de consonantes (o sea, la resilabificación) y la pronunciación de las vocales tónicas y átonas conjuntamente eran las mejores señales del rendimiento estudiantil. Además, la combinación

<sup>1</sup> La presente investigación se ha realizado gracias al apoyo del «Nuevo Programa Nacional de Excelencia» (ÚNKP-21-2) del Ministerio de Innovación y Tecnología y del Departamento Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación de Hungría. Quisiera agradecer a mi tutora, Kata Baditzé Pálvölgyi, sus consejos y toda la ayuda que me ha proporcionado.

<sup>2</sup> Kara McBride, «Which Features of Spanish Learners' Pronunciation Most Impact Listener Evaluations?», *Hispania* 98 no. 1, (2015): 14-30.

<sup>3</sup> Karen Earline Schairer, «Native Speaker Reaction to Non-Native Speech,» *The Modern Language Journal* 76 no. 3, (1992), 310-318.

de vocales inacentuadas, acentuadas y de los diptongos también tenía mucha influencia en la opinión de los evaluadores nativos. Vale la pena destacar que los diptongos también pueden tener importancia en el nivel suprasegmental, al estar presentes en las fronteras entre palabras.

El presente estudio se centra en una área menos tratada de la lingüística contrastiva española-húngara, un rasgo suprasegmental, la resilabificación. Como es el primer paso de un proyecto más extenso, el objetivo principal de este trabajo es la presentación de dicho fenómeno (con atención especial a las lenguas húngara y española), y también ofreceremos métodos y actividades didácticas que pueden facilitar la enseñanza de la resilabificación en el aula de español como lengua extranjera (ELE).

## Definición

Según las reglas de contacto de sílabas de Vennemann, por la yuxtaposición de palabras, dos sílabas quedan contiguas, y así, puede producirse el fenómeno denominado *resilabificación*<sup>4</sup>, que es un fenómeno ampliamente difundido y bien establecido en las lenguas<sup>5</sup>. La resilabificación (el resilabeo o el reanálisis, en inglés, *resyllabification*) puede ser considerada como un «proceso de reformación de las unidades silábicas»<sup>6</sup>, y significa la reorganización postléxica<sup>7</sup> de la estructura silábica<sup>8</sup>. El resilabeo aparece cuando las restricciones de la estructura silábica de un contexto fonético dado requieren que algunos elementos de una sílaba pasen a la siguiente sílaba<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Theo Vennemann, *Preference Laws for Syllable Structure and the Explanation of Sound Change* (Berlin: Mouton de Gruyter, 1988) citado por Wolfgang U. Dressler y Péter Siptár, «Towards a Natural Phonology of Hungarian,» *Acta Linguistica Hungarica* 39, no. 1-4, (1989): 391.; Wolfgang U. Dressler y Siptár Péter, «A magyar nyelv természetes fonológiaja felé,» en *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XIX.*, ed. Mihály Péter, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998), 45.

<sup>5</sup> Lahoz-Bengoechea José María, y Miguel Jiménez-Bravo, en prensa, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish,» *Laboratory Phonology*, 1-33.

<sup>6</sup> Roger Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» *Kwansei Gakuin University Humanities Review*, no. 23, (2018): 207.; Minerva Oropeza Escobar, «Variación, reanálisis y analogía en la adquisición de la fonología del español,» *Revista de Investigación Educativa* no. 15, (2012): 60.

<sup>7</sup> El término *postléxico* se refiere a los fenómenos no sensibles a morfos, palabras, secuencias de palabras [cf. László Kálmán y Viktor Trón, *Bevezetés a nyelvtudományba* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2007)], 99.)

<sup>8</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish.»

<sup>9</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» 215.

En concreto, Steriade y Harris resaltan la reorganización de la secuencia VC.V como V.CV<sup>10</sup>, véase el ejemplo de *el hombre*, que se realizará como [e.lóm.bre]<sup>11</sup>. Partiendo de Vennemann, Dressler y Siptár aluden a la colocación de la última consonante de la coda al ataque de la siguiente sílaba si la coda mencionada consta de dos consonantes y el ataque siguiente contiene una sola consonante (entre otras condiciones)<sup>12</sup>. Además, Civit Contra recurre a otro ejemplo de resílabificación de la lengua española, aquel en el que la vocal final de la primera palabra y la vocal inicial de la sucesiva (ambas palabras pertenecientes al mismo contexto fonológico) son reorganizadas en una sola sílaba<sup>13</sup>. Así, las dos vocales (originalmente, ambas núcleos silábicos) forman un diptongo, disminuyendo el número de sílabas: *mi amigo* resílabificado como [mja.mí.yo]. La contracción de vocales a través de las fronteras entre palabras, la conocemos también como *sinalefa*<sup>14</sup>.

### Resílabificación en el español

En el español se encuentran mayoritariamente sílabas abiertas, que no poseen coda, sin reducción vocálica<sup>15</sup>, y el contexto puede influir en la división original de las sílabas<sup>16</sup>, esto es, en la segmentación de las palabras<sup>17</sup>. Así, según Civit

<sup>10</sup> Donca Steriade, «Greek accent: A case for preserving structure,» *Linguistic Inquiry* no. 19, (1988): 287.; James Harris, «Integrity of prosodic constituents and the domain of syllabification rules in Spanish and Catalan,» en *The view from building 20*, ed. Kenneth Hale y Samuel Jay Keyser, (Cambridge, Massachusetts: Imprenta del MIT, 1996): 181–182.

<sup>11</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resílabificación en la Clase de Español Elemental,» 215.

<sup>12</sup> Dressler y Siptár, «Towards a Natural Phonology of Hungarian,» 39.; Dressler y Siptár, «A magyar nyelv természetes fonológiaja felé,» 45.

<sup>13</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resílabificación en la Clase de Español Elemental,» 207.

<sup>14</sup> Heles Contreras, «Vowel Fusion in Spanish,» *Hispania* 59 no. 1, (1969): 61.; Aurelio M. Espinosa, «Synalepha and Syneresis in Modern Spanish,» *Hispania* 5 no. 7, (1924): 299–309.; José Ignacio Hualde, *Los sonidos del español*, (New York, NY: Cambridge University Press, 2014), 76–78.; José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar, y Catherine E. Travis, *Introducción a la lingüística hispánica*, (New York, NY: Cambridge University Press, 2010), 98.

<sup>15</sup> Susana Del Viso Pavón, «Errores espontáneos del habla y producción del lenguaje,» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991), citado por Gutiérrez et al. (Nicolás Gutiérrez, Alfonso Palma, y Julio Santiago, «El papel de la sílaba y de la rima en producción del lenguaje: Evidencia desde los errores del habla en español,» *Psicológica* no. 24 [2003]: 66.); Kenneth L. Pike, *The intonation of American English*, (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1945), 35.

<sup>16</sup> Alicia Puigvert Ocal, «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera,» en *La formación y competencias del profesorado de ELE: XXVI Congreso Internacional ASELE*, coord. Olga Cruz Moya, comp. María Ángeles Lamolda González, (2016), 839.

<sup>17</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish»

Contra<sup>18</sup>, fenómenos como la resilabificación aparecen con «una frecuencia extremadamente alta» entre palabras, y el resilabeo mismo también es algo habitual y generalizado en la lengua en cuestión<sup>19</sup>.

Muy en especial, la resilabificación es común en el español en el caso de secuencias CV o en secuencias vocálicas a través de fronteras de sílabas<sup>20</sup>, o también es frecuente en límites de palabras, cuando la primera palabra tiene una consonante como sonido final y la siguiente palabra tiene una vocal (o una /h/ muda) inicial: la consonante se realizará como ataque, junto con la vocal inicial de la siguiente palabra<sup>21</sup>. Es decir, la consonante en posición coda se integrará en la vocal inicial de la siguiente palabra o sílaba, formando una sola sílaba. Así, la ubicación de la frontera entre las palabras (o sílabas) cambiará, afectando la forma fonológica y fonética de las palabras dadas.<sup>22</sup> Vale la pena mencionar que según una descripción inversa, las palabras que *empiezan* con una vocal (o con una /h/ muda) deben estar ligadas a la palabra *precedente*, formando una sílaba a través de ambas palabras<sup>23</sup>.

Sin embargo, además del contexto, la presencia y la calidad de la resilabificación depende de la variedad del español en cuestión también. Por ejemplo, cualquier consonante puede sufrir resilabificación en el español peninsular, mientras que en ciertos dialectos de Ecuador, algunas consonantes (como la

<sup>18</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» 207.

<sup>19</sup> Margaret Selting, *et. al.*, «Un sistema para transcribir el habla en la interacción: GAT 2.,» trad. Oliver Ehmer, Luis Ignacio Satti, Angelita Martínez, Stefan Pfänder. *Gesprächsforschung*, no. 20, (2019): 73.

<sup>20</sup> Puigvert Ocal, «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera,» 839.

<sup>21</sup> Margaret Selting, *et. al.*, «Un sistema para transcribir el habla en la interacción: GAT 2.,» 73.; José María Lahoz, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» *Revista Internacional de Lenguas Extranjeras* no. 1, (2012): 136.; Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

<sup>22</sup> Oropeza Escobar, «Variación, reanálisis y analogía en la adquisición de la fonología del español,» 60. Se debe añadir que, los resultados de Berg (Thomas Berg, «Phonological processing in a syllable-timed language with pre-final stress: Evidence from Spanish error data,» *Language and Cognitive Processes* 6 no. 4 [1991]: 265-301.), relacionados con el español, sugieren que los elementos iniciales y finales de la sílaba cuentan con características diferentes, Gutiérrez *et al.* («El papel de la sílaba y de la rima en producción del lenguaje: Evidencia desde los errores del habla en español,»: 66) suponen que todo esto tiene la explicación en el (posible) fenómeno de que los segmentos finales están más ligados al núcleo de la sílaba.

<sup>23</sup> Lahoz, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» 136.

/s/ y la /n/) no participan en el resilabeo, otras, como la /l/, sí<sup>24</sup>. En cuanto al español portorriqueño, por otra parte, podemos decir que la frase entonativa parece ser el dominio de la aplicación de la resilabificación<sup>25</sup>. También debemos tener en cuenta los contextos en los que tiene lugar la aspiración en las distintas modalidades del español: los obstruyentes en posición implosiva normalmente quedan aspiradas en varios dialectos<sup>26</sup>. En el español caribeño y en el español de la provincia de Río Negro (Argentina), por ejemplo, la aspiración se aplica antes de la resilabificación. Así, *dos alas* se realizará como [do.<sup>h</sup>a.la<sup>h</sup>]. Por otra parte, en la variedad de Buenos Aires, la resilabificación se aplica primero, y *dos alas* tiene la pronunciación de [do.sa.la<sup>h</sup>]. Esto muestra que ha ocurrido la reformación de las sílabas, y la aspiración no afecta a la /s/ en posición ataque<sup>27</sup>. Además, en el español de Paraguay y en la variedad de la Península Yucatán, por la influencia del maya, se produce una oclusiva o constricción glotal (golpe de glotis o ataque duro, [?]) ante una vocal inicial de palabra, que impide la resilabificación en algunos contextos. Por ejemplo, *mis hijos* será [mis.?*i*.xos]<sup>28</sup>.

### Resilabificación en el húngaro

En el húngaro, la silabificación es continua, y tiene la dirección derecha-izquierda, es decir, siempre se aplica de nuevo después de operaciones morfológicas

<sup>24</sup> Kimball Robinson, «The dialectology of syllabification: A review of variation in the Ecuadorian Highlands,» *Romance Philology*, no. 66, (2012): 115-145.

<sup>25</sup> Thomas J. Mathews, «Two Implosive Phenomena and Resyllabification in Puerto Rican Spanish,» *Ponencia, Annual Meeting of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Colorado Springs, 27-29 de octubre de 1994.

<sup>26</sup> Véase, por ejemplo, Esther L., Brown y Rena, Torres Cacoullos. «¿Qué le vamoh aher?: Taking the Syllable out of Spanish /s/ Reduction,» *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics* 8 no. 3, (2002): 17-31.

<sup>27</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

<sup>28</sup> Ellen M. Kaisse, «Resyllabification precedes all segmental rules.» en *Formal perspectives on Romance linguistics: Selected papers from the 28th Linguistic Symposium on Romance Languages (LSRL XVIII)*, editado por Jean-Marc Authier, Barbara E. Bullock, y Lisa A. Reed, (Amsterdam, John Benjamins, 1999), 197-210.

Sonya Trawick, Jim Michnowicz, «Glottal insertion before vowel-initial words in the Spanish of Asunción, Paraguay,» en Contact, community and connections: Current approaches to Spanish in multilingual populations, editado por Gregory L. Thompson, y Scott M. Alvord, (Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019), 147-171.; John M. Lipski, «El español de América en contacto con otras lenguas,» en *Lingüística aplicada del español*, coord. Manuel Lacorte, (2007): 309-345.; Jim Michnowicz, Laura Kagan, «On glottal stops in Yucatan Spanish: language contact and dialect standardization,» en *Selected Proceedings of the 7th Workshop on Spanish Sociolinguistics*, ed. Sandro Sessarego, y Fernando Tejedo-Herrero, (2015): 217-240.

y fonológicas. Es posible el resilabeo: por ejemplo, la coda de la última sílaba de la raíz puede quedar resilabificada si el sufijo adjuntado empieza con una vocal<sup>29</sup>. Para ver un ejemplo, la palabra *ablakok* (que significa ‘ventanas’) se silabifica como [ab.la.kok], aunque la raíz original es *ablak*.

No obstante, varios análisis del húngaro presentan teorías problemáticas en cuanto a la presencia del resilabeo en dicha lengua. Szépe, por ejemplo, se refiere al resilabeo usando términos como *simplificación* y *silabificación fonética*, y sugiere que el mecanismo simplificador de la organización de las secuencias puede partir del nivel fonético<sup>30</sup>. Así, la silabificación fonética de *elviszlek a [...]* (en español: ‘te llevo al [...]’) será «el.visz.le.ka» [el.vis.le.ka], o sea, el segmento /k/, que es el punto inicial de la simplificación, se resilabificará como ataque de la siguiente sílaba. En este caso, Szépe supone que la /k/ se resilabifica a la posición ataque vacía del artículo (que es la /a/), pero esto significa el cambio de la frontera del morfema también. Sin embargo, este proceso relacionado con las fronteras de los morfemas conlleva el hecho de que en ambos lados de la nueva frontera quedan morfemas, y ni «elviszle» (en español, más o menos, ‘te llev’), así incompleto, ni «ka» (más o menos «oal»), con su ataque lleno, obedece a esta regla<sup>31</sup>.

Según otros estudios<sup>32</sup>, las consonantes /b d t/ finales de sílaba tendrían que ser reorganizadas como ataques de la sílaba siguiente (véase el ejemplo *mosd meg*, en español, ‘lávalo’, que sería [moʒ.dmeg]), pero el húngaro no acepta las secuencias /bm dm tn dl bf bv dv tm df/ (ni sus equivalentes ensordecidas) al inicio de la sílaba. Este conflicto (entre las preferencias de las secuencias silábicas y las restricciones con respecto al ataque) se solucionará a través de eliminar la oclusiva problemática. Así, la resilabificación implica automáticamente la elisión de la oclusiva en cuestión, en concreto, de la oclusiva (originalmente en posición coda) que se podría resilabificar. Esta explicación también, por otra parte, causa dificultades: la teoría relacionada con el resilabeo debería ser verdadera en el caso de las fricativas y las africadas también, pero estas nunca quedan eliminadas (por ejemplo, en *törzsvendég*, ‘cliente habitual’, todas las consonantes

<sup>29</sup> Juliette Levin, «A metrical theory of syllacticity,» (Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 1985), citado por Miklós Törkenczy y Péter Siptár, «Magánhangzó ~ semmi változások a magyarban,» *Nyelvtudományi Közlemények* 97, no. 97, (2000): 87.

<sup>30</sup> Judit Szépe, «Történetek egy lovag botlásairól,» en *Köszöntő kötet Szende Tamás tiszteletére*, ed. András Cser, (Budapest: Open Art., 2006): 87.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Dressler y Siptár, «Towards a Natural Phonology of Hungarian,» 39.; Dressler y Siptár, «A magyar nyelv természetes fonológiája felé,» 45-46.

de la secuencia «rzsv» serán pronunciadas). Además, de las secuencias de tres miembros cuyo primer elemento es una /r/, la /d/ puede desaparecer como sonido en el medio, pero otras oclusivas no (*szerbtől*, ‘del serbio’ realizada como [serptől], después de ensordecimiento). Los autores concluyen que este terreno requiere más investigación.

### En otras lenguas

Como ya hemos mencionado, la resilabificación es un fenómeno que aparece en varios idiomas del mundo. A modo de demostración, merece la pena abordar el desarrollo de la resilabificación en otras lenguas, además del español y el húngaro, idiomas en torno a los cuales se articula nuestro análisis.

De manera similar al caso del español, la resilabificación es una característica general en las lenguas románicas. En el francés, como en el español, las fronteras entre palabras fonológicas no bloquean la resilabificación, que está representada por los fenómenos *liaison* y *enchaînement* (encadenamiento) en el francés<sup>33</sup>. La diferencia entre los dos procesos se encuentra en el hecho de que en el caso de *enchaînement*, siempre se pronuncia la consonante final de la primera palabra (por ejemplo, *chaque*, o sea ‘cada’), y si la siguiente palabra empieza con una vocal (como *avion*, ‘avión’), se produce resilabificación en la expresión dada, como en este caso, *chaque avion* [ʃa.ka.vjɔ̃]<sup>34</sup>. Por el contrario, *liaison* es un fenómeno más complejo, porque se pronuncia la consonante final solo si la siguiente palabra empieza con una vocal, y así, la consonante final se reorganizará al inicio de la siguiente palabra. Por ejemplo, la /t/ de *petit* (‘pequeño’) se reorganiza al inicio de la siguiente palabra que empieza con una vocal (véase *petit enfant*, ‘niño pequeño’, que se pronuncia como [pø.ti.tã.fã]). Por otra parte, si la siguiente palabra empieza con una consonante, no se realiza la consonante en cuestión (la /t/), y tampoco aparece la resilabificación, como en el caso *petit chat* (‘gato pequeño’) [pø.ti.ʃa]<sup>35</sup>. Así, podemos referirnos a estos procesos como resilabificación<sup>36</sup>, pero hay estudios que presentan diferencias importantes

<sup>33</sup> Irene Vogel, «Prosodic phonology: second language acquisition data as evidence in theoretical phonology,» en *Cross Currents in Second Language Acquisition and Linguistic Theory*, ed. Thom Huebner y Charles A. Ferguson, (Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1991): 56.

<sup>34</sup> Elsa Spinelli, Anne Cutler y James M. McQueen, «Resolution of liaison for lexical access in French,» *Revue française de linguistique appliquée* 1 no. 7, (2002): 85.

<sup>35</sup> *Ibid.*; Vogel, «Prosodic phonology: second language acquisition data as evidence in theoretical phonology,» 56.

<sup>36</sup> Vogel, *ibid.*

entre la *liaison* y la resilabificación a través de *enchaînement*<sup>37</sup>, que conlleva la imposibilidad de la comparación directa de los fenómenos de resilabificación del francés y del español<sup>38</sup>.

En cuanto al italiano, la resilabificación es uno de los rasgos de la fonología italiana que se transfiere, por ejemplo, al inglés lo más frecuentemente. Esta lengua aplica el resilabeo hasta el nivel de la frase entonativa (y allí se detiene), así permitiéndolo a través de las palabras fonológicas también. No obstante, en el italiano, muy pocas palabras terminan en una consonante, por eso faltan ejemplos imprescindibles para determinar si un contexto o construcción particular permite o impide la aplicación de la resilabificación<sup>39</sup>.

En las lenguas germánicas, vemos diferentes reglas sobre la posibilidad del resilabeo. El inglés, por ejemplo, permite el tratamiento de las consonantes finales como elementos ambisilábicos, es decir, estos sonidos pueden desempeñar la posición del ataque de una palabra que empieza con una vocal, mientras que estas consonantes en cuestión pueden quedarse en la posición final de la palabra precedente también, como la /n/ en la expresión *an aim* ('un objetivo'): [ə(n).(n)ejm]<sup>40</sup>. Sin embargo, Lahoz indica que en el inglés, se suele insertar una oclusiva glotal delante de palabras que empiezan con una vocal, así impidiendo la resilabificación<sup>41</sup>.

El resilabeo aparece en el neerlandés también: según una regla de esta lengua, las obstruyentes al final de la sílaba quedan ensordecidas. Sin embargo, podemos encontrar ejemplos también en los cuales la /d/, por ejemplo, no se ensordece: *rood+ig* ('rojizo') [ro:d...] pero *rood+achtig* ('de tipo rojo', más o menos) [ro:t...]. La explicación de este fenómeno la tenemos en el hecho de que esta /d/ sonora se resilabifica como ataque de la segunda sílaba, así no obedece a la regla mencionada<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Cécile Fougeron, «Word boundaries and contrast neutralization in the case of enchaînement in French,» en *Papers in Laboratory Phonology IX: Change in Phonology*, ed. Jennifer Cole y José Ignacio Hualde, (Berlin: Mouton de Gruyter, 2007): 609-642.

<sup>38</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

<sup>39</sup> Vogel, «Prosodic phonology: second language acquisition data as evidence in theoretical phonology,» 56-59.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>41</sup> Lahoz, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» 137.

<sup>42</sup> Vogel, «Prosodic phonology: second language acquisition data as evidence in theoretical phonology,» 56.; Geert E. Booij, «Principles and parameters in prosodic phonology,» en *Explanations for Language Universals*, editado por Brian Butterworth, Bernard Comrie, y Osten Dahl, (Ámsterdam: Mouton Publishers., 1984), 249-280.

Al contrario, la resilabificación no existe en el alemán, porque la oclusiva glotal es típica en las vocales alemanas (o delante de palabras que empiezan con una vocal). Así, en contraste con el español, en el alemán, la oclusiva glotal impide la posibilidad de que la vibración de las cuerdas vocales sea un proceso progresivo<sup>43</sup>.

## La importancia de la resilabificación

El reconocimiento de las palabras en la producción oral suele resultar difícil, en particular, porque normalmente no se separan por pausas cuando se habla con bastante fluidez, sino se encadenan según algunas reglas fonéticas y prosódicas. Así, el oyente debe identificar las fronteras entre palabras, y los hablantes no nativos lo hacen más lentamente y con menos eficacia, incluso pueden perder algunas fronteras de palabras<sup>44</sup>. A tenor de lo expuesto, parece ser importante conocer la existencia y las reglas de la resilabificación, y en realidad, varios estudios enumeran argumentos a favor de esto. Por ejemplo, si uno conoce las normas fonéticas del español (o de cualquier lengua extranjera), no tendrá (tantos) problemas de comprensión de la lengua oral<sup>45</sup>. Por otra parte, el desconocimiento de estas normas puede conllevar confusión, frustración y desmotivación por parte de los alumnos<sup>46</sup>. Las reglas (y normas) de diptongación, acentuación y resilabeo, además, según Civit Contra, tienen importancia en poder evitar el descenso y fosilización en la capacidad de la comprensión auditiva<sup>47</sup>. El resilabeo, en especial, influye en «el principio de codificación del léxico oral» y puede ayudar a enseñar los procesos de coarticulación, así como facilitar la producción de los gestos articulatorios y dominar el ritmo de la lengua meta<sup>48</sup>.

A pesar de que la importancia de la resilabificación (y de los fenómenos semejantes) es evidente, el proceso parece ser problemático en el caso de alumnos

<sup>43</sup> Lahoz, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» 137.; Gottfried Meinhold, Eberhard Stock. *Phonologie der deutschen Gegenwartssprache*. (Leipzig: VEB Bibliographises Institut Leipzig, 1982), citado por Marina Serrano Marín, «La percepción de la duración vocalica en alemán por estudiantes españoles de DaF de los niveles A.1. Y C.1,» *Entre Línea* no. 1, (2017): 63-78.

<sup>44</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» 215.; Anne Cutler, Native listening: Language experience and the recognition of spoken words. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012), 344 y 346.

<sup>45</sup> Civit Contra, *ibid.*, 215.; Puigvert Ocal, «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera,» 839.

<sup>46</sup> Civit Contra, *ibid.*, 217.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Puigvert Ocal, «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera,» 839.

húngaros, incluso de nivel B2 según el MCERL (2002)<sup>49</sup>. En su investigación, Baditzné utilizó un corpus de muestras de audio de estudiantes universitarias de Filología Hispánica de nivel B2 (MCERL)<sup>50</sup>. La autora escribe que estas grabaciones carecían de fenómenos de encadenamiento (es decir, resilabificación) típicos del español. En realidad, al evaluar los audios, los hablantes nativos (tanto españoles como latinoamericanos) destacaron la forma de encadenamiento de palabras como un rasgo problemático en la producción oral de los alumnos (en particular, los españoles mostraron menos tolerancia que los de América con respecto a este fenómeno). Vale la pena mencionar que, como la autora indica, el hecho de que el resilabeo no aparezca en la producción de los informantes puede ser el resultado de un habla segmentada, con pausas y formas de titubeo frecuentes.

### Resilabificación en el aula de ELE

Además de los problemas ya presentados, el resilabeo normalmente «desconcierta» a muchos alumnos, porque les da la impresión (falsa) de oír un habla más rápida<sup>51</sup>, pero todo esto no está relacionado con la velocidad de habla, sino más bien con el ritmo. Esta agrupación temporal hace imperceptible la división de las palabras, entorpece la comprensión y dificulta el acceso del léxico<sup>52</sup>.

Además, la necesidad de romper o eliminar las fronteras entre palabras es uno de los aspectos del español más problemático para los estudiantes<sup>53</sup>. Por eso, y por lo anteriormente presentado, parece imprescindible dar a conocer a los estudiantes este fenómeno. En esta sección, vamos a ofrecer ideas concretas en cuanto a la enseñanza de la resilabificación.

<sup>49</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2002. Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación.

<sup>50</sup> Kata Baditzné Pálvölgyi, «Magyar ajkú spanyol nyelvtanulók kiejtése spanyol anyanyelvűek szemével,» en *Nyelv, kultúra, identitás. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a 21. századi információk tárban* ed. Ágota Fóris, Andrea Bölcsei, Orsolya Nádor, et. al. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020), 13-18.; Kata Baditzné Pálvölgyi, «Rasgos del perfil melódico del español hablado por húngaros,» en *Entonaciones del español*, ed. Dolors Font-Rotchés, Francisco José Cantero Serena (Barcelona: Ediciones Octaedro, 2021), 149-166.

<sup>51</sup> José María Lahoz Bengoechea, «La enseñanza de la entonación en el aula de ELE: cómo, cuándo y por qué,» en *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE*, coord. Enrique Balmaseda Maestu, (Logroño: Universidad de La Rioja, 2007), 707-708.

<sup>52</sup> Lahoz Bengoechea, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» 137.

<sup>53</sup> Juana Gil Fernández, *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica* (Madrid: Arco/Libros, 2007), 272.

### Como introducción: uso de pares mínimos

Para introducir el tema y la existencia del resilabeo, puede ser más inolvidable para los alumnos si no se opta por una explicación abierta, sino más bien se acerca al tema de una forma más indirecta. Por ejemplo, los estudiantes escuchan una grabación, en la cual un hablante nativo dice *venden aves*<sup>54</sup>, que es ambisílabico o ambiguo, porque según la resilabificación del español, *venden aves* y *vende naves* tienen la misma silabificación. Así, al preguntar «¿Cuál es el producto?», podemos abrir una discusión sobre el tema, presentando el resilabeo a través de una situación problemática.

El uso de pares mínimos es algo conocido y altamente usado en la metodología de este terreno. Por ejemplo, Spinelli et al. utilizaron pares mínimos de secuencias de dos palabras en su investigación para observar cómo segmentaban palabras hablantes nativos del francés<sup>55</sup>. Sin embargo, el uso de pares mínimos de secuencias de dos palabras ha recibido críticas por no prestar atención al contexto semántico<sup>56</sup>. Por ejemplo, en el caso de las palabras inglesas *nitrato* ('nitrato') y *night rate* ('tarifa nocturna'), ambas se pronuncian [najtjejt], se requiere conocimiento léxico por parte del oyente para poder segmentarlas o analizarlas correctamente<sup>57</sup> y este conocimiento léxico puede influir en la interpretación de las secuencias ambiguas por parte de hablantes nativos y no nativos<sup>58</sup>. Así, una de las secuencias del par mínimo puede ser desfavorecida porque es menos frecuente en el habla general o porque uno de sus elementos tiene una combinación no típica con el otro elemento de la secuencia. No obstante, encontrar frases con pares mínimos no resulta nada fácil<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Ejemplo extraído de Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

<sup>55</sup> Elsa Spinelli, James M. McQueen, y Anne Cutler, «Processing resyllabified words in French,» *Journal of Memory and Language* 48 no. 2, (2003): 233-254. Según sus resultados, *dernier oignon* ('última cebolla') y *dernier rognon* (o sea, 'último riñón') son expresiones homófonas y tienen la misma silabificación por el fenómeno de *liaison*.

<sup>56</sup> Véase Sven L. Mattys, Laurence White, y James F. Melhorn, «Integration of multiple speech segmentation cues: A hierarchical framework,» *Journal of Experimental Psychology: General*, 134 no. 4., (2005): 477-500.; Ilse Lehiste, «An acoustic-phonetic study of internal open juncture,» *Phonetica* 5 (suplemento, 1960): 5-54.

<sup>57</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

<sup>58</sup> Annie Tremblay, «Learning to parse liaison-initial words: An eye-tracking study,» *Bilingualism: Language and Cognition* 14, no 3., (2011): 257-279.

<sup>59</sup> Lahoz-Bengoechea y Jiménez-Bravo, «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish».

### *En el nivel de la audición y del habla*

En general, el uso de algunos materiales reales específicos, por ejemplo, canciones, poemas o karaoke, pueden ayudar a fomentar el desarrollo de los rasgos suprasegmentales como el ritmo. Estos métodos enseñan los elementos suprasegmentales de una manera indirecta, y en una forma lúdica<sup>60</sup>. Los métodos y actividades que presentaremos en esta sección, tienen la ventaja de hacer a los estudiantes prestar atención a la melodía y a los rasgos melódicos, y no al significado<sup>61</sup>.

Lahoz también enfatiza el papel de las canciones en el ritmo del habla. Además, en lo que respecta al español, este autor menciona otros aspectos de la lengua en los que las canciones pueden ser útiles: por ejemplo, las canciones muestran que los acentos prosódicos no siempre están a la misma distancia (*isocronía*), que no hay reducción vocalica en el español, y también apoyan la práctica de las reglas de la resilabificación<sup>62</sup>.

Para mencionar canciones concretas, en *Sofía* de Álvaro Soler, por ejemplo, y en la clásica *Olvídame y pega la vuelta* (interpretada también por Jennifer Lopez y Marc Anthony) encontramos líneas que contienen resilabificación tan obvia y reconocible que consideramos estas dos canciones aptas para su uso en el aula. Una actividad posible es (después de conocer las reglas de resilabificación ya) pedirles a los alumnos que busquen en la letra los posibles contextos de resilabeo y al escuchar la canción misma, intenten decidir si los cantantes resilabifican o no. Las partes de las canciones mencionadas que contienen resilabeo son las siguientes:

*Sofía:*

«Sin preocupación, en el corazón»  
«Sé que te corté las alas»

*Olvídame y pega la vuelta:*

«Hace dos años y un día que vivo sin él»  
«Hace dos años y un día que no lo he vuelto a ver»

<sup>60</sup> Raymond Renard, *Introduction à la méthode verbo-tonale de correction phonétique*. (París: Didier, 1979); Mario Carranza, «Errores y dificultades específicas en la adquisición de la pronunciación del español LE por hablantes de japonés y propuestas de corrección,» en *Nuevos enfoques de la enseñanza del español en Japón* ed. Concha Moreno, y Grupo de Investigación de la Didáctica del Español (Tokio: Asahi, 2012), 51-78.

<sup>61</sup> Mario Carranza, «Errores y dificultades específicas en la adquisición de la pronunciación del español LE por hablantes de japonés y propuestas de corrección,» *ibid.*

<sup>62</sup> Lahoz Bengoechea, «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language,» 145.

«Y aunque no he sido feliz aprendí a vivir sin su amor»  
«¿Qué vienes a buscar? »  
«Por eso vete, olvida mi nombre, mi cara, mi casa»  
«Vete, olvida mis ojos, mis manos, mis labios»  
«Tienes experiencia»

Además de las canciones, pensamos que los trabalenguas también pueden ser útiles en la enseñanza de la resilabificación, porque estos poemitas requieren que los estudiantes presten atención a la velocidad. De esta manera, su habla no será tan segmentada como para impedir la aparición del resilabeo y puede ser más fácil lograr que los alumnos apliquen la resilabificación inconscientemente. Sin embargo, debemos destacar la importancia de elegir trabalenguas en los que se encuentren posibles contextos de resilabeo. Podemos recomendar por ejemplo los siguientes trabalenguas:

*Hipopótamo Hipo:*

«El hipopótamo Hipo está con hipo, ¿quién le quita el hipo al hipopótamo Hipo? »

*¡Ingéniate las ingeniero!:*

«¡Ingéniate las ingeniero! si eres ingenioso, en lugar de ingenuo, llegarás a ser pronto un ingenioso ingeniero.»

*De balas habla....:*

«De balas habla Alba, de balas Alba habló, si de balas no habla Alba de balas y de Alba hablo yo.»

*Tres gratos tigres....:*

«Tres gratos tigres gritan alegres en el trigal, / Tres tristes gatos tragan trigo en el desván, / Los tres gratos tigres y los tres tristes gatos, / gritan y tragan alegres y tristes ¿Qué tendrán?»<sup>63</sup>

Otro método para ayudar a adquirir el ritmo típico y para corregir posibles errores de resilabeo puede ser el uso de poemas o canciones infantiles, produciendo golpes o palmadas para marcar el ritmo. En actividades como esta,

<sup>63</sup> Las fuentes de los trabalenguas (en orden de aparición): <https://www.mundoprimaria.com/trabalenguas/trabalenguas-cortos>, <https://www.pocoyo.com/trabalenguas/tradicionales>, <https://www.pocoyo.com/trabalenguas/cortos>, <https://trabalenguas.org/tigres/> (última consulta: 9 de abril de 2022)

y también en el caso del uso de canciones, los alumnos prestan más atención a la melodía o los rasgos prosódicos, y no al significado<sup>64</sup>. Sin embargo, como el autor mismo reconoce, este método funciona más bien en los niveles iniciales, porque la producción constante de golpes nos hace suponer falsamente que cada sílaba (tanto acentuada como no acentuada) tiene la misma duración<sup>65</sup>.

### *En el nivel de la lectura y de la visualización*

En contra de los autores que enfatizan la importancia de lo oral, Civit Contra hace hincapié en la escritura de las palabras, y según él, los profesores también tienen que sugerir que los alumnos se fijen en este aspecto como primer paso. Por ejemplo, los estudiantes deben usar la forma escrita como punto de partida, y partiendo de las reglas de resilabificación del español, tienen que buscar los posibles contextos de resilabeo y reorganizar las sílabas<sup>66</sup>. Esta actividad puede tener algunos complementos también: el profesor prepara oraciones (u otra fuente posible es la prensa) y los alumnos deben señalar y aplicar cualquier regla de pronunciación (junto con las reglas de encadenamiento de las palabras) que ya han aprendido, como la entonación, la aparición de diptongos y rasgos del nivel segmental. Así, se obtiene la pronunciación de la frase entera. Naturalmente, si es necesario, el docente puede ofrecer ayuda en los aspectos que todavía no conocen los estudiantes<sup>67</sup>. Además, otro ejercicio posiblemente útil es la aplicación de frases cuyas palabras no se separan por espacios (en inglés, *word snake*), y los estudiantes tienen que determinar las fronteras entre ellas. Esta actividad, por una parte, llama la atención al fenómeno (en el caso de palabras ambiguas, naturalmente) y también visualiza las reglas de resilabeo (según Civit Contra)<sup>68</sup>.

Después de las actividades que se centran en la forma escrita, podemos seguir con el nivel de la lectura y pedirles a los alumnos que lean en voz alta las oraciones, practicando las reglas aprendidas (pero no es necesario leer toda la frase de un tirón). Se supone que, al seguir los pasos de este proceso, los alumnos van adaptándose a las transformaciones necesarias y más tarde serán capaces de utilizarlas en el habla también<sup>69</sup>. Esta secuencia de actividades les

<sup>64</sup> Carranza, «Errores y dificultades específicas en la adquisición de la pronunciación del español LE por hablantes de japonés y propuestas de corrección,» 51-78.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» 215.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 220.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 215-216.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 220-221.

ofrece una estructura sistemática que luego podrán usar en cualquier momento de producción oral en español<sup>70</sup>.

## Conclusión

En este estudio, hemos tratado un rasgo suprasegmental del habla, la resilabificación, que es la reorganización de una consonante final de palabra al inicio de la sucesiva<sup>71</sup>. Como hemos visto, el fenómeno aparece en varias lenguas, en el español, por ejemplo, es una característica general<sup>72</sup>. Por el contrario, la existencia de la resilabificación en el húngaro estándar es menos evidente, esto es, plantea varios problemas<sup>73</sup>.

Es posible que esta situación polémica sea la razón de que el fenómeno no aparezca (o solo muy esporádicamente) en el habla de los alumnos hungaroparlantes<sup>74</sup>. Además de los resultados de Baditzné<sup>75</sup>, una investigación nuestra también ha arrojado luz sobre el fenómeno de que el habla de estudiantes húngaros de nivel B2 MCERL es muy segmentada, es decir, que estos pronuncian muy pocas secuencias de palabras sin pausas o titubeo, por lo que será imposible la aplicación frecuente de la contracción de vocales idénticas a través de las fronteras entre palabras<sup>76</sup>. Todo esto muestra un paralelismo con la resilabificación, pues este fenómeno también se realiza entre palabras. Dado que la literatura especializada enfatiza la importancia del conocimiento de la resilabificación en, por ejemplo, la comprensión de la lengua hablada<sup>77</sup>, sería muy importante prestar más atención a esta área en el aula de ELE.

Aunque en este trabajo también hemos visto un segmento del aspecto práctico del tema, el área de la resilabificación contiene posibilidades, temas y subtemas de

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, 205-223.; Steriade, «Greek accent: A case for preserving structure,» 271–314.

<sup>72</sup> *Ibid.*, Selting, et. al., «Un sistema para transcribir el habla en la interacción: GAT 2.» 64-114.

<sup>73</sup> Véase Szépe, «Történetek egy lovag botlásairól,» 77–99.; Dressler y Siptár, «Towards a Natural Phonology of Hungarian,» 29–41.; Dressler y Siptár, «A magyar nyelv természetes fonológiája felé,» 35–39.

<sup>74</sup> Baditzné Pálvölgyi, «Magyar ajkú spanyol nyelvtanulók kiejtése spanyol anyanyelvűek szemével,» 13–18.; Baditzné Pálvölgyi, «Rasgos del perfil melódico del español hablado por húngaros,» 149–66.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Dorottya Kovács, «Syllable Contraction in Spanish Dialects and B2 Level Hungarian Learners of Spanish,» *Phonica*, 18, (2022): 3-23.

<sup>77</sup> Civit Contra, «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental,» 205–223.; Puigvert Ocal, «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera,» 835–847.

investigación adicionales. Así, por ejemplo, valdría la pena analizar la apreciación de la resilabificación en el húngaro estándar, si es un fenómeno realmente aceptado por los hablantes cotidianos. Además, la comparación de la producción oral de hablantes nativos y de estudiantes húngaros en el espejo de la resilabificación formará parte de un proyecto más detallado en el futuro.

## Bibliografía

- Baditzné Pálvölgyi, Kata. «Magyar ajkú spanyol nyelvtanulók kiejtése spanyol anyanyelvűek szemével.» En *Nyelv, kultúra, identitás. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a 21. századi információs téren*, editado por Ágota Fóris, Andrea Bölcskei, Orsolya Nádor, y Réka Sólyom. Budapest: Akadémiai Kiadó. 2020. 13-18.
- . «Rasgos del perfil melódico del español hablado por húngaros.» En *Entonaciones del español*, editado por Dolors Font-Rotchés, Francisco José Cantero Serena. Barcelona: Ediciones Octaedro. 2021. 149-166.
- Berg, Thomas. «Phonological processing in a syllable-timed language with pre-final stress: Evidence from Spanish error data. » *Language and Cognitive Processes* 6, no. 4. (1991): 265-301.
- Booij, Geert E. «Principles and parameters in prosodic phonology.» En *Explanations for Language Universals*, editado por Brian Butterworth, Bernard Comrie, y Osten Dahl, Ámsterdam: Mouton Publishers. 1984. 249-280.
- Brown, Esther L. y Rena Torres Cacoullos. «¿Qué le vamoh aher?: Taking the Syllable out of Spanish /s/ Reduction.» *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics* 8, no. 3, (2002): 17-31.
- Carranza, Mario. «Errores y dificultades específicas en la adquisición de la pronunciación del español LE por hablantes de japonés y propuestas de corrección.» En *Nuevos enfoques de la enseñanza del español en Japón, editado por Concha Moreno, y Grupo de Investigación de la Didáctica del Espanol (GIDE)*, Tokio: Asahi. 2012. 51-78.
- Civit Contra, Roger. «Del Fonema a la Frase: Resilabificación en la Clase de Español Elemental.» *Kwansei Gakuin University Humanities Review*, no. 23, (2018): 205-223.
- Cutler, Anne. *Native listening: Language experience and the recognition of spoken words*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 2012.
- Dressler, Wolfgang U. y Péter Siptár. «Towards a Natural Phonology of Hungarian.» *Acta Linguistica Hungarica* 39, no. 1-4, (1989): 29-51.
- Dressler, Wolfgang U. y Péter Siptár. «A magyar nyelv természetes fonolójája felé.» En *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XIX.*, editado por Péter Mihály, Budapest: Akadémiai Kiadó. 1998. 35-39.

- Espinosa, Aurelio M. «Synalepha and Syneresis in Modern Spanish,» *Hispania* 5 (7), (1924): 299-309.
- Fougeron, Cécile, «Word boundaries and contrast neutralization in the case of enchaînement in French.» En *Papers in Laboratory Phonology IX: Change in Phonology*, editado por Jennifer Cole, y José Ignacio Hualde. Berlin: Mouton de Gruyter. 2007. 609-642.
- Gil Fernández, Juana. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco/Libros. 2007.
- Gutiérrez, Nicolás, Alfonso Palma, y Julio Santiago. «El papel de la sílaba y de la rima en producción del lenguaje: Evidencia desde los errores del habla en español.» *Psicológica* no. 24, (2003): 57-78.
- Harris, James. «Integrity of prosodic constituents and the domain of syllabification rules in Spanish and Catalan.» En *The view from building 20*, editado por Kenneth Hale, y Samuel Jay Keyser. Cambridge, Massachusetts: Imprenta del MIT. 1996. 177-193.
- Hualde, José Ignacio. *Los sonidos del español*. New York, NY: Cambridge University Press. 2014.
- Hualde, José Ignacio, Antxon Olarrea, Anna María Escobar, y Catherine E. Travis. *Introducción a la lingüística hispánica*. New York, NY: Cambridge University Press. 2010.
- Kaisse, Ellen M. "Resyllabification precedes all segmental rules." En *Formal perspectives on Romance linguistics: Selected papers from the 28th Linguistic Symposium on Romance Languages (LSRL XVIII)*, editado por Jean-Marc Authier, Barbara E. Bullock, y Lisa A. Reed, 197-210. Ámsterdam, John Benjamins. 1999.
- Kálmán, László, y Viktor Trón. *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 2007.
- Kovács, Dorottya. «Syllable Contraction in Spanish Dialects and B2 Level Hungarian Learners of Spanish.» *Phonica* 18 (2022): 3-23.
- Lahoz, José María. «Syllable, accent, rhythm: typological and methodological considerations for teaching Spanish as a foreign language.» *Revista Internacional de Lenguas Extranjeras*, no. 1, (2012): 129-150.
- Lahoz Bengoechea, José María. «La enseñanza de la entonación en el aula de ELE: cómo, cuándo y por qué.» En *Las destrezas orales en la enseñanza*

- del español L2-LE*, coordinado por Enrique Balmaseda Maestu, 705-719. Logroño: Universidad de La Rioja. 2007.
- Lahoz-Bengoechea, José María, y Miguel Jiménez-Bravo. En prensa. «Spoken word boundary detection in ambiguous resyllabification contexts in Spanish.» *Laboratory Phonology*.
- Lehiste, Ilse. «An acoustic–phonetic study of internal open juncture.» *Phonetica* 5 (suplemento), (1960): 5-54.
- Levin, Juliette. «A metrical theory of syllacticity.» Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology. 1985.
- Lipski, John M. El español de América en contacto con otras lenguas.» En *Lingüística aplicada del español*, coordinado por Manuel Lacorte, 309-345. Madrid: Arco/Libros. 2007.
- Mathews, Thomas J. «Two Implosive Phenomena and Resyllabification in Puerto Rican Spanish.» *Ponencia, Annual Meeting of the Rocky Mountain Modern Language Association. Colorado Springs*, 27–29 de octubre de 1994.
- Mattys, L., Laurence White, y James F. Melhorn. «Integration of multiple speech segmentation cues: A hierarchical framework.» *Journal of Experimental Psychology: General* 134, no. 4 (2005): 477-500.
- McBride, Kara. «Which Features of Spanish Learners' Pronunciation Most Impact Listener Evaluations?» *Hispania* 98 (1), (2015): 14-30.
- Meinholt, Gottfried, y Eberhard Stock. *Phonologie der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: VEB Bibliographies Institut Leipzig. 1982.
- Michnowicz, Jim, y Laura Kagan. «On glottal stops in Yucatan Spanish: language contact and dialect standardization.» En *Selected Proceedings of the 7th Workshop on Spanish Sociolinguistics*, editado por Sandro Sessarego, y Fernando Tejedo-Herrero, 2016: 217-240. Ámsterdam: John Benjamins.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas: Aprendizaje, Enseñanza, Evaluación. 2002.
- Oropeza Escobar, Minerva. «Variación, reanálisis y analogía en la adquisición de la fonología del español.» *Revista de Investigación Educativa*, no. 15 (2012): 48-68.
- Pike, Kenneth L. *The intonation of American English*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press. 1945.

- Puigvert Ocal, Alicia. «Nuevos enfoques del contraste de lenguas en la enseñanza de la pronunciación del español como lengua extranjera.» En *La formación y competencias del profesorado de ELE: XXVI Congreso Internacional ASELE*, coordinado por Olga Cruz Moya, y compilado por María Ángeles Lamolda González, 2016. 835-847.
- Renard, Raymond. *Introduction à la méthode verbo-tonale de correction phonétique*. París: Didier. 1979.
- Robinson, Kimball. «The dialectology of syllabification: A review of variation in the Ecuadorian Highlands.» *Romance Philology* no. 66 (2012): 115-145.
- Schairer, Karen Earline. «Native Speaker Reaction to Non-Native Speech.» *The Modern Language Journal* 76, no. 3 (1992): 309-319.
- Selting, Margret, et. al. 2009. «Un sistema para transcribir el habla en la interacción: GAT 2.» *Gesprächsforschung* (20), (2019): 64-114, Traducido por Oliver Ehmer et. al.
- Serrano Marín, Marina. «La percepción de la duración vocálica en alemán por estudiantes españoles de DaF de los niveles A.1. Y C.1.» *Entre Línea*, no.1 (2017): 63-78.
- Spinelli, Elsa, Anne Cutle, y James M. McQueen. «Resolution of liaison for lexical access in French.» *Revue française de linguistique appliquée* 1, no. 7. (2002): 83-96.
- Spinelli, Elsa, James M. McQueen, y Anne Cutler. «Processing resyllabified words in French.» *Journal of Memory and Language* 48, no. 2 (2003): 233-254.
- Steriade, Donca. «Greek accent: A case for preserving structure.» *Linguistic Inquiry*, no. 19 (1988): 271-314.
- Szépe, Judit. «Történetek egy lovag botlásairól.» En *Köszöntő kötet Szende Tamás tiszteletére*, editado por Cser András. Budapest: Open Art. 2006. 77-99.
- Törkenczy, Miklós y Péter Siptár. «Magánhangzó ~ semmi váltakozások a magyarban.» *Nyelvtudományi Közlemények* 97, no. 97 (2000): 64-130.
- Trawick, Sonya, y Jim Michnowicz. «Glottal insertion before vowel-initial words in the Spanish of Asunción, Paraguay.» En *Contact, community and connections: Current approaches to Spanish in multilingual populations*, editado por Gregory L. Thompson, y Scott M. Alvord, Wilmington, Delaware: Vernon Press. 2019. 147-171.
- Tremblay, Annie. «Learning to parse liaison-initial words: An eye-tracking study.» *Bilingualism: Language and Cognition* 14, no. 3 (2011): 257-279.

- Vennemann, Theo. *Preference Laws for Syllable Structure and the Explanation of Sound Change*. Berlin: Mouton de Gruyter. 1988
- Viso Pavón, Susana del. «Errores espontáneos del habla y producción del lenguaje.» Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 1991.
- Vogel, Irene. «Prosodic phonology: second language acquisition data as evidence in theoretical phonology.» En *Cross Currents in Second Language Acquisition and Linguistic Theory*, editado por Thom Huebner, y Charles A. Ferguson, Ámsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. (1991): 47-65.



# *Olasz nyelv*



**«Come brillava, il gioiello, come acquistava valore»**  
– La simbologia del braccialetto ne  
*La vita bugiarda degli adulti* di Elena Ferrante<sup>1</sup>

BOGLÁRKA BAKAI

## Introduzione<sup>2</sup>

Elena Ferrante è una delle massime scrittrici della letteratura femminile italiana contemporanea, che da anni sta al centro dell'attenzione della critica e dei lettori grazie ai ricchi e attuali temi che solleva nelle sue opere<sup>3</sup>. La tetralogia best-seller *L'amica geniale*<sup>4</sup> ha conquistato il mondo, e non è un caso che una trepidamente attesa abbia preceduto la pubblicazione del nuovo romanzo della Ferrante: *La vita bugiarda degli adulti*.

Tuttavia, dopo il lancio di quest'ultimo, diversi commenti critici sono stati rilasciati uno dopo l'altro e le opinioni dei critici sono contrastanti per quanto riguarda la qualità artistica del romanzo<sup>5</sup>. Penso che la tetralogia *L'amica geniale* condizioni eccessivamente le nostre aspettative sulla sua nuova opera, cosicché siamo meno attenti alle sottili variazioni di enfasi che ci avvertono esplicitamente

<sup>1</sup> Sostenuto da ÚNKP-21-2-SZTE-140 Nuovo Programma di Eccellenza Nazionale del Ministero per l'Innovazione e la Tecnologia dalla fonte del Fondo Nazionale per la Ricerca, lo Sviluppo e l'Innovazione.

<sup>2</sup> Cito i passaggi dei romanzi in lingua originale, basati sulle edizioni italiane. La relativa edizione delle citazioni da *La vita bugiarda degli adulti*: Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*

<sup>3</sup> Al centro dei primi tre romanzi della Ferrante (*L'amore molesto*, 1999; *I giorni dell'abbandono*, 2002; *La figlia oscura*, 2006), sta sempre un personaggio femminile (Delia, Olga e Leda) e il lettore può seguire il suo percorso pieno di riconoscimenti dolorosi. La somiglianza tra i tre romanzi è dimostrata dal fatto che sono stati pubblicati nel 2011 come una trilogia con il titolo *Cronache del male d'amore* (Ferrante, *Cronache del male d'amore*).

<sup>4</sup> I pezzi della tetralogia: *L'amica geniale*, 2011; *La storia del nuovo cognome*, 2012; *La storia di chi fugge e di chi resta*, 2013; *La storia della bambina perduta*, 2014.

<sup>5</sup> A proposito vedi: Gambaro, «L'andirivieni di un braccialetto»; Zarzar, «The past is anything but»; De Rogatis: «La vita bugiarda degli adulti», Lucamante: «Elena Ferrante...»

del cambiamento che si nota nella narrativa della Ferrante. Con tutto ciò, però, i temi proposti e i motivi ricorrenti delle sue opere precedenti vengono ritrovati anche ne *La vita bugiarda degli adulti* e, tra essi, la presenza di un oggetto che accompagna la vita della protagonista nel percorso della sua *smarginatura-marginatura*<sup>6</sup>. Quest'oggetto simbolico le fa ricordare luoghi, persone ed eventi che sono in qualche modo collegati all'episodio traumatico che ha destabilizzato la sua personalità e le sue relazioni interpersonali, aiutandola, così, a ricostruire la sua vita, dopo il riconoscimento di quel trauma che ha subito nel passato. Nella storia di Giovanna, quest'oggetto è il misterioso braccialetto di sua zia.

L'articolo parte dall'ipotesi che il braccialetto ricevuto dalla zia Vittoria sia dotato di un significato simbolico. Come negli altri romanzi della Ferrante, anche in quest'ultimo, la simbologia dell'oggetto è molto complessa e non possiamo ridurla ad un solo significato. Sappiamo che i legami interpersonali possono essere rafforzati o indeboliti dagli oggetti<sup>7</sup>, come nel caso di Giovanna, il cui rapporto con i genitori e la zia diventa molto più stretto grazie al braccialetto. I sani legami umani sono essenziali per la formazione della personalità e, allo stesso modo, le relazioni importanti hanno una funzione formativa dell'identità<sup>8</sup>. Mentre il rapporto con i suoi genitori e con la zia Vittoria cambia, Giovanna progredisce passo dopo passo nella ricerca di nuovi schemi, poi nel loro rifiuto e, infine, nella creazione di un'esistenza senza schemi, articolata secondo le proprie norme morali, in cui la sua personalità autonoma si lascia alle spalle il condizionamento degli altri, il bisogno di riflettersi in loro. Quando Giovanna resta delusa, per la prima volta, dal modello rappresentato dai suoi genitori, la reazione istintiva è quella di difendere il suo legame con loro. Segue le tracce del braccialetto che simboleggia per lei la tradizione di famiglia e la ricerca di sé è strettamente legata alla scoperta del passato del prezioso gioiello. La scelta che deve fare, ovvero, se adottare i valori dei genitori o quelli della zia, è determinata dal sempre nuovo significato che il braccialetto assume: dapprima è il

<sup>6</sup> Il processo di *smarginatura-marginatura* delle figure femminili della Ferrante può essere descritto in cinque fasi: *crisi, de-costruzione, trauma, riconoscimento e ri-costruzione*. Le protagoniste psicologicamente disorientate dei romanzi si confrontano con una situazione di crisi che le rende consapevoli del loro io disintegrato e decontestualizzato. Questa disintegrazione psicologica si traduce in riflessioni, percependosi come proiezioni di un altro personaggio femminile. In realtà, i riflessi sono il risultato della repressione di un trauma sepolti nell'inconscio. Questi traumi possono essere elaborati solo se le protagoniste li riportano in superficie e riconoscono l'evento o la condizione che ha causato la loro *smarginatura*. Grazie a questo riconoscimento, i contorni vengono riorganizzati, la personalità dei personaggi viene ricostruita e i riflessi vengono eliminati.

<sup>7</sup> Cfr. Kerékyártó, «Emberek és tárgyak,» 269.

<sup>8</sup> Cfr. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, 78.

simbolo della famiglia intima, poi quello di un vincolo, come una sorta di catena e, alla fine, rappresenta l'immagine della donna *amante*. Il braccialetto, infatti, prefigura le possibili «realizzazioni» di Giovanna, e le informazioni che ella ne riceve arricchiscono il suo mondo emotivo, sia in modo positivo che negativo, pertanto, è attraverso il rifiuto o l'accettazione dei modelli che la sua personalità si forma e si cristallizza.

Allo stesso tempo, credo che la relazione dell'individuo con l'oggetto non si manifesti solo in queste relazioni esterne ma che, come conseguenza dell'attaccamento emotivo al braccialetto, la ragazza adolescente lo concepisca come parte integrante di sé stessa. La stessa Marenko sostiene che il significato simbolico degli oggetti è dato dal fatto che li percepiamo come estensioni del nostro *io*<sup>9</sup>. Questo mi permette di formulare la seconda parte della mia ipotesi, ovvero che il braccialetto, nel romanzo, diventa una vera forza organizzatrice del testo, al di là del suo significato simbolico, costruito emotivamente a seconda del modo in cui appare di volta in volta. Mentre passa di mano in mano nel corso della storia, crea i punti di sosta e le tappe dello sviluppo personale di Giovanna.

### Il braccialetto nella formazione della protagonista

All'inizio del romanzo, incontriamo Giovanna, un'adolescente cresciuta in una famiglia sicura e protettiva. La sua situazione idilliaca viene sconvolta dal commento del padre che la definisce brutta e la paragona alla pecora nera, reietta della famiglia, zia Vittoria. Profondamente colpita da questo commento negativo del padre nei suoi confronti, Giovanna va alla ricerca della parente ripudiata e presto viene a conoscenza dell'esistenza di un braccialetto misterioso. Le indagini che la protagonista svolge sul passato della zia Vittoria e del braccialetto portano sempre più alla luce le bugie dei suoi genitori. Dietro la vita familiare quasi perfetta, ci sono, infatti, relazioni complesse e criminali.

Giovanna decide di scrivere un libro di ricordi personali sulla disgregazione della sua famiglia, le delusioni e l'arrivo alla maturità, i cui punti cardinali appaiono in ordine cronologico. La sua personalità matura davanti agli occhi del lettore e diventa un soggetto autonomo capace di prendere le proprie decisioni<sup>10</sup>. Fin dall'inizio del racconto, la narratrice afferma più volte che, nel momento in cui decide di scrivere sulla propria vita e, cioè, diversi anni dopo i dolorosi avvenimenti, è ancora incerta sulla propria identità e si interroga sulla rilevanza della sua storia, paragonandola ad una narrazione senza un punto di partenza o una fine:

<sup>9</sup> Marenko, «Object-relics and their effects», 241.

<sup>10</sup> Cfr. Séllei, *A nő, mint szubjektum, a női szubjektum*, 66.

«Io invece sono scivolata via e continuo a scivolare anche adesso, dentro queste righe che vogliono darmi una storia mentre in effetti non sono niente, niente di mio, niente che sia davvero cominciato o sia davvero arrivato a compimento: solo un garbuglio che nessuno, nemmeno chi in questo momento sta scrivendo, sa se contiene il filo giusto di un racconto o è soltanto un dolore arruffato, senza redenzione.» (9.)

Giovanna fa la spola tra il mondo perfetto, ma falso, rappresentato dai suoi genitori e il mondo ordinario, ma reale, rappresentato da Vittoria. Per la ragazza, lo spostamento continuo tra i due poli, l'essere costantemente in viaggio, nonché la mancanza di un punto di approdo, le creano profonda incertezza.

Anche se il motivo per cui Giovanna ritiene tanto importante trovare il braccialetto è quello di conoscere le proprie radici, nel momento stesso in cui lo trova, la sua sensazione di mancanza di radici non fa che aumentare, poiché scopre che il padre aveva donato proprio quel gioiello alla sua amante. La delusione comporta anche la perdita di un punto di riferimento sicuro per la ragazza adolescente, e il braccialetto diventa, così, lo strumento con il quale la protagonista arriva alla conoscenza, ma anche quello che ha provocato un evento doloroso<sup>11</sup>:

«Quando mi sforzo di assegnare delle fasi al flusso continuato di vita che mi ha attraversata fino a oggi, mi convinco che diventai definitivamente un'altra quando un pomeriggio Costanza venne in visita [...], "Non te lo regala" disse mia madre, "te lo restituisce." [...] "Pensavo che fosse mio e invece era tuo." Non capii, non volli capire.» (119.)

A prima vista, il braccialetto appare a Giovanna come un simbolo di unità familiare. Lei vuole disperatamente averlo, sperando che il suo potere quasi magico salvi il rapporto con i suoi genitori e che lei stessa possa tornare alla sicurezza e alla prevedibilità della sua vita. Invece, diventa presto chiaro che il braccialetto non è un simbolo di famiglia ma, piuttosto, il simbolo di una storia d'amore extraconiugale.

Vale la pena notare che Giovanna non sospetta nemmeno dell'infedeltà del padre, nei cui confronti prova un entusiasmo quasi cieco, considerandolo il modello del padre perfetto. Nei precedenti romanzi della Ferrante, il rapporto padre-figlia è meno elaborato, ma in questa storia Andrea lascia un segno profondo nell'anima di Giovanna, tanto che il loro rapporto si deteriora solo temporaneamente dopo la separazione dei genitori, ma lei continua a vederlo come modello *maschile*, che riconosce anche in Roberto.

<sup>11</sup> Cfr. Deleuze, *The Logic of Sense*, 281.

Nei rapporti interpersonali rappresentati nel romanzo, il braccialetto diventa un elemento fondamentale perché assume diversi significati a seconda del personaggio con cui la protagonista entra in contatto. Dopo che Giovanna esprime il suo disappunto per non poter avere il braccialetto di Vittoria, la madre le regala uno dei suoi braccialetti, che viene prima accettato e poi rifiutato da Giovanna. Questo gesto suggerisce, in realtà, i sentimenti contrastanti della ragazza verso la madre. La Ferrante scrive nel suo diario, *Invenzione occasionale*, del rapporto tra madre e figlia, caratterizzato sia dall'amore che dal rifiuto:

«[...] non c'è modo di staccarsi, o almeno io non ci sono riuscita. È impossibile tornare dentro di loro, è difficile spingersi oltre la loro ombra. Mia madre era bellissima e bravissima come tutte le mamme, perciò l'ho amata e l'ho detestata.»<sup>12</sup>

Questa dualità emotiva permea anche il rapporto tra Giovanna e sua madre, infatti, anche se cerca di aggrapparsi a lei il più possibile, il desiderio di staccarsi da lei diventa sempre più forte.

Nella parte centrale del romanzo, è Giovanna che possiede il braccialetto, ma non lo indossa. I sensi di colpa la tormentano e lei rimpiange di aver permesso al mondo di sua zia di imporsi su di lei. Deve ammettere, suo malgrado, che il prezzo del possesso del braccialetto è, da una parte, lo sconvolgimento di una vita familiare sicura e, dall'altra, l'assunzione dei valori che Vittoria rappresenta. Il gesto impulsivo di ribellione è, però, più forte a lungo termine, cosicché, quando Giovanna ricomincia ad indossarlo, il gioiello diventa l'incarnazione della vendetta contro il padre e del desiderio di un suo riconoscimento<sup>13</sup>:

«Mio padre allora estrasse dal fondo della gola la sua voce terribile, quella carica di gelo e di disprezzo: "So io a chi appartiene quel braccialetto, levatelo immediatamente."» (159.)

Il braccialetto, quindi, trasmette anche i sentimenti di Giovanna.

Giovanna viene da un mondo dove si parla di politica, impegno sociale, scienza e letteratura, mentre la zia Vittoria viene da un mondo diverso, dove si può trovare appagamento nella fede e nella frequentazione della chiesa. La religione diventa così, nel romanzo, un elemento fondamentale per la rappresentazione degli strati sociali inferiori. Questo è dimostrato anche dal fatto che Vittoria porta Giovanna e le sue amiche in chiesa come iniziazione al suo mondo.

---

<sup>12</sup> Ferrante, *L'invenzione occasionale*, 69.

<sup>13</sup> Secondo Geertz un simbolo può essere oggetto, azione, idea, attitudine, desiderio, relazione ecc. L'importante è che portino un concetto: Geertz, *Az értelmezés hatalma*, 67.

Nel romanzo, la congregazione religiosa rappresenta una comunità coesa che infonde un senso di sicurezza nei suoi fedeli. È proprio questo senso di appartenenza ad una famiglia a sorprendere Giovanna e a renderla insicura su come comportarsi in chiesa, poiché tutta la sua vita è stata caratterizzata dalla mancanza di tale senso di appartenenza. Nonostante ciò, non riesce ad integrarsi nel suo nuovo ambiente, non riesce a cancellare l'eredità dell'ambiente intellettuale borghese che l'ha plasmata fino a questo momento. Vuole conoscere il mondo della religione, ma cerca di vederlo con gli occhi della ragione piuttosto che con quelli della fede. È significativo il fatto che lei comincia a leggere la Bibbia ma, dato che lo fa con intenzioni polemiche, diventa nervosa sin dall'inizio della lettura:

«Detestavo l'idea che ci fosse un Padre nei cieli e noi figli di sotto, nel fango e nel sangue. Che Padre era Dio, che famiglia era quella delle sue creature, mi spauriva e insieme mi faceva arrabbiare.» (199.)

L'oggetto primario delle osservazioni critiche di Giovanna è la figura del Padre Trinitario, a cui lei equipara suo padre<sup>14</sup>. Il dominio della figura paterna è stato fondamentale per lo sviluppo emotivo e intellettuale di Giovanna e la sua infatuazione e adorazione per lui suscitano in lei un attaccamento così forte che la perdita dell'amore dopo la profonda delusione crea una sorta di vuoto emotivo. È qui che entra in gioco Roberto, introdotto dalla zia Vittoria, in cui Giovanna scopre gli stessi tratti carismatici che hanno alimentato la sua adorazione per il padre:

«Roberto, mi chiesi, è nient'altro che mio padre da giovane, cioè una trapola?» (280.)

Giovanna cerca di sedurlo con le stesse virtù che le hanno reso prezioso suo padre: il pensiero critico e l'intelligenza.

Nella formazione di questa nuova relazione, il braccialetto gioca nuovamente un ruolo simbolico, grazie a un evento specifico: la nuova «proprietaria» del gioiello è la fidanzata di Roberto, Giuliana<sup>15</sup>, che se ne dimentica e lo lascia

<sup>14</sup> La religione solleva anche domande interessanti sul legame tra uomo e donna. La cultura e la religione – secondo la Irigaray – oscurano il rapporto con la madre, ponendo la donna in una posizione subordinata all'uomo (Irigaray, *Il mistero di Maria*, 53). Secondo lei, questo si osserva anche nella religione cristiana. Accanto al Padre e al Figlio, la figura di Maria è relegata sullo sfondo e non le viene dato un ruolo così importante. Questo rapporto gerarchico si ritrova anche nel rapporto tra i genitori di Giovanna, che critica così: da un lato, ella vede la devozione assoluta di sua madre come un modello da seguire, e dall'altro, si rende conto che si può parlare di amore illimitato solo se l'oggetto d'amore è un uomo che ne è degno.

<sup>15</sup> Giuliana, la figlia dell'ex amante di Vittoria, Enzo, non segue l'esempio delle precedenti proprietarie del braccialetto, che erano tutte amanti accanto a un uomo. L'amore tra Giuliana e il suo fidanzato Roberto è sincero e puro, senza spazio per subordinazione o superiorità.

nell'appartamento dell'uomo durante una visita a Milano con [...] Giovanna, la quale torna a prenderlo, ma con l'intenzione nascosta di conquistare il giovane. Il rapporto fisico nel contesto di un «triangolo amoroso» farebbe di lei il mero oggetto di un desiderio sessuale, ponendola nello stesso status amoroso di cui il braccialetto era già stato testimone nel rapporto tra Vittoria ed Enzo, tra il padre e Costanza. Giovanna vede chiaramente la situazione, si rende conto che non è il desiderio sessuale di un uomo che deve o vuole soddisfare, ma il [...] suo apprezzamento e, finalmente, fa marcia indietro. Come un'adulta, soppesa razionalmente la sua situazione e prende una decisione: non potendo avere il pieno rispetto da parte dell'uomo, rifiuta l'offerta, poiché non vuole ritrovarsi in una posizione vulnerabile. Ammettendo a sé stessa che desidera davvero il ruolo di Giuliana ed è gelosa del rapporto di coppia basato sul rispetto reciproco, per la prima volta nella sua vita, Giovanna è veramente onesta con sé stessa. La sua personalità sta entrando nella sua fase finale di formazione mentre si libera del braccialetto. La protagonista rifiuta quel ruolo di donna che è stato un elemento naturale dei destini intrecciati fino ad ora intorno a quell'oggetto. La maturità dell'adolescente è anche la sua formazione come donna, che le impone di fare una serie di scelte. L'esperienza della relazione uomo-donna nel ruolo di amante è solo uno dei modelli rifiutati, accanto all'immagine convenzionale della donna sessualizzata, con la quale la ragazza non riesce a identificarsi. Un chiaro segno di rifiuto sta nel fatto che lei inverte i ruoli: il suo sguardo sessualizza l'uomo e ne fa un semplice oggetto dell'atto sessuale. In questo modo, la ragazza matura come soggetto capace di decidere sul proprio destino e sul proprio corpo. Le peregrinazioni del braccialetto giungono al termine: dopo un atto privo di emozioni, Giovanna lascia simbolicamente il gioiello, che prima aveva tanto bramato e ammirato, sulla sponda del letto.

### L'aspetto sociale e spaziale: il braccialetto e la città di Napoli

Nel romanzo, il fatto che Giovanna riesca a vedere da vicino la vita dei vari gruppi sociali così nettamente distinti, influenza fondamentalmente sull'immagine che lei ha di sé stessa. Ciò è rappresentato dagli spostamenti del braccialetto tra i diversi strati sociali.

Nella narrativa della Ferrante troviamo un elemento spesso ricorrente, ovvero la rappresentazione della classe intellettuale, dotata delle proprie convinzioni politiche e attiva nell'ambito accademico, che determina la formazione della vita culturale della società, e che è presente anche in questo romanzo. All'inizio della storia, quando la protagonista è appena venuta a conoscenza dell'esistenza

del braccialetto, il gioiello è in possesso dell'amante del padre, una donna che appartiene all'alta borghesia, quindi, il braccialetto appare prima nei circoli sociali più alti. Il fatto che il padre, proveniente da un ambiente suburbano, doni il gioiello a quella donna, esprime simbolicamente il suo avanzamento sociale, conferendogli una sorta di soddisfazione, poiché dimostra a sé stesso che ormai può anche permettersi di regalare un gioiello di valore. I parenti dimenticati del padre, i suoi fratelli e sorelle, Vittoria ed Enzo, a differenza dei sofisticati intellettuali, incarnano la gente comune e mostrano a Giovanna la nuda realtà. Conoscere questa parte della famiglia la porta a confrontarsi con il volto più reale, ma crudele, di Napoli: Vittoria, infatti, vive in uno dei quartieri poveri di Napoli, nella zona industriale del Pascone. Nella famiglia, socialmente ed emotivamente polarizzata, la Ferrante introduce la classe criminale, che detiene il potere attraverso il denaro e la violenza, attraverso Rosario, il figlio dell'avvocato camorrista, che è ossessionato dal corteggiamento di Giovanna e che zia Vittoria odia con tutto il cuore.

Il padre, sotto l'incantesimo della piccola borghesia ipocrita e presuntuosa, si oppone fermamente al contatto con gli abitanti del Pascone e di simili baracche industriali soppesando le sue relazioni con la loro utilità. Quelli che sono, in qualche modo, utili alla sua vita sono più importanti dei legami familiari, e questi ultimi lo costringono a confrontarsi con il suo *io* più profondo. È grazie a Giovanna, però, che egli «ritrova la strada» verso le sue radici e si riconcilia con Vittoria. Quest'idea di connessione è parte della simbologia del braccialetto nel romanzo poiché, come la Ferrante sottolinea nella sua prima intervista dopo la pubblicazione del romanzo, è impossibile cancellare le proprie radici:

«Sì, aderisco all'opinione che l'origine di classe non si cancelli, ma non lo dico con una tonalità disperata, anzi mi pare un bene. L'origine di classe è la testimonianza permanente, inscritta nel corpo, che le disuguaglianze esistono e durano, anche quando a noi singoli capita di essere cooptati ai piani superiori, anche quando impariamo a travestirci con intelligenza e buon gusto.»<sup>16</sup>

La divisione sociale nella famiglia del padre si riflette anche spazialmente: i genitori vivono nel quartiere alto e ricco di Napoli, mentre la zia Vittoria vive nella parte più povera della città, nella «fossa più profonda». Per Giovanna, la discesa in una città «straniera» è un prerequisito per arrivare a conoscere le sue radici familiari. Così come il braccialetto si fa strada tra i personaggi, si aggira anche tra i diversi quartieri della città e le diverse classi sociali. Il viaggio del braccialetto si proietta non solo sugli aspetti sociali ma anche sulle dimensioni

<sup>16</sup> Fiori, «Il nuovo libro»

spaziali, che la Ferrante utilizza per illustrare le diverse tappe della maturazione personale di Giovanna, e sui luoghi e le persone che possono essere assegnati ad esse. La città stessa diventa, così, nei suoi romanzi, il luogo privilegiato dove l'individuo viene plasmato dalle diverse esperienze<sup>17</sup> e la sua globalità polifonica è capace di ricreare completamente l'essere umano.

Nelle opere della Ferrante, i personaggi femminili sono esposti allo sguardo maschile e si trovano in una posizione vulnerabile rispetto ad esso. La *mascolinità* che pervade l'atmosfera urbana rende oggetti i personaggi femminili. Camminando per strada, gli uomini fissano e insultano le donne, ma Giovanna non si lascia trasformare in un mero oggetto sessualizzato dallo sguardo maschile ma, al contrario, ella inverte i ruoli, «capovolge lo spazio», per così dire, e sarà il suo sguardo a scrutare gli uomini e, se viene molestata, è anche capace di difendersi. Nella scena in cui la ragazza consuma dei momenti intimi con il figliastro di Vittoria, Corrado, i ruoli si invertono e il ragazzo diventa l'oggetto del suo sguardo: quando egli si spoglia, Giovanna guarda il suo corpo. La Ferrante crea una protagonista che capovolge l'immagine tradizionale della donna, modellata secondo la mente maschile<sup>18</sup>.

Diventa inevitabile menzionare Napoli, poiché è lo sfondo dello sviluppo personale della protagonista. Giovanna rifiuta il tradizionale ruolo femminile in una città dominata dagli uomini, è libera di girovagare per i diversi quartieri della città e diventa una donna *flâneur*, un'osservatrice attiva<sup>19</sup>: le diverse parti della città diventano, infatti, lo scenario per l'acquisizione di comportamenti e ruoli diversi.

Nella maturazione e nella crescita di Giovanna, la città gioca, quindi, un ruolo essenziale, sensibilmente descritto dalla Ferrante, la quale sostiene che Napoli non è solo una città ma un'estensione del corpo, ciò significa che il corpo e la città sono simbolicamente legati<sup>20</sup>. Tuttavia, altrettanto valido è il concetto che Napoli è anche un luogo di esperienze parallele, condivise da poli opposti<sup>21</sup>. Conoscendo

---

<sup>17</sup> Baldi, «Raccontare la città», 63.

<sup>18</sup> In relazione all'immagine idealizzata della donna, la Beauvoir sostiene che la nostra femminilità nasce come risultato della continua formazione davanti agli occhi degli uomini, non è un dono già pronto: Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 197.

<sup>19</sup> Secondo la Esposti, bisogna fare una distinzione tra il *flâneur* maschile e quello femminile, poiché lo sguardo del primo si basa sull'osservazione dell'ambiente urbano, mentre il secondo ha come obiettivo, oltre all'osservazione, l'imitazione delle altre donne: Esposti, «Wandering Women», 156.

<sup>20</sup> Ferrante, *La frantumaglia*, 169.

<sup>21</sup> Cfr. Khetarpal, *Smarginatura*; Puskás «Nápoly aranya»; Benvenuto «Nápoly, a feje tetején álló város».

Napoli attraverso l'esperienza della modernità e del passato, la Ferrante muove Giovanna e il braccialetto tra gli estremi di questa città bifronte. Spinta dal desiderio di conoscere Vittoria, Giovanna si mette in viaggio partendo da una Napoli lustra, ma moralmente decaduta, e scopre man mano gli aspetti nascosti di Napoli. Quando, finalmente, incontra i suoi parenti mai visti, viene trascinata in una realtà crudele, ma onesta. Nei quartieri alti, così come nei bassifondi della città, accadono realmente le stesse cose e l'unica differenza è che nella zona ricca l'adulterio e i rapporti extraconiugali sono falsamente tenuti nascosti, mentre nell'altra Napoli le stesse relazioni sono rese palesi. La protagonista si trova in uno spazio tra i due mondi perché, mentre si avvicina ad un polo, viene spinta verso l'altro. Essendo costantemente in movimento tra i due estremi, è influenzata da entrambe le facce di Napoli, cosicché la sua personalità è esposta alle contraddizioni che caratterizzano la città, che diventa per lei un labirinto impenetrabile e, allo stesso tempo, un percorso sicuro verso l'età adulta.

Poiché Giovanna si ribella agli schemi che inquadrono la vita adulta, il braccialetto ritorna al punto di partenza. Abbiamo già alluso al fatto che il processo di maturazione della protagonista giunge al termine nel momento in cui, rifiutando il potere dello sguardo maschile, ella prende il controllo sopra il suo corpo e, quasi come espressione della sua nascita come soggetto femminile, si concede ad un ragazzo camorrista. Pertanto, non solo è lei a dettare le regole del gioco, ma è ancora lei a rendere l'uomo un oggetto sessualizzato e a trasmettere questo messaggio lasciando deliberatamente il braccialetto nell'appartamento del ragazzo:

«sganciai il braccialetto e lo deposi per terra, accanto al letto, come un regalo della malasorte. [...] Il giorno seguente partii per Venezia insieme a Ida. In treno ci ripromettemmo di diventare adulte come a nessuna era mai successo.» (325-326.)

Giovanna rifiuta definitivamente gli schemi che hanno incorniciato la vita di sua zia e dei suoi genitori e, a questo punto, il viaggio simbolico del braccialetto si conclude.

La ragazza adolescente è costretta a rivalutare le sue relazioni, il suo ambiente e, di conseguenza, a rifiutare gli schemi del suo passato. Attraverso la storia di Giovanna, la Ferrante mette in discussione i ruoli tradizionali della società italiana. Il suo personaggio femminile è impegnato a sfidare le norme che definiscono il suo modo di essere in una società chiusa, lontana dalla realtà. Giovanna è in grado di realizzare sé stessa, a volte rifiutando e a volte accettando certe norme o, come scrive la Thomka: la morale artistica della Ferrante opera su due piani

interconnessi: in accordo con l'etica narrativa e la prospettiva critica<sup>22</sup>, le sue eroine mettono in discussione e persino rifiutano certi modelli e concezioni di ruolo. Il suo impegno morale dà così un nuovo significato all'etica narrativa, mettendo in evidenza le relazioni interpersonali imperfette e indifendibili. L'osservazione della Thomka può essere vera anche nel caso de *La vita bugiarda degli adulti*, poiché, come tutte le figure della Ferrante, Giovanna accetta il confronto con sé stessa e il conflitto con le norme comunitarie che hanno definito il suo comportamento precedente. Infatti, è in questo romanzo che la voce critica della Ferrante è più prominente, in quanto la protagonista critica il mondo che la circonda.

### Conclusioni

Grazie al rapporto tra Giovanna e il braccialetto, la storia autonoma del gioiello si rivela anche all'interno della storia della ragazza. Oltre ad essere il simbolo di una relazione extraconiugale, il braccialetto diventa anche il simbolo dell'attaccamento emotivo tra i personaggi e il loro desiderio di amore. La sua assenza innesca nella protagonista un processo che rivela chi è veramente, ma perché ciò avvenga, ella deve prima «tornare» alle sue radici, conoscere il passato del gioiello e sottoporsi a una sorta di iniziazione. Nel corso della narrazione, la Ferrante si lascia alle spalle la *doppia narrazione* dei romanzi precedenti e la storia è essenzialmente tessuta in modo lineare, mediante la tecnica del *flash-back*. Tuttavia, rimane la dicotomia che domina la narrazione, che si riflette nella polarizzazione del racconto tra la storia della protagonista e quella nascosta del braccialetto. La vita di Giovanna è tracciata dall'inizio dell'adolescenza fino alla soglia dell'età adulta, mentre quella del braccialetto si palesa nel momento dalla sua comparsa nella vita dell'adolescente per poi scorrere a ritroso fino alla sua introduzione nel misterioso passato della famiglia. In questa narrazione, il braccialetto non è semplicemente un simbolo, bensì un oggetto che crea l'identità della protagonista. La presa di coscienza di Giovanna riguardo all'ipocrisia del mondo adulto che la circonda taglia simbolicamente i legami tra il braccialetto, il passato e il presente. Per questo, il suo romanzo di formazione è necessariamente incompleto, poiché manca la capacità di integrare lo sviluppo della protagonista.

L'obiettivo di Giovanna è quello di stabilire la sua identità autonoma ma, per trovare il suo posto in questo mondo falso, deve rifiutare e persino dissolvere i suoi legami con i suoi parenti. Attraverso la narrazione della sua storia, la Ferrante mostra il processo di scoperta nella vita di Giovanna, durante il quale ella rompe gradualmente i legami con i membri della sua famiglia e la cancellazione dei

---

<sup>22</sup> Thomka, «Elena Ferrante - formaművészet és narratív etika»

modelli passati rappresenta un notevole passo in avanti. All'inizio, Giovanna si sente in colpa per la sfiducia che prova nei confronti dei suoi genitori e fa di tutto per ritrovare la strada che la riporti a loro, pur condannando i valori che trasmettono. La zia Vittoria le offre un insieme di valori alternativo con cui può identificarsi, mentre il braccialetto rivela la realtà dietro il falso idillio familiare e, in conseguenza di ciò, i modelli genitoriali crollano come un castello di carte davanti ai suoi occhi. Nella fase di crescita, tuttavia, il bambino ha bisogno di relazioni e modelli nei quali interiorizzare le caratteristiche che definiscono la struttura sociale. Le relazioni interpersonali sono importanti anche per l'apprendimento dei ruoli e lo sviluppo dell'immagine di sé<sup>23</sup> e, proprio per questo, Giovanna ha bisogno di cercare nuovi ideali per poter sviluppare un comportamento adulto accettabile e una personalità adeguata.

Il nuovo modello sarà la zia Vittoria che, a prima vista, offre un quadro più autentico e più vero della vita adulta, basato non sulle apparenze ma sull'accettazione della disarmonia della realtà. La sua autenticità è dimostrata dal fatto che, a differenza dei suoi genitori, non ha mai mentito a sua nipote. Tuttavia, man mano che apprende i dettagli della storia della zia Vittoria e del braccialetto, Giovanna diventa, gradualmente, sempre più disillusa nei confronti di entrambi. Si rende conto che, per Vittoria, una volta amante di un uomo sposato, la donna si realizza nella sua fisicità, nella sua sessualità, ed è lei stessa complice del perpetuarsi delle convenzioni sociali che definiscono la donna come oggetto sessuale. Sorretta da questa sua convinzione, la zia affida, per la seconda volta, il braccialetto a Giovanna, con l'intenzione di sottolineare la sua femminilità. Il corpo femminile è, infatti, come il braccialetto, un mero oggetto che può svolgere la sua funzione solo se piace all'uomo, se soddisfa i suoi desideri. Nel modello di Vittoria, quindi, l'auto-realizzazione della donna può essere raggiunta solo attraverso la sua fisicità, attraverso la seduzione dell'uomo. Il braccialetto serve come una sorta di oggetto magico: chi lo indossa è dotato del potere di seduzione<sup>24</sup>.

È proprio perché il braccialetto incarna il passato<sup>25</sup> che Giovanna è in grado di prendere la decisione di rifiutare zia Vittoria. A dimostrazione di tutto ciò, ella lascia il braccialetto e, rifiutandolo, dimostra di avere il controllo del proprio corpo, di non voler sottostare agli schemi che hanno definito la vita di sua zia, né essere in qualsiasi posizione di subordinazione fisica o emotiva.

<sup>23</sup> Cfr. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, 78-79.

<sup>24</sup> Nella lettura della Zago, il braccialetto è un oggetto il cui potere magico riflette le idee delle antiche credenze e sottolinea la connessione tra i personaggi femminili: Zago, «Sessualità e identità di genere nella narrativa di Elena Ferrante,» 80.

<sup>25</sup> Pinto, *Elena Ferrante*, 216.

Mentre il braccialetto passa di mano, Giovanna può guardare a diversi modelli di famiglia, ma è interessante notare che in tutti c'è il motivo *dell'abbandono, della seduzione e della posizione vulnerabile della donna*. Il padre, ad esempio, si trasferisce con la sua amante e le figlie di lei dopo il divorzio. La madre ha bisogno di molto più tempo per venire a patti con la sua perdita e, dopo essere riuscita a riprendersi, si innamora dell'ex marito dell'amante del padre. Dopo la morte del suo amante, zia Vittoria sostiene finanziariamente la vedova dell'uomo e i loro figli, diventa il capo della famiglia in cui sia i bambini che la vedova mostrano, allo stesso tempo, rispetto e timore nei suoi confronti, non essendo capaci di una vera e propria ribellione.

L'accettazione e il rifiuto dei legami e dei modelli familiari possono essere esplorati anche in una dimensione più ampia: mentre il braccialetto passa di mano in mano, Giovanna può muoversi attraverso strati e luoghi sociali che influenzano lo sviluppo della sua personalità. È essenzialmente socializzata come intellettuale della classe media e, quindi, ha un'idea della sua realtà ipocrita. Trova ripugnante la superficialità incarnata dai suoi genitori e dai loro amici in un mondo senza emozioni sincere e basato sullo sfruttamento. Però, anche Vittoria e la famiglia della vedova modellano il carattere di Giovanna. Cresciuta in una famiglia di intellettuali, è sempre stato chiaro alla protagonista che la ragione è superiore all'emozione, pertanto, il suo atteggiamento critico le impedisce di inserirsi veramente nel mondo rappresentato da sua zia.

Il braccialetto ha, quindi, diverse connotazioni nei diversi strati sociali. Nello strato intellettuale, esso viene usato come un mezzo per esprimere l'appartenenza ad un gruppo sociale superiore, come fa il padre quando regala il gioiello alla sua amante. Per Vittoria, invece, è un oggetto con poteri magici che permette alla proprietaria di raggiungere i suoi obiettivi. In ogni caso, il braccialetto è un'espressione di attaccamento emotivo, una specie di manetta che è simbolo di proprietà.

Tutti questi valori simbolici vengono definitivamente rifiutati da Giovanna quando lo lascia nel luogo del suo rapporto intimo. Questo gesto indica che non ha più alcun legame con l'oggetto. Inoltre, alla fine della storia, si scopre che il braccialetto è stato, in realtà, rubato alla suocera da Enzo, l'ex amante di Vittoria e, quindi, essendo appartenuto ad un'altra famiglia, non potrà mai diventare un simbolo di appartenenza nella famiglia di Giovanna. Questo significa che l'unica cosa considerata sicura, il braccialetto, che ha accompagnato la protagonista durante tutto il suo sviluppo caratteriale, diventa il simbolo di un'esistenza senza schemi. Questa constatazione può essere la ragione per cui Giovanna si sente ancora senza radici.

Ritengo che la Ferrante abbia attribuito alla storia di Giovanna e del braccialetto due diversi messaggi e significati: da un lato, essa è un riflesso delle contraddizioni della società italiana, in quanto rivelazione della realtà ipocrita che circonda il lettore. D'altra parte, la creazione della figura della donna che può esistere come soggetto autonomo, rappresenta la continuazione del *tema della donna* iniziato nei romanzi precedenti. Si tratta di destini femminili incentrati su figure che sono uscite da una crisi, ma che hanno trovato sé stesse e sono state in grado di realizzarsi. L'ultimo romanzo della Ferrante conserva, quindi, elementi dei temi, dei motivi e dello stile narrativo dei romanzi precedenti ma, allo stesso tempo, si allontana dalla narrazione di essi, soprattutto dalla tetralogia.

## Bibliografia

- Baldi, Valentino. «Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea.» *Allegoria*, vol. 69-70, no. 1 (2014): 61-74.
- de Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- Benvenuto, Bice. «Nápoly, a feje tetején álló város.» *Thalassa*, vol. 15, no. 1 (2004): 60-72.
- Chodorow, Nancy J. *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Budapest: Új Mandátum, 2000.
- Conti, Eleonora. «"Smarginature": lo scarto tra vita e scrittura ne *L'amica geniale* di Elena Ferrante.» *Narrazioni femminili*, vol. 4, no. 1 (2017): 69-78.
- Degli Esposti, Chiara. «Wandering Women: Feminist Urban Experiences in Simone de Beauvoir and Elena Ferrante.» *Annali d'Italianistica Urban Space and the Body*, vol. 37, no. 1 (2019): 153-175.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Colombia University Press, 1990.
- De Rogatis, Tiziana. «La vita bugiarda degli adulti,» *la Repubblica Robinson*, 29 Novembre, 2019, scaricato: 13. 10. 2020 [https://rep.repubblica.it/pwa/generale/2019/11/29/news/elena\\_ferrante\\_si\\_confessa\\_su\\_robinson-242159837/](https://rep.repubblica.it/pwa/generale/2019/11/29/news/elena_ferrante_si_confessa_su_robinson-242159837/)
- Ferrante, Elena. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni E/O, 2016.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni E/O, 2011.
- Ferrante, Elena. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni E/O, 2012.
- Ferrante, Elena. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: Edizioni E/O, 2013.
- Ferrante, Elena. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni E/O, 2014.
- Ferrante, Elena. *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*. Roma: Edizioni E/O, 2018.
- Ferrante, Elena. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: Edizioni E/O, 2019<sup>1</sup>.
- Ferrante, Elena. *L'invenzione occasionale*. Roma: Edizioni E/O, 2019<sup>2</sup>.
- Fiori, Simoetta. «Il nuovo libro, l'ossessione per il volto, l'arte e la politica. Intervista esclusiva alla scrittrice più amata dagli italiani.» *Robinson*. 30 Novembre, 2019, scaricato: 01. 12. 2021. [https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/30/news/elena\\_ferrante\\_la\\_mia\\_bugia\\_geniale-300800408/](https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/30/news/elena_ferrante_la_mia_bugia_geniale-300800408/)

- Gambaro, Elisa. «Landirivieni di un braccialetto.» *L'indice dei libri del mese.* 14 Gennaio, 2019, scaricato: 19. 10. 2020. <https://www.lindiceonline.com/lettura/elena-ferrante-la-vita-bugiarda-degli-adulti/>
- Geertz, Clifford. *Az értelmezés hatalma.* Budapest: Osiris, 1994.
- Irigaray, Luce. *Il mistero di Maria.* Milano: Paoline, 2010.
- Kerékygyártó, Imre. «Emberek és tárgyak kapcsolatai.» *Módszertani közlemények*, vol. 21, no. 1-5 (1981): 269-276.
- Khetarpal, Devanshi. *Smarginatura: The Language of Porosity in Elena Ferrante's Neapolitan Novels.* New York: New York University, 2019.
- Lucamante, Stefania. «Elena Ferrante. La vita bugiarda degli adulti.» *Italica.* vol. 97, no.1 (2020): 171, scaricato: 01. 12. 2020., <https://go.gale.com/p/si.do?id=GALE%7CA653866465&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00213020&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E1d834ad1>
- Marenko, Betti. «Object-relics and their effects: For a neo-animalist paradigm.» *MEI, Objects and communication.* no. 30-31, (2010): 239-253.
- Pinto, Isabella. *Elena Ferrante. Poetiche e Politiche della soggettività'.* Milano: Mimesis, 2020.
- Puskás, István. «Nápoly aranya.» *1749.* 20 Novembre, 2020, scaricato: 26. 11. 2020. <https://1749.hu/fuggo/essze/puskas-istvan-napoly-aranya.html>
- Séllei, Nőra. *A nő, mint szubjektum, a női szubjektum.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- Thomka, Beáta. «Elena Ferrante – formaművészeti és narratív etika.» *Műút,* 01 Novembre 2016, scaricato: 18. 05. 2021., <https://www.muut.hu/archivum/22039>
- Zago, Eva Florinda Maria. «Sessualità e identità di genere nella narrativa di Elena Ferrante.» elaborato finale, Università di Pisa, 2020, scaricato: 28. 11. 2021, <https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-11022020-120533/unrestricted/TESI.pdf>
- Zarzar, Victor Xavier Zarour. «The past is anything but: On Elena Ferrante's The Lying Life of Adults.» *Asymptote,* 22 Giugno 2020, scaricato: 19. 10. 2020, <https://www.asymptotejournal.com/blog/2020/06/22/the-past-is-anything-but-on-elena-ferrantes-the-lying-life-of-adults/>

# Associazionismo nella teoria del diritto penale di Cesare Beccaria

ISTVÁN CSABAY

## Introduzione

Oltre al suo successo in Italia, il noto pamphlet *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria è ampiamente studiato anche nei paesi anglosassoni<sup>1</sup>, il che è in gran parte dovuto all'influenza del filosofo italiano sulla dottrina dell'utilitarismo e alle lodi di Jeremy Bentham<sup>2</sup>. Di conseguenza, Beccaria è diffusamente considerato un utilitarista *ante litteram*, e gli storici della filosofia hanno spesso tentato di ricondurre le basi dell'utilitarismo di Bentham all'opera beccariana, supponendo una certa continuità tra il pensiero dei due autori. Tuttavia, tali interpretazioni retrospettive di Beccaria dal punto di vista del sistema benthamiano sollevano problemi metodologici, in quanto i fondamenti, le fonti e i presupposti storici della sua teoria vengono filtrati attraverso i paradigmi filosofici propri di Bentham.

Orientamenti interpretativi simili si possono riscontrare anche nel saggio «Cesare Beccaria: Utilitarian or Retributivist?» di David B. Young, che – nonostante i principi utilitaristici del *Dei delitti* – ritiene Beccaria un retributivista<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. soprattutto: H. L. A. Hart, «Bentham and Beccaria.» In *Essays on Bentham: Studies in Jurisprudence and Political Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1982); James E. Crimmins, «The Principles of Utilitarian Penal Law in Beccaria, Bentham and J. S. Mill.» In *The Philosophy of Punishment and the History of Political Thought*, a cura di Peter Karl Koritansky (Columbia: University of Missouri Press, 2011), 136–171.

<sup>2</sup> Jeremy Bentham, il pioniere dell'utilitarismo classico menziona più volte Cesare Beccaria nelle sue opere. Cfr. Jeremy Bentham, «A Fragment on Government.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. I. (Edinburgh: William Tait, 1838–1843), 229; Jeremy Bentham, «Principles of Penal Law.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. I. (Edinburgh: William Tait, 1838–1843), 406; Jeremy Bentham, «Nomography; or the Art of Inditing Laws.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. III. (Edinburgh: William Tait, 1838–1843), 286.

<sup>3</sup> David B. Young, «Cesare Beccaria: Utilitarian or Retributivist?» *Journal of Criminal Justice* 11/4 (1983). In questo mio saggio ho tentato di indicare i problemi dell'interpretazione di David B.

Young può giungere a tale conclusione appunto perché alla base del suo approccio sta la concezione utilitaristica di Bentham. Dal punto di vista metodologico, è analoga la ricostruzione di Mark D. White, che offre un'interpretazione «mista» della teoria penale beccariana. Secondo l'autore la concezione beccariana è guidata al contempo da principi utilitaristici e dalla retribuzione negativa<sup>4</sup>.

Tenendo in considerazione l'osservazione di Quentin Skinner, secondo la quale uno dei difetti metodologici più comuni nello studio della storia delle idee è che gli storici si avvicinano al loro argomento partendo da paradigmi prestabiliti<sup>5</sup>, si può notare come tanto la ricostruzione del *Dei delitti* da una prospettiva utilitaristica benthamiana, quanto quella dal punto di vista del retributivismo negativo, ricadono proprio in questo difetto metodologico. Infatti, vale la pena di ricordare che sia l'utilitarismo che il retributivismo negativo fanno riferimento a categorie della teoria penale che hanno acquisito forma definita solo dopo la morte di Beccaria. Dato che né i principi dell'utilitarismo benthamiano né quelli del retributivismo negativo erano accessibili a Beccaria a causa del contesto storico, ne consegue che essi non sono schemi interpretativi adatti a comprendere appieno la sua posizione e a rivelarne l'autentico contesto discorsivo. E se anche si potrebbe sostenere che Beccaria *avrebbe potuto* condividere i principi fondamentali del retributivismo negativo, qualora fossero state proposizioni del suo tempo, è un evidente errore metodologico affermare che egli abbia effettivamente *incorporato* il retributivismo negativo nella sua teoria penale per limitare gli eccessi dell'utilitarismo<sup>6</sup>.

Come giustamente rimarca Gianni Francioni, «[s]arebbe errato ricercare nel nostro autore dei caratteri che l'utilitarismo presenterà solo da Bentham in poi, per poi magari segnalare come una lacuna la non-presenza in Beccaria di

---

Young: István Csabay, «Miért nem retributivista Cesare Beccaria?» In *Annona Nova XII.*, a cura di Balázs Ónya (Pécs: PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium, 2021), 35–59.

<sup>4</sup> Mark D. White, «On Beccaria, the Economics of Crime, and the Philosophy of Punishment.» *Philosophical Inquiries* 2/2 (2014). Per un'interpretazione simile cfr. altresì: Mario De Caro, «Utilitarianism and Retributivism in Cesare Beccaria.» *The Italian Law Journal* 2/1 (2016). Per la posizione di Philippe Audegean sulla questione cfr.: Philippe Audegean, *Cesare Beccaria, filosofo europeo*, trad. da Barbara Carnevali (Roma: Carocci, 2014), 93–134; Philippe Audegean, «Correggere e punire: Beccaria e la funzione rieducativa delle pene.» In *Il caso Beccaria. A 250 anni dalla pubblicazione del «Dei delitti e delle pene»*, a cura di Vincenzo Ferrone – Giuseppe Ricuperati (Bologna: Il Mulino, 2016), 62.

<sup>5</sup> Quentin Skinner, «Meaning and Understanding in the History of Ideas.» *History and Theory*, 8/1 (1969): 18.

<sup>6</sup> White, «On Beccaria, the Economics of Crime...», 134; De Caro, «Utilitarianism and Retributivism...», 7–8.

principi che sono esclusivamente benthamiani.»<sup>7</sup> Una posizione che condivide anche Philippe Audegean, facendo notare l'ambiguità del termine «utilitarismo»:

«In primo luogo, designa una dottrina filosofica composta da una metaetica e da una teoria morale e politica normativa: in questo senso, non esistono utilitaristi prima di Bentham, se non “precursori” o “antesignani” [...]. Il termine possiede tuttavia una seconda accezione, quando designa analisi e teorie che, all'interno di una dottrina più generale, accordano un'importanza inedita all'utilità. In questo secondo senso, il termine è talora impiegato per descrivere l'antropologia dell'interesse e dell'utile che si sviluppa in Europa dopo Machiavelli (Hobbes e i giansenisti, Spinoza e Mandeville, Helvétius ecc.).»<sup>8</sup>

L'utilitarismo di Beccaria, dunque, non può che distinguersi dalla dottrina metaetica e giuridico-politica di Jeremy Bentham, collocandosi invece nel contesto dell'utilitarismo sei-settecentesco. Riconoscendo perciò che l'utilitarismo beccariano è ben distinto dai fondamenti metaetici à la Bentham, ma anche accettando la tesi di Audegean, secondo la quale l'autore «può essere definito utilitarista per la sua insistenza sull'utilità come fine universale delle azioni umane»<sup>9</sup>, cercherò di rivelare alcuni aspetti morali propri della teoria penale di Beccaria. Per evitare una ricostruzione retrospettiva secondo modelli anacronistici, gli impegni filosofici e morali di Beccaria verranno analizzati alla luce del pensiero associazionista, corrente che influenzò notevolmente gli empiristi del Seicento e del Settecento.

### Rapporto di consuetudini e costumi

Fin dalla prefazione della sua opera, dedicata *A chi legge*, Beccaria sottolinea che, sebbene siano tre le sorgenti dalle quali derivano i principi morali e politici – la rivelazione, la legge naturale e le convenzioni fattizie della società –, egli si soffermerà solamente sugli aspetti di quest'ultima<sup>10</sup>. Cionondimeno, rimarca anche come tali categorie, nonostante siano «tre distinte classi di virtù e di vizio [...] non devono mai essere in contraddizione fra di loro»<sup>11</sup>, e di conseguenza, le leggi

<sup>7</sup> Gianni Francioni, «Beccaria filosofo utilitarista.» In *Cesare Beccaria tra Milano e l'Europa. Convegno di studi per il 250º anniversario della nascita* (Milano–Roma–Bari: Cariplo–Laterza, 1990), 69.

<sup>8</sup> Audegean, *Cesare Beccaria, filosofo europeo*, 98.

<sup>9</sup> Audegean, *Cesare Beccaria, filosofo europeo*, 99.

<sup>10</sup> Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene. Con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Venturi (Torino: Einaudi, 2021), 4–5.

<sup>11</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 5.

sociali e i principi morali dovrebbero essere sempre coerenti. Se ci rivolgiamo al concetto antropologico di Beccaria, possiamo notare come per lui – seguendo gli insegnamenti di Hobbes e di Helvétius – le azioni individuali sono determinate e spinte verso certi fini dall'interesse personale.

«Quella forza simile alla gravità, che ci spinge al nostro ben essere, non si trattiene che a misura degli ostacoli che gli sono opposti. Gli effetti di questa forza sono la confusa serie delle azioni umane: se queste si urtano scambievolmente e si offendono, le pene, che io chiamerei *ostacoli politici*, ne impediscono il cattivo effetto [...].»<sup>12</sup>

Ma affinché questi *ostacoli politici* siano veramente efficaci, è necessario che il legislatore distribuisca il piacere e il dolore secondo schemi corretti e coerenti. Il sistema penale, pertanto, mediante leggi chiare e inequivocabili, dovrebbe tracciare un percorso utile da seguire per tutti i cittadini.

Le ordinarie pratiche del diritto penale settecentesco – le accuse segrete, gli eccessi giudiziari, la disuguaglianza davanti alla legge, le torture spietate, lo spettacolo pubblico della pena di morte etc. – sono state prese in esame anche in noti pamphlet di Voltaire. La natura arbitraria ed inaffidabile del sistema giudiziario dell'*ancien régime* è stata riconosciuta anche da Beccaria, il quale sottolinea come le incoerenze del diritto penale abbiano portato a gravi conseguenze morali. Come egli sostiene,

«Se una pena uguale è destinata a due delitti che disegualmente offendono la società, gli uomini non troveranno un più forte ostacolo per commettere il maggior delitto, se con esso vi trovino unito un maggior vantaggio.»<sup>13</sup>

Il problema articolato da Beccaria diventa ancora più chiaro se prendiamo in considerazione due delle sue premesse antropologiche fondamentali. Il filosofo lombardo, da un lato, sostiene che gli individui siano guidati puramente dalle loro passioni e interessi personali, e dall'altro, che il piacere e il dolore siano i principi ordinatori dell'universo morale. La soddisfazione dei nostri desideri determina le nostre azioni, ed il passaggio dal desiderio all'azione è un processo essenzialmente meccanico, indipendente dall'oggetto del desiderio. Dunque, il fatto che due delitti completamente diversi siano puniti con la stessa severità, implica che il giudizio morale dei due atti diventi equivalente. Come sottolinea Audegean, agli occhi di Beccaria molti delitti sono causati proprio dalla struttura sociale inegualitaria dell'antico regime e dalle sue modalità di punizione; l'incoerenza

<sup>12</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 20.

<sup>13</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, 22.

del sistema giuridico dell'*ancien régime* portò ad una distorsione fondamentale della morale pubblica<sup>14</sup>. Nel paragrafo VI. dell'opera, intitolato *Proporzione fra i delitti e le pene*, Beccaria dichiara che l'incertezza delle leggi penali ha prodotto

«nelle nazioni una morale che contraddice alla legislazione; più attuali legislazioni che si escludono scambievolmente; una moltitudine di leggi che espongono il più saggio alle pene più rigorose, e però resi vaghi e fluttuanti i nomi di *vizio* e di *virtù* [...].»<sup>15</sup>

Alla luce di tali considerazioni, appare evidente che l'incoerenza, l'ineguaglianza e l'ambiguità delle pene ha reso la morale pubblica incerta, minando persino il senso morale del popolo.

«Chiunque vedrà stabilita la medesima pena di morte, per esempio, a chi uccide un fagiano, ed a chi assassina un uomo o falsifica uno scritto importante, non farà alcuna differenza tra questi delitti, distruggendosi in questa maniera i sentimenti morali, opera di molti secoli e di molto sangue, lentissimi e difficili a prodursi nell'animo umano, per far nascere i quali fu creduto necessario l'aiuto dei più sublimi motivi e un tanto apparato di gravi formalità.»<sup>16</sup>

Alla base del pensiero beccariano sta dunque il principio secondo il quale il senso morale si forma nella mente umana a seguito di un lungo e gravoso processo. Alla luce di tale visione, comprendiamo come la domanda fondamentale che Beccaria si pone, dinanzi alla distruzione del senso morale ad opera di istituzioni inique, sia la seguente: come «restaurare» la morale pubblica degradata dalle condizioni sociali dell'antico regime? Pare che per Beccaria, le basi di una morale razionale-intellettuale possano essere gettate solo istituzionalmente, ovvero dall'ordinamento giuridico, poiché nessuna riflessione razionale potrebbe mai scaturire dagli uomini, guidati dalle proprie passioni. Infatti, come fa notare, «sugli uomini imitatori e schiavi dell'abitudine fanno più efficace impressione le sensazioni che i raziocini»<sup>17</sup>. Poiché agli occhi del filosofo lombardo l'*uso*, cioè l'abitudine è «il tiranno delle menti»<sup>18</sup>, il rinnovamento della moralità può avvenire solo a livello empirico, mediante determinati meccanismi di associazione:

<sup>14</sup> Philippe Audegean, «Beccaria e la deterrenza penale. Calcoli di utilità e sentimenti morali.» In *Un fortunato libriccino. L'attualità di Cesare Beccaria*, a cura di Richard Davies – Persio Tincani (Milano: L'Ornitoricco, 2014), 21–22; Audegean, «Correggere e punire...», 80–81.

<sup>15</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 21.

<sup>16</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 83.

<sup>17</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 92.

<sup>18</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 41.

«L'impero dell'abitudine è universale sopra ogni essere che sente, e come l'uomo parla e cammina e procacciasi i suoi bisogni col di lei aiuto, così l'idee morali non si stampano nella mente che per durevoli ed iterate percosse.»<sup>19</sup>

### Associazioni e morale pubblica

In tempi più recenti, è stato Philippe Audegean a richiamare l'attenzione sull'importanza dell'approccio empiristico dei sentimenti morali in Beccaria. Come sottolinea lo studioso francese in un suo saggio,

«i "sentimenti morali", le "idee di morale e di virtù" si "sono stampati" nelle menti solo a forza di abitudine e ripetizione: possono essere generati e conservati soltanto dalla tradizione, dalla trasmissione continuativa delle stesse leggi e delle stesse pene, imitando la costanza e la regolarità della natura.»<sup>20</sup>

Dunque, se i sentimenti morali si basano sull'abitudine e la ripetizione, possono essere modificati dal sistema penale. Se perciò le abitudini stanno alla base degli schemi mentali che determinano il comportamento umano, il metodo più efficace dell'educazione morale è quello di modificare le abitudini e le idee radicate nella mente. Tale lettura lucida di Audegean, a mio parere, può essere supportata dai principi della teoria dell'associazione delle idee. Senza perciò che ci si dilunghi in un'analisi filologica delle fonti alla base del pensiero beccariano, cercherò in questa sede di fornire un quadro interpretativo circa l'analisi dei principi morali che appaiono nella dottrina penale del filosofo lombardo.

La prima teoria associazionistica formulata da John Locke, nonché la dottrina elaborata in forma più sistematica da David Hume, furono senza dubbio d'ispirazione a Beccaria<sup>21</sup>. L'associazionismo britannico nella seconda metà del Settecento era ampiamente conosciuto in Europa, e gli elementi sostanziali della dottrina possono essere rintracciati anche nel campo discorsivo

<sup>19</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 63.

<sup>20</sup> Audegean, «Beccaria e la deterrenza penale...», 23.

<sup>21</sup> Cfr. Emilio Mazza, «"L'esercizio del giorno e la meditazione della notte". Beccaria e la metafisica di Hume.» In *Nell'officina dei Lumi. Studi in onore di Gianni Francioni*, a cura di Giuseppe Cospito – Emilio Mazza (Como – Pavia: Ibis, 2021). Sul rapporto tra Beccaria e Hume vedi: Marialuisa Baldi, *David Hume nel Settecento italiano: filosofia ed economia* (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1983), 40–43; 165–166. Che Beccaria conosca le opere di Locke e di Hume è evidente dai riferimenti impliciti presenti nelle sue opere, ma anche dalle sue corrispondenze, nelle quali cita questi autori con grande entusiasmo. Cfr. per esempio, la lettera di Beccaria ad André Morellet, riprodotta in Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 365.: «La métaphysique profonde de M. Hume, la vérité et la nouveauté de ses vues m'ont étonné, et éclairé mon esprit. [...] J'y ai vu un politique, un philosophe et un historien du premier ordre.»

dell'Illuminismo milanese. Non a caso, tracce del pensiero associazionista compaiono in contesti molto diversi, come tra le pagine de *Il Caffè*<sup>22</sup>, oltre che nelle opere *Dei delitti e delle pene* o le *Ricerche intorno alla natura dello stile* di Beccaria.

John Locke, uno dei primi rappresentanti dell'associazionismo, nel suo *Saggio sull'intelletto umano*, sostiene che le idee semplici nascono dall'esperienza, ma per avere delle conoscenze o dei principi morali che possano regolare il funzionamento della società, abbiamo bisogno di idee complesse. Secondo Locke, le connessioni tra le idee vengono fissate attraverso esperienze ripetute, e la loro impronta nella mente umana è più durevole quando tali idee sono accompagnate da un sentimento di piacere, oppure di dolore<sup>23</sup>. Applicando le tesi lockiane al discorso morale, si comprende come non importi tanto la correttezza delle idee morali, quanto piuttosto la loro connessione e la forza con cui sono radicate nella mente. Come afferma Locke,

«Alcune nostre idee hanno una corrispondenza e una connessione *naturali* fra loro; è compito e privilegio della nostra ragione rintracciarle e metterle assieme in quell'unione e corrispondenza che si trova nei loro enti peculiari. Oltre a ciò, c'è un'altra connessione di idee dovuta interamente al *caso* o alla *consuetudine*. Idee che in se stesse non hanno affatto parentela vengono così ad essere unite nello spirito degli uomini in modo tale che è assai difficile separarle; si tengono sempre compagnia e, non appena l'una si affaccia all'intelletto, l'altra associata appare anch'essa; e se ce ne sono più di due così unite, l'intera banda, sempre inseparabile, si mostra tutta assieme.»<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Cfr. Pietro Verri, «La commedia.» In «Il Caffè» 1764–1766, a cura di Gianni Francioni – Sergio Romagnoli (Torino: Bollati Boringhieri, 1993), 53.: «Nelle commedie del signor Goldoni [...] il vizio viene accompagnato sempre dalla più universale e possente nemica, cioè l'infelicità; ivi la virtù provata ne' cimenti anche più rigidi riceve la ricompensa; in somma ivi stanno con nodo si *indissolubile* unite la virtù al premio e la dissoluzetza alla pena, e sono con si vivi e rari colori dipinte e l'una e l'altra, che *v'è tutta l'arte per associare le idee di onesto e utile nelle menti umane* con quel nodo, il quale se una volta al fine giungessimo a rassodare, sarebbero i due nomi di pazzo e di malvagio sinonimi nel linguaggio comune.» (Corsivi miei.) Cfr. anche Giuseppe Visconti, «Della maniera di conservare robusta e lungamente la sanità di chi vive nel clima milanese.» In «Il Caffè» 1764–1766, a cura di Gianni Francioni – Sergio Romagnoli (Torino: Bollati Boringhieri, 1993), 504.: «A me pare che nella stessa maniera che *le prime associazioni d'idee nell'infanzia influiscono sulla morale dell'uomo nell'altra età*, così l'abituazione fisica presa in senso generale agisca per la maggior parte sulla maniera del mangiare e su tutte le operazioni, non solo dell'uomo, ma di qualunque altro animale.» (Corsivi miei.)

<sup>23</sup> Cfr. John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di Marian Abbagnano – Nicola Abbagnano, trad. da Marian Taylor Abbagnano (Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1971), 461–468.

<sup>24</sup> Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, 462.

Appare perciò evidente che il collegamento delle idee può essere indotto artificialmente, creando quindi abitudini nuove e cambiando l'indole delle persone. Secondo l'interpretazione che cerco di fornire, Beccaria, adoperandosi per riformare il sistema giudiziario, avrebbe dunque tentato anche di gettare le basi di un'educazione morale tramite determinate associazioni di idee. L'arbitrarietà e l'incoerenza del diritto penale dell'epoca ha infatti causato confusione morale, essendosi mostrata incapace di realizzare corretti collegamenti mentali tra le idee di delitto e di pena. Tuttavia, l'applicazione coerente delle leggi penali sarebbe in grado di fissare le idee di *delitto* e di *pena* come conseguenze inevitabili l'una dell'altra, conducendo a nuove pratiche sociali e nuove abitudini. Beccaria, nel *Dei delitti e delle pene*, si ricollega esplicitamente all'associazionismo, sottolineando che «è dimostrato, che l'unione delle idee è il cemento che forma tutta la fabbrica dell'intelletto umano, senza di cui il piacere ed il dolore sarebbero sentimenti isolati e di nessun effetto.»<sup>25</sup> Come cerco di mostrare, nella teoria penale beccariana, tale interrelazione delle idee di delitto e di pena può essere rafforzata dalla prontezza, durata e coerenza delle pene. Come rimarca Beccaria:

«Egli è dunque di somma importanza la vicinanza del delitto e della pena, se si vuole che nelle rozze menti volgari, alla seducente pittura di un tal delitto vantaggioso, immediatamente riscuoti l'idea associata della pena. Il lungo ritardo non produce altro effetto che di sempre più disgiungere queste due idee, e quantunque faccia impressione il castigo d'un delitto, la fa meno come castigo che come spettacolo, e non la fa che dopo indebolito negli animi degli spettatori l'orrore di un tal delitto particolare, che servirebbe a rinforzare il sentimento della pena.»<sup>26</sup>

David Hume, nel suo *Trattato sulla natura umana*, afferma che le proprietà che «inducono la mente a passare da un'idea a un'altra, sono tre: *rassomiglianza*, *contiguità* nello spazio e nel tempo, e *causa ed effetto*.»<sup>27</sup> Questo concetto ritorna nelle *Ricerche intorno alla natura dello stile*, dove Beccaria ribadisce che «le idee si associano nella mente o per immediata successione di tempo, o per coesistenza di luogo, o per similitudine di qualità.»<sup>28</sup> Nella teoria del diritto penale di Beccaria, la similitudine qualitativa delle idee di delitto e di pena è assicurata

<sup>25</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 48.

<sup>26</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 49.

<sup>27</sup> David Hume, *Trattato sulla natura umana*, a cura di e trad. di Paolo Guglielmoni (Milano: Bompiani, 2001), 45.

<sup>28</sup> Cesare Beccaria, «Ricerche intorno alla natura dello stile.» In *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli. Vol. I. (Firenze: Sansoni, 1958), 218.

dalla loro identica natura<sup>29</sup>, mentre la loro successione nel tempo è soddisfatta dalla rapida risposta istituzionale al crimine:

«la prontezza delle pene è più utile, perché quanto è minore la distanza del tempo che passa tra la pena ed il misfatto, tanto è più forte e più durevole nell'animo umano l'associazione di queste due idee, *delitto* e *pena*; talché insensibilmente si considerano uno come cagione e l'altra come effetto necessario immancabile.»<sup>30</sup>

Nonostante Marialuisa Baldi affermi che Beccaria, nelle *Ricerche*, trascurerebbe il principio di causalità<sup>31</sup>, i passi sopra citati, a mio parere, testimoniano come la causalità tra tali idee possa avvenire proprio tramite le loro proprietà di rassomiglianza e di contiguità: delitto e pena, causa ed effetto. La prontezza, la durata e l'inevitabilità delle pene, nel concetto empiristico di Beccaria, hanno funzione di deterrenza: queste costituiscono infatti le condizioni ideali in grado di massimizzare l'efficienza delle associazioni mentali, che a loro volta serviranno per meglio dissuadere dal commettere delitti. In tal senso, come evidenzia Audegean,

«Beccaria riconosce [...] l'efficacia dissuasiva delle pene con i meccanismi ripetitivi e mimetici dell'abitudine, definendole come un atto comunicativo, un gesto di educazione morale, un'espressione di riprovazione che 'stampa nella mente' la distinzione del bene e del male.»<sup>32</sup>

In definitiva, le analisi humiane meramente descrittive riguardo al funzionamento della mente umana e della sua capacità di associare idee, appaiono qui come fondamento teorico normativo della riforma penale di Beccaria, il cui obiettivo principale era di cambiare il comportamento abituale delle persone mediante una riforma del diritto penale. In un sistema penale coerente, le pene imposte produrrebbero impressioni frequenti e ripetitive sui sensi, fissando meccanicamente nella mente umana il legame inseparabile tra delitto e pena. Conseguentemente, l'effetto deterrente delle sanzioni aumenterebbe, e la loro

<sup>29</sup> Cfr. Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 49.: «Un altro principio serve mirabilmente a stringere sempre più l'importante connessione tra l'misfatto e la pena, cioè che questa sia conforme quanto più si possa alla natura del delitto. Questa analogia facilita mirabilmente il contrasto che dev'essere tra la spinta al delitto e la ripercussione della pena, cioè che questa allontani e conduca l'animo ad un fine opposto di quello per dove cerca d'incamminarlo la seducente idea dell'infrazione della legge.»

<sup>30</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 48.

<sup>31</sup> Baldi, *David Hume nel Settecento italiano...*, 165–166.

<sup>32</sup> Audegean, «Beccaria e la deterrenza penale...», 26.

efficacia verrebbe assicurata non tanto dall'applicazione di pene violente, quanto dalla connessione associativa tra crimine e conseguente punizione.

Allo stesso modo, il concetto di virtù e i valori morali possono essere sovrascritti attraverso rinnovate consuetudini formate da nuove pratiche ripetitive. Per gli «uomini imitatori e schiavi dell'abitudine»<sup>33</sup> è impossibile raggiungere la vita morale attraverso il riconoscimento razionale della *volonté générale* rousseauiana, o grazie alla prescrizione dell'imperativo categorico kantiano. Nella teoria empiristica di Beccaria la vita morale è perciò raggiungibile solamente attraverso pratiche consistenti e ripetitive nel diritto penale.

Come ho cercato di mostrare, le premesse fondamentali del diritto penale di Cesare Beccaria si basano notevolmente sulla teoria associazionistica delle idee. Basandosi su tali assunti, Beccaria sostiene che con un sistema penale coerente, l'idea del delitto e quella della pena si associano inscindibilmente nella mente umana, aumentando così l'effetto deterrente delle pene. Poiché i sentimenti morali sono prodotti dalla tradizione, dall'abitudine e dalla ripetizione costante di determinate pratiche sociali, le convenzioni morali possono essere modificate attraverso la riforma della politica penale.

---

<sup>33</sup> Beccaria, *Dei delitti e delle pene...*, 92.

## Bibliografia

- Audegean, Philippe. «Beccaria e la deterrenza penale. Calcoli di utilità e sentimenti morali.» In *Un fortunato libriccino. L'attualità di Cesare Beccaria*, a cura di Richard Davies – Persio Tincani, 17–31, Milano: L'Ornitorinco, 2014.
- Audegean, Philippe. «Correggere e punire: Beccaria e la funzione rieducativa delle pene.» In *Il caso Beccaria. A 250 anni dalla pubblicazione del «Dei delitti e delle pene»*, a cura di Vincenzo Ferrone – Giuseppe Ricuperati, 61–86, Bologna: Il Mulino, 2016.
- Audegean, Philippe. *Cesare Beccaria, filosofo europeo*. Tradotto da Barbara Carnevali. Roma: Carrocci, 2014.
- Baldi, Marialuisa. *David Hume nel Settecento italiano: filosofia ed economia*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1983.
- Beccaria, Cesare, «Ricerche intorno alla natura dello stile.» In *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli. Vol. I., 193–336. Firenze: Sansoni, 1958.
- Beccaria, Cesare. *Dei delitti e delle pene. Con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Venturi. Torino: Einaudi, 2021.
- Bentham, Jeremy. «A Fragment on Government.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. I., 221–295. Edinburgh: William Tait, 1838–1843. [<https://oll.libertyfund.org/titles/2009>] (2022. 04. 23.)
- Bentham, Jeremy. «Nomography; or the Art of Inditing Laws.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. III., 231–295. Edinburgh: William Tait, 1838–1843. [<https://oll.libertyfund.org/titles/1922>] (2022. 04. 23.)
- Bentham, Jeremy. «Principles of Penal Law.» In *The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring. Vol. I., 365–580. Edinburgh: William Tait, 1838–1843. [<https://oll.libertyfund.org/titles/2009>] (2022. 04. 23.)
- Crimmins, James E. «The Principles of Utilitarian Penal Law in Beccaria, Bentham and J. S. Mill.» In *The Philosophy of Punishment and the History of Political Thought*, a cura di Peter Karl Koritansky, 136–171. Columbia: University of Missouri Press, 2011.

- Csabay, István. «Miért nem retributivista Cesare Beccaria?» In *Annona Nova XII*, a cura di Balázs Ónya, 35–59. Pécs: PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium, 2021.
- De Caro, Mario. «Utilitarianism and Retributivism in Cesare Beccaria.» *The Italian Law Journal* 2/1 (2016): 1–12.
- Francioni, Gianni. «Beccaria filosofo utilitarista.» In *Cesare Beccaria tra Milano e l'Europa. Convegno di studi per il 250° anniversario della nascita*, 69–87. Milano–Roma–Bari: Cariplo–Laterza, 1990.
- Hart, H. L. A. «Bentham and Beccaria.» In *Essays on Bentham: Studies in Jurisprudence and Political Theory*, 40–52. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Hume, David. *Trattato sulla natura umana*, a cura di e tradotto da Paolo Guglielmoni, Milano: Bompiani, 2001.
- Locke, John. *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di Marian Abbagnano – Nicola Abbagnano. Tradotto da Marian Taylor Abbagnano. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1971.
- Mazza, Emilio. «“L'esercizio del giorno e la meditazione della notte”. Beccaria e la metafisica di Hume.» In *Nell'officina dei Lumi. Studi in onore di Gianni Francioni*, a cura di Giuseppe Cospito – Emilio Mazza, 217–248. Como – Pavia: Ibis, 2021.
- Skinner, Quentin. «Meaning and Understanding in the History of Ideas.» *History and Theory* 8/1 (1969): 3–53. <https://doi.org/10.2307/2504188>.
- Verri, Pietro. «La commedia.» In «*Il Caffè* 1764–1766, a cura di Gianni Francioni – Sergio Romagnoli, 50–55. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.
- Visconti, Giuseppe. «Della maniera di conservare robusta e lungamente la sanità di chi vive nel clima milanese.» In «*Il Caffè* 1764–1766, a cura di Gianni Francioni – Sergio Romagnoli, 498–531. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.
- White, Mark D. «On Beccaria, the Economics of Crime, and the Philosophy of Punishment.» *Philosophical Inquiries* 2/2 (2014): 121–137. <https://doi.org/10.4454/phinq.v2i2.94>.
- Young, David B. «Cesare Beccaria: Utilitarian or Retributivist?» *Journal of Criminal Justice* 11/4 (1983): 317–326. [https://doi.org/10.1016/0047-2352\(83\)90071-5](https://doi.org/10.1016/0047-2352(83)90071-5).

**Se il silenzio potesse parlare:  
Abusi e traumi nella letteratura contemporanea  
femminile – a proposito de *L'amore rubato*  
di Dacia Maraini**

LILLA CSÁKVÁRI

Il volume *L'amore rubato*<sup>1</sup> di Dacia Maraini esplora un argomento quasi tabù che è ancora raramente discusso e socialmente difficile da digerire e interpretare<sup>2</sup>: le sue storie presentano la violenza contro le donne, rivelando scene di vita di donne che hanno subito abusi fisici, sessuali e psicologici, e come tali fanno parte della letteratura del trauma femminile. Di conseguenza, il presente articolo colloca l'oggetto del suo studio nel quadro di una narrazione letteraria che riporta un evento traumatico nella vita di una donna, e quindi è in grado di presentare linguisticamente al lettore la rottura causata dal trauma<sup>3</sup>. Secondo la mia ipotesi di partenza il registro linguistico della narrazione, come l'uso di tropi e di descrizioni iper-realistiche, opera diversamente rispetto alla narrazione abituale, ponendo così il destinatario in una situazione consueta. Attraverso l'analisi di tre racconti presenterò questo mondo testuale apparentemente svuotato, crudo e indifferente, il quale lavorando con descrizioni iper-realistiche, a prima vista troppo opprimenti per il lettore, riesce a narrare traumi altrimenti indicibili. Nel corso dell'analisi testuale lo studio si concentra principalmente sulla dimensione linguistica dell'abuso, ovvero su come funziona la dicotomia *parola e silenzio* alla luce della violenza. A partire da questo si chiederà come

<sup>1</sup> Per le citazioni in questo articolo utilizzi il formato ebook de *L'amore rubato* di Dacia Maraini, Milano: Rizzoli, 2012.

<sup>2</sup> Un cambiamento lento ma evidente: in Italia escono sempre più libri sui traumi subiti da donne. Per questo vedi alcune opere di Elena Ferrante, Chiara Gamberale, Donatella Di Pietrantonio ecc. I libri di queste scrittrici si concentrano sull'abuso fisico ed emotivo all'interno delle relazioni e delle famiglie, e sulle possibili vie d'uscita.

<sup>3</sup> Menyhért Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom* (Budapest: Anonymus-Ráció, 2008), 5.

sia possibile che le protagoniste femminili non riescano a ricrearsi in quanto soggetti autonomi nelle proprie vite. Una delle caratteristiche fondamentali del trauma è l'impossibilità di essere verbalizzato. Tuttavia, nel corso della lettura si verbalizzerà nel linguaggio e il contenuto represso potrà emergere.

La ricerca sul trauma ha un rapporto speciale con le scienze interdisciplinari. La ricerca d'avanguardia è presente in molti campi, come la psicologia, la psichiatria, la sociologia, la salute pubblica, la storia e la letteratura, anche se nessuna singola disciplina può descrivere e spiegare completamente il fenomeno del trauma da sola<sup>4</sup>. Un evento traumatico lascia un segno profondo e quasi indelebile sull'individuo, sia a livello fisiologico che nelle aree delle emozioni, del pensiero e della memoria. In molti casi, il funzionamento dell'intero organismo può esserne alterato e corrotto<sup>5</sup>. Un'esperienza traumatica può provocare effetti ripetuti, incontrollabili e imprevedibili che persistono molto tempo dopo l'apparente causa scatenante. Il trauma rompe la continuità nella personalità tra passato e presente, passato e futuro. Il presente articolo si concentra sul trauma individuale<sup>6</sup>. Dal punto di vista sociale, esaminerò innanzitutto il rapporto e gli atteggiamenti dell'ambiente, delle persone nei confronti del fenomeno, e l'impatto di queste reazioni sulla donna che ha subito un abuso.

La violenza sessuale e domestica è entrata nel dibattito pubblico solo da pochi decenni, e lo sfondo socio-politico di questo fenomeno è precisamente il movimento femminista presente in America e nell'Europa occidentale (benché ci siano degli studi su traumi subiti da donne, realizzati già all'inizio del XIX secolo, vedi per esempio gli studi di Freud sull'isteria<sup>7</sup>). Le vittime, precedentemente costrette a tacere, grazie a questi movimenti hanno potuto raccontare gli orrori che avevano vissuto, e «parlandone» sempre più persone hanno preso coscienza dell'esistenza e della prevalenza della violenza contro le donne<sup>8</sup>. Ci si è resi conto che il disturbo post-traumatico da stress più comune non è vissuto dagli uomini che hanno combattuto in guerra e poi sono tornati a casa, ma dalle donne nella vita quotidiana.

<sup>4</sup> Elissa Marder, «Trauma and Literary Studies: Some “Enabling Questions”» *ReadingOn*. Vol. 1. no. 1. (2006): 1.

<sup>5</sup> Judith Herman, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence-from Domestic Abuse to Political Terror* (New York: BasicBooks, 1997), 51.

<sup>6</sup> Nonostante il saggio si concentrerà sui traumi individuali, sfortunatamente la violenza o l'abuso subito in varie forme, siano esse implicite/eufemistiche e non, fanno parte dell'esperienza femminile.

<sup>7</sup> Sigmund Freud (Rieff, P. ed.), *Dora. An analysis of a Case of Hysteria* (New York: Collier, 1963)

<sup>8</sup> Herman, *Trauma and Recovery*..., 14.

Può sorprendere che le intuizioni più recenti di vasta portata sul trauma provengano da un campo che a prima vista potrebbe sembrare lontano da esso, cioè dalla letteratura e dalla teoria letteraria. Negli ultimi decenni, l'emergere del lavoro sul trauma e la letteratura nella teoria critica hanno avuto un profondo impatto sia all'interno che all'esterno degli studi letterari<sup>9</sup>. Questo è in gran parte dovuto al lavoro di Cathy Caruth<sup>10</sup> e Shoshana Felman<sup>11</sup> le quali conducono le loro ricerche nel campo della letteratura e della psicoanalisi. Caruth vede il vero potere del trauma nel momento dell'assenza, nel paradosso che la vittima perde il proprio spazio e il proprio tempo al momento dell'evento. Questo si riflette anche nelle protagoniste femminili dei racconti della Maraini, le cui biografie sono completamente rimosse per tutta la durata dei racconti, il lettore non apprende quasi nulla del loro passato o dei loro desideri per il futuro, appaiono solo per pochi minuti o un'ora al massimo, nel momento della violenza. Le narrazioni sono anche iconiche nel loro modo di rappresentare lo spazio - l'autrice mostra i suoi personaggi in luoghi estranei e transitori (all'estero, in stazioni ferroviarie, in ospedali), esclusi dalle loro case o addirittura sole all'interno delle proprie abitazioni, in paesaggi abbandonati. La violenza avviene sempre in luoghi come questi che diventano insicuri e pericolosi se sono pubblici, paurosi e impersonali se sono privati.

In effetti, la vittima prende coscienza traumatica della violenza sempre in una fase successiva, ma questo non ha solo conseguenze negative. La vittima si aliena dalla propria individualità per sopravvivere<sup>12</sup>, modifica la sua comprensione della realtà e sviluppa nuove modalità di rapportarsi agli altri<sup>13</sup>. Caruth sostiene che la letteratura è uno dei modi più importanti per rielaborare il trauma, e anche per mettere in contatto gli altri con l'esperienza umana attraverso la negazione<sup>14</sup>. La letteratura è quindi uno dei mezzi migliori per condividere esperienze probabilmente al di là della comprensione umana che non possono essere raccontate attraverso i mezzi ordinari di espressione. Anna Menyhért in modo analogo riflette su questo aspetto, cioè sul perché sia così difficile leggere

<sup>9</sup> Marder, «Trauma and Literary Studies...», 2.

<sup>10</sup> Cathy Caruth, (a cura di.): *Trauma. Explorations in Memory* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995) e Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1996)

<sup>11</sup> Shoshana Felman, Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992)

<sup>12</sup> Peter A. Levin, *Waking the Tiger: Healing Trauma*, (Berkeley: North Atlantic Books, 1997), 16.

<sup>13</sup> Caruth, *Trauma...*, 10-11.

<sup>14</sup> Marder, «Trauma and Literary Studies...», 3.

i testi sui traumi. Similmente, alla persona affetto da un trauma che non è in grado di integrare l'atto violento nella storia della sua vita, il lettore non ha la capacità di introiettarlo, le storie stesse di violenza lo traumatizzano<sup>15</sup>. Inoltre, la narrazione dei racconti della Maraini con la sua durezza e il suo modo di rappresentare la violenza in modo eccessivamente dettagliato, rende ancora più difficile linguisticamente l'assorbimento del trauma da parte del lettore.

Dacia Maraini è una delle scrittrici italiane contemporanee più tradotte che lascia segno in quasi tutti i campi della letteratura essendo scrittrice, poetessa, drammaturga e saggista allo stesso tempo. Ha iniziato la sua carriera negli anni '60 ed è diventata un punto di riferimento per un pubblico sempre più vasto. La maggior parte della sua opera è dedicata all'esplorazione e alla rappresentazione dei drammi femminili e della violenza sulle donne. È ancora attiva in ambito civile, parla spesso e rilascia interviste, soprattutto come protagonista di iniziative per i diritti e la protezione delle donne e dei bambini. I suoi scritti vengono spesso definiti femministi per la lotta contro la subalternità della donna rispetto all'uomo, ma lei non si è mai inclusa in questa definizione e non ha mai considerato le sue opere come femministe. Per Maraini il femminismo è importante non come ideologia, ma piuttosto come un movimento che ha aiutato le donne a capire se stesse<sup>16</sup>. Tuttavia, non crede che questo lavoro, a cui ha dedicato quasi tutta la sua opera, sia vicino alla fine, che abbia raggiunto il suo scopo. In uno dei suoi libri più recenti, *Il coraggio delle donne* (Il Mulino. Bologna, 2020), pubblicato nel 2020 insieme alla giornalista e saggista femminista Chiara Valentini, scrive:

«Può darsi che nel campo simbolico il dominio maschile sia stato intaccato, ma nella prassi mi sembra che siamo ancora lontane. È vero che le donne sono diventate più consapevoli e combattive, ma è anche vero che le richieste di autonomia e di rispetto per la loro professionalità hanno suscitato un'ondata di rancore, odio e violenza.»<sup>17</sup>

Il pensiero che ha condiviso con il pubblico all'uscita di questo volume a Messina può essere considerato l'essenza della sua *ars poetica*:

«Lo scrittore è quel testimone che lavora con dettagli fisici, con la realtà che si può toccare, cioè con la materia umana.»<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Menyhért, *Elmondani az elmondhatatlant...*, 7.

<sup>16</sup> Chiara Pagoto, Dacia Maraini (1936)

<https://diacritica.it/strumenti/profilo/dacia-maraini-1936.html> [Consultato il 03.11.2021]

<sup>17</sup> Dacia Maraini e Chiara Valentini, *Il coraggio delle donne* (Bologna: Il Mulino, 2020), 16.

<sup>18</sup> Dacia Maraini, l'impegno civile e la scrittura: «Credo nel cambiamento»

Infatti, molte delle sue opere sulla violenza e sugli abusi contro le donne sono basate su eventi reali<sup>19</sup>.

È interessante notare al riguardo della Maraini il fatto che, sebbene stiamo parlando di una delle più influenti e prolifiche scrittrici italiane contemporanee, il lavoro critico attorno ai suoi scritti sia estremamente limitato e si concentri principalmente sui temi della violenza e degli abusi contro le donne (e i bambini). La sua opera viene discussa dal punto di vista del movimento femminista, mentre manca l'esame dei testi da un punto di vista narratologico e di critica letteraria vera e propria. Ad esempio, a proposito de *L'amore rubato*, ho potuto rintracciare un unico lavoro di critica specialistica letteraria all'interno di una selezione di vari saggi sulla Maraini<sup>20</sup>, e la maggior parte delle monografie letterarie dedicate all'autrice non menzionano nemmeno quest'opera.

*L'amore rubato* pubblicato nel 2012 contiene otto storie in cui le protagoniste femminili (anche bambine) sono vittime di abusi e violenze, soprattutto nelle loro relazioni di coppia e/o all'interno della famiglia. Le storie sono quasi tutte ambientate in Italia. Ognuna ritrae una diversa forma di violenza sulle donne: in cinque racconti il pericolo e la minaccia si manifestano tra le mura di casa, mentre nei restanti tre la violenza avviene all'esterno, in particolare come forma di «punizione» per l'autonomia e la libertà delle protagoniste. I racconti rappresentano anche una potente critica sociale: dal profondo delle narrazioni emerge un ritratto accurato del lato oscuro della società contemporanea che, attraverso il suo comportamento, il suo atteggiamento verso le vittime e, soprattutto, il suo silenzio provoca e sostiene la creazione e il perpetuarsi degli abusi.

Attraverso l'analisi di tre racconti, mostrerò come il corpo e il soggetto femminile sono costruiti nella cultura, analizzerò il mondo linguistico delle narrazioni del trauma nel volume e il modo in cui esso influenza sul lettore. Infine, cercherò di spiegare perché questi testi richiedono un atteggiamento di ricezione molto diverso.

*Marina è caduta alle scale*, il primo racconto del volume, descrive alcune scene della vita di una giovane moglie in ospedale che viene regolarmente maltrattata fisicamente dal marito. Il medico che la cura si accorge che Marina è già stata più volte al pronto soccorso, sempre con gravi ferite, chiaramente causate da abusi

---

<https://www.tempostretto.it/news/intervista-dacia-maraini-impegno-civile-scrittura-credo-cambiamento.html>[Consultato il 30.11.2021]

<sup>19</sup> Il presente volume è anche una compilazione di versioni rivedute di articoli co-autorizzati pubblicati in varie riviste.

<sup>20</sup> Manuela Spinelli, «Posseduto o cancellato. Il corpo femminile in Mio marito e *L'amore rubato*.» *Curiosa di Mestiere. Saggi su Dacia Maraini* (Pisa:Edizioni ETS, 2017), 47–57.

fisici, ma lei nega di aver subito abusi («sono caduta dalle scale»). Il dottor Lenti ordina quindi ad un assistente sociale di recarsi nell'appartamento della coppia per scoprire cosa stia realmente accadendo tra la giovane donna e l'uomo tra le mura di casa. L'incaricato ad indagare trova in casa solo il marito, che chiacchiera blandamente della moglie sciocca e disobbediente, allontanando con le sue bugie ogni sospetto possibile.

Ne *Lo stupratore premuroso* siamo testimoni diretti dello stupro di una donna di nome Giorgia, che è bloccata in una piccola stazione ferroviaria in Spagna perché ha perso il treno. Un uomo dall'aspetto gentile si offre di accompagnarla alla fermata successiva. Durante il tragitto, però, l'uomo cambia improvvisamente il suo comportamento, chiude la macchina e comincia a comportarsi violentemente con la ragazza che non riesce a sfuggire al suo attacco: abusa di lei con forza, la picchia e la violenta. Giorgia cerca allora di fuggire, ma trovandosi in mezzo al nulla, da sola, è infine costretta a risalire in macchina. Vittima e carnefice sono di nuovo insieme, in auto, raggiungono la stazione mentre il violentatore spiega, giustifica, colpevolizza la donna. Giorgia cercherà poi di denunciare il suo stupratore, ma il poliziotto che ascolta la sua confessione non le crederà.

*Ale e il bambino mai nato* si trova proprio a metà del volume. Assistiamo all'operazione di aborto illegale di una ragazza che è gravida in seguito a uno stupro di gruppo come verrà fuori solo alla fine della storia. Ale aspetta in strada, confusa e agitata, cercando l'edificio dell'ambulatorio illegale tra i numeri confusi dei palazzi. Si perde quasi nella tromba delle scale quando, attraverso le finestre aperte, vede una giovane che culla il suo neonato. Ale è così sopraffatta dalla scena e così commossa («L'odore più buono del mondo, pensa Ale, un odore che la ubriaca e che le fa salire le lacrime agli occhi.» 140.), che sta per cambiare idea, ma alla fine bussa alla porta: non può tenere il feto. Nell'ambulatorio, alle pareti sono appese immagini di santi e della Vergine Maria. Il medico stesso non parla affatto con la ragazza, comunica solo attraverso l'assistente. L'operazione avviene senza anestesia, il dolore della ragazza viene ignorato e lei viene zittita con frasi violente e denigratorie. Dopo l'operazione, Ale sta malissimo, a malapena in grado di camminare, si siede nella tromba delle scale, dove incontra accidentalmente il suo stupratore. Lui la minaccia e la vuole prendere a pugni, quando improvvisamente compare il medico. Lo conosce, abitano nello stesso palazzo, è un famoso personaggio televisivo, sposato. Il medico si lamenta con Ale delle tante inadempienze e del menefreghismo dell'uomo, indifferente alle condizioni della ragazza che ha appena operato. Infine, le chiama un taxi in modo che possa tornare a casa.

I racconti de *L'amore rubato* collocano le vittime all'interno di una società patriarcale e colpevolizzatrice. Le donne sono sistematicamente escluse da un loro *spazio*, sono cioè tenute in *non-luoghi*: vediamo Marina sola in ospedale, dove viene regolarmente curata per le sue ferite, mai all'interno a casa sua, solo esclusa, chiusa fuori sul terrazzo dal marito. Giorgia è in Spagna per lavoro (insegna in un'università), lontano da casa, e la violenza stessa avviene in una stazione ferroviaria, in paesaggi deserti, su strade polverose, in un'auto chiusa a chiave. Vediamo Ale in una sala operatoria illegale, e prima e dopo l'operazione in una tromba delle scale, tra due mondi. Non c'è nessuno ad aspettarla a casa (a parte la sorella che compare più tardi), e il personaggio del padre (che si suppone protettivo) è completamente assente, essendo in viaggio all'estero. Per quanto riguarda l'uso del *tempo*, l'autrice presenta le protagoniste femminili sempre nel momento stesso del trauma, limitandosi ai momenti in cui la tragedia si svolge nella sua spoglia realtà, lasciando cicatrici indescrivibili e indicibili sui corpi e sulle anime delle vittime.

I racconti, in quanto letteratura (del trauma) che ritrae qualsiasi tipo di violenza sul corpo femminile, sollevano domande su come il corpo è creato nella cultura, e anche su come il corpo femminile è codificato come vittima attraverso le costruzioni culturali<sup>21</sup>. I personaggi femminili nelle storie di Dacia Maraini non sono vittime di violenza e abuso solo perché i loro corpi sono fisicamente *femminili*, anche se questo fa altrettanto parte della violenza perpetrata contro di loro: sono determinati da un contesto culturale e da un ordine sociale in cui la violenza è prassi ordinaria e, in alcuni aspetti, scontata. Nóra Séllei prende fondamentalmente la monografia di Elizabeth Grosz<sup>22</sup> come base della sua analisi per capire come le donne possono diventare - o in certi contesti culturali come «legittimamente» diventano - vittime, principalmente attraverso *e a causa dei loro corpi*<sup>23</sup>. Grosz nega la possibilità di separare il corpo materiale dalla sua rappresentazione culturale, poiché quest'ultima, come prodotto ideologico, è parte del corpo stesso e ne determina la materialità<sup>24</sup>. In altre parole, si concentra sulla materialità del corpo femminile, ma lo tratta anche come un costrutto culturale e storico-sociale.

Una delle rivelazioni più importanti di quest'ultimo nei racconti è che il colpevole viene scagionato da se stesso e dalla società. Alla fine del racconto di Marina,

<sup>21</sup> In merito a questo e al femminismo corporeo, vedi: Séllei Nóra, «A női test mint áldozat – Polcz Alaine: Asszony a fronton.» *Korall*, Vol.16. no. 59. (2015): 108–132.

<sup>22</sup> Grosz Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. (Bloomington: Indiana University Press, 1994)

<sup>23</sup> Séllei, «A női test mint áldozat», 109.

<sup>24</sup> Grosz, *Volatile Bodies*..., 14.

il marito, vittimizzando se stesso, con fare manipolatore, ricorda alla moglie la loro infanzia dolorosa e spiega perché devono restare insieme, mettendola così in una posizione di dipendenza:

«Siamo una cosa sola tu e io, lo sai? Tu mi ami e io ti amo. Nessuno può dividerci. Non ti ho sposata per questo? Abbiamo pochi soldi ma che ci fa! Ce nè abbastanza per sopravvivere, no? Abbracciami amore mio, sei l'unica persona al mondo che abbia mostrato dell'affetto per me. Lo sai che ho perso mia madre a sette anni. Uccisa da mio padre, lo sai, te l'ho raccontato tante volte. Davanti ai miei occhi, quel cornuto, quel criminale... è stato tanti anni in prigione e poi, non so, è sparito. Io sono solo, capisci, solo al mondo. Se te ne vai tu, che faccio? Promettimi che starai sempre con me, amore, prometti?»  
 – Marina lo stringe a sé chiudendo gli occhi. Anche lei è sola. Madre e padre sono morti in un incidente quando era piccola. È stata cresciuta da una nonna rigida e severa. Che è morta da qualche anno. Non ha fratelli, solo un cugino che ha perso di vista.» (36.)

A proposito della citazione, è interessante sapere che Bernhard Giesen introduce il concetto di «*vittimismo*» sostenendo che quello abbia le proprie basi culturali fondate su presupposti taciti<sup>25</sup>. Sottolinea che spesso le vittime hanno un soggetto danneggiato ancor prima della violenza subita, poiché si trovano in un contesto in cui non ci sono leggi e diritti. Questo è esattamente quello che succede a Marina: al di là della sua *femminilità*, la sua infanzia di bambina «vittima» di traumi e tragedie e la severa educazione della nonna ha lasciato danni profondi nella sua soggettività. Così questa esperienza con tutte le sue implicazioni sociali, porta con sé anche il ruolo della donna abusata nella sua relazione.

Nella storia di Ale, è il medico a non sorrendersi del fatto che la ragazza giaccia sul suo tavolo operatorio come vittima di uno stupro - con un atteggiamento quasi totalmente privo di compassione. Quando gli viene rivelata l'identità dello stupratore della ragazza, reagisce con noncuranza, come si trattasse di un fenomeno naturale, e inizia a parlare dei propri problemi con l'uomo invece di chiamare la polizia, per esempio:

«È uno che si dà un mucchio di arie. Uno che protesta sempre nelle riunioni di condominio perché non è mai contento. Ce l'ha con tutti ma poi è il primo a non pagare la sua parte.» (153.)

Da un punto di vista socioculturale, è quasi impossibile sfuggire a questi ruoli *femminili* permanenti o ricorrenti (ugualmente a quando si parla della violenza

<sup>25</sup> Bernhard Giesen, *Triumph and Trauma (The Yale Cultural Sociology Series)* (London: ParadigmPublishers, 2004), 46–48. Citato da: Séllei, «A női test mint áldozat...», 110.

stessa o della manipolazione emotiva e degli abusi che la accompagnano). Il processo narrativo comune ai racconti è uno dei modi più importanti di rappresentare la violenza: l'autore vede il corpo femminile, allo stesso tempo il soggetto femminile, come sotto un costante controllo del maschio, incapace di controllarsi, quasi ridotto a un oggetto<sup>26</sup>. Nei racconti della Maraini, l'oggettivazione del corpo femminile e lo sradicamento (quasi totale) del soggetto femminile si realizzano attraverso l'abuso fisico ed emotivo degli uomini, la violenza sessuale, un aborto illegale e i vari momenti di inclusione o esclusione nello spazio. I racconti mostrano al lettore, con dettagli strazianti e con precisione millimetrica, come il corpo femminile autonomo e con esso la psiche femminile, siano vittimizzati e poi quasi completamente sradicati.

Una delle questioni centrali nella critica letteraria del soggetto femminile consiste nel modo di rapportarsi con le donne sia come soggetti attivi che come soggetti sottomessi al potere, e d'altra parte, sostiene che la loro esistenza sia fortemente influenzata dal considerare la femminilità come un costrutto sociale<sup>27</sup>. In questo senso, i personaggi femminili rappresentati in certe opere letterarie subiscono di solito un processo di costruzione del soggetto, al termine del quale si può parlare di donne che agiscono, parlano, costruiscono autonomamente la propria storia. Per fare questo, devono, per quanto possibile, sfidare i ruoli - imposti loro dall'ordine patriarcale - di partecipante passiva e silenziosa, esclusa dai significanti simbolici e oggettivata<sup>28</sup>. Tuttavia, le narrazioni della Maraini non offrono tali possibilità, i personaggi femminili vivono in una situazione e in un sistema sociale oppressivi da cui non possono fuggire, incapaci di compiere tali passi auto-ricostruttivi, poiché (al di là dell'ordine maschile) il trauma che vivono è anche l'essenza dell'essere sottratte allo spazio e al tempo della loro vita. Così non hanno scelta, non raggiungono uno stadio della loro esistenza in cui possono essere veramente apprezzate come soggetti femminili riconosciuti come autonomi e liberi di agire. È proprio l'assenza di parola, di linguaggio che costituisce anche un aspetto del trauma: un'esperienza traumatica non può essere comunicata verbalmente.

Tutte le storie scelte presentano la violenza e l'indifferenza del sistema sociale nei confronti dell'abuso su soggetti femminili, il modo vittimistico-aggressivo con cui la società incorpora queste violenze, e il tipo di complicità tra uomini che

<sup>26</sup> Per approfondire il tema del corpo femminile come oggetto vedi la teoria del *malegaze*: L. Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, no. 16.3 (1975): 6–18.

<sup>27</sup> Séllei Nóra (ed.), *A nő mint szubjektum, a női szubjektum* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007), 8.

<sup>28</sup> Séllei, *A nő mint szubjektum*..., 9.

mantiene e protegge questo sistema, attraverso la dicotomia parola-silenzio<sup>29</sup>. Nelle narrazioni, le protagoniste femminili parlano a malapena, quello che dicono è quasi privo di significato o ricezione. Perdono il controllo del loro corpo e della loro voce/linguaggio, cioè della loro intera identità - poiché la parola è una condizione dell'esistenza cosciente, un'espressione della partecipazione attiva alla vita. Al contrario, il mondo esterno e gli attori maschili che le spogliano della loro identità parlano costantemente per loro o su di loro, giustificando il loro diritto a zittirle. I personaggi femminili diventano perciò passivi, quasi senza vita. Questo fenomeno deve essere compreso nella sua duplicità: da un lato, rappresenta l'inenarrabilità causata dal trauma, e allo stesso tempo si inserisce perfettamente nella narrazione culturalmente tradizionale del maschio come attivo/eroe/potere/coscienza, e della femmina come passiva/da conquistare/da impregnare/incosciente<sup>30</sup>.

Marina parla in totale tre volte nel racconto, mentre la narrazione è scandita da frasi come «non dice niente», «nessuna risposta», «tiene la bocca chiusa» e simili, per indicare il silenzio dell'abusata, mentre il marito racconta all'assistente sociale della sua scioccata mogliettina in sua assenza:

«Io preferirei che stesse in casa e uscisse solo con me, ma Marina è inquieta, le piace andare fuori da sola quando io sono al lavoro.» (marito) (29.);

«[Marina] è cocciuta come una capra. Non vuole ammettere di non essere autonoma. Non vuole che le si impedisca di uscire. E io non glielo impedisco, anche se sto sempre in pena.» (marito) (31.)

Anche l'atteggiamento del medico che la cura è inquietante. Egli agisce come un facilitatore quando sospetta un abuso tra le mura di casa. Il suo commento, apposto sul modulo del trattamento sanitario, è la ragione per cui la relazione di Marina con il marito è sottoposta a indagine da parte degli assistenti sociali. Tuttavia, l'atteggiamento del medico è caratterizzato da continui commenti spregiativi e parole di denuncia nei confronti della vittima, nonché prove della propria frustrazione nei confronti di una giovane donna maltrattata, che «con la faccia di una bambola» resta inerte e silente alle sue domande, mentre le cicatrizza le ferite:

«Vabbè, non importa, se non vuoi rispondere, peggio per te...» (dottore) (20)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Spinelli, «Posseduto o cancellato...»

<sup>30</sup> Teresa De Lauretis, *Desire in Narrative. Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 103–157.

<sup>31</sup> Altri esempi: «Quella ragazza magrissima e tutta occhi gli mette tenerezza. È il suo silenzio però che trova inquietante.» (16); «Oh, finalmente ti vedo ridere.» (dottore) (19); «Neanche un grazie! la incalza lui» [dottore] a voce alta.» (24); «Sei proprio buffa, pensa il dottor Gianni Lenti.» (25)

Il gesto di *lavarsi le mani «e la faccia sotto il rubinetto»* (24) mette fine al trattamento sanitario di Marina, simboleggiando e finalizzando l'atteggiamento del mondo esterno verso la violenza.

Nella situazione iniziale de *Lo stupratore premuroso* Giorgia è in Spagna, quindi, non parla la stessa lingua del suo abusatore e le sue grida di aiuto non possono essere sentite dalla macchina chiusa. Le reazioni fisiche della vittima, la sua incapacità di parlare sono perfettamente rappresentate prima che lo stupro abbia luogo:

«Facile a dirsi. Il suo corpo è rattrappito dalla paura. La voce stenta a uscire dalla gola. Sente lo stomaco contrarsi e il pensiero paralizzarsi.» (95).

Dopo l'atto, l'uomo continua a parlare, a spiegarle, cercando di convincerla che voleva davvero essere violentata, mentre lei rimane in silenzio:

«Dopotutto cosa le ha fatto [lo stupratore]? Niente, solo un poco di piacere. Anche lei avrà goduto, no? le donne amano essere violentate, le dice, mia moglie dice che sogna sempre di essere violentata. E io ho fatto solo quello che ogni donna sogna.» (100)<sup>32</sup>

Alla fine del racconto, la denuncia di Giorgia semplicemente non viene accettata, alla parola della vittima non viene dato alcun credito. I poliziotti, in combutta tra maschi, serrano i ranghi con lo stupratore, lo difendono *contro* Giorgia e rispondono con scherno alla sua denuncia. L'unica risposta alle sue ferite visibili è l'ironia:

«Il poliziotto che scrive la denuncia la guarda incredulo. I nostri ferrovieri sono persone perbene, non farebbero mai una cosa simile. (103); o: «Bé, ribatte il poliziotto guardandola con ironia, questo non significa niente. Sa quante mitomani vengono qui a denunciare cose false?» (poliziotto) (104).

In altre parole, l'incapacità di comunicare non è presente solo durante e come conseguenza del trauma subito, ma anche quando la vittima cerca di verbalizzarlo e si aspetta che la società la protegga e faccia giustizia.

Nella storia di Ale, la protagonista viene privata della sua voce durante l'intervento di aborto («*Stia zitta, zitta per carità!*» *le ingiunge la infermiera.*, 44.), un momento che si realizza fisicamente quando le sue grida per il dolore insopportabile sono messe a tacere dall'assistente con un fazzoletto infilato in bocca. Ogni gesto e commento dell'ambiente che la circonda è espressione dell'insignificanza di Ale e una negazione del suo stato di vittima:

<sup>32</sup> E più tardi: «L'amore deve essere violento, altrimenti che amore è? Il sesso deve dare qualche brivido, deve essere pericoloso.» (stupratore) (102).

«Se decidesse di andare a denunciarlo - e per me farebbe bene a farlo - non pronunci il mio nome. Non le conviene.» (dottore) (153)<sup>33</sup>

Similmente alla novella vista prima, il medico è un personaggio contraddittorio: esegue l'operazione, che causa un dolore insopportabile, e priva Ale del suo feto, il tutto con distacco e condiscendenza, eppure la sua presenza la salva dal pestaggio del suo stupratore:

«Ale lo guarda chiedendosi se tutto questo abbia qualcosa a che fare con la violenza subita. Ma nello stesso tempo prova gratitudine nei confronti del medico che l'ha salvata da una pestata. [...] "Grazie" dice [Ale] a fior di labbra mentre lui con gentilezza l'aiuta a mettersi in piedi e a uscire all'aperto.» (153)

Quando viene affrontata dal suo stupratore, lei non è in grado di parlare, e lui cerca di aggredirla fisicamente di nuovo, per evitare che lei lo dica a qualcuno:

«L'uomo la guarda e impallidisce. Anche lui l'ha riconosciuta. E ora sembra preso dal panico. "Che fai qui a casa mia?" dice aggressivo. "Sei venuta per parlare con mia moglie? Sei venuta per denunciarmi?" Ale è talmente sorpresa che rimane muta. L'uomo la incalza con aria cattiva. "Come hai fatto a sapere dove abito? Parla, chi ti ha dato il mio indirizzo?" Ale vede la faccia dell'uomo che si fa sempre più vicina e minacciosa. Vede la sua mano che si solleva per colpire. E si ripara la testa col braccio piegato». (148–149)

Ale si ritrova così sempre più coinvolta in uno schema di violenza che si ripete. Ancora una volta è incapace di parlare, ammutolita in uno stato di repressione e vulnerabilità che sembra irreversibile e impossibile da evitare.

Possiamo considerare la caratteristica più sorprendente della narrazione il fatto che, pur rappresentando sempre situazioni di abuso, lo faccia in modo del tutto asettico e indifferente. Il narratore spesso scivola addirittura nel ruolo dei carnefici, usando il discorso indiretto. In ogni storia, l'autore usa uno stile narrativo iperrealistico che pone il lettore in una situazione estrema. La violenza e il trauma sono descritti in un modo tanto poco lirico ed esageratamente realistico quanto essi lo siano nella loro mera realtà. In *Marina è caduta alle scale* sono le immagini di sangue e ferite ad essere usate per colpire la sensibilità del lettore:

«È tutta coperta di lividi e il braccio penzola da una spalla rigida.» (14);

«Dal naso, che tiene tamponato con un fazzolettino azzurro, cola copioso il sangue.» (19);

<sup>33</sup> Sulle parole ironiche dell'assistente e del medico vedi ancora: «Ma non telefonare, tanto il dottore sta partendo. Non troveresti nessuno.» (assistente) (147); «Finalmente riesci a muovere la bocca.» (dottore) (152).

«La ragazza si sfila con gesto timido la camicetta rosa mettendo a nudo una spalla su cui spiccano dei segni di frusta e il collo coperto di lividi.» (20)

Ne *Lo stupratore premuroso* il sangue ritorna, ma forse è più scioccante la descrizione meticolosa della brutalità dell'aggressore:

«...le assesta un pugno su un occhio. Lui le assesta un altro pugno sulla bocca facendogliela sanguinare (...) Con il calcio le dà un colpo sulla fronte facendole una ferita da cui prende a sgorgare il sangue.» (97)<sup>34</sup>

Infine, in *Ale e il bambino mai nato*, l'autrice sembra quasi voler inchiodare il lettore alla descrizione didascalica dell'aborto:

«[il medico] comincia lo scavo nella carne viva. Ale lancia un urlo. Il dolore, mentre i ferri rovistano crudeli, si fa lancinante, intollerabile. [...] il ginecologo svuota coi ferri il piccolo ventre indolenzito. [...] Ma ha il ventre contratto e appena è in piedi, è presa da conati di vomito. [...] Vede l'infermiera che afferra la bacinella già piena di sangue in mezzo a cui naviga un corpicino morto. Vorrebbe trattenere il vomito ma non ce la fa e così rigetta e piange sul figlio perso. [...] Ale fa uno sforzo sovrumanico per mettersi in piedi. Ha le gambe intorpidite, il ventre lacerato e la nausea le toglie il fiato.» (144-146)

Lo scopo di questo linguaggio letterario è quello di rappresentare la realtà in modo oggettivo, impersonale, freddo, e di ritrarre elementi della realtà che sono percepiti in modo più nitido e preciso di quanto gli esseri umani facciano di solito. Nel fare ciò, solleva domande sul rapporto tra percezione e realtà, e se questa rappresentazione senza veli della realtà possa essere usata per fondere realtà e finzione. Possiamo trattarli, nel caso dei racconti della Maraini dedicati al trauma (femminile), come realtà concreta oggettivata nel testo e non come semplice invezione del reale? Queste narrazioni, infatti, sono testi specifici che operano con elementi fattuali della realtà stessa.

Secondo la mia opinione il registro linguistico della narrazione opera in modo diverso dalla narrazione abituale e quindi mette il destinatario in una situazione inabituale. Infatti, il lettore deve creare un nuovo processo di identificazione per relazionarsi al testo. Questo, tuttavia, presenta un compito inaspettato e impegnativo, poiché in primo luogo è difficile connettersi con un linguaggio narrativo così minimalista, con un registro che destabilizza costantemente il lettore. In secondo luogo, da un punto di vista letterario, il destinatario deve rinnovare la sua esperienza rispetto alle tecniche narrative tradizionali, non

<sup>34</sup> E ancora: «L'uomo infine la penetra urlando. Lei gli sputa sulla guancia. (...) Poi, con un urlo rabbioso esplode in un orgasmo che gli fa lacrimare gli occhi e sbavare la bocca.» (98)

può contare sulle sue precedenti aspettative da lettore, poiché i racconti non hanno un passato e non anticipano alcun futuro, nessun punto di partenza, nessun punto di rottura, nessun processo di recupero e nessun nuovo stato di equilibrio, quindi, mancano catarsi e risoluzione in cui scaricare la tensione della tragedia del trauma. Infine, il lei/lui leggente è reso psicologicamente incapace di identificarsi sia con la vittima femminile passiva, descritta come mero corpo e oggetto, sia con la voce dell'autore maschile della violenza.

La violenza sulle donne è ancora un argomento delicato, quasi un tabù, quindi, il testo mette il lettore in una posizione piuttosto scomoda: oltre a condizionarlo emotivamente, richiama l'attenzione sulla sua responsabilità sociale. Il suggerimento dell'autrice è che tutti noi siamo, anche se indirettamente, partecipi e cause del silenzio e della colpevolizzazione delle vittime. Non è quindi un caso che la prima reazione del destinatario possa essere il rifiuto: l'unico modo per elaborare ciò che abbiamo letto è rimuoverlo da noi stessi.

È un paradosso fondamentale che tutte queste procedure e tecniche narrative rivelino linguisticamente al lettore proprio ciò che è specifico del trauma: non è verbalizzabile, perciò è difficile la sua ricezione per il lettore. Il testo è quindi un fedele riflesso della natura del trauma stesso: non può essere narrato, non può essere controllato, rompe la continuità della personalità, la separa dall'esperienza del quotidiano, distrugge tutti i precedenti modelli di funzionamento. Inoltre, un testo sul trauma - specialmente uno che presenta la realtà in un modo così schietto attraverso i suoi elementi iperrealistici - può esso stesso traumatizzare il lettore che, nel corso della lettura, assume su di sé temporaneamente e involontariamente le esperienze e il dolore della vittima della violenza<sup>35</sup>.

Per facilitare la lettura del libro e la ricezione dei testi sul trauma, vedo la soluzione nel metodo della biblioterapia, specialmente in un processo di terapia della letteratura specifico per il trauma.

La biblioterapia è l'uso interattivo della lettura (e della scrittura) in una relazione di sostegno che può accompagnare l'arricchimento della consapevolezza di sé, lo sviluppo personale, il benessere mentale e persino la guarigione di individui malati. L'obiettivo è sempre quello di sfruttare l'effetto terapeutico della lettura, essere cioè in grado di relazionarsi con la lettura dal punto di vista della situazione di vita attuale, di toccare il lettore e di evocare intense emozioni positive o negative<sup>36</sup>. Nel processo di biblioterapia, l'attenzione si concentra principalmente

<sup>35</sup> Menyhért, *Elmondani az elmondhatatlant...*, 7.

<sup>36</sup> Béres Judit, *Azért olvasok, hogy éljek. Az olvasásnépszerűsítéstől az irodalomterápiáig* (Pécs: Kronosz, 2017), 112.

sull'esame della rappresentazione dei personaggi. I partecipanti si concentrano sui personaggi, analizzando il loro funzionamento psicologico, i processi psicologici e le motivazioni delle loro azioni, e nel processo di un'identificazione inizialmente inconscia e poi emergente, scoprono anche i propri problemi e le loro soluzioni. È essenziale che le letture motivino il destinatario ad esprimere le proprie emozioni. I testi più adatti e più efficaci a questo scopo sono quelli che possono evocare esperienze e ricordi, per avviare conversazioni che arricchiscono la personalità e/o aiutino le persone a superare blocchi e traumi.

Le storie di trauma rivelano e verbalizzano eventi a cui una persona traumatizzata non è in grado di accedere linguisticamente perché non può descrivere a parole ciò che le è successo. È la natura del trauma ad essere accessibile solo nelle sensazioni corporee, nell'inconscio. Tuttavia, descrivendo un tale evento, dichiarandolo tramite la sua ricezione da parte del lettore, identificandosi con i personaggi-vittima e, poi, entrando in un dialogo su di esso il testo sarà in grado di rompere il silenzio causato dal trauma. La lettura guidata del terapeuta restringe le possibilità di significato, manipola il destinatario, ma allo stesso tempo ne rivela l'essenza, fornendo così la chiave attraverso la quale il partner terapeutico può accedere allo strato del testo che, in una sorta di realizzazione catartica, lo mette di fronte alla propria esperienza, cioè il contenuto represso può essere rivelato. Si può notare che, nel corso di una tale interpretazione, il terapeuta che legge entra lui stesso nel mondo testuale, dove il protagonista e la sua storia diventano, per così dire, riflessi di se stesso e della propria storia. In altre parole, affermando il trauma stesso, e attraverso una lettura manipolata e orientata al personaggio, lui o lei inconsapevolmente iniziano il percorso per scoprire e risolvere i propri problemi.

I racconti della Maraini possono quindi essere una risorsa estremamente efficace per il recupero delle vittime di violenza, dando voce a quella rottura che una donna abusata può non essere in grado di esprimere. Così, in un processo di biblioterapia, leggere e parlare del testo può ristabilire un legame tra passato e presente/futuro, e ridare continuità alla vita e all'identità della vittima del trauma.

## Bibliografia

- Béres, Judit. *Azért olvasok, hogy éljek. Az olvasásnépszerűsítéstől az irodalom-terápiáig*. Pécs: Kronosz, 2017.
- Caruth, Cathy (a cura di). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University, 1995.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- «Dacia Maraini, l'impegno civile e la scrittura: "Credo nel cambiamento"» <https://www.tempostretto.it/news/intervista-dacia-maraini-impegno-civile-scrittura-credo-cambiamento.html>
- De Lauretis, Teresa. *Desire in Narrative. Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Felman, Shoshana e Laub, Dori, M.D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Freud, Sigmund (Rieff, P. ed.). *Dora. An analysis of a Case of Hysteria*. New York: Collier, 1963.
- Giesen, Bernard. *Triumph and Trauma* (The Yale Cultural Sociology Series). London: Paradigm Publishers, 2004.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: BasicBooks, 1997.
- Levin, Peter A. *Waking the Tiger: Healing Trauma*. Berkeley: North Atlantic Books, 1997.
- Maraini, Dacia. *L'amore rubato*. Milano: Rizzoli, 2012.
- Maraini, Dacia e Valentini, Chiara. *Il coraggio delle donne*. Bologna: Il Mulino, 2020.
- Marder, Elissa. «Trauma and Literary Studies: Some “Enabling Questions”» In: *Reading On*. 2006. Vol. 1. no. 1.
- Menyhért, Anna. *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus-Ráció, 2008.
- Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*. no. 16.3 (1975): 6–18.

- Pagoto, Chiara. *Dacia Maraini* (1936).  
<https://diacritica.it/strumenti/profilo/dacia-maraini-1936.html>
- Séleï, Nóra. (a cura di): *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- Séleï, Nóra. «A női test mint áldozat - Polcz Alaine: Asszony a fronton.» In: *Korall*. Vol.16. no. 59 (2015): 108–132.
- Spinelli, Manuela. «Posseduto o cancellato. Il corpo femminile in Mio marito e L'amore rubato.» In: M. Bertone e B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di Mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, Pisa: Edizioni ETS, 2017.



*«[...] d'esser per indole propria spinto a quanto  
v'ha di bello, di buono e di grande.»*

## Il disegno dei personaggi in *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio nella prospettiva dell'identità nazionale<sup>1</sup>

MÓNIKA FARKAS

### Introduzione

Il Risorgimento<sup>2</sup> inizialmente mirava a creare l'unità su una base politica<sup>3</sup>, ma con lo svolgersi degli eventi del periodo ci si rese conto che l'unificazione nazionale era impossibile senza la formazione dell'identità italiana e la nascita di una coscienza sociale e collettiva della comunità. Ciò in parte era dovuto alla diffusione del Romanticismo: sempre più persone erano convinte dell'importanza della comunità: la nazione metaforicamente era vista come una famiglia in cui ognuno è fratello e sorella e la cui armonia è preservata dall'Italia idealizzata (unita) come una figura femminile o materna<sup>4</sup>. Per plasmare l'identità nazionale, gli italiani cercarono di definire i valori morali e i sentimenti patriottici che potessero creare la coscienza sociale. Il Risorgimento puntava sull'autodefinizione nazionale, sulla costruzione della fraternità in base ad una dialettica di opposti: buono e cattivo, amore e odio, onore e vergogna, vittoria e sconfitta<sup>5</sup>. Il patriottismo stesso può

<sup>1</sup> Sostenuto da ÚNKP-21-SZTE-160 Nuovo Programma di Eccellenza Nazionale del Ministero per l'Innovazione e la Tecnologia dalla fonte del Fondo Nazionale per la Ricerca, lo Sviluppo e l'Innovazione.

<sup>2</sup> Cfr. Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano* (Bari: Laterza, 2004), Pete László, *Itáliától Olaszorszáig. A Risorgimento és az olasz egységesítés* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2018), Alfonso Scirocco, *L'Italia del Risorgimento. 1800-1860* (Bologna: Il Mulino, 1990)

<sup>3</sup> Cfr. Federico Chabod, *L'idea di nazione* (Bari: Laterza, 1979), 58.

<sup>4</sup> Tale rappresentazione dell'Italia mostra anche il contrasto tra il passato glorioso e il presente vile, come in *All'Italia* di Leopardi («Che fosti donna, o sei povera ancilla.») o ne *Il proclama di Rimini* di Manzoni («Questa antica, gentil, donna pugnace/Degna non la tenean dell'alto invito [...].»).

<sup>5</sup> Cfr. Silvana Patriarca, «A Patriotic Emotion. Shame and the Risorgimento,» In *The Risorgimento*

essere collocato in questo contesto: la presenza di potenze straniere oppressive era una vergogna per la nazione italiana e l'azione aggressiva contro di esse era un dovere. Il patriottismo assunse quindi due forme: il nazionalismo e la xenofobia. L'epoca fu dunque segnata da uno sviluppo contraddittorio in termini di *social emotion*, concetto illustrato da Silvana Patriarca<sup>6</sup>. Da un lato, si pensava che la fonte della grandezza della nazione si trovasse nella sua cultura e nel suo glorioso passato; dall'altro, l'arretratezza del paese (specialmente in confronto con altri stati), provocava un senso di vergogna e umiliazione. Nonostante la loro negatività, queste ultime due emozioni agivano come motore per il processo dell'unificazione e rafforzavano la lotta per l'identità nazionale<sup>7</sup>.

Il periodo vide lo sviluppo del romanzo storico italiano, strettamente legato al desiderio risorgimentale di ristabilire l'orgoglio nazionale, tra l'altro reintroducendo i momenti gloriosi del passato nella coscienza pubblica. L'obiettivo dell'epoca era far ritornare l'Italia alla grandezza passata, recuperandone anche i principi morali<sup>8</sup>. Petrocchi ritiene che una delle ragioni della popolarità del genere stia nel fatto che molti dei romanzi storici del periodo trasmettevano efficacemente il bisogno di formare l'identità nazionale raccontando gli eventi del periodo medievale italiano<sup>9</sup>: tra queste opere ci sono la *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi (1828), i *Lombardi alla prima Crociata* e *Marco Visconti* (1834) di Grossi (1826). Manzoni ha canonizzato il genere con *I promessi sposi* (1827, 1840-1842), ma il suo programma poetico comprende anche l'impossibilità di un romanzo storico perfetto, poiché o il *vero storico* o la finzione sono necessariamente compromessi. Il *Fieramosca* di Massimo d'Azeleglio<sup>10</sup> è legato a questi problemi del romanzo storico. Nonostante la stretta relazione tra i due autori e

---

*Revisited. Nationalism and Culture In Nineteenth-Century Italy*, a cura di Silvana Patriarca, Lucy Riall (London: Palgrave Macmillan, 2012) 134-51; 134.

<sup>6</sup> Cfr. Patriarca, «A Patriotic Emotion....»

<sup>7</sup> Cfr. Patriarca, «A Patriotic Emotion....», 135-136.

<sup>8</sup> Cfr. Roberto Risso, «"La patria pericolante:" i romanzi storici del primo Ottocento e la formazione dell'Italia e degli Italiani,» *CARTE ITALIANE* 2, no. 8 (2012): 17.

<sup>9</sup> Cfr. Giorgio Petrocchi, *Il romanzo storico nell'800 italiano* (Torino: ERI, 1967) 46; Giuseppe Langella, *La letteratura del Risorgimento e l'Unità nazionale* (2012) 53.

<sup>10</sup> Cfr. Marziano Brignoli, *Massimo d'Azeleglio. Una biografia politica* (Milano: Mursia, 1988), Salvatore Orilla, «Massimo d'Azeleglio,» in *Letteratura italiana. I minori. Vol. III*. a cura di Francesco Sarri (Milano: Marzorati Editore, 1969) 2467-84; Gaetano Trombatore, *Memorialisti dell'Ottocento. Tomo I*. (Milano-Napoli: Riccardo Riccardi, 1953) 301-305; Giovanna Bellini e Giovanni Mazzoni, *Letteratura italiana. Storia, forme, testi. 3. L'Ottocento* (Roma-Bari: Editori Laterza, 1993) 189; Laura Guidobaldi, «Dal pennello alla parola, dalla spada all'azione. Il soldato Massimo d'Azeleglio,» *Italies*, no. 20. (2016): 25-39.

il breve tempo trascorso tra la pubblicazione delle loro opere, il *Fieramosca* si discosta completamente dalla narrativa manzoniana<sup>11</sup>. Nell'opera di d'Azeglio la verità storica rappresenta solo il punto di partenza che l'autore modifica secondo le sue intenzioni, che non mirano a rappresentare fedelmente gli eventi ma a interpretarli nell'ottica dei problemi del Risorgimento<sup>12</sup>. Claudio Gigante sottolinea proprio questo modo di narrare: per d'Azeglio la creazione di uno sfondo storico verosimile era fondamentale, ma le questioni nazionali prevalgono nelle sue narrazioni<sup>13</sup>.

La mia ipotesi è che d'Azeglio trasformi il modo in cui i personaggi e gli eventi storici sono ritratti e li subordini all'intenzione autoriale, che è quella di imprimere la questione dell'unità e dell'identità nazionale nella coscienza pubblica<sup>14</sup>. Il desiderio di trasmettere questo messaggio prevale quindi sulla tematica amorosa romanzesca, cosicché nel *Fieramosca* domina l'aspetto *interessante di per sé* invece del *vero storico*: a mio parere, la tematica amorosa funziona come un elemento di «favola nella favola»<sup>15</sup>, mentre quella storica presenta il messaggio del caso nazionale. Inoltre, nel definire le virtù, d'Azeglio probabilmente prendeva in considerazione la situazione della *social emotion* nella società dell'epoca, in

<sup>11</sup> Cfr. Claudio Gigante, *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio* (Firenze: Franco Cesati, 2013) 25, Sergio Romagnoli, «Narratori e prosatori del Romanticismo» In *Storia della Letteratura Italiana. Volume ottavo: Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Milano: Garzanti, 1968) 60–61.

<sup>12</sup> Cfr. Lukács György, *A történelmi regény* (Budapest: Magvető Kiadó, 1977) 17. Anche De Sanctis considerò *Fieramosca* il primo vero romanzo storico italiano, in contrasto con *I promessi sposi* e *Marco Visconti*, tuttavia nel caso di De Sanctis non è importante tenere presente il suo punto di vista storico. Infatti posiziona l'opera di d'Azeglio in base alla sua enfasi sugli elementi storici. Secondo il critico letterario, per Manzoni e Grossi lo sfondo storico è solo una «cornice»: anche se ambedue scelsero come sfondo momenti importanti della storia italiana dal punto di vista della coscienza nazionale, la storia d'amore sta al centro delle narrazioni. Al contrario, nel *Fieramosca* d'Azeglio riempie le sue vicende con una proporzione molto maggiore di messaggi patriottici e domande quasi provocatorie rispetto agli altri due autori, ma secondo De Sanctis la questione nazionale non si discosta dal filo storico, dalla *storia in sé*, che sta nel centro della trama. Tuttavia, nonostante il suo approccio storico, non prese in considerazione proprio le modifiche che riguardano gli eventi storici reali presenti nella trama e non stabilì una correlazione tra esse e i messaggi comunicati tramite i momenti diversi dagli avvenimenti del '500. Cf. Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX: scuola liberale-scuola democratica: lezioni; raccolta de Francesco Torraca, e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce* (Napoli: Alberto Morani, 1922), 336–37.

<sup>13</sup> Cfr. Gigante, *Nazione necessaria*, 14.

<sup>14</sup> Cfr. Risso, «Patria pericolante» 18.

<sup>15</sup> Cfr. Massimo d'Azeglio, *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (Firenze: Felice Le Monnier, 1923) 41–61.

particolare della dialettica fra opposti, poiché la rappresentazione simultanea di *gloria* e *vergogna* nella trama gli permette di definire le virtù necessarie per formare la coscienza nazionale.

### **La rappresentazione degli eventi storici<sup>16</sup> al servizio dell'identità italiana**

Per quanto riguarda le fonti utilizzate, d'Azeglio afferma di aver consultato velocemente, prima della stesura dell'opera, il capitolo sulla disfida di Barletta nella *Storia d'Italia* di Guicciardini<sup>17</sup>. Tuttavia, è probabile che abbia consultato diverse fonti, poiché il romanzo differisce dalle informazioni di Guicciardini sulle cause della contesa. Inoltre la *Storia d'Italia* non nomina i cavalieri francesi coinvolti. L'autore deve aver utilizzato anche *Le Vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara* di Paolo Giovo, nonché *Dell'Historia della Città e del Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte. Nel primo, la causa dello scontro è esposta come l'evento narrato da d'Azeglio, mentre nel secondo la lista dei cavalieri francesi è data come appare nel *Fieramosca*<sup>18</sup>. A mio parere, l'alterazione degli eventi è stata una decisione consapevole dell'autore, in modo da dare maggiore enfasi alla questione dell'identità.

La prima differenza è la data della disfida: gli eventi reali hanno luogo il 13 febbraio 1503, l'autore li colloca nel successivo aprile. La bibliografia non dice molto su questo: difficilmente può essere un errore, anche se l'autore ammette di essersi messo a scrivere il romanzo in fretta<sup>19</sup>. In più, dovette trovare la data esatta studiando le fonti e ne *I miei ricordi* afferma anche di aver voluto dare

<sup>16</sup> La trama è incentrata sulla disfida di Barletta del 1503, uno degli eventi della guerra franco-spagnola combattuta in Italia tra il 1499 e il 1504. Nel 1500, il re francese Luigi XII e lo spagnolo Ferdinando II spartirono il territorio del Regno di Napoli, ma i contrasti dovuti a interessi contrapposti causarono un nuovo conflitto nel 1503, che portò all'espulsione definitiva dei francesi dall'Italia meridionale. A Barletta, gli spagnoli combatterono inizialmente in una posizione svantaggiata, ma una notte uscirono dalla fortezza e ribaltarono l'andamento della guerra. Presero anche dei prigionieri francesi, tra cui La Motta: a questo punto inizia la trama del *Fieramosca*. Cfr. Michael Edward Mallett e Christine Shaw, *The Italian Wars, 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe* (London: Routledge, 2012). Si può osservare che d'Azeglio immagina un'alleanza italo-spagnola antifrancese, ma l'Italia non era l'alleata del tutto della Spagna: Luigi XII si alleò con il Papa e la Repubblica di Venezia per conquistare il Ducato di Milano.

<sup>17</sup> Cfr. Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi* (Firenze: Barbera, 1891) 464.

<sup>18</sup> Cfr. Annamaria Gallina, «Sulle fonti dell' "Ettore Fieramosca"», *Lettere Italiane* 8, no. 3. (1956): 323-27; Pietro Gasparini, «Fonti ignorate» dell'«Ettore Fieramosca», *Lettere Italiane* 12, no. 3. (1960): 331-38; Gigante, *Nazione necessaria*, 31.

<sup>19</sup> Cfr. d'Azeglio, *I miei ricordi*, 464.

grande importanza all'autenticità storica<sup>20</sup>. Anche un «errore di trascrizione» è improbabile, dato che Manzoni, Grossi e Balbo furono coinvolti nel processo di stesura<sup>21</sup>. Non escludo la possibilità che d'Azeglio cambiasse la data in risposta agli eventi del 1831 che si verificarono durante la stesura. La rivoluzione iniziò in febbraio e fu sconfitta in aprile, e d'Azeglio, per diminuire la vergogna della disfatta, nella sua opera potrebbe aver intenzionalmente spostato la tenzone dal febbraio all'aprile in quanto costituì un momento glorioso della storia italiana. Un'altra possibile spiegazione è che la vena pittorica dell'autore sia stata assorbita dalla letteratura, con le immagini romantiche dell'Italia meridionale in primavera che sostituiscono il paesaggio di febbraio:

«Al cadere d'una bella giornata d'aprile [...],»<sup>22</sup>, «[...] fresco venticello della mattina. [...] sotto un bel cielo del mezzogiorno, in riva al mare [...].»<sup>23</sup>

A sostegno di ciò si può osservare che nella sua autobiografia, *I miei ricordi*, d'Azeglio stesso ammette che il tema della disfida (almeno per quanto riguarda il quadro omonimo) permette la rappresentazione di «[...] un bel cielo, una ricca vegetazione [...].»<sup>24</sup> Inoltre, nella descrizione dei giovani cavalieri, appare più volte l'espressione «*fior di gioventù*»<sup>25</sup>, che allude all'immagine di un paesaggio primaverile e porta con sé l'associazione risorgimentale della *resurrezione*.

Nell'opera sono presenti due modifiche fondamentali, che mostrano le intenzioni autoriali: la prima è il motivo dello scontro. Nel rappresentare la crudeltà dell'invasione francese<sup>26</sup>, d'Azeglio va oltre la posizione antifrancese dell'epoca e la sua propria per evidenziare in generale il presupposto risorgimentale dell'indipendenza dalle forze esterne. Per trasmettere questo messaggio, modifica la causa della tenzone. Secondo la *Storia d'Italia* di Guicciardini, non fu La Motta a insultare l'onore degli italiani, ma gli italiani a provocare i francesi<sup>27</sup>. Questo chiaramente non corrispondeva alla *social emotion* nazionalista e xenofoba della società di allora. D'Azeglio quindi trasforma il momento dell'insulto per rafforzare l'autostima nazionale:

<sup>20</sup> Cfr. d'Azeglio, *I miei ricordi*, 491.

<sup>21</sup> Cfr. De Sanctis, *Letteratura italiana*, 333.

<sup>22</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 1.

<sup>23</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 1., 27–28.

<sup>24</sup> Cfr. d'Azeglio, *I miei ricordi*, 463.

<sup>25</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 117. Vedi ancora 34, 127.

<sup>26</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 40.

<sup>27</sup> Cfr. Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia* (Utet: Torino, 1987) 555.

«[...] abbiamo molto più veduto adoprar pugnali e veleni che lance e spade [...] un gendarme francese [...] si vergognerebbe d'aver per ragazzi di stalla uomini che non valessero meglio di questi poltroni d'Italiani [...].»<sup>28</sup>

D'Azeglio fa di La Motta l'autore dell'insulto, testimoniato solo dagli spagnoli poiché gli italiani non sono nemmeno presenti all'accusa di codardia. Lo scrittore può così ritrarre gli italiani come umiliati, che confidano giustamente nella giustizia morale della disfida: l'Italia è sotto attacco esterno ed è impossibile che gli italiani provochino gli oppressori. Così, sottolineando in parte l'umiliazione, ma soprattutto l'innocenza degli italiani, d'Azeglio li rende vittime indirette del conflitto: non essendo presenti, non hanno modo di difendere il loro onore.

Tuttavia, gli italiani diventano partecipanti dello scontro in seguito alla promessa di cameratismo degli spagnoli:

«[...] qui non sono che Spagnuoli, io, che sono amico di Fieramosca e degl'Italiani, dico in loro nome, [...] son pronti a starne al paragone [...].»<sup>29</sup>

A mio parere, questa prospettiva dà luogo all'interpretazione che gli italiani non sono pienamente agenti attivi nel recupero del loro onore: e ciò non si accorda con la narrazione risorgimentale dell'autonomia. È possibile, quindi, che d'Azeglio stesse porgendo uno specchio ai suoi lettori con una sorta di cinismo nascosto, creando in loro un senso di *vergogna*: se non prendono il controllo del destino della loro nazione, altri determineranno quando e contro chi combattere per la loro libertà.

La formazione di un senso collettivo sull'unità territoriale faceva parte della costruzione dell'identità e dell'autostima sociale. Collegato a ciò, troviamo l'altra differenza: l'autore cambia la nazionalità del personaggio di Claudio Grajano d'Asti. Giovo è l'unica fonte che si riferisce a lui come italiano, mentre Summonte, Cantalicio e Passero lo presentano come francese<sup>30</sup>. Contrariamente alla stragrande maggioranza delle fonti, d'Azeglio ritrae Grajano non in quanto francese ma come un italiano che combatte in qualità di mercenario nell'esercito francese: in questo modo viene ripreso il tema del «fratello contro fratello», un *topos* della letteratura italiana e prediletto nel Risorgimento. La scelta di Grajano non si basa su convinzioni ideologiche o interessi politici. Per lui, come soldato, il denaro è l'unica motivazione: serve i francesi da mercenario e vede il suo servizio come

<sup>28</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 23.

<sup>29</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 24.

<sup>30</sup> Cfr. Gallina, «Sulle fonti», 325. Va notato che i tre autori usano la versione italiana del nome di Grajano: Claudio Graiam d'Aste (Summonte), Claudio Graian de Asti (Cantalicio), Gian Joanne de Aste (Passero).

un semplice «lavoro.»<sup>31</sup> È consapevole che la posta in gioco in questo scontro è l'onore degli italiani, ma combatte contro i suoi compatrioti.

Quando vengono scelti i cavalieri francesi, Ettore e Grajano sono coinvolti in un'accesa discussione, che è una scena importante in termini di identità nazionale. Il risentimento di Ettore inizialmente deriva dal matrimonio di Grajano con Ginevra, ma quando viene a sapere della partecipazione del suo rivale alla disfida, non è solo offeso personalmente ma anche ferito nel suo patriottismo:

«Son d'Asti. - Ed Asti non è in Piemonte? Ed il Piemonte è Italia o Francia?  
Ed essendo voi soldato italiano, volete combattere co' Francesi contra l'onore  
degli Italiani? [...].»<sup>32</sup>

A questo punto, si scontrano due visioni del mondo. La rabbia di Ettore è incomprensibile dal punto di vista di Grajano, poiché per lui la tenzone è solo un momento della guerra a cui partecipa come mercenario, in qualità di «straniero»<sup>33</sup>. Ettore, motivato da sentimenti patriottici, cerca d'altronde di far capire a Grajano l'indifendibilità morale della sua decisione. Il protagonista diventa però oggetto di scherno: d'Azeglio avverte che ci sono molti nemici dell'unità anche all'interno dell'Italia, e che chi vuole difendere l'amor patrio e l'identità italiana deve essere molto fermo.

Quindi, Grajano è nemico di Ettore solo in parte per Ginevra, ma piuttosto a causa del negato sentimento nazionale. Tuttavia, è La Motta, non Grajano, ad aver offeso gli italiani, e per questo sarà quest'ultimo l'avversario di Ettore nello scontro. Ettore combatte soprattutto per riconquistare l'onore e non per «vincere» Ginevra. Ciò rafforza ulteriormente l'ipotesi che il filone amoroso sia subordinato a quello eroico-storico-nazionalista. Grajano muore: ciò è visto da Ettore come un mancato pentimento patriottico per non aver servito l'Italia e quindi come un tradimento<sup>34</sup>: secondo la narrativa risorgimentale, il destino dei senza patria (di coloro che non la difendono) è la vergogna eterna<sup>35</sup>. Inoltre, questo punto della narrazione è uno di quelli in cui Ettore parla della coscienza di comunità creata dal sangue e dalle armi italiane.

---

<sup>31</sup> «[...] servo chi mi paga, [...] per noi soldati dov'è il pane è la patria?» Cf. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 66.

<sup>32</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 66.

<sup>33</sup> D'Azeglio evoca i mercenari dell'*Italia mia* di Petrarca, che giocano con la morte e contaminano l'Italia con la scabbia.

<sup>34</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 246.

<sup>35</sup> Cfr. Petrarca, «A Patriotic Emotion,» 141.

Trasformando i fatti e i personaggi storici, d'Azeglio sottolinea ai coevi lettori l'importanza del messaggio di identità nazionale e del senso collettivo di comunità. A questo scopo, usa in particolare le coppie di opposti *italiani-nemici, patrioti-traditori, onore-viltà*, lungo le quali non solo forma la trama secondo le sue intenzioni, ma stabilisce anche un modello di comportamento patriottico da seguire.

### Caratterizzazione e società

D'Azeglio immaginava la trasformazione della società risultato dello sviluppo dei singoli individui e quindi riteneva importante rendere attraenti per gli italiani le giuste virtù tramite la letteratura, che egli considerava uno strumento più efficace della pittura per trasmettere il messaggio dell'identità nazionale mediante la descrizione, l'azione e il dialogo dei personaggi.

I personaggi possono essere divisi in due gruppi principali: gli italiani virtuosi e patriottici e i francesi crudeli e arroganti. La categorizzazione degli spagnoli è un po' più complessa, in quanto sono simili agli italiani nella loro prodezza militare, ma il narratore fa notare che in realtà anche loro sono una potenza straniera oppressiva. La mia interpretazione è che gli spagnoli possono essere presentati in una luce parzialmente positiva perché combattono con gli italiani, e sarebbe in contraddizione con la morale di questi ultimi se gli spagnoli non fossero come loro<sup>36</sup>. Al contrario, il ritratto di Cesare Borgia è completamente negativo perché è alleato dei francesi, ed è quindi «oscurato» dalla loro arroganza. Va notato che il suo desiderio quasi animalesco per Ginevra contrasta con l'amore puro di Ettore, il quale evoca l'ideale del *cuor gentile*.

La presenza di una dialettica organizzata lungo le coppie di opposti che caratterizzano il Risorgimento offre la possibilità di un'analisi in base all'approccio della sociologia della letteratura. «Semplificando» la descrizione dei personaggi in due estremi, l'obiettivo di d'Azeglio era di rendere il modello di comportamento che aveva definito chiaramente identificabile e accettabile per tutta la società. Il suo credo artistico, soprattutto in relazione all'identità nazionale, era che la letteratura può influenzare le scelte sociali<sup>37</sup>. Per questo motivo cercava coscientemente di sfruttare il fattore dell'interazione tra letteratura e società<sup>38</sup>. I romanzi storici

<sup>36</sup> Benché si tratt di una guerra franco-spagnola, d'Azeglio rende gli italiani un fattore importante negli eventi e ciò trasmette il messaggio risorgimentale dell'indipendenza.

<sup>37</sup> Cfr. Martha Craven Nussbaum, *Poetic justice. The literary imagination and public life* (Boston: Beacon Press, 1995) XVI.

<sup>38</sup> Nussbaum, *Poetic justice...*, XIII; Robert Escarpit, *Irodalomszociológia. A könyv forradalma* (Budapest: Gondolat, 1973) 7.

spesso raffigurano conflitti fra gruppi: e tali opere possono essere esaminate nei termini dei gruppi che la narrazione presenta in ruoli positivi e negativi, delle caratteristiche associate al loro comportamento e di come tutto ciò viene presentato nel caso di una particolare nazione. I romanzi storici che mostrano questo tipo di rapporti possono influenzare la memoria collettiva e la coscienza sociale enfatizzando i valori e le glorie del passato o flagellando gli errori del presente<sup>39</sup>. Nel *Fieramosca*, i due gruppi opposti sono i francesi e gli italiani e la disfida tra loro è uno scontro di virtù al di là del lato fisico. Gli italiani vincono non solo militarmente, ma anche moralmente: i lettori quindi devono prendere esempio dal loro coraggio e dalla loro perseveranza ed umiltà.

I membri del campo francese sono presentati in modo negativo. Tra i personaggi antagonisti, spicca La Motta, ritratto in modo molto unilaterale, che appare nel testo come un «pezzo di bestione»<sup>40</sup>, che ha «riso di scherno»<sup>41</sup>, e che parla con «insolenti parole»<sup>42</sup>. Come prigioniero, non si umilia, ed esprime persino la sua insultante opinione sugli italiani. Tuttavia, chiamarli traditori e codardi diventa la forza trainante del messaggio dell'opera. L'insulto crea un sentimento di vergogna negli italiani, una delle emozioni più potenti nell'azione sociale<sup>43</sup>: per le nazioni con un passato travagliato, questa vergogna e il desiderio di vendetta da essa generato si attivano e diventano il motore della reazione della comunità, soprattutto quando sono sottovalutati rispetto ad altre nazioni<sup>44</sup>. Ciò ha importanti implicazioni nel Risorgimento, la cui epoca richiede una presa di posizione della nazione contro le potenze straniere. È per questo motivo che i cavalieri italiani, dopo la disgrazia, hanno il desiderio di mettersi alla prova. A mio parere, la vittoria degli italiani non è soltanto un elemento storico, ma anche l'espressione pratica della *social emotion* perché, a differenza dei francesi, per gli italiani, la disfida rappresenta anche l'autodefinizione a livello di comunità.

Occorre notare che tra i soldati del campo francese (a parte Grajano), solo La Motta è descritto in dettaglio dal narratore. Secondo la mia opinione, nel suo carattere quasi esageratamente rappresentato si concentra la viltà francese: in quanto è l'incarnazione dell'intero campo e del popolo francese, diventa

---

<sup>39</sup> Claudio Gigante dimostra che d'Azeglio utilizza consciamente l'episodio storico per esaltare i valori degli italiani nei confronti dei francesi e degli stranieri in generale, coerentemente con gli ideali risorgimentali. Cf. Gigante, *Nazione necessaria*, 15.

<sup>40</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 8.

<sup>41</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 132.

<sup>42</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 31.

<sup>43</sup> Cfr. Patriarca, «A Patriotic Emotion», 134.

<sup>44</sup> Cfr. Patriarca, «A Patriotic Emotion....», 136.

l'avversario di Ettore nello scontro, dove viene sconfitto dal protagonista e quindi dalla nazione italiana. Anche se La Motta sopravvive alla lotta, si evidenzia la sua caduta morale e quella della sua nazione: il messaggio è che tutte le potenze oppressive assisteranno alla resurrezione dell'Italia. In sintesi, il ritratto unilaterale di La Motta enfatizzava le qualità negative (arroganza, derisione, disonestà) da cui d'Azeglio metteva in guardia i suoi lettori in quanto indegne del popolo italiano.

A La Motta si contrappone Ettore, che diventa esempio e modello del giusto comportamento italiano, e ciò spiega da un lato la rappresentazione unilateramente positiva del personaggio:

«La natura gli aveva concesso il prezioso dono d'essere per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono e di grande.»<sup>45</sup>

Il suo patriottismo è indiscutibile: accorrendo in soccorso di Ginevra, subisce una grave ferita che quasi impedisce la sua partecipazione allo scontro. Ha il terrore di non essere in grado di fare il suo dovere, il che sarebbe una disgrazia non solo per se stesso ma per l'insieme degli italiani<sup>46</sup>. È anche umile: sebbene sia il primo ad essere eletto cavaliere, non se ne gloria. Ciò significa che, a differenza di La Motta, che si vanta di abilità che non possiede, Ettore è modesto anche quando le sue eccezionali virtù appaiono evidenti alla comunità.

L'amore tra Ginevra ed Ettore evoca il concetto di *cuor gentile*: anche se lei rifiuta l'amore di Ettore nella loro giovinezza, di volta in volta i due si avvicinano con lo svolgersi degli eventi, dimostrando che in base alle loro virtù sono anime gemelle. Soltanto in un'occasione il protagonista vacilla nel suo dovere patriottico: quando dopo la guarigione vuole vedere subito Ginevra anche se dovrebbe recarsi alla disfida. Riesce a prendere la giusta decisione ricordando che può essere degno di Ginevra se prima fa il suo dovere patriottico. Il loro amore non è quindi un semplice desiderio fisico, ma una forza che lega le loro anime a livello trascendentale in base alle loro virtù. Per l'autore, tutto ciò implica che l'ideale risorgimentale pretende che l'individuo conduca una esemplare vita privata, che scelga una *partner* che sostenga il suo ruolo patriottico.

D'altronde, l'autore sottolinea anche l'importanza del protagonista per il modo in cui lo colloca nella trama, ed anche ciò implica una modifica dei fatti storici. Ettore viene introdotto per la prima volta dopo che il conflitto principale è stato deciso; viene poi rimosso dalla storia dopo la notizia del decesso di Ginevra e così

<sup>45</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 28.

<sup>46</sup> «[...] a chi dirò le mie ragioni? ed anche dicendole, non parrà vero ai nemici poter fingere di non crederle, e dire: Ettore immaginò queste ciance perchè avea paura di noi.» Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 178–179.

scompare il dato di fatto della morte del personaggio storico, avvenuta nel 1515, cioè 12 anni dopo lo scontro. In questo modo, si sottolinea che Ettore combatte principalmente per la patria e non per il suo amore: non a caso, dopo la vittoria nella disfida, il protagonista perde la sua funzione di servire le intenzioni autoriali di d'Azeglio. Inoltre, la storia d'amore è ancora una volta subordinata al filone storico-eroico. D'Azeglio riprende un capitolo glorioso del passato della nazione: il culto cavalleresco e le virtù evocate dagli eventi del XVI secolo – patriottismo, cameratismo, bontà, fede e lealtà – sono collocati nel personaggio di Ettore. Così, la sua vittoria diventa una metafora della gloria della nazione italiana, cioè la narrazione ne fa il modello di patriottismo per il Risorgimento.

La rappresentazione contrastante culmina nel disegno estremamente diverso delle due parti che combattono: gli italiani sono ritratti come campioni coraggiosi e patriottici, mentre i francesi, sicuri del loro successo, combattono con arroganza, poi con disperazione e forza animale. La Motta, in particolare, lotta quasi disperatamente, rifiutando di arrendersi anche quando lo scontro è già deciso. Il risultato, pur essendo coerente con i fatti storici, quasi sopravvaluta il fatto che gli italiani sono solo feriti, mentre pochi dei francesi sopravvivono.

Il duello non serve soltanto per riconquistare l'onore, ma è un modo per riconoscere il legame tra gli italiani. Quando i cavalieri vengono scelti, il narratore elenca persino le regioni d'Italia da cui proviene ognuno di loro<sup>47</sup>. Nelle sue parole di incoraggiamento, tuttavia, Colonna parla già del fatto che, sebbene siano lombardi, napoletani, romani e siciliani, hanno tutti origine italiana, sono di fatto tutti italiani; e dopo il combattimento, il narratore parla di vincitori italiani. Il discorso di Colonna potrebbe essere un altro esempio del ruolo di mobilitazione sociale della *vergogna*. Potrebbe anche essere interpretato come un modo per intensificare il desiderio di lottare per l'onore e l'identità, ponendo la domanda provocatoria: se condividono valori comuni, non sono tutti italiani? È anche interessante notare che Ettore è l'unico dei tredici cavalieri che non menziona il suo luogo di nascita: essendo lui l'incarnazione della nazione *italiana*, sarebbe contraddittorio specificarlo.

Si nota anche che d'Azeglio dà molta importanza alla rappresentazione dei personaggi femminili. Il narratore descrive la figura umile e verginale di Ginevra come un modello per le donne italiane:

«[...] potreste voltar il mondo sottosopra... se sapeste fare. Non parlo per te, Ginevra, ma per le donne italiane, che pur troppo non ti somigliano.»<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 38.

<sup>48</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 84.

D'Azeglio sottolinea che le donne hanno sia il diritto che il dovere di lavorare per l'unità sociale, un processo in cui giocano un ruolo fondamentale. La lotta per l'unificazione nazionale non deve essere combattuta soltanto con le armi ma anche con un forte legame sociale che richiede il sostegno verso i parenti e gli amici nei loro atti patriottici, fino al punto di sacrificare i legami individuali di affetto<sup>49</sup>. Ginevra è importante anche perché diventa una metafora dell'Italia gloriosa del Risorgimento, essendo ritratta come una donna di valore. La fedeltà di Ettore a Ginevra, che non è corrotta nonostante l'infatuazione delle donne di Barletta, di Zoraide e di Elvira, è anche una fedeltà all'Italia. Allo stesso tempo, Ginevra, moglie del traditore italiano (il suo matrimonio forzato con Grajano) e violentata da Cesare Borgia, che si allea con i francesi, diventa un'immagine dell'Italia sofferente sotto la dominazione straniera.

Il personaggio di Zoraide sembra contraddittorio in un'opera che mira a trasmettere l'identità italiana. Anche se la ragazza è di origine saracena e quindi ha un concetto di *social emotion* diverso da quello europeo, attraverso il suo carattere, dotato di un punto di vista esterno, d'Azeglio mostra la necessità dell'indipendenza dalle potenze straniere in generale:

«Tanta collera, [...] perché i Francesi dicono di stimarvi poco! Ma non ve l'hanno detto anche più chiaro col fatto, venendo nel vostro paese [...]? non ve lo dicono gli Spagnuoli al par de' Francesi, venendo anch'essi in Italia [...]?»<sup>50</sup>

Quindi non soltanto i francesi, ma anche gli spagnoli, devono essere cacciati perché, o per onore cameratesco o per qualche possibile secondo fine, pure questi ultimi spingono in un certo senso gli italiani alla disfida. Tutto ciò gioca sul principio politico del Risorgimento secondo il quale *Italia farà da sé*, che veicola l'idea di un'autonoma azione per l'indipendenza. La contraddizione tra le origini di Zoraide e l'identità nazionale italiana è risolta quando guarisce Ettore con l'aiuto di pratiche orientali, permettendogli di partecipare allo scontro. D'Azeglio potrebbe così suggerire che, nell'assunto risorgimentale, il sangue italiano è importante nella costruzione dell'identità nazionale ma non può esserne l'elemento esclusivo, soprattutto se si considera che Grajano, nonostante la sua italianità nella trama, è francese nel cuore. Tutto ciò riflette una concezione moderna della nazione: essa non è determinata necessariamente dagli avi, da uno stato comune e dall'eredità culturale, ma soprattutto

<sup>49</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 83.

<sup>50</sup> Cfr. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca*, 84.

dalla volontà di integrare e servire la società al meglio delle proprie capacità<sup>51</sup> e dallo sviluppo di un senso di comunità tra i suoi membri<sup>52</sup>.

Attraverso la semplificata rappresentazione dei personaggi nei due estremi, d'Azeglio ha definito per i suoi lettori le qualità essenziali per la creazione dell'identità nazionale. La narrazione suggerisce che non c'è una via di mezzo, ma che ognuno deve scegliere se appartenere al gruppo dei traditori o dei patrioti: e ciò può evocare le bibliche vie larghe e strette. Per Ettore, la possibilità di perdere la vita combattendo e sacrificandosi per l'onore dell'Italia è la morte più gloriosa che si possa immaginare. Ciò conferma che lo scontro, pur essendo di per sé un evento militare nella guerra franco-spagnola, divenne per gli italiani (soprattutto durante il Risorgimento) un simbolo di unità ed indipendenza nazionale.

## Conclusioni

D'Azeglio, modificando alcuni fatti storici, cercò di sottolineare l'importanza dell'idea di una nuova Italia organizzata sulla base dell'indipendenza e della fraternità, e, attraverso i suoi disegni di carattere basati sui contrasti, definì l'onore, l'umiltà, il cameratismo e il *cuor gentile* come virtù che potevano diventare la base dell'identità nazionale che tutti gli italiani accettavano. L'analisi conferma quindi l'ipotesi che l'autore cambi i fatti per promuovere la propria idea di identità nazionale. L'opera riflette anche l'opinione pubblica dell'epoca: per la società risorgimentale, la vergogna, l'onore e la voglia di *fare* erano fondamentali nel plasmare l'atteggiamento della nazione italiana. Le emozioni, legate alla teoria dell'emozione sociale, giocano un ruolo importante, poiché diventano il motore della trama e delle decisioni dei personaggi. In altre parole, la *vergogna* e l'onore sono presenti non solo a livello individuale ma anche nel contesto della società e dell'identità nazionale.

Va notato che d'Azeglio ha scritto la sua opera in parte con uno scopo educativo. L'autore non voleva solo mostrare i parallelismi tra i problemi del passato e quelli dell'Italia contemporanea, ma anche educare i suoi lettori sulle questioni morali. Attraverso il contrasto tra il bene e il male, il patriota e il traditore, d'Azeglio cerca di instillare nei suoi lettori i valori universali di lealtà e patriottismo incarnati da Ettore<sup>53</sup>. Questo tipo di intenzione educativa è anche una caratteristica dominante

---

<sup>51</sup> Cfr. Armando Balduino, «Cultura, lingua e identità nazionale,» *Lettere Italiane* 63, no. 3. (2011): 400.

<sup>52</sup> Cfr. Sandra Dugo, «Dall'idea della Terra Italia al concetto di identità nazionale dell'Italia moderna,» *Revista Italiano UERJ* 5, no. 5. (2014): 168.

<sup>53</sup> Cfr. Risso, «Patria pericolante,» 23.

delle opere successive di d'Azeglio, ed il *Fieramosca* è in tal senso il romanzo di apertura della sua carriera letteraria. L'opera promuoveva efficacemente la causa nazionale italiana<sup>54</sup>: i lettori scoprivano nella trama i problemi dell'Italia contemporanea, ed il gran numero di enunciati narrativi li invitava a riflettere costantemente, per cui non è un caso che il romanzo divenne uno dei *bestsellers* del periodo. A mio avviso, la sua pubblicazione nel 1833 è significativa perché d'Azeglio presenta la disfida come atto moralmente valido, intriso di sentimento nazionale, nonché come contrappunto e riflessione sulle rivoluzioni fallite del 1820-21 e del 1831, che mancavano di una vera unità.

Nel complesso, l'*Ettore Fieramosca* dimostra il cambiamento risorgimentale per cui la letteratura assume il ruolo di plasmare il modo di pensare della comunità. Inoltre, l'importanza del *Fieramosca* sta anche nel fatto, a mio avviso, che d'Azeglio vi articola i valori dell'unità e dell'identità nazionale, che qui rappresenta allo stesso modo come in quasi tutti i suoi romanzi successivi, nei manifesti politici e, infine, nella sua autobiografia: l'impegno patriottico rimane centrale nella sua opera. Vale tuttavia la pena notare che, mentre il romanzo del 1833 indicava la strada verso una fase ottimistica e ascendente del periodo, *I miei ricordi* del 1867 suggeriscono già, in molti elementi, una disillusione verso il Risorgimento.

---

<sup>54</sup> Cfr. Bellini e Mazzoni, *Letteratura italiana*, 190.

## Bibliografia

- d'Azeglio, Massimo. *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta*. Felice Le Monnier. Firenze, 1923.
- d'Azeglio, Massimo. *I miei ricordi*. Barbera. Firenze, 1891.
- Banti, Alberto Mario. *Il Risorgimento italiano*. Laterza. Bari, 2004.
- Balduino, Armando. «Cultura, lingua e identità nazionale.» *Lettere Italiane* 63, no. 3 (2011): 378–402.
- Brignoli, Marziano. *Massimo d'Azeglio. Una biografia politica*. Mursia. Milano, 1988.
- Bellini, Giovanna e Mazzoni, Giovanni. *Letteratura italiana. Storia, forme, testi. 3. L'Ottocento*. Editori Laterza. Roma-Bari, 1993.
- Chabod, Federico. *L'idea di nazione*. Laterza. Bari, 1979.
- De Sanctis, Francesco. *La letteratura italiana nel secolo XIX: scuola liberale - scuola democratica: lezioni; raccolta de Francesco Torracca, e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce*. Alberto Morani. Napoli, 1922.
- Dugo, Sandra. «Dall'idea della Terra Italia al concetto di identità nazionale dell'Italia moderna.» *Revista Italiano UERJ* 5, no. 5. (2014): 160–180.
- Escarpit, Robert. *Irodalomszociológia. A könyv forradalma*. Gondolat. Budapest, 1973.
- Gallina, Annamaria. «Sulle fonti dell' "Ettore Fieramosca".» *Lettere Italiane* 8, no. 3. (1956): 323–327.
- Gasparrini, Pietro. „Fonti ignorate dell'«Ettore Fieramosca»». *Lettere Italiane* 12, no. 3. (1960): 331–338.
- Gigante, Claudio. *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio*. Franco Cesati. Firenze, 2013.
- Guicciardini, Francesco. *Storia d'Italia*. Utet. Torino, 1987.
- Guidobaldi, Laura. «Dal pennello alla parola, dalla spada all'azione. Il soldato Massimo d'Azeglio». *Italies*, no. 20. (2016): 25–39. scaricato: 2021. 12. 10. <https://doi.org/10.4000/italies.5580>
- Langella, Giuseppe. «La letteratura del Risorgimento e l'Unità nazionale» 2012. scaricato: 2021. 12. 17. <https://www.ateneo.brescia.it/controlpanel/uploads/supplementi-ai-commentari/S-2015b-05%20Langella.pdf>

- Lukács, György. *A történelmi regény*. Magvető Kiadó. Budapest, 1977.
- Michael Edward Mallett and Christine Shaw, *The Italian Wars, 1494-1559: War, State and Society in Early Modern Europe* (Routledge: London, 2012).
- Nussbaum, Martha Craven. *Poetic justice. The literary imagination and public life*. Beacon Press. Boston, 1995.
- Orilla, Salvatore. «Massimo d'Azeglio.» In *Letteratura italiana. I minori. Vol. III*; a cura di Francesco Sarri, 2467–2484. Marzorati Editore. Milano, 1969.
- Patriarca, Silvana. «A Patriotic Emotion. Shame and the Risorgimento.» In *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture In Nineteenth-Century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, 134–151. Palgrave Macmillan. London, 2012.
- Pete, László. *Itáliától Olaszorszáig. A Risorgimento és az olasz egyesítés*. Gondolat Kiadó. Budapest, 2018.
- Petrocchi, Giorgio. *Il romanzo storico nell'800 italiano*. ERI. Torino, 1967.
- Risso, Roberto. «”La patria pericolante” i romanzi storici del primo Ottocento e la formazione dell'Italia e degli Italiani.» *CARTE ITALIANE* 2, no. 8. (2012): 15–27.
- Romagnoli, Sergio. «Narratori e prosatori del Romanticismo» In *Storia della Letteratura Italiana. Volume ottavo: Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, 7–88. Garzanti. Milano, 1968.
- Scirocco, Alfredo. *L'Italia del Risorgimento. 1800-1860*. Il Mulino. Bologna, 1990.
- Trombatore, Gaetano (a cura di): *Memorialisti dell'Ottocento. Tomo I*. Riccardo Riccardi. Milano-Napoli, 1953.

# **La letteratura italiana nei licei ungheresi tra 1924 e 1945**

DOROTTYA KRISTON

## **Introduzione**

L'istruzione pubblica è da sempre una questione centrale per i regimi politici: l'educazione è un mezzo primario per trasmettere le ideologie e i valori riconosciuti dallo stato; formando gli esperti di vari mestieri influenza l'economia, e a volte ha un ruolo anche nella diplomazia. L'insegnamento delle materie umanistiche è una parte fondamentale nell'educazione: la concezione di storia dell'élite politica viene trasmessa dalle lezioni di storia, e anche la conoscenza della letteratura è una questione chiave per lo stato: il canone ufficialmente comunicato dalle antologie scolastiche appartiene al campo della politica della memoria, mentre i messaggi e l'ordine dei valori trasmessi dalle opere insegnate influenzano il modo di pensare dei giovani.

Anche l'insegnamento delle lingue straniere è fortemente legato alla politica. I manuali trattano infatti la «normalità» riconosciuta dai politici: basti pensare al tema della famiglia o a quello della tutela dell'ambiente nelle lezioni di lingua dei nostri giorni. L'insegnamento delle lingue straniere, inoltre, ha un rapporto stretto anche con la diplomazia. L'inserimento di una lingua nel programma scolastico è considerato un prestigio: vuol dire che lo stato di cui la lingua viene insegnata è riconosciuto importante e che vale la pena insegnare la sua lingua e la sua cultura. Oggigiorno, la predominanza dell'inglese non è solo dovuta al fatto che sia un idioma relativamente facile, ma è il segno del potere dei paesi anglosassoni. Anche l'insegnamento della lingua russa, per esempio, fino al 1990 in Ungheria aveva un ruolo simbolico nella politica estera.

Dopo il crollo della Monarchia Austro-Ungarica e il trattato di pace firmato il 4 giugno, 1920 l'Ungheria autonoma subì la crisi più grave della sua storia. La perdita delle risorse naturali, il crollo della rete ferroviaria, i problemi economici causati dalla guerra, il risarcimento dovuto ai vincitori, il rafforzamento degli estremisti di sinistra e di destra, l'ondata dei profughi dai territori distaccati

e tante altre cause aggravarono la situazione, e lo stato fu quasi totalmente isolato nel campo della diplomazia: i paesi vicini furono nemici naturali dopo il trattato di pace, e anzi, nel 1921 nacque la Piccola Intesa, composta da Cecoslovacchia, Jugoslavia e Romania, per bloccare i tentativi di revisione del trattato da parte d'Ungheria. Anche con gli stati dell'Intesa, responsabili della pace umiliante, e con la Russia bolscevica c'erano delle tensioni forti. Tra i vincitori, però, un paese sembrava essere aperto ad aiutare l'Ungheria a svincolarsi dall'isolamento. L'Italia, «il vincitore insoddisfatto» e fascista, nemico della Jugoslavia, divenne alleato dell'Ungheria e nel primo dopoguerra i rapporti italo-ungheresi divennero molto stretti. L'inserzione della lingua italiana nel programma scolastico ungherese nel 1924 fu senza dubbio un gesto simbolico per dimostrare la lealtà del Regno d'Ungheria verso il Belpaese. In seguito inoltre anche i manuali di lingua espressero l'adesione al regime di Mussolini<sup>1</sup>.

Il primo periodo dell'insegnamento della lingua italiana in Ungheria non è significativo solamente dal punto di vista della storia dell'istruzione pubblica e della diplomazia, ma anche per quanto riguarda la storia della letteratura, ovvero precisamente la storia del canone della letteratura italiana. Come vedremo, nel primo dopoguerra l'insegnamento della letteratura della lingua d'arrivo era una parte indispensabile delle lezioni di lingua: vennero quindi pubblicate delle antologie scolastiche di letteratura italiana apposte per i licei ungheresi. Dai manuali emerge il canone della letteratura italiana riconosciuto dall'élite politico-culturale dell'epoca. Nel presente articolo, dopo una sintesi del sistema d'istruzione pubblica ungherese dell'epoca esaminata e della presentazione del sistema legislativo dell'insegnamento della lingua italiana, mi concentrerò sull'argomento del canone. Come primo passo della ricerca, ho consultato tutte le edizioni di tutti i manuali di lingua e di antologie scolastiche ungheresi dell'epoca e ho creato un elenco dei brani letterari, distinguendo i classici e i contemporanei in modo da poter fare delle considerazioni sulla modernità della scuola dell'epoca. Inoltre, ho esaminato anche il rapporto di certi autori con l'ideologia fascista: non ci sorprende che la maggior parte degli autori citati fu celebrata dal regime di Mussolini. Poi, farò una breve sintesi dei risultati di una ricerca comparativa: avendo consultato anche le antologie scolastiche dell'epoca pubblicate in Italia, è possibile individuare alcune caratteristiche tipiche del canone della letteratura italiana applicato in Ungheria. Infine, nell'*Appendice* comunicherò il numero dei brani citati dei singoli autori.

<sup>1</sup> Cfr.: Dorottya Kriston, «Olasztanítás a két világháború közötti Magyarországon», In *L'insegnamento d'italiano in Ungheria nel primo dopoguerra*, (tesi di laurea, Università Cattolica Péter Pázmány, 2019.)

Prima di tutto, però, vorrei precisare una definizione. Utilizzerò il termine *libro scolastico* o *antologia scolastica* per indicare un volume scritto per uso quotidiano nelle scuole e approvato dal ministro dell'istruzione pubblica. Dunque, i manuali di lingua dedicati agli adulti, ovvero i materiali didattici supplementari, non fanno parte del materiale della ricerca.

### Il liceo ungherese nel primo dopoguerra<sup>2</sup>

Nonostante la grave crisi politico-economica, negli anni Venti si verificò uno dei maggiori sviluppi dell'istruzione pubblica ungherese, grazie all'attività del ministro conte Kunó Klebelsberg (in carica: 1922–1931). Il ministro seguì due principi: il neonazionalismo e la cosiddetta *supremazia culturale*. Secondo Klebelsberg, l'Ungheria non poteva vincere una vera e propria guerra, ma aveva la possibilità di diventare dominante nel campo della cultura, fatto che l'avrebbe aiutata ad ottenere la revisione del trattato di pace<sup>3</sup>. Per limiti di spazio, non posso qui presentare tutti i dettagli della riforma. Passiamo quindi alle leggi sui licei.

L'obiettivo del Klebelsberg fu di supportare la borghesia «signorile» cristiana che durante la guerra aveva perso la sua sicurezza economica. In questa situazione, nell'età moderna, il liceo classico e le facoltà di giurisprudenza non poterono accontentare più le esigenze di questo ceto sociale. Perciò il ministro desiderò rendere il materiale didattico più pratico e promosse l'insegnamento delle lingue moderne, come vedremo ancora più dettagliatamente. Poi, in seguito della legge n. 11/1924 venne fondato il liceo scientifico. Nel decennio klebelsberghiano in teoria ci furono tre tipi di scuola media di otto anni: il liceo classico, il liceo scientifico e la scuola scientifica. In tutti e tre i tipi di scuola veniva insegnata la lingua tedesca, però mentre nel liceo classico le altre lingue studiate erano il greco e il latino, nel liceo scientifico si insegnavano latino e una lingua moderna e ci si concentrava sulle scienze naturali e sulla matematica. Dai curricula della scuola scientifica mancavano le lingue antiche, e al centro del processo dell'istruzione c'erano la matematica e le scienze naturali. Nella pratica, però, al tempo del Klebelsberg c'erano cinque tipi di scuola media: il liceo classico, il liceo classico senza lingua greca con una lingua moderna, il liceo scientifico, la scuola scientifica e la scuola scientifica con latino.

Per quanto riguarda l'istruzione femminile, Klebelsberg fondò un sistema simile alle scuole maschili: secondo la legge n. 24/1926 nel liceo femminile si

<sup>2</sup> István Mészáros, András Németh, Béla Pukánszky, *Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*, 369–380.

<sup>3</sup> Mészáros, Németh, Pukánszky, *Bevezetés...,* 369–374.

insegnava latino e una lingua moderna, con l'aggiunta della letteratura delle lingue d'arrivo, in una maniera simile al liceo scientifico. I lyceum femminili si concentravano sull'insegnamento delle lingue e letterature moderne, con l'aggiunta delle materie letterarie e artistiche. Il latino era una materia «eccezionale» e mancavano le lezioni di lavori manuali, considerate ormai inutili e insalubri. Infine, l'obiettivo del collegio femminile fu di offrire un'erudizione alle donne ricche che non desideravano proseguire gli studi, ma volevano ottenere un certo livello di istruzione. Qua il materiale fu di una misura moderata, ma questo tipo di scuola fu rarissimo: nel 1927 ce n'erano solo due nell'intero paese.

Dopo la morte di Klebelsberg, il ministro Bálint Hóman (in carica: 1932–1938, 1939–1942) ebbe delle concezioni molto diverse. Al contrario del suo predecessore, impegnato per offrire una varietà per poter trovare la soluzione giusta per ogni singolo alunno, con la legge n. 11/1934 Hóman introdusse il liceo unificato, che cancellò la varietà klebelsberghiana. L'obiettivo del ministro fu di creare un ceto intellettuale nazionale unificato. Al centro del curriculum della sua scuola media furono poste le materie nazionali: la lingua e letteratura ungheresi, la storia e l'arte ungherese, la geografia e l'etnografia d'Ungheria; diminuì inoltre il numero delle lezioni del greco, del latino e delle scienze naturali<sup>4</sup>.

### L'ambiente legislativo dell'insegnamento della lingua e letteratura italiana nel primo dopoguerra

Come si è già visto sopra, la data d'inizio dell'insegnamento della lingua e letteratura italiana nell'istruzione pubblica ungherese è proprio il 1924, quando la legge n. 11/1924 offrì la possibilità di insegnare francese, inglese o italiano nel liceo scientifico e nella scuola scientifica<sup>5</sup>. Dal 1926 l'italiano divenne presente anche nei lyceum e nel collegio femminile. Tuttavia, come ho già menzionato, nell'epoca del Klebelsberg la lingua italiana nella pratica si presentò in tutti i tipi di liceo, grazie agli obiettivi di modernizzazione dei personaggi di guida dell'istruzione pubblica<sup>6</sup>. Nel liceo di Hóman, secondo la legge n. 11/1934, oltre al

<sup>4</sup> Mészáros, Németh, Pukánszky, *Bevezetés* ..., 379.

<sup>5</sup> «1924. évi XI. törvénycikk a középiskoláról», scaricato: 6 luglio, 2022, Jogszabálykereső: [<sup>6</sup> «1926. évi XXIV. törvénycikk a leányközépiskoláról és a lánykollégiumról», scaricato: 6 luglio, 2022, Fönt: Jogszabálykereső: <a href="https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92600024.TV&amp;searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D39V. törvénycikk - 1.oldal - Ezer év törvényei \(jogtar.hu\)</a>](https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92400011.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D39év törvényei (jogtar.hu)</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

latino, al greco e al tedesco si poteva scegliere tra l’italiano, il francese o l’inglese, ovvero – con l’approvazione del ministro d’istruzione pubblico – un’altra lingua moderna, «importante dal punto di vista della cultura nazionale» ungherese<sup>7</sup>.

Tra i regolamenti statali dobbiamo menzionare ancora i due curricula nazionali, l’uno del 1924 e l’altro del 1938. In base ai curricula l’italiano era insegnato nelle ultime quattro classi del liceo. Nelle classi 5 e 6 si praticava l’insegnamento della lingua nel senso «classico», quando oltre i numerosi dialoghi, lettere e descrizioni nel campo della vita quotidiana e della civiltà italiana, venivano utilizzati anche dei brani letterari. Negli ultimi due anni, invece, oltre al ripasso della grammatica, agli alunni veniva insegnata la letteratura italiana. Questo è molto importante perché nelle lezioni di letteratura ungherese non si insegnava la letteratura mondiale; perciò, le lezioni di lingua erano le uniche possibilità per far conoscere gli scrittori europei. Nella tabella sottostante si vedono i dati riguardanti l’insegnamento della lingua e letteratura italiana tratti dalla mia tesi di laurea già citata<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la concezione principale e la metodologia approvata emergente dai due regolamenti, non si vedono delle differenze notevoli. I compiti prescritti nella maggior parte sono delle traduzioni e temi. Sia nell’epoca di Klebelsberg che di Hóman, al centro dei primi due anni dell’insegnamento d’italiano di quattro anni era il vocabolario quotidiano, mentre due anni erano dedicati al ripasso e alla civiltà italiana. In quest’ultima parte il curriculum di Hóman diede molto più libertà agli autori dei manuali e agli insegnanti come il suo predecessore. Mentre nell’età klebelsberghiana venne prescritto l’insegnamento di certi autori, il regolamento del 1938 parla di «civiltà italiana» prima e dopo 1800, senza altre restrizioni.

### **La tipologia e l’aderenza alla modernità della scuola ungherese del primo dopoguerra nello specchio dei libri scolastici di lingua e letteratura italiana**

Nel processo della ricerca ho esaminato tutti i manuali di lingua e le antologie di letteratura italiana dedicate agli alunni ungheresi in tutte le loro edizioni<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> «1934. évi XI. törvénycikk a középiskoláról», scaricato: 6 luglio, 2022, Jogszabálykereső: <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93400011.TV&searchUrl=/ezer-ev->

<sup>8</sup> «1934. évi XI. törvénycikk..., 10–14.

<sup>9</sup> Ferenc Boros, Mihály Szabó, *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII. osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII–VIII del liceo e del liceo femminile] (Budapest: Stampa Universitaria, 1941–45.); Ferenc Boros, Mihály Szabó,

In seguito, ho creato una tabella in cui ho distinto gli autori classici e contemporanei. Nella mia terminologia, «classico» vuol dire autore morto prima della Prima guerra mondiale, e nel campo degli autori classici ho distinto le opere sui temi patriottici (quindi utili dal punto di vista dell'educazione ideologica) da quelle «neutre». I contemporanei li ho condivisi in più categorie: ci sono gli autori non legati al fascismo, come Matilde Serao, e quelli fascisti, interventisti o almeno celebrati dal regime. Le opere di questi ultimi scrittori possono essere «senza contenuto ideologico» (come tutti gli scritti di Luigi Pirandello e la maggior parte delle opere dannunziane) ovvero fortemente influenzate dalla politica (gli esempi più chiari sono gli scritti di Mussolini).

Le prime conclusioni della mia ricerca riguardano la questione della modernità del liceo ungherese nel primo dopoguerra. Klebelsberg sottolineò più volte che al centro dell'istruzione pubblica, oltre al patriottismo, dev'esserci la modernità, ma questo era uno slogan ovvero un vero e proprio principio? A seconda dei manuali e antologie di lingua e letteratura italiana il raggiungimento della modernità sembra realizzarsi: Nei manuali di lingua (che venivano utilizzati nelle classi 5 e 6) la maggior parte dei brani citati sono di autori dell'Ottocento e del Novecento. Poi, secondo i curricula, nella classe settima venivano insegnati gli scrittori dal Risorgimento ai contemporanei e c'era solo un anno dedicato agli autori da San Francesco d'Assisi al Settecento. Dunque, nell'istruzione pubblica dell'epoca c'era molto più spazio agli scrittori del «presente» o del «passato vicino».

### Gli autori principali

Nell'*Appendice* si trova l'elenco di tutti gli autori presenti nei manuali di lingua e nelle antologie scolastiche esaminate. È mostrato anche il numero totale dei brani citati dei singoli scrittori, e quello dei vari volumi. Il maggior numero delle citazioni riguarda Giosuè Carducci, di cui vennero pubblicate 20 poesie.

---

Kálmán Kovács, *Grammatica della lingua italiana, Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Grammatica della lingua italiana. Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>o</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile] (Budapest: Stampa Universitaria, 1940–45); Aladár Fest, *Az olasz irodalom kincsei I. Az olasz megújhodás írói (XIX. század)*, [I tesori della letteratura italiana I. Gli scrittori del Risorgimento italiano (Secolo XIX)] (Budapest: Stampa Universitaria, sine data); Aladár Fest, *Olasz nyelvtan olvasmányok és társalgások alapján*. [Grammatica italiana in base a letture e conversazioni], parte I. (Budapest: Stampa Universitaria, 1924–27; 1936–37); Rudolf Király, *Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>o</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile], (Budapest: Società Santo Stefano, 1939–40, 1945); Rudolf Király, *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII e VIII del liceo e del liceo femminile] (Budapest: Società Santo Stefano, 1941–45).

Lo seguono Gabriele D'Annunzio, Edmondo De Amicis e Giacomo Leopardi con 17 brani. Ottenne il terzo posto la poetessa Ada Negri con 16 citazioni che viene seguita da Giuseppe Giusti (15), Alessandro Manzoni e Giovanni Pascoli (14-14).

Per quanto riguarda il quadro generale dei classici, cioè le opere di autori morti prima del 1914, già dall'elenco dei più citati si vede che prevalgono gli scrittori dell'Ottocento. Naturalmente non mancano nemmeno gli altri grandi classici della storia della letteratura italiana, ed è ovvio che si tratti di una tradizione già prestabilita: nel programma scolastico vennero inseriti per esempio anche San Francesco d'Assisi (3 brani), Dante Alighieri (7), Francesco Petrarca (7), Giovanni Boccaccio (3), Niccolò Machiavelli (3), Ludovico Ariosto (4) e così via, ma, come si vede, con molto meno brani rispetto agli autori contemporanei o ottocenteschi.

Nel campo dei contemporanei nella maggior parte dei casi si tratta opere di autori fascisti su temi neutri. Gli scrittori principali sono Gabriele D'Annunzio e Ada Negri, ma gli alunni dell'epoca venivano a conoscere anche Luigi Pirandello (9), Massimo Bontempelli (3), Alfredo Panzini (3) ecc. Nota bene, Gabriele D'Annunzio era un autore molto apprezzato da tutti i partecipanti dell'istruzione pubblica: da un lato era fascista convinto, uno degli ideologi principali del regime; quindi, era utilizzabile per gli obiettivi della politica estera simbolica. Poi, le sue poesie erano di alto livello estetico e letterario, meritano di essere inserite nel curriculum scolastico. Infine, per quanto riguarda i ragazzi, D'Annunzio era un personaggio famoso e interessante di cui sicuramente avevano già sentito parlare e che poteva suscitare il loro interesse. Tra le opere fortemente influenzate dalla politica dobbiamo menzionare la marcia *Giovinezza* di Salvatore Gotta (2), i discorsi mussoliniani e alcune poesie di Giuseppe Ungaretti e di Ugo Ojetti.

### **Le caratteristiche del canone della letteratura italiana riconosciuto in Ungheria nello specchio delle antologie scolastiche pubblicate in Italia nel primo dopoguerra**

Per concludere, vorrei presentare brevemente le prime conclusioni delle mie ricerche svolte nel Centro di Ricerca della Storia del Libro Scolastico e della Letteratura d'Infanzia «Paolo e Ornella Ricca» dell'Università di Macerata<sup>10</sup> dove ho consultato le antologie scolastiche del primo dopoguerra pubblicate in Italia<sup>11</sup>. Il mio obiettivo era di identificare le eventuali differenze tra il canone di

<sup>10</sup> Qua vorrei ringraziare per l'aiuto della Professoressa Anna Ascenzi, preside del centro di ricerca e della dottoressa Claudia Pierangeli, dirigente della Biblioteca CESCO.

<sup>11</sup> Arturo Avelardi, Luigi Papandrea; Ettore Allodoli, Pietro Paolo Trompeo

letteratura italiana riconosciuto dall'élite politico-culturale ungherese e quello accettato in Italia. Tra i classici non ci sono grandi differenze: come si è già visto sopra, si tratta di una tradizione letteraria già prestabilita. Per quanto riguarda il periodo dal medioevo all'Ottocento, vengono citati gli stessi autori con più o meno la stessa proporzione, come Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Alfieri, Manzoni ecc. Un grande parallelismo è il ruolo di Giosuè Carducci, poeta più citato in entrambi i paesi. In 9 antologie italiane vennero citate 109 poesie e saggi carducciani, mentre in Ungheria – come abbiamo già visto – appare 20 volte in 11 manuali.

Nel campo dei contemporanei si vede che D'Annunzio era molto importante in entrambi i paesi (nelle antologie scolastiche italiane esaminate si trovano 61 poesie dannunziane). Ci sono però anche delle differenze notevoli: tra esse la più spettacolare è l'effetto del femminismo nell'istruzione pubblica ungherese. Nei libri scolastici pubblicati a Budapest, le scrittrici e le poetesse hanno molto più spazio che in Italia: i ragazzi potevano conoscere Grazia Deledda, Matilde Serao o la già menzionata Ada Negri, che è l'esempio più chiaro di questo fenomeno. Lei – come abbiamo già visto – fu celebratissima, e, considerando anche gli scrittori maschili, il terzo autore più citato in quest'epoca in Ungheria. Nello specchio dei libri scolastici italiani invece, sembra occupare un posto marginale nel suo paese: viene menzionata solo 3 volte in 11 antologie. Per spiegare questo fenomeno ci vogliono ulteriori ricerche, al momento suppongo che non si possa fare a meno di notare che uno dei partecipanti più influenti della via culturale ungherese era una donna: Cécile Tormay, redattrice del *Napkelet*, rivista culturale semi-ufficiale del regime e amica del governatore Miklós Horthy. Per quanto riguarda le altre differenze dei libri scolastici italiani e ungheresi, dobbiamo menzionare Pirandello, considerato oggi uno degli scrittori più eccellenti del Novecento europeo. A seconda dei libri scolastici nel primo dopoguerra sembra che lo scrittore siciliano sia stato più riconosciuto in Ungheria che in Italia: mentre nelle antologie scolastiche italiane venne citato solo un suo brano, nei libri scolastici magiari il suo nome apparve nove volte.

## Conclusioni

Dall'esame dei manuali di lingua e dalle antologie scolastiche emerge il canone della letteratura italiana ufficialmente riconosciuto in Ungheria nel primo dopoguerra. Tra gli autori morti prima del 1914 non ci sono grandi sorprese, si tratta di un canone già prestabilito: Dante, Petrarca, Boccaccio, Manzoni, Carducci fanno parte di una tradizione letteraria indubbiamente, ma al centro dell'attenzione

furono posti gli scrittori dell'Ottocento, quindi del passato vicino. Per quanto riguarda i contemporanei, la maggior parte degli autori citati è in qualche modo legata al fascismo. Tra loro, i più citati sono Gabriele D'Annunzio e Ada Negri. Tuttavia, il ruolo di Negri è speciale: mentre in Ungheria fu il terzo autore più citato, nel suo paese fu presa poco in considerazione.

Un altro risultato ottenuto dall'esame dei libri scolastici riguarda la questione della modernità dell'istruzione pubblica sotto la direzione dei ministri Kunó Klebelsberg e Bálint Hóman. Secondo i curricula scolastici, la metà del materiale scolastico di letteratura italiana fu composta dagli autori post-risorgimentali, e la maggior parte dei brani citati negli anni dell'insegnamento della lingua nel senso stretto, nelle classi 5° e 6°, era costituita da opere contemporanee. In questo campo, quindi, i curricula soddisfecero le condizioni della modernità: il processo didattico si concentrava sugli scrittori del passato vicino e del presente.

## Bibliografia

- Allodoli, Ettore, Trompeo, Pietro Paolo. *Pagine classiche. Manuale di letteratura italiana per le scuole medie superiori*. Vol. III. *Dall'Arcadia ai giorni nostri. Parte prima*. Torino: Paravia, 1933.
- Avelardi, Arturo, Papandrea Luigi. *Romània antologia per il ginnasio superiore e per il primo anno del liceo scientifico*. Palermo–Milano: Sandron, 1937.
- Boghen-Conigliani, Emma. *Corso di lettere italiane (Storia Letteraria e Antologia). Ad uso delle Scuole Medie Superiori e specialmente nelle RR. Scuole Normali*, vol. I.. Firenze: Bemporad, 1921.
- Boghen-Conigliani, Emma. *Corso di lettere italiane (Storia Letteraria e Antologia). Ad uso delle Scuole Medie Superiori e specialmente nelle RR. Scuole Normali*, vol. III. Parte II. Firenze: Bemporad, 1922.
- Boros, Ferenc, Szabó, Mihály, Kovács, Kálmán. *Grammatica della lingua italiana, Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Grammatica della lingua italiana. Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>a</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Stampa Universitaria, 1940–45.
- Boros, Ferenc, Szabó, Mihály. *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII. osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII–VIII del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Stampa Universitaria, 1941–45.
- Fest, Aladár. *Az olasz irodalom kincsei I. Az olasz megújhodás írói (XIX. század)*, [I tesori della letteratura italiana I. Gli scrittori del Risorgimento italiano (Secolo XIX)]. Budapest: Stampa Universitaria, sine data.
- Fest, Aladár. *Olasz nyelvtan olvasmányok és társalgások alapján*. [Grammatica italiana in base a letture e conversazioni], parte I. Budapest: Stampa Universitaria, 1924–27.; 1936–37.
- Király, Rudolf. *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII e VIII del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Società Santo Stefano, 1941–45.
- Király, Rudolf. *Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>a</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile], (Budapest: Società Santo Stefano, 1939–40, 1945)

- Kriston, Dorottya, «Olasztanítás a két világháború közötti Magyarországon», In *L'insegnamento d'italiano in Ungheria nel primo dopoguerra*, [L'insegnamento d'italiano in Ungheria nel primo dopoguerra] (Tesi di laurea, Università Cattolica Péter Pázmány, 2019.)
- Mészáros, István, Németh, András, Pukánszky Béla. *Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*, [Introduzione alla storia della pedagogia e dell'istruzione]. Budapest: Osiris, 2000.
- Paperini, Cesare. *Nella nuova aurora. Antologia italiana per le scuole medie inferiori*. Roma: Angelo Signorelli, 1940.
- Momigliano, Attilio. *Antologia della letteratura italiana vol. I. Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Messina–Milano: Giuseppe Principato, 1937.
- Piazzi, Giovanni. *Di fronda in fronda. Corso di letture italiane per le scuole medie inferiori con illustrazioni in nero e a colori. Classe seconda. Il germoglio*. Milano: Trevisini, sine data.
- Pistelli, Ermenegildo *Antologia di poesie e di prose per l'ammissione al liceo*. Firenze: Sansoni, 1925.

## Appendice

### Gli autori italiani nei libri scolastici ungheresi

#### *Indice delle abbreviazioni:*

- BSzA:** Boros, Ferenc, e Szabó, Mihály. *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII. osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII–VIII del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Stampa Universitaria, 1941–45.
- BSzKL:** Boros, Ferenc, e Szabó, Mihály, e Kovács, Kálmán. *Grammatica della lingua italiana, Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Grammatica della lingua italiana. Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>o</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Stampa Universitaria, 1940–45.
- FA:** Fest, Aladár. *Az olasz irodalom kincsei I. Az olasz megújhodás írói (XIX. század)*, [I tesori della letteratura italiana I. Gli scrittori del Risorgimento italiano (Secolo XIX)]. Budapest: Stampa Universitaria, sine data.
- FL:** Fest, Aladár. *Olasz nyelvtan olvasmányok és társalgások alapján*. [Grammatica italiana in base a letture e conversazioni], parte I. Budapest: Stampa Universitaria, 1924–27.; 1936–37.
- KA:** Király, Rudolf. *Olasz nyelvkönyv a gimnázium és a leánygimnázium VI–VII. osztálya számára*, [Manuale di lingua italiana per la classe 6<sup>a</sup> e 7<sup>o</sup> del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Società Santo Stefano, 1939–40, 1945.
- KL:** Király, Rudolf. *Olasz irodalmi olvasókönyv a gimnázium és a leánygimnázium VII–VIII osztálya számára*, [Antologia di letteratura italiana per le classi VII e VIII del liceo e del liceo femminile]. Budapest: Società Santo Stefano, 1941–45.

1. Giuseppe Cesare Abba: 13  
BSzA: 3 BSzKL: 1 KA: 9
2. Alessandro Aleardi: 1  
BSzA: 1
3. Vittorio Alfieri: 9  
BSzA: 6 KA: 3
4. Corrado Alvaro: 1  
BSzA: 1
5. Ludovico Ariosto: 4  
BSzA: 1 KA: 3
6. Matteo Bandello: 1  
KA: 1
7. Giuseppe Baretti: 1  
BSzKL: 1
8. Ugo Betti: 1  
BSzA: 1
9. Giovanni Boccaccio: 3  
BSzA: 2 KA: 1
10. Matteo Maria Boiardo: 2  
KA: 2
11. Oreste Boni: 1  
FL: 1
12. Massimo Bontempelli: 3  
KA: 3
13. Michelangelo Buonarroti: 2  
BSzA: 1 KA: 1
14. Francesco Buonvisi: 2  
BSzA: 1
15. Cesare Cantù: 11  
FA: 6 FL: 1 BSzA: 3 BSzKL: 1 KA: 1
16. Luigi Capuana: 1  
KA: 1
17. Giosuè Carducci: 20  
FA: 4 FL: 1 BSzA: 8 BSzL: 3 KA: 5 KL: 2
18. Baldassare Castiglione: 1  
KA: 1
19. Guido Cavalcanti: 2  
KA: 2
20. Felice Cavallotti: 1  
FL: 1
21. Benvenuto Cellini: 1  
KA: 1
22. Carlo Collodi: 1  
FL: 1
23. Vittoria Colonna: 2  
BSzA: 1 KA: 1
24. Dante Alighieri: 7  
BSzA: 2 KA: 5
25. Gabriele D'Annunzio: 17  
FA: 1 BSzA: 4 BSzKL: 3 KA: 8 KL: 1
26. Cino da Pistoia: 3  
KA: 3
27. Leonardo Da Vinci: 3  
KA: 3
28. Massimo D'Aezeglio: 2  
FA: 1 BSzA: 1
29. Edmondo De Amicis: 17  
FA: 9 BSzA: 7 BSzKL: 1
30. Lorenzo De'Medici: 2  
BSzA: 1 KA: 1
31. Vivien de Saint Martin: 1  
KL1
32. Grazia Deledda: 4  
FA: 1 BSzA: 1 BSzKL: 1 KA: 1
33. Anita Ferraresi: 2  
FL: 2
34. Giovanni Fiorentino: 1  
FL: 1
35. Antonio Fogazzaro: 6  
FA: 3 BSzA: 3
36. Ugo Foscolo: 6  
BSzA: 3 KA: 3
37. Renato Fucini: 1  
KA: 1
38. Galileo Galilei: 2  
BSzA: 1 KA: 1
39. Giuseppe Giacosa: 1  
FA: 1
40. Vincenzo Gioberti: 1  
KA: 1
41. Giuseppe Giusti: 15  
FA: 5 BSzA: 5 KA: 5
42. Carlo Goldoni: 6  
BSzA: 3 KA: 3

43. Corrado Govoni: 1  
BSzA: 1 KL: 1
44. Salvatore Gotta: 2  
BSzKL: 1
45. Arturo Graf: 3  
BSzA: 2 KL: 1
46. Vittorio Imbriani: 1  
BSzKL: 1
47. Giacomo Leopardi: 17  
FA: 3 FL: 1 BSzA: 5 BSzKL: 2 KA: 6 KL: 2
48. Liana: 1  
FL: 1
49. Niccolò Machiavelli: 3  
BSzA: 1 KA: 2
50. Alessandro Manzoni: 14  
FA: 4 BSzA: 6 BSzKL: 1 KA: 3
51. Goffredo Mameli: 2  
BSzA: 1 KA: 1
52. Fausto Maria Martini  
BSzA: 13
53. Ferdinando Martini: 1  
KL: 1
54. Giuseppe Mazzini: 4  
KA: 4
55. Pietro Metastasio: 2  
BSzA: 1 KA: 1
56. Vincenzo Monti: 4  
BSzA: 2 KA: 2
57. Eugenio Montale: 1  
BSzA: 1
58. Marino Moretti: 8  
BSzA: 3 BSzKL: 2 KA: 3 KL: 1
59. Benito Mussolini: 2  
BSzKL: 1 KA: 1
60. Ada Negri: 16  
FA: 5 FL: 2 BSzA: 4 BSzKL: 1 KA: 3 KL: 1
61. Ippolito Nievo: 1  
BSzA: 1
62. Idelfonso Nieri: 1  
KL: 1
63. Angiolo Silvio Novaro: 1  
KL: 1
64. Ugo Ojetti: 3  
BSzA: 1 KA: 2
65. Luigi Orsini: 1  
KA: 1
66. Giuseppe Parini: 4  
BSzA: 1 KA: 3
67. Giovanni Pascoli: 14  
FA: 5 BSzA: 5 BSzKL: 2 KL: 2
68. San Francesco d'Assisi: 3  
BSzA: 1 KA: 2
69. Silvio Pellico: 13  
FA: 4 BSzA: 4 KA: 5
70. Francesco Petrarca: 7  
BSzA: 2 KA: 5
71. Enrico Panzacchi: 1  
KL: 1
72. Alfredo Panzini: 3  
BSzA: 2 KA: 1
73. Giovanni Papini: 10  
BSzA: 6 BSzKL: 1 BSZL: 1 KA: 2
74. Francesco Pastonchi: 1  
KL: 1
75. Lorenzo Pignotti: 1  
KL: 1
76. Luigi Pirandello: 9  
FA: 3 BSzA: 4 KA: 2
77. Angelo Poliziano: 3  
KA: 3
78. Giovanni Prati: 8  
FA: 5 FL: 1 BSzA: 1 KL: 1
79. Luigi Pulci: 1  
KA: 1
80. Amedeo Rotondi: 1  
FL: 1
81. Jacopo Sadoletto: 1  
BSzA: 1
82. Franco Sacchetti: 2  
KA: 2
83. Matilde Serao: 6  
FA: 3 BSzA: 1 KA: 1 KL: 1
84. San Bernardo da Siena: 1  
KA: 1

85. Santa Caterina da Siena: 1

KA: 1

86. Luigi Settembrini: 2

KA: 2

87. Arturo Stanghellini: 1

BSzA: 1

88. Gaspara Stampa: 2

KA: 2

89. Torquato Tasso: 6

BSzA: 3 KA: 3

90. Alessandro Tassoni: 1

BSzA: 1

91. Federigo Tozzi: 1

BSzA: 1

92. Trilussa: 4

BSzA: 4

93. Giuseppe Ungaretti: 4

BSzA: 4

94. Diego Valeri: 1

BSzKL: 1

95. Giorgio Vasari: 1

KA: 1

96. Giovanni Verga: 7

FA: 3 BSzA: 2 KA: 2

97. Matteo Villani: 1

KA: 1

98. Giacomo Zanella: 7

FA: 4 BSzA: 2 KL: 1



# Alessandro Manzoni e i *Modi di dire irregolari*. Visione retrospettiva dell’italiano e discrepanze linguistiche moderne. Dall’italiano letterario all’italiano comune.

EMMA MALASPINA

I *Modi di dire irregolari*: *Nominativo assoluto*, *Concordanza a senso* e *Pronome ripetuto*, sono una delle prime riflessioni linguistiche del Manzoni; sono da collocarsi cronologicamente tra la fine del secondo tomo dei *Promessi Sposi* e l’inizio del terzo (maggio 1825–luglio 1826)<sup>1</sup>; e fanno parte di una prospettiva tanto antica quanto moderna, perché rappresentano sia «problemi linguistici» di uno scrittore dell’Ottocento, che quelli contemporanei di un parlante italiano.

Facendo riferimento agli scritti sulla lingua del Manzoni, cercheremo di esaminare il suo modo di procedere, e presenteremo le sue novità. Le sue nozioni sulla lingua italiana si mostreranno vittoriose avanti tempo, e questo ci darà la possibilità di rinvigorire, ancora una volta, il pensiero di una riconsiderazione della posizione del Nostro nella storia della linguistica (Nencioni 1950; Bruni 1986; Bolelli 1987; Dardano 1987; Pacaccio 2017).

Nel Manzoni non potremo mai scindere la parte di scrittore del romanzo da quella di storico della lingua, di linguista, e/o di grammatico (Matarrese 1987), e per comprendere i suoi primi dubbi sarà necessaria una sintesi sociolinguistica della realtà italiana.

Il panorama italiano era, ed è, condizionato da un bilinguismo (dialetto/lingua) che ha inciso, ed incide, sulla costruzione della lingua comune. Questa diglossia ha marcato la codificazione linguistica, e l’italiano (parlato e scritto) è il frutto di un innesto tra un idioma territoriale e la lingua sovraimposta. La moderna linguistica collocherà su piani diversi queste espressioni e le chiamerà «varietà» di lingua.

Il primo abbozzo linguistico del Manzoni è *Una discussione intorno ai dialetti nel XVII secolo* (prima del 1820–1821)<sup>2</sup>, in cui indica e sintetizza l’esistenza del

<sup>1</sup> A cura di Maurizio Vitale, *Alessandro Manzoni. Scritti linguistici*. (Torino: Utet, 2013), 84–93.

<sup>2</sup> a cura di Vitale, *Scritti linguistici...*, 45–51.

«problema», passato e presente, della società italiana, la compresenza di diversi, o più, modi di esprimersi, e l'inderogabile assenza di una lingua comune.

In questa storia italiana si intersecano dunque due codici che sono realtà vincolanti per la formazione della nostra lingua. La tradizione linguistica dell'italiano si è legata ad una consuetudine grammaticale selettiva, discriminando l'orality e lavorando infaticabilmente per la supremazia della lingua scritta su quella parlata. Tant'è vero che l'italiano imbellettato dalle istituzioni non avrà certezze orali nella trasmissione, e per questo la sua codificazione sarà tarda e tutt'ora non omogenea.

Nonostante la dicotomia si sono generate delle varianti comuni nel parlato e nello scritto di più regioni d'Italia, formulazioni individuate primieramente dal Manzoni, ma che appartenendo alla sfera dell'orality popolare, sono state trascurate dalle grammatiche antiche, e relegate per molto tempo in un'area non accreditata della lingua. Invero lo studio dei testi antichi e l'osservazione diretta del volgo hanno fatto del Manzoni un linguista al pari dei moderni, lo hanno spinto ad una prospettiva diacronica e sincronica, che ha messo in luce la parte fondamentale della formazione linguistica, cioè la naturale codificazione sociale per mezzo dell'uso.

Manzoni nei *Modi di dire irregolari*, come detto, appunta le prime riflessioni grammaticali e linguistiche, e a differenza dei suoi precursori intuì come le due questioni non fossero separabili. Grammatica e lingua si muovono su binari congruenti e dovrebbero dipendere l'una dall'altra in un rapporto di sottomissione della prima alla seconda. Manzoni facendo un percorso inverso, dalla pratica alla teoria, dall'uso alla regola, disquisisce su questioni isolate dalle grammatiche tradizionali, rompe i canoni della più accreditata filosofia del linguaggio della sua epoca, basati su precetti analogici ed etimologici, e anticipa le soluzioni moderne della codificazione linguistica<sup>3</sup>.

Seguendo il percorso logico del Manzoni avremo modo di valutare come queste formulazioni sintattiche ed «erronee», potrebbero dipendere o dal peso esercitato dai dialetti (lingua parlata) sull'italiano (lingua scritta e letteraria); o dalla lingua in se come esperimento (o realizzazione) dialogico (-a). In entrambi i casi si tratterà, come vedremo, di una regolare conseguenza evolutiva; ipotesi straordinariamente moderna, che garantisce a questo intellettuale una posizione da primato nella storia della lingua italiana.

Quali fossero le posizioni dello scrittore a questo tempo è stato discusso da

<sup>3</sup> «[...] Abbiamo dunque già una ragione che giustifica le violazioni: l'Usò. Non solo giustifica ma converte in regole, prescrive violazioni, che non hanno nessun'altra buona ragione che le raccomandi [...].» In *Scritti linguistici*, a cura di Maurizio Vitale, 89.

Angelo Stella (1987) che parla del Manzoni postillatore degli scrittori comici antichi, della volontà di muoversi nel binomio lingua/scrittura, della constatazione delle irregolarità dell'*usus loquendi* del popolo italiano e del dislivello grammaticale, e della prematura fase della teoria dell'*Uso*. Dice che Manzoni sottende un progetto di trattato a cui viene anteposto il titolo *Maniere di dire irregolari*, poi *Modi di dire irregolari*. Aggiunge poi però che nonostante la tendenza a disquisire sulle irregolarità grammaticali fosse chiara, nella pratica del romanzo, sia nel 1827 che nel 1840, le scelte irregolari sono scarse. Nella ventisettana esempi di nominativo assoluto ricorrono nei discorsi di Renzo, in piazza e all’osteria: «...e un dottore al quale io dissì [...], questo signor dottore, che mi aveva mostrata la grida egli stesso [...] pareva ch’io parlassi da matto.»; «Le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto le infilzano per aria.»; E in Agnese «I poveri, ci vuol poco a farli comparir birboni».

Esempi di pronome ripetuto in Perpetua a Renzo «Ma! io l'avrei ben io il mio povero parere da darle. »; «La farò io, la giustizia, io!».

E per la concordanza a senso dice che «se si escludono, come giusto, il costrutto verbo esserci + sogg. («E poi c’è degli imbrogli»; «vi sarà altri luoghi da passare»; e simili –V’ha dei momenti–), e la casistica participiale, abbiamo un solo esempio in don Abbondio: «...al popolo tocca di custodirla, che serve a loro». E conclude che Manzoni è molto cauto nell’uso di questi modi «popolari»<sup>4</sup>.

La questione sottolineata dallo studioso sul fatto che lo scrittore non abbia optato per molte scelte irregolari nel romanzo non inficia l’argomentazione fondamentale: un Manzoni linguista *ante litteram* che individua «modi» di lingua illegittimi, che hanno però delle prerogative inderogabili: esistere nella storia dell’italiano antico e moderno, scritto e parlato, ricercato e incolto<sup>5</sup>.

Manzoni inaugura così la sua originale prospettiva linguistica, e inquadra in una dimensione diacronica, diafasica, diastratica e diamesica i solecismi più diffusi dell’italiano. E ora, esattamente come allora, rileviamo l’esistenza e la

<sup>4</sup> Angelo Stella, «In margine al secondo tomo degli “Scritti linguistici”» In *Alessandro Manzoni “L’eterno lavoro”. Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell’opera e negli studi del Manzoni.* (Milano: Casa del Manzoni, 1987), 57–74.

<sup>5</sup> «[...] La lingua italiana, come tutte le altre lingue, ha delle norme generali, applicabili a casi simili [...] che si chiamano regole. [...] queste regole sono in fatto violate in casi parziali. [...]. Ma vi ha (e di alcune di queste noi ci proponiamo di trattare) delle irregolarità usitate più o meno, e pure biasimate da alcuni, e proscritte come solecismi; e proscritte per la sola ragione che sono contrarie alle regole ricevute. [...] Però abbiamo posto studio ad anti venire al possibile le obiezioni, prendendo esempi da vari scrittori, quanto abbiamo potuto, e da vari tempi, perché vi se ne trovi da vari generi ai quali le varie opinioni attribuiscono di poter essere testimoni dell’Uso [...]» Alessandro Manzoni, In *Scritti linguistici*, a cura di Maurizio Vitale, 89.

ripetitività di tali trasgressioni, e forse «basterebbe questo a legittimarle»<sup>6</sup>, come la lezione manzoniana ci dimostrerà, ma esse sono gravate ancora di un debito qualitativo, che contrasta con il naturale andamento evolutivo, e le esclude come possibilità di scelta linguistica italiana senza aggettivi<sup>7</sup>.

Esaminiamo nell'ordine manzoniano che fine abbiano fatto tali irregolarità nella lingua moderna. Il *Nominativo assoluto* è quello che oggi chiameremmo anacoluto, che è un «cambio di progetto» nel corso della strutturazione del discorso<sup>8</sup>. Luca Serianni commenta il procedimento dell'anacoluto dicendo che il suo concetto è soggetto a facili critiche, e ad una in particolare, l'irregolarità, la deviazione rispetto a una norma codificata. Continua dicendo che come procedimento esso ha varietà diacroniche, perché la paraipotassi era consentita nell'italiano antico; e diafasiche perché è un costrutto fondato sul «che» polivalente («mangia che ti fa bene»); e esiste anche nella lingua letteraria che cerca una mimesi del parlato (Manzoni: «quelli che muoiono, bisogna pregare Iddio per loro»; Verga: «il primo che va in giro di notte gli faremo la pelle»; Pascoli: «io, la mia patria or è dove si vive»). Sottolinea poi che l'anacoluto è quello più caratteristico dell'italiano dei semicolti (o *popolare*) e riporta una nota di Cortelazzo per cui l'anacoluto nasce dall'impulso ad «esprimere la preminenza del soggetto logico, ponendolo in primo piano, ad apertura di frase, e subordinandovi, poi [...], il discorso che intorno al soggetto si muove»<sup>9</sup>.

Il secondo modo irregolare è la *Concordanza razionale*<sup>10</sup>. Sempre in Serianni troviamo un riferimento nel paragrafo dell'accordo del verbo, e dice che «con un soggetto singolare di valore collettivo (specie se seguito da un sostantivo plurale in funzione di specificazione), o con un pronome indefinito seguito da partitivo, non è rara la concordanza a senso, al plurale». Riporta come esempi «una piccola folla di uomini, di donne e di bambini erano sulla strada»<sup>11</sup>, «nemmeno in un deserto questa gente ti lasciano in pace»<sup>12</sup>, «nell'interno c'erano una decina di persone»<sup>13</sup>, «un po' di calcoli interni alla Dc consentono

<sup>6</sup> Alessandro Manzoni, «Sentir Messa», In *Scritti linguistici*, a cura di Maurizio Vitale, 199–275.

<sup>7</sup> Dunque neo-standard, regionale, popolare o dialettale.

<sup>8</sup> Luca Serianni, con Alberto Castelvecchi, *Grammatica italiana, Italiano comune e lingua letteraria*. (Torino: Utet, 1989), 534–535.

<sup>9</sup> Serianni, Castelvecchi, *Grammatica italiana...*, 534–535.

<sup>10</sup> Manzoni riporta due esempi: «ogni cosa pieno»; «l'esercito si mossero». Alessandro Manzoni, In *Scritti linguistici*, a cura di Maurizio Vitale, 90.

<sup>11</sup> Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, 15. In Serianni, Castelvecchi, *Grammatica italiana...*, 462–463.

<sup>12</sup> Pavese, *La luna e i falò*, 64, In Serianni, Castelvecchi, *Grammatica italiana...*

<sup>13</sup> Tabucchi, *Notturno indiano*, 65, In Serianni, Castelvecchi, *Grammatica italiana...*

di dar corpo a una tentazione che potrebbe impadronirsi della segretaria»<sup>14</sup>. In questo caso la grammatica non parla di errore ma di un fatto raro e possibile, o comunque accadente.

Riguardo al Pronome ripetuto sempre la grammatica a cui stiamo facendo riferimento divide, come è di norma, le forme toniche dalle atone. Per le forme toniche di pronomi personali soggetto riporta due esempi, Leopardi, *All’Italia*, 37-38: «io solo / combatterò, procomberò sol io», e De Amicis, *Cuore*, 97: «Giulio, tu vedi ch’io lavoro, ch’io mi logoro la vita per la famiglia». Per le forme atone nel paragrafo «usi particolari» Serianni scrive che tali pronomi si usano spesso per anticipare un complemento («lo vuoi, il gelato?») o per ribadirlo («di questa crisi se ne parlerà in Parlamento»), le nostre famose dislocazioni. Aggiunge che questi costrutti sono propri della lingua parlata, e che alla stregua di tanti altri fenomeni di enfasi e ridondanza disturbano nella lingua scritta che non riproduce dialoghi. Riporta ancora due esempi ricorrenti e presi in Sabatini (1985: 162), «a me non me la fai» o «a me di questa faccenda nessuno mi aveva detto nulla» e dice che i due elementi corrisponderebbero, in una prospettiva logica di sintassi del testo, al tema-rema dell’enunciato. Da marcare poi è la funzione affettivo-intensiva dei pronomi atoni<sup>15</sup>.

Dunque, da questa retrospezione moderna abbiamo tre certezze linguistiche per l’italiano, che confermano le prime ipotesi del Manzoni: gli errori sono tanto antichi quanto moderni, sono principalmente costrutti della lingua parlata, e sono al *limen* dell’accettabilità.

Come detto all’inizio di questa trattazione basandoci sulla logica del procedimento manzoniano, le «irregolarità» potrebbero dipendere o dall’ influenza dialettale, o dalla predisposizione mentale della progettazione linguistica dell’italiano, in una dimensione orale e pragmatica della lingua, o da entrambi. Saranno gli insegnamenti delle moderne teorie sull’acquisizione linguistica, sulla validità dell’uso come istitutore di norme e regole, e sui processi evolutivi illustrati dalle grammatiche storiche, a dare prova e conferma delle acute intuizioni del Manzoni.

## Dialetto – Lingua

I dialetti per molti secoli, e fino a tempi recenti, con un lento restringimento dell’uso, sono stati le L1 degli italiani, e l’italiano si è configurato come una lingua d’arrivo (o L2), per cui, come empiricamente sappiamo, tradurre e

---

<sup>14</sup> «La Repubblica», 20.06.1987, 2.

<sup>15</sup> «La Repubblica», 20.06.1987., 250–251.

traslare dalla propria L1 non è forse la prima attitudine di un apprendente di lingua seconda; non è abitudine usare perifrasi laddove si disconosce il vocabolo o la regola esatta? In più dialetto e lingua (o italiano), che ai tempi del Manzoni si configuravano come lingua viva e lingua morta, cioè lingua d'uso e lingua libresca, non erano solo in un tradizionale rapporto di L1 ed L2 ma avevano un dato d'unione fondamentale, l'appartenere allo stesso ceppo, quello latino, per cui l'utilizzo degli stessi «strumenti di lavoro» avrebbe potuto generare formule comuni, o per naturale evoluzione, o ancora una volta, per imitazione, o per entrambi.

Manzoni fin dal primo dei suoi scritti linguistici non trascura mai la dimensione pragmatica e sociale, e nel *Sentir messa* inizia a mostrare come la legittimità debba poggiarsi sulla dimensione orale. Ripete che in Italia non esiste una lingua unica che possa accomodare ogni ambito della vita, perché questo ruolo è coperto dai dialetti, ma afferma come nonostante il divario esistano formule comuni nello scritto e nel parlato.

Nella mente del Manzoni i dialetti fungono sempre da modello di confronto e paragone, sia lessicale che sintattico<sup>16</sup>, e dall'esempio dialettale prende le mosse la sua teoria dell'uso, come prova di lingua reale/orale contrattata socialmente<sup>17</sup>, e quindi l'unica che possa considerarsi valida.

Dialetto (-i) e lingua (italiano), nel parlato, potrebbero avere similitudini di logica e di modalità perché sono lingue che hanno il vantaggio di «esser d'una sola famiglia»<sup>18</sup>, per cui potrebbe essere intrinseca e naturale la possibilità di generare formule simili.

In sintassi la tendenza agli anacoluti, alle frasi ellittiche, alle ripetizioni pronominali o ai pleonasmi di ogni genere, nonché rare o diverse concordanze

<sup>16</sup> «[...] come per esempio “nel lodare, ancorachè le lodi siano vere, darle parcatamente e con giudizio” (sottintendi “si vuole”, “vi consiglierei di” e sim.): l’infinito usato così imperativamente per elissi, è pure usitato nel dialetto milanese [...].». Alessandro Manzoni, «Sulla lingua italiana» In Sara Pacaccio, *Il «concetto logico» di lingua. Gli «Scritti linguistici» di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*. (Franco Cesati Editore: Firenze, 2017), 103.

<sup>17</sup> «[...] La qual lingua, per conseguenza, se ha da far l'effetto, l'ufizio che i dialetti fanno, tanto da potere essere utilmente sostituita ad essi, dee avere le qualità, le virtù, l'efficienza, dirò così, dei dialetti medesimi. Ché i dialetti (ai quali nessuno più di noi desidera che si faccia guerra a morte) sono però cose in sé buone assai, cose eccellenzi: hanno tutti di necessità ciò che ci vuole a produrre l'effetto che realmente producono, cioè una continua e piena e regolata conversazione umana [...] hanno tutti voci e locuzioni certe, leggi certe, eccezioni certe, e quindi un modo certo di acquistarne, di smettere, di scambiarne, posseggono un uso continuamente attivo [...].» Manzoni, «Sentir Messa».

<sup>18</sup> Manzoni, «Sentir Messa».

a senso, sono caratteristiche tipiche dei dialetti<sup>19</sup>. Queste lingue nascono e vivono *nutricem imitantes*, e per questa loro caratteristica, sono pragmaticamente marcati in ogni loro uso, e prediligono la funzione affettivo-intensiva. Per capire il loro funzionamento facciamo riferimento ad una canzone dialettale abbastanza recente, completa mimesi del parlato, in dialetto calabrese:

*Stilla chjara*

Figghjola chi ti meri sta tuvaggħja,  
Vorria mu sacciu di cu siti figghja,  
'Ndaviti a caminata di 'na quagħġja,  
Quandu camini lu me cori s'assuttigħha [...]. Prima strofa.

A menzu u mari c'è 'na villa nova,  
Li turchi si la iocanu a primera,  
Ia dintra 'ncesti 'na bella figghjola,  
Di nomu ca si chiama Stilla Chjara [...]. S.S.

E 'nta sta notti 'i luna balla 'na bella figghiola  
E danza cu lu ventu comu l'unda di lu mari

E 'nta sta notti 'i luna balla 'na bella figghiola  
E danza cu lu ventu comu l'unda di lu mari. Ritornello.

E porta li capiddi a la spagnola  
E si li vota a la palermitana,  
Lu sai chi ti manca, bella, u si regina  
Lu stemma d'oru e la sacra curuna. [...]. T.S.

Aquila di Palermu oi chi splenduri  
E bella di li sette cantuneri,  
Quandu nescisti tu nesciu lu suli  
Nesciru novi raggi e deci sferi

Nesciru novi raggi, bella, e deci sferi [...]. Q.S.

Ritornello.

---

<sup>19</sup> Manlio Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, I Problemi e metodi* (Pisa: Pacini, 1976).

Sonau la menza notti e mi 'ndi vaju  
 L'occhi li dassu a tia, bella, ed eu nun viju,  
 Vaju allu lettu e riposu non aju  
 Sperandu mu fa jornu, bella, mu ti viju [...]. Q.S.

Puru la serpi 'ndavi lu riggettu,  
 Ma lu meu amuri non riggetta mai,  
 Tutta la notti mi levu e m'assettu  
 E u sonnu all'oocchji mei, bella, non scindi mai [...]. S.S.

Ritornello.

Stu 'ranu pari beddu di luntanu,  
 Ma di vicinu è 'na colonna d'oru. [...]. S.S.

Mammà, si non mi 'nsuru, eu mi la tagghiu  
 Supra lu focadillu, bella, mi l'appendu [...]. O.S.

Ritornello<sup>20</sup>.

La prima strofa costituisce il «tema» dell'intera canzone, potremmo anche dire che la prima strofa è «tematizzata», cioè è posta in primo piano, ed è il senso/significato su cui tutto il testo si muove, l'interesse di un uomo verso una donna e il suo corteggiamento. È la strofa a cui si fa riferimento per la comprensione delle altre, che sono costruite tutte ellitticamente con un legame di senso alla prima, esse infatti non hanno un legame grammaticale, e il nesso è solo nella logica degli interlocutori e nella prospettiva della scena/realtà di riferimento. Nel periodo invece l'elemento che fungerà da Tema (/soggetto) è la parola Figghiola che dopo ogni strofa si ripeterà nel ritornello come deittico di riferimento (o anafora). Il nominativo assoluto alla manzoniana, o anacoluto moderno, è in «Di nomu ca si chiama Stilla Chjara» (Di nome che si chiama Stella Chiara). Nella terza e quarta strofa la Figghiola è sottintesa perché ripresa dal pronome Tu, e poi da un sostantivo, Bella, che fungerà nelle restanti strofe/testo anche da segnale discorsivo, demarcativo e connettivo insieme<sup>21</sup>, e/o di focus<sup>22</sup>, e che vuole ricordare che è sempre lei la Figghiola, la Stella, la regina, il grano, etc.

<sup>20</sup> Stilla chjara «(Bonus track)», video, 6:03; <https://www.youtube.com/watch?v=poxRmgwjI3o>

<sup>21</sup> I demarcativi e i connettivi sono elementi di coesione testuale. Serianni, Castelvecchi, *Grammatica Italiana*, 361–363.

<sup>22</sup> Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, «La grande grammatica di consultazione e la grammatica dell'italiano antico: strumenti per la ricerca e per la scuola» *Lingue antiche e moderne* 4.

La coerenza testuale è tutta giocata sul piano dei rimandi concreti, reali, contestualizzando un ipotetico corteggiamento e dialogo, in cui il corteggiatore dice alla ragazza corteggiata che lei può essere paragonata al pregio di una regina, alla bellezza delle stelle, al colore brillante del grano, e poi infine se non cederà a questa corte lui ne soffrirà/morirà, non si rassegnerà («rigetterà»).

In un testo scritto e controllato formuleremmo tutto diversamente, perdendo magari di naturalità, empatia, e non cederemmo alla brama delle continue ripetizioni come nel caso del demarcativo Bella, «Bella tu si la rasta bella ed eu lu sciuri, regina resti tu di me pinzeri, regina resti tu, bella, di me pinzeri», che vuole ribadire costantemente la posizione affettiva. Tale aspetto è anche accentuato dall’uso pronominale del verbo nella prima strofa, questo fenomeno è tipico dei dialetti, e dai nuovi studi diffusamente tipico del regionale e popolare, nonché neostandard, nell’irregularità chiamata «allargamento degli usi pronominali del verbo», «Figghjola chi ti meri sta tuvagghja», tradotto sarebbe: «Figliuola (ragazza) che ti ricami la tovaglia», in italiano non useremmo mai un pronome con questo verbo (diremmo «Ragazza che ricami la tovaglia»), in dialetto la costruzione è marcata, perché si tiene a ribadire non è che la ricami e basta ma la ricami per te stessa, e oltretutto costruzioni ridondanti di questo tipo sono necessarie ogni qualvolta si voglia specificare il soggetto dell’azione, ad esempio nella risposta ad una domanda diretta, è necessario chiarire chi compie l’azione, se ci troviamo in un contesto di più persone. Alla domanda «A cu ci cadiu ‘sta chiavi?» (A chi è caduta questa chiave?) la persona che partecipa all’azione del verbo, e che dunque risponderà, dirà molto probabilmente con un pleonasmico o ridondanza pronominale «A mia mi cadiu» (A me mi è caduta) per far capire che è a lei che è caduta, e non all’altra persona.

Tendenzialmente nei dialetti la ripetizione del pronome è regola in ogni caso, come vedremo dalle ricerche di Gerhard Rohlfs, ma credo che siano proprio logiche di questo tipo a creare i maggiori problemi alla lingua, perché essi, necessari e regolari nei dialetti, diventano un’anomalia nell’italiano, che costruito principalmente su grammatiche e testi scritti, vorrebbe essere sistematico.

Rohlfs aveva illustrato alcuni casi di uso pleonastico del pronome, ponendo esempi di quelle che comunemente oggi sono definite dislocazioni, e dice che «spesso dinanzi al verbo l’oggetto precedentemente espresso viene ripreso con un pronome atono in toscano, «La strada la sai?»; «Il giardino l’ho venduto»; etc. L’uso di un tale pronome personale può avversi anche dopo un pronome relativo, Gozzi: «Mi appiccano composizioni ch’io non ho mai sognato di farle»; Manzoni: «un dottore al quale io gli dissì». Più raro è il caso del pronome personale che

anticipi l'oggetto, Manzoni: «possibile che non sappiate dirle chiare le cose»; Fogazzaro: «quando lo darò io un ballo campestre vedrai come sarò». Dice che nei dialetti meridionali ciò è divenuto una sorta di regola, ma ancora più interessante è ciò che lo studioso riporta in nota, cioè che nel caso degli esempi del Gozzi e del Manzoni vi potrebbe essere l'influsso del dialetto nativo, e per gli altri esempi del sud, che la regola meridionale ritrova lo stesso riscontro in Toscana e nel settentrione<sup>23</sup>.

Dunque per la nostra ipotesi, manzoniana e moderna, i dati di Rohlfs sono un'ulteriore prova di una traslazione dialettale e di una sincronia linguistica, tutto giocato nell'oralità.

Per di più la linguistica testuale insegna che un testo debba possedere requisiti quali la coerenza e la coesione. Ma è vero anche che c'è un tipo di testo non ben «coes», formalmente «imperfetto», che può risultare appropriato e coerente, ed è il caso dell'anacoluto<sup>24</sup>. Abbiamo dunque un certo margine di irregolarità sul quale muoverci, e sia nel caso dialettale, che in quello manzoniano, esso sarà di peso, come accennato, dalla pragmaticità. Essa è la base delle frasi ellittiche o degli anacoluti, o dei pleonasmi di ogni genere, dove prevale il discorso linguistico Tema-remo per cui ci sono elementi che costituiscono il dato noto e altri quello nuovo. Questo procedimento di linguistica pragmatica vivo nei dialetti e tendenzialmente presente nell'italiano parlato (e scritto), è valido per la giustificazione convenzionale e logica dei tre *Modi irregolari*, e Manzoni fu primiero in queste intuizioni, che accomodò tutte all'arbitrio dell'uso, cioè all'oralità, ma, come detto, era proprio dal modello dialettale di lingua che lui aveva tirato questa conclusione.

Da questo raffronto dialetto-lingua abbiamo constatato che esistono delle similitudini, ma non sappiamo in che misura sia, o sia stato, incisivo il dialetto sulla lingua, in quanto tutto potrebbe essere spostato sul piano diamesico, ed essere formule generate esclusivamente dal parlato.

Invero Sara Pacaccio si occupa dettagliatamente dei *Modi irregolari* postillati dal Manzoni e li pone tutti sul piano «logico», quindi formulazioni convenzionali del parlato. Trattando del nominativo assoluto dice che lo scrittore deriva il nome dalla tradizione latina (*nominativius pendens*), e che è il fenomeno che la grammatica moderna chiama a «tema sospeso» (la nostra «tematizzazione»), e lo considerava un caso di anacoluto, condannato dalle grammatiche italiane tra le espressioni marcate ad uso improprio<sup>25</sup>. Ribadisce l'atteggiamento diverso delle

<sup>23</sup> Gerhard Rohlfs, *Morfologia* (Torino: Einaudi, 1968), 169.

<sup>24</sup> Serianni, Castelvecchi, *Grammatica italiana...*

<sup>25</sup> Pacaccio, *Il «concreto logico»...*, 103.

grammatiche francesi che registrano l'anacoluto senza censura annoverandolo tra le costruzioni figurate (Du Marsais, *Encyclopédic Méthodique*) che riconducono l'anacoluto all'ellissi. La studiosa continua dicendo che Manzoni nel difendersi, assieme al Grossi, dagli attacchi del Ponza, sui modi della lingua, cita Du Marsais a difesa delle costruzioni marcate come l'ellissi, il nominativo assoluto e l'infinito sospeso, che assieme alla frase scissa, erano stati criticati come «maniere che proprio tendono a far barbara la lingua»<sup>26</sup>. La Pacaccio riporta il passo manzoniano della sincronia dialettale (vedi nota 16), ma isola il problema della nostra ipotesi, cioè se il dialetto abbia un'influenza sull'italiano, e se le irregolarità possano o meno considerarsi «lingua». La studiosa vuole piuttosto porre l'attenzione sulla modernità delle idee linguistiche manzoniane in seno alla convenzionalità. È però illuminante la sua conclusione, e cioè che il passo manzoniano rivela poco riguardo all'ellissi in sé, ma dimostra che l'interesse del Manzoni è focalizzato non sul fenomeno ellittico ma sul suo risultato, «cioè legittimare le costruzioni sintattiche irregolari che risultano da un'ellissi», e questo potrebbe giustificare la «tematizzazione testuale» di ogni errore postillato dal Manzoni, dal nominativo assoluto (anacoluto), ai pleonasmi pronominali, alle concordanze a senso, di cui abbiamo discusso, e che abbiamo però riscontrato uguale nei dialetti.

## L'Uso

In Manzoni i concetti di dialetto, lingua e uso si intersecano, e nel suo trattato incompiuto, il *Della lingua italiana. Capitolo primo: Sulla lingua italiana*<sup>27</sup> ribadisce quello che aveva scritto nel *Sentir messa*, assenza di una lingua comune, e presenza dei dialetti. Sottolinea lo sviluppo di formule comuni, e tale sincronia, aggiunge, potrebbe dipendere sia dell'avviata contrattazione linguistica con il toscano, diffuso grazie alla letterarietà, sia dalla base comune latina. Infatti «Ai vocaboli più o meno esclusivamente milanesi, piemontesi, veneziani, napoletani, etc [...], bisogna aggiungere un altro genere di varietà, voglio dire una quantità di vocaboli italiani, che ci stanno con significati, più o meno esclusivamente piemontesi, milanesi, etc. E ciò accade principalmente per cagione de' traslati e de' modi di dire composti di più vocaboli»<sup>28</sup>, e poi riporta queste ragioni di Uso, contrattazione sociale e base comune, che stanno a fondamento del lessico anche a principio della sintassi, infatti «o sono intrecci di traslati,

---

<sup>26</sup> Pacaccio, Il «conceitto logico»..., 99.

<sup>27</sup> Manzoni, «Della lingua italiana. Capitolo primo: Sulla lingua italiana» In *Scritti linguistici*, a cura di Maurizio Vitale, 355.

<sup>28</sup> Manzoni, «Della lingua italiana...», 355.

o sono ellissi, pleonasmi, o altre figure grammaticali; o composizioni di quelle e di queste, o altro»<sup>29</sup>.

Manzoni con logica, e a ragione, dice che essi sono la prova che una lingua si costruisce nell'uso, in una società che utilizza mezzi comuni, non disgiunta dalla realtà, e infatti i dialetti ne sarebbero la prova. Il fatto poi che dialetto e italiano abbiano potuto generare varianti comuni perché avviano le contrattazioni con mezzi simili, è l'instancabile dato che il Manzoni tiene sempre vivo nella sua mente fin dagli esordi delle sue scritture.

Sempre in *Della lingua italiana*, Manzoni poi per convincere i suoi contemporanei che vedevano una lingua italiana comune negli scritti, aggiunge che bisognerebbe volgere lo sguardo all'evoluzione della lingua latina, la quale sarebbe prova che essa si sia evoluta ad opera del popolo, che l'hanno contrattata nell'uso, lontano da quella perfetta e imbalsamata degli scritti. Ma essa sarebbe anche la prova che la lingua muta nell'oralità tramite la semplificazione di forme troppo astruse, e se tanto mi dà tanto, saranno sempre delle «irregolarità» o formule semplici della lingua parlata che faranno la lingua comune. E nel caso italiano, se non ci scordiamo del debito diatopico, ci saranno numerose irregolarità, semplici e pragmatiche, che passeranno dai dialetti alla lingua, se non del tutto, sicuramente in molte delle sue parti.

Il Manzoni è cosciente della lezione storica e sa che «non è da sperare che il costume di servirsi di tali idiomi [...] cessi, né diminuisca, se non in proporzione che si possieda in comune un idioma, un linguaggio, una lingua, come volete, la quale sia atta a prestare gli stessi servizi»<sup>30</sup>, dunque è consapevole del ruolo sociale dei dialetti, tutto giocato nell'oralità. Ancora una volta saranno i progressi degli studi moderni di dialettologia a confermare le avanguardiste intuizioni manzoniane, rivelandoci il meccanismo dell'italiano attraverso l'accomodamento idiomático.

Le tendenze considerate spropositi dialettali, sono state a lungo tenute a freno dalla norma, e relegate alla lingua dei semicolti, quello che fu chiamato *italiano popolare*, cioè la lingua di coloro che avevano come L1 uno dei dialetti della penisola e volevano esprimersi in italiano, e in cui riscontriamo i tre *Modi irregolari*.

Invero Paolo D'Achille affermò che la codificazione grammaticale fece da spartiacque per quanto riguarda l'ammissibilità nella lingua scritta di molte forme e di molti costrutti, dice che ha selezionato i tratti sintattici discriminando l'uso popolare dall'uso dotto, e che quelle varietà di usi in precedenza convivevano,

<sup>29</sup> Manzoni, «Della lingua italiana...», 357.

<sup>30</sup> Manzoni, «Della lingua italiana...», 357.

o si differenziavano solo sul piano diafasico, assumono poi un preciso carattere diastratico. E segnala un esempio in campo morfosintattico: nella frase relativa l’uso del «che» indeclinato con o senza ripresa pronominale, ammesso in italiano antico, in seguito alla costituzione della norma trova un’esplicita censura grammaticale che ne determina l’eremissione dalle scritture dotte, e finisce col connotare, fino allo stereotipo caricaturale, i testi dei semicolti<sup>31</sup>, è il famoso «che» polivalente che Luca Serianni inserisce nella logica dell’anacoluto («mangia che ti fa bene»), è il nostro reggino «Di nomu ca ti chiami stilla chiara», è il nominativo assoluto di Manzoni.

Cortelazzo nelle sue ricerche aveva affermato come in Italia ci fosse una doppia opposizione dialetto-dialetto e dialetto-lingua, e l’evoluzione sarebbe avvenuta, ma non senza adattamenti; e De Mauro affermò che «dai testi di italiano popolare emergevano devianze dalla norma dell’italiano standard, tendenti ad essere comuni ai congeneri testi di tutto il territorio nazionale (avere come ausiliare al posto di essere, storpiatura di parole, ridondanza pronominale, difetto di concordanza etc)», devianze in cui lo studioso vedeva il costituirsi di un «singolare stile collettivo», della «parlata degli incolti di aspirazione sopradialettale e unitaria»<sup>32</sup>; e che abbiamo riscontrato senza intervalli di tempo dal Manzoni all’italiano moderno.

L’italiano pesca elementi da ogni parte, in un meccanismo ancora *in fieri*, che dovrebbe trovare nel «uso» la sua ragion d’essere, e il dialetto nella veste del regionale e/o del popolare è una delle sue fonti.

Dunque se è vero che «italiano popolare, italiano parlato e italiano standard si dispongono lungo un continuum»<sup>33</sup>, e se è vero che i dialetti cederanno il posto all’italiano nell’uso, e se è vero che questo non può avvenire senza adattamenti, tutte le ipotesi di errore postillate da Manzoni in seno alla sintassi, ricercate nel passato e sentite vive tra i parlanti, in modalità sincronica, saranno da rivalutare, magari come un cambiamento in atto, e bisognerà acclarare la modernità del pensiero linguistico di questo scrittore.

Di solito quando si tratta delle novità linguistiche manzoniane sono favorite altre prerogative, come il principio dell’uso, la costituzione di una norma che poggi sulla contrattazione sociale della lingua parlata, cose in cui egli è famoso perché diventa avanguardista dei moderni e rivoluzionario rispetto agli antichi. Non è trattata

---

<sup>31</sup> Paolo D’Achille, «L’italiano dei semicolti» In *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni, Pietro Trifone, (Torino: Giulio Einaudi, 1994).

<sup>32</sup> Tullio De Mauro, Giovanni Rovere, *Testi di italiano popolare. Autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati*. (Roma: Centro Studi Emigrazione, 1979).

<sup>33</sup> Gaetano Berruto, «L’italiano popolare e la semplificazione linguistica» *Vox Romanica*, 42 (1983), 9–79.

l'intuizione della sincronia dialettale come possibile base di un italiano comune, e sono stati altri gli studi che hanno dimostrato la valenza o l'incidenza dei dialetti sulla lingua, studi che si incrociano ad un certo punto come nel caso del popolare, una strada che il Nostro aveva già pensato di percorrere come elemento vincente.

Manzoni non ebbe paura di ammettere ciò che era la realtà italiana, un insieme di idiomi scomunicati la cui corruzione stava facendo la lingua in un lato a cui gli altri non volevano rivolgersi, il parlato. A 100 anni di distanza dallo scrittore l'italiano ha ampliato il suo terreno e il dialetto lo ha accorciato, e gli spropositi dialettali, o presunti tali, persistono.

## Conclusioni

In seno alla nostra iniziale ipotesi possiamo allora concludere che i tre errori, formulazioni del parlato, sono nei dialetti, e potrebbero passare all'italiano o per traslazione, o per similitudine di codici. Le frasi ellittiche/tematizzate in generale, dove rientra il nominativo assoluto e la concordanza a senso manzoniani, si fermerebbero alla seconda ipotesi, mentre i pleonasmi, come il pronome ripetuto, apparterrebbero alla prima, dato che l'uso intensivo di alcuni costrutti e le marcature sembrano proprio un calco dialettale. Ma d'altronde, come detto fin dall'inizio, le due parti non si escluderebbero a vicenda, ma si comproverebbero di due validità, in un meccanismo che privilegia l'uso orale di una lingua, che si modifica in un *continuum*, e che in questo caso 'italiano' ha il privilegio della conformità.

Se ammettiamo, come fece il Nostro, che esistono solecismi, o modi comuni, a tutte le parlate d'Italia (che si configurano oggi nel *regionale*, *popolare* o *sub standard*), e se ammettiamo che tali devianze dalla norma siano state accantonate prima alla lingua dei semicolti, successivamente (alcune) tollerate, acquistando in diafasia (colloquiale/familiare), e in diamesia (parlato), e se ammettiamo che questi si trovino tutt'oggi nel «popolare» considerato per alcuni versi antesignano delle parti comuni del parlato, se ammettiamo la tendenza alla semplificazione di forme troppo astruse della lingua (come le grammatiche storie registrano), se ammettiamo che una lingua è prima di tutto «orale» e poi «scritta», e che i cambiamenti avvengono nell'oralità per contrattazione sociale, allora possiamo dichiarare che il Manzoni fu il precursore di numerosissime conclusioni di linguistica generale, e primo fra tutti, senza pregiudizio alcuno, a favore di un'unitarietà linguistica italiana popolare<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Nencioni parla del Saggio di dizionario fraseologico manzoniano di Giorgio Cavallini il quale raccoglie nell'edizione del 1840 «[...] le espressioni notevoli per freschezza e naturalezza, i modi

## Bibliografia

- Benincà, Paola. «Linguistica e dialettologia italiana», *Storia della linguistica*, a cura di G. C. Lepschy, volette III. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Berruto, Gaetano. *Prima lezione di sociolinguistica*. Bari: Laterza, (2010): 39–79.
- Berruto, Gaetano. «L’italiano popolare e la semplificazione linguistica» in *Vox Romanica*, 1983.
- Bruni, Francesco. *Per la linguistica di Alessandro Manzoni*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Bruni, Francesco. *L’italiano delle regioni*. Torino: Utet, 1994.
- Cortelazzo, Manlio. *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana, I Problemi e metodi*. Pisa: Pacini, 1976.
- Cortelazzo, Manlio. *III Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini, 1972.
- De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell’Italia repubblicana, dal 1946 ai nostri giorni*. Bari: Laterza, 2014.
- Isella, Dante. *Postille al vocabolario della Crusca nell’edizione veronese*. Milano: Centro nazionale studi Manzoniani, 2005.
- Marazzini, Claudio. *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*. il Mulino, 2005.
- Nencioni, Giovanni. «Quicquid nostri predecessores... Per una più piena valutazione della linguistica preascoliana». In *Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie*, S. III, II, 2, (1950): 3–36.
- Nencioni, Giovanni. *Storia della lingua italiana. La lingua di Manzoni*. il Mulino, 1993.
- Nencioni, Giovanni. «Italiano scritto e parlato» In *Saggi di lingua antica e moderna*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1989.
- Nencioni, Giovanni. «Manzoni e il problema della lingua tra due centenari (1973–1985)» In *Manzoni ‘L’eterno lavoro’, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell’opera e negli studi del Manzoni*. Milano: Casa del Manzoni, 1987.
- Pacaccio, Sara. *Il «conceitto logico» di lingua. Gli «Scritti linguistici» di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*. Cesati, 2017.

---

di dire più agili e che, in un certo senso, si possono cogliere ancor oggi sulla bocca di chi parla [...]. E che la raccolta di Manzoni «[...] presenta indubbiamente i vantaggi di precise coordinate spaziotemporali, di un fuoco monoencefalico, e di palesi registri dell’uso [...]» e configura Boccaccio e Manzoni come i «[...] piloni estremi di un gran ponte di cinque secoli [...]» Nencioni, Giovanni Nencioni «Manzoni e il problema della lingua tra due centenari (1973–1985) In *L’Eterno lavoro*

- Renzi, Lorenzo e Salvi, Giampaolo. «La grande grammatica di consultazione e la grammatica dell’italiano antico: strumenti per la ricerca e per la scuola» *Lingue antiche e moderne* 4.
- Rohlf, Gerhard. *Morfologia*. Torino: Einaudi, 1968.
- Rohlf, Gerhard. *Fonetica*. Torino: Einaudi, 1968.
- Rossi, Annabella. *Lettere da una tarantata*. Lecce: Mnemosyne, 1994.
- Rovere, Giovanni. *Testi di italiano popolare. Autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati*, con prefazione di T. De Mauro, Roma: Centro Studi Emigrazione, 1979.
- Sabatini, F. «Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei *-Promessi Sposi*» In *Manzoni ‘L’eterno lavoro’, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell’opera e negli studi del Manzoni*. Milano: Casa del Manzoni, 1987.
- Serianni, Luca e Castelvecchi, Alberto. *Grammatica italiana, Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: Utet, (1989): 2, 64–65, 250–251, 361–363, 462–463, 534–535.
- Serianni, Luca. «Le varianti fonomorfologiche dei “Promessi Sposi” 1840 nel quadro dell’italiano ottocentesco» in *Manzoni ‘L’eterno lavoro’, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell’opera e negli studi del Manzoni*. Milano: Casa del Manzoni, 1987.
- Serianni, Luca. *Storia della lingua italiana, I luoghi della codificazione*. Einaudi 1997.
- Sornicola, Rosanna. *Sul parlato*. Bologna: il Mulino, 1981.
- Spitzer, Leo. *Lettere di prigionieri di guerra italiani*. Milano: Il Saggiatore S.r.l., 2016.
- Stella, Angelo. «In margine al secondo tomo degli “Scritti linguistici”» In *Manzoni ‘L’eterno lavoro’, Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell’opera e negli studi del Manzoni*. Milano: Casa del Manzoni, (1987): 57–74.
- Tropea, Giovanni. *Italiano di Sicilia*. Palermo: Aracne, Palermo, 1976.
- Vitale, Maurizio. *Alessandro Manzoni. Scritti linguistici*. Torino: Utet, (1990): 45–51, 84–93, 199–275, 310–318.
- Voghera, Miriam. *Sintassi e intonazione nell’italiano parlato*. Bologna: il Mulino 1992.

Voghera, Miriam. «Progettare la grammatica del parlato» In *La comunicazione parlata. Atti del Congresso internazionale*, a cura di M. Pettorini, Napoli (2008).



## A kötetben található tanulmányok és szerzőik bemutatása

### Francia nyelv

#### Viktória Bába : Jeux de couleurs dans les passages descriptifs des nouvelles des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles

Les couleurs, particulièrement les couleurs non exprimées explicitement, sont abondantes dans les passages descriptifs des *novas* des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Selon Michel Pastoureau, les couleurs ne disposent pas de signification en elles-mêmes, elles deviennent utiles et elles acquièrent une signification seulement quand elles sont associées à un personnage, à un objet ou à un événement. Il faut ajouter que la fonction et la signification des couleurs dépendent de l'époque, de la culture et du contexte d'un texte. Nous pouvons observer dans les quatre *novas* médiévales qu'une couleur se cache souvent derrière les détails et ainsi nous avons l'impression qu'elle nous fait jouer une sorte de jeu de présence-absence et apparaît comme un signe du secret. Dans notre article, à l'aide des quatre *novas* des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles et de la méthode de micro-lecture, nous allons déterminer et résumer les fonctions et les significations des couleurs. De plus, l'examen confirmera que les couleurs ne sont pas seulement des éléments fortuits, mais qu'elles jouent un rôle représentationnel, symbolique, référentiel et qu'elles peuvent être interprétées à travers de différentes disciplines.

*Viktória BÁBA* est étudiante en Master au sein du Département d'Études Françaises et Francophones à l'Université de Pécs. Née en 2000, elle a effectué ses études secondaires à Pécs, puis a obtenu un diplôme en 2021, en Langues et Cultures Romanes (français) à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Pécs. Au cours de ses études, elle a participé à la Conférence Scientifique des Étudiants organisée par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines (KTDK) à Pécs. Ensuite, elle a présenté ses recherches à la Conférence Nationale Scientifique des Étudiants (OTDK) à Nyíregyháza. Après avoir obtenu

son diplôme en 2021, elle a été acceptée dans la formation connue sous le nom de Langue, Littérature et Culture françaises, à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Pécs. C'est ainsi qu'elle a commencé ses études en master en 2021. Au cours de ces études, elle a participé à l'événement intitulé « *En dialogue avec les textes* » (Conférence thématique d'étudiants en italien et en français) organisé en novembre 2021 dans le cadre des programmes de la Bibliothèque francophone de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Elle a aussi présenté les résultats de ses recherches aux XXII<sup>e</sup> Journées ibéro-américaines (*XXII Jornadas Iberoamericanas – X Conferencia Internacional de Doctorados*). Ensuite, elle a participé à la section française du Colloque multidisciplinaire intitulée « *Rencontres romanistiques au Eötvös Collegium* ». Elle est également engagée dans plusieurs projets de recherche universitaires et plusieurs de ses publications vont paraître, notamment dans les actes du colloque d'Eötvös Collegium, dans la revue *Acta Romanica Quinqueeclesiensis* et dans la collection intitulée *Fejezetek a hadtörténelemből*.

#### **Bába Viktória: Szín-játék az okszitán és ófrancia nyelvű elbeszélésekben**

A 13–14. századi ófrancia és okszitán elbeszélések leíró részeiben a színek szerepe, különösen a közvetett módon megemlített színeké nem elhanyagolható. Ezeknek a színeknek önmagukban nincs jelentésük, ugyanis különleges jelentést, szerepet és funkciót csak akkor hordoznak magukban, ha egy személyhez, tárgyhoz vagy eseményhez társítják őket. A rejtozkodó színek jelentése és funkciója a szöveg kontextusától függően változik, de befolyásolhatja őket a kor, illetve a társadalmi-kulturális környezet is. Amellett, hogy a színek első olvasatra egy szereplő tulajdonságára utalnak, egy emberhez tartozó tárgyhoz vagy állathoz kapcsolódnak, nem minden nap, „csodálatos” helyek esztétikai gazdagítására is szolgálnak. A tanulmány első felében megismерkedhetünk az okszitán elbeszélések ideológiai hátterével és általános ismertetőjegyeivel, illetve Michel Pastoureau és Élodie Ripoll elméleteinek segítségével a színelemzéshez szükséges módszertani eszközöket is körbejárjuk. Vizsgálódásaink végén négy ófrancia és okszitán elbeszélés szövegközi áttekintése után alátámaszthatjuk, hogy a színek nem csupán díszítő elemek, hanem reprezentatív, szimbolikus és referenciaiális szerepük is van, valamint az előbbiekt és utóbbiak egyaránt különböző diszciplinák segítségével értelmezhetőek.

**Bába Viktória** a Pécsi Tudományegyetem Francia Tanszékének mesterszakos hallgatója. 2000-ben született, középiskolai tanulmányait Pécsen végezte, ezt követően a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi

Karán Újlatin nyelvek és kultúrák (francia) szakon 2021-ben szerzett diplomát. Tanulmányai során egy Kari Tudományos Diákköri Konferencián, illetve egy Országos Tudományos Diákköri Konferencián is részt vett. Diplomaszerzését követően 2021-ben felvételt nyert a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészett- és Társadalomtudományi Kar Francia nyelv, irodalom és kultúra mesterképzésére, majd ebben az évben meg is kezdte graduális tanulmányait. Ezen tanulmányai során részt vett 2021 novemberében a PTE BTK Frankofón Szakkönyvtár programsorozata keretén belül szervezett „*En dialogue avec les textes*” (*Dialógus a szöveggel – témbemutató hallgatói előadások olasz és francia nyelven*) eseményen, továbbá a XXII. Iberoamerikai napok (XXII. *Jornadas Iberoamericanas – X Conferencia Internacional de Doctorados*) konferencián is előadott. Ezt követően a *Romanistikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* multidiszciplináris romanistikai konferencián is bemutatta kutatásai eredményeit a francia szekcióban. Több tudományos kutatást is folytat, számos publikációja áll megjelenés alatt, többek között az Eötvös Collegium tanulmánykötetében, az *Acta Romanica Quinquecclesiensis* folyóiratban, illetve a *Fejezetek a hadtörténelemből* című kiadványsorozatban is.

### **Judit Erdei : La linguistique cognitive au service de l'enseignement du FLE – Le cas des prépositions de lieu en français**

L'application de la linguistique cognitive aux démarches pédagogiques, notamment à l'enseignement des langues étrangères et à la rédaction des manuels, est un domaine en plein développement actuellement. Chaque langue se fonde sur une conceptualisation différente du monde, et ces divergences, présentes explicitement dans les langues, créent des difficultés pour les apprenants d'une langue seconde. La linguistique cognitive pourrait enrichir la didactique de l'enseignement des langues étrangères par de nouvelles méthodes utiles et efficaces visant à diagnostiquer et surmonter ces problèmes. Cette étude cherche à présenter aux apprenants hongrois de FLE des explications transposées des niveaux lexical et sémantique au niveau cognitif, pour promouvoir le changement conceptuel et par ce moyen faciliter l'acquisition de la langue. Elle s'applique à développer et présenter une façon de faciliter la compréhension et l'apprentissage de l'usage des prépositions de lieu françaises dans leur sens abstrait, en examinant ces prépositions d'un point de vue métaphorique et en esquissant quelques propositions méthodologiques en accord avec la littérature du domaine.

**Judit ERDEI** est étudiante en troisième année à l'Université Eötvös Loránd de Budapest, elle est inscrite à la formation des professeurs de FLE et d'anglais

langue étrangère. Elle est membre active de l'Atelier d'Études françaises Aurélien Sauvageot et de l'Atelier des Études Anglo-Américaines du Collégium Eötvös depuis 2019. Elle s'intéresse principalement à la linguistique cognitive ; elle a d'abord fait des recherches dans le domaine de l'enseignement de l'anglais langue étrangère (la notion du temps, phrasal verbs) ; et son projet actuel concerne l'analyse et l'instruction des prépositions françaises et s'inscrit dans le domaine de l'enseignement du FLE.

#### **Erdei Judit: A kognitív nyelvészeti francia mint idegen nyelv-tanításban – A francia helyprepozíciók**

A kognitív nyelvészeti alkalmazása a pedagógiai folyamatokban, többek között az idegennyelv-oktatásban és a tankönyvírásban egy jelenleg fejlődés alatt álló terület. minden nyelv egy-egy különböző világfelfogásra épül, ezek a nyelvben megnyilvánuló eltérések azonban nehézséget jelentenek az idegennyelv-tanulók számára. A kognitív nyelvészeti olyan új, hasznos és hatékony módszerekkel gazdagítja az idegennyelv-oktatás módszertanát, melyek a fent említett problémák azonosítását és az azokon való felülemelkedést célozzák. A jelen tanulmány olyan, a lexikális és szemantikai szintről a kognitívra áthelyezett magyarázatokat törékszik prezentálni, amelyek elősegítik a fogalmi váltást, ezáltal megkönnyítve a nyelv elsajátítását a franciát idegen nyelvként tanuló magyar diákok számára. Célja, hogy a francia helyhatározó prepozíciók metaforikus szemszögből történő vizsgálata és a terület szakirodalmával összhangban lévő módszertani javaslatok felvázolása révén egy, a prepozíciók átvitt értelemben történő használatának megértését és elsajátítását megkönnyítő módszert fejlesszen ki és prezentáljon. *Erdei Judit* harmadéves angol-francia tanárszakos hallgató az ELTE-n. 2019 óta az Eötvös József Collégium Angol-Amerikai Műhelyének és Aurélien Sauvageot Francia Műhelyének aktív tagja. Elsősorban a kognitív nyelvészettel foglalkozik; az angol, mint idegen nyelv tanításának területén indult el (az idő fogalma; phrasal verbs), jelenlegi kutatásának területe pedig a francia mint idegen nyelv oktatása, illetve a francia prepozíciók vizsgálata és tanítása.

#### **Márton György Heinczinger : L'apparition du langage de la communauté LGBTQ+ sur les réseaux sociaux**

Cette recherche consiste en une analyse de discours dont la base est un corpus constitué de deux types de textes : les textes des publications d'un certain compte d'Instagram dont les sujets sont étroitement reliés à la communauté LGBTQ+, et les textes des commentaires placés sous ces publications. A mon sens, les

commentaires reflètent les spécificités de la langue parlée, donc cette recherche se pose deux questions et tente d'y répondre : quels éléments langagiers sont utilisés par la communauté en question pour s'exprimer de façon égalitaire, et à quel point ces éléments se sont intégrés dans l'usage quotidien de langue ? Les éléments analysés sont présentés selon trois catégories : l'écriture inclusive, les pronoms et les adjectifs.

*Márton György HEINCZINGER* a commencé ses études en septembre 2019 à la Faculté des humanités de l'Université Loránd-Eötvös. Il étudie l'allemand et le français dans la formation pédagogique. Il a développé un intérêt pour le travail scientifique à partir de la fin de la deuxième année. En septembre de 2021, il a commencé à travailler à sa première recherche sous la direction du dr. Máté Kovács, dont le sujet était l'apparition du langage de la communauté LGBTQ+ sur les réseaux sociaux. En novembre de 2021, il a présenté son travail et quelques résultats à la conférence *Rencontres Romanistiques au Collégium Eötvös*. L'intérêt scientifique de Márton se tourne vers la linguistique appliquée, il voudrait travailler surtout sur la communication inclusive.

### **Heinczinger Márton György: Az LMBTQ+ közösség nyelvének a megjelenése a közösségi médiában**

Ennek a kutatásnak a középpontjában egy olyan diskurzuselemzés áll, melynek alapja egy kétféle szövegtípusból álló korpusz. Az első típus egy adott Instagram-oldal bejegyzéseinek a szövege, melyek az LMBTQ+ közösség számára fontos témaikat dolgoznak fel. A második szövegtípus pedig a bejegyzések alatt olvasható kommentárok szövegei. Értelmezésem szerint a kommentárok a beszélt nyelv számos sajátosságát tükrözik, így ebből kiindulva két kérdésre keresi a választ a jelen kutatás: melyek azok az LMBTQ+ közösség által használt nyelvi elemek, amelyek az egyenlőségre törekvő kommunikációt szolgálják, illetve ezek a nyelvi elemek mennyire épültek be a minden nap nyelvhasználatba. Az elemzett nyelvi jelenségeket három kategória szerint vizsgálja a kutatás: inkluzív írásmód, névmások és melléknevek.

*Heinczinger Márton György* 2019 szeptemberében kezdte meg tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán német-francia osztatlan tanárszakon. Tudományos munkák iránt a második év végén kezdett el különösebben érdeklődni, így a harmadik év elején, 2021 szeptemberében megpályázott tutorálási státuszában dr. Kovács Máté tutorral együttműködve kezdett el első kutatásával foglalkozni, melynek témaja az LMBTQ+ közösség nyelvezetének a közösségi médiában való megjelenése. Ennek a kutatásnak a folyamatába

adott betekintést 2021 novemberében a *Romanistikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* című hallgatói konferencián. Márton tudományos érdeklődése az alkalmazott nyelvészeti felé irányul, azon belül az inkluzív kommunikációval kíván foglalkozni a továbbiakban.

**Petra Takács : Stéréotypes nationaux dans *Double nationalité* de Nina Yargekov**

Les clichés et les stéréotypes, et surtout les clichés et les stéréotypes nationaux abondent dans *Double nationalité* (2016) de Nina Yargekov, mais le texte n'ignore pas du tout leurs capacités, au contraire, il exploite les possibilités qui se cachent dans l'intégration des clichés et des stéréotypes dans le texte littéraire.

La surabondance des clichés et stéréotypes nationaux (tout comme celle des clichés et des stéréotypes en général) s'explique directement par l'intrigue, qui se construit à partir de l'amnésie de l'héroïne. Dès le début, l'héroïne essaie de reconstruire son identité à partir d'indices extérieurs, dont les plus importants sont les deux passeports – français et yazige – qu'elle possède. Pour ce faire elle a recours aux clichés et aux stéréotypes : du fait de l'absence de souvenirs individuels, elle se crée une image d'elle-même fondée sur des clichés et des stéréotypes, les stéréotypes nationaux y ayant une place primordiale.

Ces stéréotypes nationaux concernent les nations française et yazige, cette dernière étant fictionnelle, mais avec un modèle réel : la Yazigie dans le roman est une version fictionalisée de la Hongrie, ce qui permet un traitement créatif des stéréotypes nationaux dans le texte, car c'est en partie à travers ces stéréotypes que le lecteur reconnaît le pays modèle.

Toutefois, dans leur traitement, le texte met en évidence tout le temps le caractère stéréotypé de ces éléments, et ainsi il profite de leur potentiel critique non seulement pour présenter son sujet, mais aussi pour le remettre en question dans le même temps.

Dans notre étude, nous examinerons l'usage des clichés et des stéréotypes, et particulièrement des clichés et des stéréotypes nationaux dans le roman : comment ils se présentent, quel effet ils créent, quels sont leurs spécificités dans le roman par rapport aux stéréotypes en général.

**Petra TAKÁCS** est doctorante à l'Université Eötvös Loránd de Budapest, où elle poursuit des études dans le cadre du programme « Littérature française des Lumières à nos jours » depuis 2019. Son sujet de recherche est « Le cliché, comme outil de représentation de genre et de la mise en question de la représentation de genre dans le roman français de l'extrême-contemporain », sous la direction de Krisztina Horváth.

### Takács Petra: Nemzeti sztereotípiák Nina Yargekov *Double nationalité* című regényében

Nina Yargekov *Double nationalité* (2016) című regénye bővelkedik klisékben és sztereotípiákban, főleg nemzeti klisékben és sztereotípiákban, miközben a szöveg tisztában van ezen elemek képességeivel, és kiaknázza a lehetőségeket, melyeket a klisék és sztereotípiák irodalmi szövegbe ágyazása nyújt.

A nemzeti sztereotípiák (de ugyanig az általában vett klisék és sztereotípiák) erőteljes jelenlétét a cselekmény magyarázza, mely a hőső amnéziájából indulva építkezik. A hőső külső jelek alapján próbálja felépíteni a személyét, melyek közül a legfontosabb a két – francia és jazig – útlevél jelenléte. Ehhez az építkezéshez a klisékhez és a sztereotípiákhoz fordul: kliséken és sztereotípiákon nyugvó képet alkot önmagáról, melyben a nemzeti sztereotípiák központi szerepet kapnak.

A nemzeti sztereotípiák tárgya a francia és a jazig nemzet, melyek közül ez utóbbi fiktív, de valós modellel rendelkezik: Jazigia a regényben Magyarorság fikciós változata. Ez lehetővé teszi a nemzeti sztereotípiák kreatív kezelését, ugyanis az olvasó részben ezeken a sztereotípiákon keresztül ismeri fel a mintaországot. Mindazonáltal a szöveg folyamatosan hangsúlyozza ezeknek az elemeknek a kritikus karakterét, és ezáltal felhasználja a kritikai képességeiket arra, hogy ne csak bemutassa a témaját, de egyúttal meg is kérdőjelezze azt.

Tanulmányunkban az a célunk, hogy körbejárjuk a sztereotípiák, és különös-képpen a nemzeti sztereotípiák használatát a regényben: hogyan jelennek meg, hogyan járulnak hozzá a főszereplő személyének felépítéséhez, és milyen hatást érnak el kritikus megjelenésükkel.

*Takács Petra* az Eötvös Loránd Tudományegyetem doktorandusz hallgatója, ahol a „Francia irodalom a felvilágosodástól napjainkig” doktori program keretein belül folytat tanulmányokat 2019 óta. Kutatási téma „A klisé, mint a társadalomi nem ábrázolásának, valamint ezen ábrázolás megkérdőjelezésének eszköze a kortárs francia regényben”, Horváth Krisztina témavezetésével.

### Eszter Turai : À la recherche du sens olfactif dans les œuvres de Paul Gauguin et de Victor Segalen

Cet article porte sur les manifestations de l'odorat dans l'*Essai sur l'exotisme*, *Une Esthétique du Divers* de Victor Segalen et *Noa Noa* de Paul Gauguin. Nous expliquons la place de l'odorat dans la hiérarchie des sens et ses occurrences dans la peinture et la littérature. Pour ce faire, nous nous appuyons sur deux œuvres qui sont au cœur de l'étude : *La Géocritique : Réel, fiction, espace* de Bertrand

Westphal et *Philosophie de l'odorat* de Chantal Jaquet. L'œuvre de Bertrand Westphal nous aide à traiter l'odorat comme un élément géographique tandis que celle de Chantal Jaquet rétablir à l'odeur sa place dans la hiérarchie des sens. La polysensorialité, en tant que méthode efficace, nous a aidé à comprendre le rôle de l'odorat au niveau artistique.

**Eszter TURAI** est doctorante à l'Université de Szeged. En 2019, elle a remporté la première place au Concours National des étudiants. Elle a été lauréate du Nouveau Programme national d'Excellence (bourse d'études : ÚNKP-21-3) en 2021.

#### **Turai Eszter: A szaglás megjelenési formái Paul Gauguin és Victor Segalen műveiben**

Ez a tanulmány a szaglás megnyilvánulásaival foglalkozik Victor Segalen *Essai sur l'exotisme, Un Esthétique du Divers* és Paul Gauguin *Noa Noa* című műveiben. Megmagyarázzuk a szaglás helyét az érzékek hierarchiájában, valamint annak előfordulását festészetben és irodalomban. Ehhez két műre támaszkodunk, amelyek a tanulmány középpontjában állnak: Bertrand Westphal *La Géocritique: Réel, fiction, espace* és Chantal Jaquet *Philosophie de l'odorat* című műveire. Bertrand Westphal munkája abban segít, hogy a szaglást földrajzi elemként kezeljük, Chantal Jaquet munkája pedig visszahelyezi a szaglást az érzékek hierarchiájában azt már régen megillető helyére. A poliszennorialitás mint hatékony módszer, segített megérteni a szaglás szerepét a művészletekben és a filozófiában.

**Turai Eszter** a Szegedi Tudományegyetem doktorandusza. 2019-ben első helyezést ért el az országos diákkonferencián és különdíjjal. Az Új Nemzeti Kiválósági Program (ösztöndíj: ÚNKP-21-3) 2021-es nyertese.

## Spanyol nyelv

**Levente Horváth: Lo real y lo ficcional en «Y va de cuento» de Miguel de Unamuno**

Miguel de Unamuno, quizá el miembro más destacado de la Generación del 98, publicó «Y va de cuento» al final del volumen titulado *El espejo de la muerte*. El presente estudio ofrece un análisis desde la perspectiva de la creación de la ficción y desde el –a veces aparente– contraste que reside entre lo real y lo ficcional. El análisis se lleva a cabo tomando en consideración dos aspectos peculiares del cuento: por un lado, el diálogo (tanto entre el narrador y el lector implícito como entre el autor y el lector de siempre) característico de la narrativa unamuniana y, por otro, el héroe y la relación entre el autor y su héroe.

El fundamento teórico más relevante del estudio lo constituyen los ensayos de Paul Ricœur sobre la relación entre lo ficcional y lo real, historia y ficción; las observaciones de Mario J. Valdés que atañen tanto a Ricoeur como a Unamuno, y los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la relación entre autor y héroe. Como conclusión, se justifica que los aspectos mencionados (el fenómeno del [mono]diálogo, el papel del autor y del héroe, y su relación) son los factores más esenciales en la creación de la ficción y del mundo dual de lo real y lo ficcional en el texto de Unamuno.

**Levente Horváth** inició sus estudios universitarios en 2019 en la Formación de Profesores con las especialidades de historia y lengua y cultura española en la Universidad Eötvös Loránd. Desde el mismo año hasta la actualidad, forma parte del Taller de Español (Spanyol Műhely) y del Taller de Historiadores (Történész Műhely) del Eötvös Collegium. Asimismo, fue organizador del primer congreso *Encuentro de estudios románicos en Eötvös Collegium* (2021) y editor del presente volumen que recopila las ponencias expuestas en dicho congreso. Entre sus principales intereses y temas de investigación figuran la literatura de Miguel de Unamuno, más concretamente la narrativa breve del autor vasco-español, la autoficción y las relaciones entre historia y literatura, realidad y ficción.

**Horváth Levente: „Valóság” és fikció Miguel de Unamuno *Y va de cuento* című művében**

Miguel de Unamuno – az úgynevezett '98-as Nemzedék talán legkiemelkedőbb alakja – az *Espejo de la muerte* című kötetében jelentette meg *Y va de cuento* című novelláját. Jelen tanulmány a fikció megteremtésének, valamint a „fiktív” és

„valóságos” (a műben néhol csak látszólagos) kontrasztjának értelmezéséből indul ki. A mű elemzésében figyelembe vesszük annak különleges jellemzőit: egyrészről, az unamunói elbeszélésteknika egy sajátosságát, a dialógus jelenségét (mely mind a szerző és az implicit olvasó, mind pedig a szerző és a mindenkor olvasó között megvalósul), továbbá a hős szerepét, valamint a szerző és hősének viszonyát.

Az elemzés főbb elméleti alapjait Paul Ricoeur a fiktívról és a valóságosról, valamint a történelemről és fikcióról szóló gondolatai, Mario J. Valdés Unamuno *Niebla* című regényével kapcsolatos megfigyelései, valamint Mihail Bahtyin a hős és a szerző viszonyával foglalkozó munkája biztosítja. A tanulmány végén megállapításra kerül, hogy az említett szempontok (a [mono]dialógus jelensége, a szerző és a hős szerepe és kettejük viszonya) kulcsfontosságú tényezők a fikció és a „valóságos”, továbbá a fikció „kettős világának” megteremtéséhez Unamuno szövegében.

**Horváth Levente** 2019-ben kezdte meg tanulmányait az Eötvös Loránd Egyetemen, spanyol-történelem tanárszakos hallgatóként. Ugyanattól az évtől kezdve tagja az Eötvös József Collegium Spanyol Műhelyének és Történész Műhelyének. Emellett szervezője volt a 2021 őszén megrendezett *Romanistikai Találkozások az Eötvös Collegiumban* című konferenciának és társzkerkesztője jelen kiadványnak, amely az említett konferencia előadásai alapján készült tudományos írásokat fogja össze. Főbb tudományos kutatási és érdeklődés körébe tartozik Miguel de Unamuno íráselmélete, azon belül pedig főképpen prózai művei, novellái, az autofikció, és a történelem és irodalom, valamint fikció és valóságos viszonyai az irodalomban.

#### Sára Nyilas: Descripción del paisaje en *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno y *La vorágine* de José Eustasio Rivera

El presente estudio se centra en dos novelas, obras sobresalientes de la literatura española e hispanoamericana del siglo XX: *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno y *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Ambas son el resultado de una perseverancia y trabajo constantes: Unamuno investigó doce años para escribir su primera novela, al igual que Rivera, que de sus viajes sacó inspiración para poder terminar *La vorágine*. Asimismo, ambos escritores tienen una trayectoria vital y literaria relativamente semejante: la importancia de la política, el afán por escribir y los viajes al campo influyeron en su carrera. Por lo tanto, *Paz en la guerra* y *La vorágine* tienen rasgos en común: en ellas el paisaje, el campo y la selva no sólo sirven como telón de fondo para la trama, sino que también determinan el destino de los protagonistas.

Esta investigación, por lo tanto, aparte de las vidas personales y carreras literarias de los dos autores hará hincapié en sus novelas, proporcionando información sobre el contexto cultural que las envuelve.

**Sára Nyilas** nació el 27 de septiembre en Zenta, Yugoslavia. Su enseñanza secundaria terminó en Szabadka, en el Instituto Svetozar Marković, especializado en ciencias naturales y matemáticas. Se licenció en filología croata y española en 2023 por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Eötvös Loránd. A partir del curso académico 2021/22, estudió la enseñanza del húngaro como lengua extranjera y lengua segunda también. A partir del curso académico 2020/21 es miembro del Colegio Mayor Márton Áron. Actualmente estudia relaciones internacionales en la Universidad de Servicios Públicos.

#### **Nyilas Sára: Tájleírás Miguel de Unamuno *Paz en la Guerra* y José Eustasio Rivera *La Vorágine* című műveiben**

Ezen tanulmány két regényre összpontosít, a XX. századi spanyol és latin-amerikai irodalom két kiemelkedő művére: Miguel de Unamuno *Paz en la guerra* és José Eustasio Rivera *La vorágine* című regényeire. Mindkét mű kitartás és kemény munka gyümölcse: Unamuno tizenkét éven keresztül kutatott azért, hogy megírja első regényét, ugyanúgy, ahogy Rivera is, aki utazásából merített ihletet a *La vorágine* befejezéséhez. Ugyanakkor mindkét író életútja és irodalmi pályafutása hasonló: a politika fontossága, az írás iránti szeretet, a vidéki utazások mind hatással voltak karrierükre. Így, a *Paz en la guerra* és a *La vorágine* című regények is rendelkeznek hasonló jegyekkel: a tájnak, különösen a vidéknek és az erdőnek különösen nagy szerepe van, mivel a cselekmény háttérén kívül erősen meghatározták a főszereplők sorsát. Kutatásunk így az írók életútjain kívül regényeikre összpontosít, bepillantást nyújtva továbbá az adott kor irodalmának jellemzőibe.

**Nyilas Sára** 2001. szeptember 27-én született Zentán, Jugoszláviában. Középfokú tanulmányait a szabadkai Svetozar Marković Gimnázium matematikai-természettudományi szakon végezte. Alapszakos diplomáját 2023-ban szerezte meg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, horvát-spanyol szakpáron. A 2021/22-es tanévtől kezdve magyar mint idegen nyelv szakos hallgató volt. A 2020/21-es tanévtől kezdve a Márton Áron Szakkollégium tagja. Jelenleg a Nemzeti Közszolgálati Egyetem elsőéves mesterszakos hallgatója nemzetközi tanulmányok szakon.

**Enikő Rumi: Un poema que (trans)forma la identidad - Alfonsina Storni: Soneto a la mujer de mis retratos - y una biografía que deteriora el rastro - Paul de Man: La autobiografía como desfiguración**

El autorretrato lírico de Alfonsina Storni, que cimienta la creación de una nueva identidad, se basa en las contradicciones entre el carácter subversivo del texto en oposición a la forma tradicional del mismo. También demuestra el contraste de los atributos representados por el medio visual (la fotografía) y las expectativas respecto a dichos atributos. El soneto proporciona un marco formal, pero también brinda la posibilidad de desmantelar este marco, de romper los límites que encuadran el retrato de la poetisa, la mujer de la época.

Del mismo modo, la teoría de Paul de Man sobre la «autobiografía desfiguradora» se basa en oposiciones; la forma que caracteriza el género y lo homogeneiza, que restaura la cara pero la desfigura. En mi estudio analizo el diálogo que, a través de sus textos, se establece entre los dos autores y cómo se desarrollan en sí mismos. Principales focos de análisis: (1) En relación con Alfonsina Storni resulta particularmente interesante la tensión entre el carácter subversivo del contenido y los recursos poéticos clásicos, así como el deseo de establecer una identidad, que culmina en su confrontación con su madre. Un elemento creativo y performativo clave es el diálogo que se crea entre el autorretrato y la poetisa; (2) El contraste entre la deconstrucción formal de Paul de Man, el acto creativo del texto en términos de forma y género, y la posibilidad de la identidad destructiva del texto; (3) La performatividad del diálogo de los dos autores consigo mismos y la posibilidad de que los dos textos entren en diálogo entre sí. Como experta de la cultura argentina, ha impartido varias conferencias en la Biblioteca Nacional de Lenguas Extranjeras, abordando temas como la poesía de Alfonsina Storni y la historia del tango).

*Enikő Rumi* obtuvo el título de grado de Filología Hispánica en la Universidad de Pécs. Durante este periodo aprendió la lengua francesa y gracias a ello en 2009 asistió a la organización del Festival de Cine Francófono de Pécs como creadora de subtítulos, e intérprete. Siguió sus estudios con el Máster de Filología Española en la Universidad Eötvös Loránd, después de lo cual pasó una temporada fuera del ámbito académico, sin embargo, en este tiempo preparó la edición de sus dos volúmenes de poesía publicados por Hurrian Press (Alfonsina y yo; Orfeo y Eurídice), representados ambos en Nyitott Műhely, Budapest. Sus poemas también pueden leerse en las revistas Székelyföld, Várad y Litera Túra. Actualmente es estudiante de la Escuela de Doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura de la Universidad de Pécs y enseña literatura española e hispanoamericana y

teoría literaria en el Departamento de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos de dicha universidad. Como experta en la cultura argentina, ha impartido varias conferencias en la Biblioteca Nacional de Lenguas Extranjeras, abordando temas como la poesía de Alfonsina Storni y la historia del tango.

### Rumi Enikő: Alfonsina Storni identitásteremtő arcképverse (*Szonett képmásaim hölgyéhez*) és Paul de Man arcrogáló önéletrajza

Alfonsina Storni identitásteremtő arcképverse a szöveg hagyományos formai-ságával szembehelyezett radikális formabontás, valamint a vizuális eszköz (fotográfia) által megjelenített attribútumok és az azokra vonatkozó elvárások között feszülő ellentétekre épül. A szonett forma keretet ad, de egyúttal a keret szétfeszítésének, a forma szét-írásának lehetőségét is felkínálja.

Paul de Man „arctalanító önéletrajz”-elmélete hasonlóképpen ellentétekre épül, a forma – műfaj – karakterizáló és egyúttal uniformizáló jellegét – éppúgy megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít – bontja ki. Előadásomban a szerzők ily módon kialakuló önmagukkal és egymással folytatott párbeszédét fogom elemezni.

Elemzésem fő fókusza: (1) Alfonsina Stornival kapcsolatban kulcsfontosságú a tartalmi formabontás és a klasszikus költői eszközök között feszülő ellentét, valamint a szövegen kirajzolódó stabil identitás iránti vágy (mely a szöveg szerint édesanyjával való szembekerülésben kulminál) teremtő és performatív ereje; (2) Paul de Man formabontása, forma- illetve műfajteremtő szövegaktusa és a szöveg identitásromboló mivoltának lehetősége között létrejövő ellentét; – a két szerző önmagával megvalósított párbeszédének performativitása, valamint a két szöveg egymással való dialógusba lépésének lehetősége.

*Rumi Enikő* a Pécsi Tudományegyetemen szerzett alapszakos diplomát spanyol szakon. Ez idő alatt megtanulta a francia nyelvet, ennek köszönhetően 2009-ben a Pécsi Frankofón Filmfesztivál szervezésében segédkezett feliratszerkesztőként és tolmacsként. Tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem spanyol filológia mesterszakán folytatta, majd ezt követően egy ideig az akadémiai pályán kívül tartózkodott. Ez idő alatt azonban előkészítette a Hurrikán Kiadónál megjelent két verseskötetének (*Alfonsina és én*; *Orfeusz és Eurüdiké*) kiadását, amelyeket a budapesti Nyitott Műhely mutatott be. Versei a Székelyföld, a Várad és a Litera Túra folyóiratokban is olvashatók. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója, valamint a Pécsi Tudományegyetem Hispanisztika és Ibero-Amerika Tanszékének oktatója, ahol spanyol és latin-amerikai irodalommal és irodalomelmélettel

foglalkozik. Az argentin kultúra szakértőjeként számos előadást tartott az Országos Idegennyelvű Könyvtárban, többek között Alfonsina Storni költészetről és a tangó történetéről.

**Dorottya Szabó-Kovács: La resilabificación en el español: ¿qué es, y cómo enseñarla?**

El fenómeno que se conoce con el nombre de «resilabificación» constituye una característica fundamental de la lengua española, y se refiere a la reorganización de sílabas cuando la primera sílaba termina en una consonante y la siguiente comienza con una vocal. Este trabajo pretende, por una parte, presentar y ofrecer un resumen teórico sobre la resilabificación. Además de su definición y sus condiciones, compararemos su manifestación en el español (y en las variedades de la lengua mencionada) con su presencia en el idioma húngaro. También destacaremos otras lenguas en las que aparecen fenómenos equivalentes o semejantes (como el inglés, francés o el árabe egipcio), y otras en las que no se produce la resilabificación (como el alemán).

Por otra parte, subrayaremos la importancia de la resilabificación en la vida cotidiana, y por qué es indispensable que los alumnos de ELE la conozcan y apliquen en su expresión oral: el fenómeno tiene un papel muy importante en la comprensión auditiva, y contribuye al dominio del ritmo del español. Asimismo, propondremos algunos consejos didácticos y métodos concretos y prácticos para la introducción de la resilabificación en el aula de ELE, como el uso de trabalenguas o canciones.

*Dorottya Szabó-Kovács* terminó sus estudios en la formación continua de profesores (de las lenguas inglesa y española) en la Universidad Eötvös Loránd de Budapest en 2022, actualmente es estudiante del Programa del Doctorado en Lingüística Intercultural de la Universidad Eötvös Loránd. Sus áreas de investigación se centran en el español de los húngaros (interlengua) y los rasgos suprasegmentales del habla, como la velocidad y la articulación del habla. Desde 2018, participa en los proyectos del grupo de investigación TALES (Taller de Lingüística Española del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd). En la actualidad, realiza un proyecto de investigación que aborda la sinalefa y la resilabificación en la enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE).

**Szabó-Kovács Dorottya: „Átszótagolás” spanyolul: mi az, és hogyan tanítjuk?**

Az „átszótagolás” nevű jelenség a spanyol nyelvnek egy általános jellemzője, és a szótagok átszervezését jelenti, amikor az első szótag mássalhangzóra végződik, a rákövetkező pedig magánhangzóval kezdődik. Ez az tanulmány egyfelől elméleti összegzést nyújt az átszótagolásról, és a jelenség definíciójának és feltételeinek bemutatásán felül a spanyol nyelvben (és nyelvváltozataiban) való helyzetét hasonlítjuk össze a magyar nyelvben való megjelenésével. Emellett pedig hangsúlyt kapnak az olyan nyelvek is, melyekben megtalálható az átszótagolás megfelelője, vagy hozzá hasonló jelenség (például az angol, a francia és az egyiptomi arab nyelv), és olyanok is, melyekre nem jellemző az átszótagolás (lásd német nyelv). Az elméleti bemutatásban felül az átszótagolás gyakorlati vetületét is tárgyaljuk, például, hogy miért fontos a minden nap életben, miért elengedhetetlen, hogy a spanyol nyelvtanulók ismerjék, és beszédprodukciójukban alkalmazzák az átszótagolást: a jelenségnek fontos szerep jut a hallás utáni értésben, és hozzájárul a spanyol nyelvre jellemző ritmus elsajátításához is. Mindezek mellett néhány olyan konkrét és praktikus tanácsot és módszert is fogunk látni (például nyelvtörők vagy dalok használata), melyek az átszótagolás tanítását, osztálytermi alkalmazását segíthetik.

**Szabó-Kovács Dorottya** 2022-ben szerzett mesterszakos diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetemen (angol nyelv és spanyol nyelv középiskolai tanára), jelenleg pedig az ELTE Interculturális Nyelvészeti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási témaja a magyar ajkú spanyol nyelvtanulók köztes nyelve és a beszéd szupraszegmentális jellemzői, mint például a beszéd- és artikulációs tempó. 2018 óta vesz részt az ELTE Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék TALES nevű (Taller de Lingüística Española) kutatócsoportjának projektjeiben. Jelenleg a szótagösszevonás és az átszótagolás területén végez kutatásokat, különös hangsúlyt fektetve a spanyol mint idegen nyelv tanítására.

## Olasz nyelv

Boglárka Bakai: «*Come brillava, il gioiello, come acquistava valore*»

– La simbologia del braccialetto ne *La vita bugiarda degli adulti* di Elena Ferrante

La mia ricerca attuale si focalizza sull'analisi della *smarginatura* nelle opere di Elena Ferrante. Le protagoniste psicologicamente disorientate dei romanzi perdono i contorni delle loro personalità a causa di un evento traumatico, ben nascosto nel loro inconscio. Solo dopo averlo riconosciuto, cominciano la ricostruzione del loro nuovo *io*, nella speranza di una guarigione. Si delinea, quindi, uno schema che descrive in cinque passi il processo della *smarginatura-marginatura* delle donne ferrantiane: *crisi, de-costruzione, trauma, riconoscimento e ri-costruzione*. Questo processo è presente anche ne *La vita bugiarda degli adulti*, la delusione della protagonista per il mondo falso rappresentato dai genitori e la mancanza di nuovi modelli alternativi spingono i confini della ricerca di sé della ragazza adolescente.

Accanto alla rete interpersonale, che determina questa *smarginatura-marginatura*, è presente anche un mondo oggettuale pieno di significati simbolici. Il rapporto tra personaggio e oggetto, rispecchia il processo psicologico che porta alla ricostruzione dell'*io* della protagonista. Infatti, i legami umani sani sono essenziali per la formazione della personalità, e le relazioni determinanti hanno una funzione di formazione dell'identità. Da questo punto di vista, gli oggetti diventano più importanti, creano sottili interferenze tra i personaggi del romanzo, anzi rafforzano o indeboliscono i legami interpersonali della protagonista. Il presente contributo analizza l'oggetto *portatore del trauma* della protagonista de *La vita bugiarda degli adulti*: il braccialetto, che acquisisce una storia autonoma nel romanzo seguendo l'iter formativo del rapporto che ha con Giovanna. La storia della *smarginatura* della ragazza viene descritta attraverso la storia del gioiello. L'assenza e la presenza del braccialetto innescano nella protagonista un processo che le rivela chi è veramente, ma per farlo deve tornare alle sue radici e conoscere il passato del gioiello. Il braccialetto non è semplicemente un simbolo, ma un oggetto che crea l'identità di Giovanna.

*Boglárka Bakai* è iscritta al secondo anno di studi magistrali di *Lingua, letteratura e cultura italiana* al Dipartimento di Italianistica, nella Facoltà di Lettere

dell'Università degli Studi di Szeged. La sua ricerca si è concentrata sulla letteratura femminile italiana contemporanea e da quasi cinque anni si occupa della scrittrice italiana Elena Ferrante. Ha presentato i risultati delle sue ricerche sulla Ferrante a un pubblico professionale nella forma di due tesi TDK. In primo luogo, ha analizzato l'intreccio dei destini individuali alla luce dei cambiamenti sociali, politici ed economici nella tetralogia *L'amica geniale*. Poi, ha esaminato la smarginatura nei romanzi *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono*, *La figlia oscura* e *La vita bugiarda degli adulti*. Nelle opere dell'autrice italiana ha anche esplorato il simbolismo degli oggetti, il motivo dell'isolamento e il problema teorico dell'autore-lettore-narratore. Il suo lavoro di successo è stato fortemente sostenuto dalla borsa di studio "Új Nemzeti Kiválósági Ösztöndíj". I suoi contributi sono stati pubblicati in volumi editi e sono stati presentati in conferenze sia nazionali che internazionali. La sua recensione sul nuovo libro della Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, è stata pubblicata nella rivista Tisztáj. Desidera continuare la sua ricerca accademica sulle opere e sul mondo letterario della Ferrante e, attualmente, si sta preparando per l'esame di ammissione al dottorato di ricerca.

Bakai Boglárka: «*Come brillava, il gioiello, come acquistava valore*» – A karkötő szimbolikája Elena Ferrante *A felnőttek hazug élete* című regényében Aktuális kutatási munkám keretében az Elena Ferrante műveiben megjelenő kontúrvesztés kérdésével foglalkozom. A regények pszichológiaiag dezorientált főszereplői egy traumatikus esemény hatására elveszítik a személyiségeük kontúrjait. A traumát okozó történésre ráismerve, a gyógyulás reményében kezdenek hozzá az új személyiségeük kialakításához. Meghatározhatóvá válik egy olyan séma, amely Ferrante nőalakjainak kontúrvesztés-kontúrnyerés folyamatát öt lépéssben írja le: *krízis, de-konstrukció, trauma, felismerés* és *re-konstrukció*. Ez a folyamat *A felnőttek hazug élete* című regényben is megjelenik. Azzal, hogy a főszereplő csalódik a szülei által képviselt hamis világban, és elutasítja a számára felkínált új alternatív modellekét, valójában az önkeresésének első lépését teszi meg.

A kontúrvesztés-kontúrnyerést determináló interperszonális háló mellett krajzolódik egy szimbolikus jelentéssel rendelkező tárgyi világ. A szereplő és a tárgy közötti kapcsolat visszatükrözi azt a pszichológiai feldolgozást, amely szükséges a főszereplő énjének megszületéséhez. Az egészséges emberi kötelékek elengedhetetlenek a személyiségek kialakításában, a meghatározó kapcsolatok ugyanis identitásformáló funkcióval rendelkeznek. Tulajdonképpen emiatt válnak kifejezetten érdekessé a tárgyak, hiszen finom áthallásokat teremtenek

a regény szereplői között, sőt, hol erősítik, hol gyengítik a főszereplő interpersonális kapcsolatait.

A jelen alkalommal bemutatott kutatás *A felnőttek hazug élete* című regényben található *traumahordozó* tárgyra, a karkötőre koncentrál. A Giovanna és az ékszer között kialakuló kapcsolatnak köszönhetően a lány történetén belül kirajzolódik a tárgy autonóm története, amellyel tulajdonképpen leírhatóvá válik a főszereplő kontúrveszítése. A karkötő hiánya-jelenléte indítja el azt a folyamatot, amelynek hatására Giovanna megtudhatja, hogy ki is ő valójában. Ehhez azonban először vissza kell térnie a gyökereihez, meg kell ismernie a családja és az ékszer múltját. A karkötő nem egy egyszerű szimbólum, hanem *identitásteremtő* tárgy a főszereplő életében.

*Bakai Boglárka* a Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének másodéves mesterszakos hallgatója. Kutatási területe a kortárs olasz női irodalom, ezen belül Elena Ferrante írói világával foglalkozik már lassan öt éve. Ferrante-kutatásainak eredményeit két TDK-dolgozatban is bemutatta szakmai közönség előtt. Először a szerző *Nápolyi regények* című művében elemezte az egyéni sorsok összefonódását a társadalmi, a politikai és a gazdasági változások tükrében. Majd a szerző *Tékozló szeretet, Amikor elhagytak, Nő a sötétközött* és *A felnőttek hazug élete* című regényeit vizsgálta a kontúrveszítés szempontjából. Ferrante műveiben a tárgyszimbolikát, a bezártág motívumát és a szerző-olvasó-elbeszélő elméleti problematikáját is kutatta. Eredményes munkájához nagy mértékben hozzájárult az Új Nemzeti Kiválosági Ösztöndíj. Munkáit tanulmánykötetekben is publikálták, amelyeket hazai és nemzetközi konferenciákon mutatott be. A *Tiszatáj* irodalmi folyóiratban Ferrante legújabb könyvről jelent meg recenzíója. Az olasz szerzőnő műveivel és szerzőségről vallott elköpzeléseivel kapcsolatos tudományos kutatásait szeretné tovább folytatni, aktuálisan a doktori felvételire készül.

#### István Csabay: *Associazionismo nella teoria del diritto penale di Cesare Beccaria*

Nel mio saggio analizzo il trattato *Dei delitti e delle pene* (1764) di Cesare Beccaria nel quadro della psicologia associazionistica. L'opera del filosofo italiano non solo critica la crudeltà e la natura disumanizzante della politica penale dell'epoca, ma fa anche importanti critiche all'esecuzione arbitraria ed incoerente di essa. Interpretando le tesi di Beccaria dal punto di vista dell'associazionismo, è possibile rilevare che la contingenza della politica penale dell'*ancien régime* causa gravi conseguenze: da un lato, non permette che le idee di *delitto e pena*

si colleghino nella mente umana, e dall'altro lato, può anche creare associazioni «inappropriate». I legami tra le idee possono essere formati e consolidati nella mente umana grazie all'abitudine e alle pratiche ripetitive. La tesi implicita del trattato di Beccaria, è che un diritto penale desiderevole stabilisce e consolida la relazione tra le idee di *delitto* e *pena*. La riforma del sistema giudiziario solleva così un altro aspetto, cioè la possibilità di consolidare la morale pubblica, poiché, come sostiene Beccaria, anche i sentimenti morali si basano sull'abitudine e sulla ripetizione, e possono quindi essere generati e consolidati grazie al funzionamento coerente delle leggi.

*István Csabay* si è laureato in Italianistica e in Filosofia presso l'Università di Pécs, proseguendo una parte dei suoi studi all'Università degli Studi di Padova. Ha scritto la sua tesi di laurea triennale sugli aspetti utilitaristici e sensualistici del periodico settecentesco «Il Caffè», e la tesi di laurea magistrale sulla teoria del diritto penale di Cesare Beccaria. Dopo il convegno «Incontri Romanistici» ha iniziato il corso di dottorato presso la Scuola di Dottorato in Scienze Giuridiche e Politiche all'Università di Pécs. La sua ricerca si concentra sulla teoria e pratica del diritto penale dell'Illuminismo italiano e francese. Oltre ai problemi della pena di morte, del lavoro forzato e della mitigazione delle pene, esamina le trasformazioni del potere avvenute nel corso del secolo. Oltre alle questioni di filosofia giuridica e politica, si occupa anche di teoria culturale critica e di problemi estetici. È mentore del Collegio Superiore Kerényi Károly di Pécs e redattore della rubrica cinematografica della rivista sociale e critica «új szem».

**Csabay István: Asszociacionizmus Cesare Beccaria büntetőjogi elméletében**  
Dolgozatomban Cesare Beccaria 1764-ben publikált *A bűnökről és a büntetésekről* című értekezését vizsgálom az asszociacionista pszichológia keretrendszerében. Az itáliai filozófus értekezése nem csupán a korban uralkodó büntetőpolitika kegyetlensége és dehumanizáló jellege felett tör pálcát, hanem lényeges kritikákat fogalmaz meg a büntetések önkényes és inkonzisztens végrehajtásával kapcsolatban. Beccaria téziseit az asszociacionista pszichológia felől értelmezve kimutatható, hogy az *ancien régime* büntetőpolitikájának esetlegessége komoly következményeket von maga után: egyfelől nem teszi lehetővé a *bűn* és a *büntetés* ideáinak összekapcsolódását az emberi elmében, másrészt kialakíthat „helyeten” képzettársításokat is. Az ideák közötti kapcsolatok a repetitív gyakorlatok segítségével alakulhatnak ki és szilárdulhatnak meg az emberi elmében. Beccaria értekezésének implicit tézise, hogy a jól működő igazságszolgáltatás funkciója a *bűn* és a *büntetés* ideái közötti reláció meghatározása és megszilárdítása.

Az igazságszolgáltatás megreformálásával egy további aspektus is felsejlik, ti. a közérkölcs megszilárdításának lehetősége, hiszen Beccaria érvelése szerint az erkölcsi érzelmek is a szokásokon és a folytonos ismétlésen alapulnak, s így a törvények következetes működése által létrehozhatóak, alakíthatóak.

*Csabay István* olasz BA, illetve filozófia MA szakokon végzett a Pécsi Tudományegyetemen, tanulmányainak egy részét a Padovai Tudományegyetemen végezte. Az alapképzés során az *Il Caffè* 18. századi itáliai folyóirat utilitarista és szenzualista aspektusait vizsgálta, MA-s diplomamunkáját pedig Cesare Beccaria jogelméletéből írta. A *Romanistikai Találkozások* konferencia óta megkezdte doktori tanulmányait a PTE Állam- és Jogtudományi Doktori Iskolában, kutatási témaja az itáliai és a francia felvilágosodás büntetőjogi elmélete és büntetőpolitikai gyakorlata. A halálbüntetés, a kényszermunka, valamint a büntetőgyakorlatok enyhülésének problémája mellett a században bekövetkező biopolitikai és hatalomtechnikai átalakulásokat is vizsgálja. A jog- és politikafilozófiai kérdéseken túl kritikai kultúraelméleti és esztétikai problémák is foglalkoztatják. A pécsi Kerényi Károly Szakkollégium mentora, valamint az új szem társadalmi, kritikai folyóirat filmróvatának szerkesztője.

**Lilla Csákvári:** *Se il silenzio potesse parlare: Abusi e traumi nella letteratura contemporanea femminile – a proposito de L'amore rubato di Dacia Maraini*

Il mio intervento si propone l'obiettivo di analizzare il libro *L'amore rubato* di Dacia Maraini (Milano, Rizzoli, 2012) dal punto di vista della rappresentazione letteraria della violenza, sia fisica che psicologica, sulle donne, e del trauma delle vittime.

Nelle storie analizzate il linguaggio scarno e crudo serve per trasmettere il senso tragico degli atti ed eventi traumatizzanti che da parte loro sembrano irraccontabili. Il tessuto delle descrizioni iperrealistiche rende pesante la narrazione spoglia, intenzionalmente privata di tropi e figure retoriche, grazie alla quale i racconti della Maraini si posizionano al confine tra letteratura e denuncia, con un piglio documentario che è sempre più popolare nella narrativa italiana contemporanea. Nell'analisi dei racconti mi concentrerò innanzitutto sulla dimensione linguistica della narrazione, in quanto la violenza sulle donne sia nella relazione di coppia che nell'ambito di famiglia o nella società che la supporta e la alimenta, è circondata e soffocata dal silenzio: proprio questa condizione e la condanna di essere privata della parola diventa spia della mancanza dei desideri, ma anche delle azioni delle vittime, emarginate e lasciate da sole dalla società. Durante questo percorso d'analisi cerco di rilevare l'impossibilità di ricostruire il soggetto

feminile staccato dal suo passato e futuro. In una tale prospettiva forse riusciremo a definire il possibile valore estetico dei testi di questo genere, nonché i possibili termini della loro ricezione da parte dei lettori, con una particolare attenzione alla loro fruibilità nel percorso libro-terapeutico alle donne violente.

*Lilla Csákvári* è nata nel 1988 a Budapest, in Ungheria. Dopo il liceo ha proseguito gli studi presso l'Università di Szeged, dove si è laureata come professoressa di lingua ungherese e di italiano nel 2014. Nel 2015 ha completato una formazione di biblioterapia, ispirata dalla sua ricerca di tesi - *Un modo alternativo per sviluppare la competenza sociale: la biblioterapia nelle classi di letteratura della scuola secondaria*. Frequenta la Scuola di Dottorato in Letteratura presso l'Università di Szeged. La sua ricerca è di stampo interdisciplinare, e al suo centro sta la letteratura femminile del trauma, esaminata nella prospettiva della sua utilizzabilità terapeutica. Il suo metodo di ricerca principale applica soprattutto i risultati degli studi letterari cognitivi. Durante i suoi studi di dottorato è riuscita a stabilire una collaborazione internazionale con l'Università di Verona (biblioterapia). Le sue pubblicazioni riguardano la letteratura femminile italiana contemporanea, la letteratura del trauma, la biblioterapia e le discipline cognitive. Ha presentato i risultati delle sue ricerche ai vari convegni nazionali e internazionali. Attualmente insegna anche lingua italiana presso il Liceo Szent László di Budapest.

#### Csákvári Lilla: A bántalmazás (szép?)irodalmi reprezentációja – Dacia Maraini *L'amore rubato* című kötete mint kortárs női traumairodalom

Tanulmányomban Dacia Maraini *L'amore rubato* (Rizzoli, Milano, 2012) című kötetét vizsgálom traumairodalmi megközelítésben. Néhány novella elemzésén keresztül bemutatok egy látszólag sivár, néhol nyers vagy hiperrealisztikus leírásokkal operáló szövegúniverzumot, amely épp ezzel a lecsupaszítottságával közvetít nagyon erőteljesen egyébként elbeszélhetetlennek tűnő traumatizáló eseményeket. Továbbá kísérletet teszek az ilyen egyszerűnek tűnő, szóképektől szándékoltan megfosztott, traumaélményt elbeszélő szövegek elhelyezésére a szépirodalom és a dokumentarista irodalom kategóriájának mezsgyéjén, amely határterület egyre népszerűbb a kortárs olasz prózában.

A szorosabb szöveganalízisben az ábrázolt párkapcsolati, családi illetve a mindennek megágyazó, ezt fenntartó társadalmi szintű bántalmazás jelenségének elsősorban nyelvi dimenzióját elemzem, különös tekintettel a nyelvtől való megfosztottság állapotára, miközben feltárom a múltjából és jövőjéből kiragadt, vágyaktól és aktivitástól megfosztott női szubjektum – átélt traumából és

társadalomban rögzített pozíciójából fakadó – újrakonstruálásának a lehetetlenségét. E szempontok mentén olyan kérdésekre is választ keresek, hogy milyen irodalmi értéket hordoz és milyen célt szolgálhat egy ilyen jellegű szöveg, hogyan lehetséges ennek az érzékeny témának a befogadása, egyáltalán miként segíthető a női bántalmazást leíró szövegeknek az olvasása.

*Csákvári Lilla* 1988-ban született Budapesten. A gimnázium után a Szegedi Tudományegyetemen folytatta tanulmányait, ahol 2014-ben magyar-olasz szakos tanárként diplomázott. 2015-ben elvégzett egy biblioterápiás képzést, amelyet a szakdolgozatában szereplő kutatása – *A szociális kompetencia fejlesztésének egy lehetséges módja: biblioterápia a középiskolai irodalomról* – ihletett. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában kutat. Kutatásai interdiszciplinárisak, a középpontban a traumát feldolgozó olasz női irodalom áll, melyet a terápiás felhasználhatóság szempontjából vizsgál. Fő kutatási módszere elsősorban a kognitív irodalomtudomány eredményeit alkalmazza. Doktori tanulmányai során nemzetközi együttműköést sikerült kialakítania a Veronai Egyettemmel (biblioterápia). Publikációi a kortárs olasz női irodalommal, a traumaírodalommal, a biblioterápiával és a kognitív diszciplínákkal kapcsolatosak. Kutatási eredményeit különböző hazai és nemzetközi konferenciákon mutatta be. Jelenleg olasz nyelvet is tanít a Kőbányai Szent László Gimnáziumban.

**Mónika Farkas:** «*[...] d'esser per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono e di grande.*» – Il disegno dei personaggi in *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio nella prospettiva dell'identità nazionale

L'*Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (1833) fu la prima opera letteraria con cui d'Azeglio voleva dare impulso alle aspirazioni risorgimentali. L'attuale lavoro si propone l'obiettivo di esaminare la rappresentazione dei personaggi affinché si possano individuare le virtù che d'Azeglio riteneva come fondamentali per l'identità nazionale allora in formazione in Italia.

I vari modi con cui l'autore rappresenta i personaggi servono per operare certe distinzioni tra loro: laddove i soldati francesi invasori sono descritti come uomini vili e senza morale, gli spagnoli e gli italiani – che combattono per difendere l'Italia del Sud – sono raffigurati come persone dotate di coraggio e di giustizia. L'aristocrazia italiana è divisa tra i due poteri: il piemontese Grajano, nella speranza di acquistarsi un maggior potere, sostiene l'invasione francese. Il protagonista Ettore, invece, il miglior soldato dell'esercito italiano che, stando al nostro autore, possiede una vasta cultura e un "cuor gentile", diventa un possibile modello per la nuova nazione italiana.

Con questo romanzo storico, d'Azeglio fece il suo debutto non solo come scrittore ma anche come pensatore politico. Infatti, le sue idee antifrancesi resteranno un punto fermo per tutta la sua futura carriera politica.

**Mónika Farkas** è una studentessa del primo anno della Scuola di Dottorato in Letteratura all'Università degli Studi di Szeged. Nel suo programma di dottorato si occupa di quattro autori del Risorgimento: Silvio Pellico, Ippolito Nievo, Massimo d'Azeglio e Luigi Settembrini. Attraverso un'analisi della loro opera omnia, esamina il modo in cui gli autori presentano i vari aspetti della formazione dell'identità italiana, i problemi dello sviluppo della coscienza nazionale e il modo in cui questi temi e il rapporto del popolo italiano con l'identità nazionale sono percepiti nelle loro narrazioni. Per una ricerca più complessa, la sua attenzione si estende anche ad altri scritti sulla filosofia religiosa e linguistica, sulla politica, sulla cultura e sull'istruzione del periodo, oltre all'analisi delle fonti archivistiche rilevanti. Nell'ambito delle sue ricerche precedenti, ha anche esaminato le opere autobiografiche degli autori suddetti dal punto di vista dell'identità nazionale e le vicende dei prigionieri italiani nella fortezza di Szeged nel XIX secolo. Le sue ricerche sono state presentate in conferenze in Ungheria e all'estero e sono state pubblicate in tesi di OTDK, volume di studi e atti di convegni. Il suo lavoro fino ad oggi è stato sostenuto da diverse borse di studio, comprese quelle di ÚNKP ed Erasmus+.

Farkas Mónika: «[...] *d'esser per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono e di grande.*» – A szereplők ábrázolásának vizsgálata Massimo d'Azeglio *Ettore Fieramosca* című regényében a nemzeti identitás szempontjából

Az *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (1833) d'Azeglio első irodalmi műve, amelynek segítségével a *risorgimentós* törekvéseket kívánta előremozdítani. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy d'Azeglio a szereplők ábrázolásán keresztül milyen tulajdonságokat tart kíváatosnak az akkor születőben lévő olasz nemzeti identitás kialakítása szempontjából.

A különböző ábrázolásmódok alapján jól elkülöníthető csoportokat hozhatunk létre a szereplők között: a szerző a megszálló francia katonákat hitvány és erkölcs-telen emberekként jellemzi, míg a Dél-Itáliát védő spanyolokat és a velük harcoló olaszokat bátor és igazságos személyekként mutatja be. Maga az olasz nemesség is megosztott a két hatalom között: a piemonti Grajano, annak érdekében, hogy nagyobb hatalmat szerezzen, a francia megszállókat támogatja. Vele szemben a főszereplő, Ettore, az olasz sereg legjobb katonája, ráadásul rendkívüli művelte-séggel és a *cuor gentile* erényével is rendelkezik: vagyis d'Azeglio ábrázolásmódja alapján az új olasz nemzet egy lehetséges követendő példájává válik.

D'Azeglio e történelmi regényével nemcsak íróként, hanem politikai gondolkodóként is debütált: például a franciaellenes nézetei a későbbi politikai karrierjét is alapvetően meghatározták.

**Farkas Mónika** a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának elsőéves hallgatója. A doktori program keretében az olasz *Risorgimento* időszakának négy szerzőjével foglalkozik, úgy, mint Silvio Pellico, Ippolito Nievo, Massimo d'Azeglio és Luigi Settembrini. Élelműük elemzésén keresztül azt vizsgálja, hogy az egyes szerzők milyen módon tárgyalják a lehetséges olasz nemzetformáló tényezőket, a nemzettudat fejlődésének problémáit, illetve, hogy ezen kérdések és az olasz nép a nemzeti identitáshoz való viszonya milyen megítélés alá esik a narrációkban. A komplexebb kutatás érdekében figyelme kiterjed a korszak egyéb vallás- és nyelvfilozófiai, politikai, kultúra- és oktatásszervezői írásaira is, valamint a vonatkozó levéltári források feltárására és elemzésére. A korábbi vizsgálódásai során foglalkozott a felsorolt szerzők önéletrajzi jellegű műveinek a nemzeti identitás szempontjából való vizsgálatával, illetve a 19. században a szegedi várbörtönben raboskodó olasz foglyok sorsával. Kutatásait hazai és külföldi konferenciákon mutatta be, illetve OTDK-dolgozatok formájában és tanulmánykötetekben publikálta. Az eddig tevékenységét számos ösztöndíj, többek között az ÚNKP és az Erasmus+ ösztöndíjprogramok is támogatták.

#### **Dorottya Kriston: La letteratura italiana nei licei ungheresi tra 1924 e 1945**

In seguito della legge n. 11 del 1924 l'italiano fu reso una delle lingue straniere del programma dei licei scientifici e delle scuole scientifiche in Ungheria. Negli anni seguenti l'italiano pian piano divenne presente in tutti i tipi della scuola media. Tutto questo ha una rilevanza anche nel campo della diplomazia: nel corso del tempo i rapporti italo-ungheresi divennero via via più stretti e dalla parte ungherese l'insegnamento della lingua e soprattutto i libri scolastici erano un mezzo principale per rappresentare la lealtà verso l'Italia. In tutta l'epoca esaminata l'insegnamento della lingua nel senso concreto si svolgeva nelle classi 5 e 6 nella scuola media di una durata di 8 anni, già in questo periodo utilizzando numerosi brani letterari. Invece negli ultimi due anni, oltre al ripasso della grammatica, veniva insegnata esclusivamente la letteratura, perciò vennero pubblicati numerosi manuali di letteratura italiana dedicati agli scolari ungheresi. Con l'analisi dei brani pubblicati nei libri scolastici emerge il canone letterario italiano riconosciuto ufficialmente in Ungheria.

Nel presente articolo, voglio presentare queste opere, trattando brevemente anche i libri scolastici di letteratura in Italia, affinché emergano le caratteristiche del canone consentito ufficialmente dall'élite politico-culturale nel nostro paese.

**Dorottya Kriston** è nata a Budapest nel 1995, si è diplomata nel 2013 presso il Liceo Sant'Antonio di Padova a Piliscsaba e nel 2019 si è laureata presso la Facoltà di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università Cattolica di Pázmány Péter, come insegnante di lingua italiana e di storia. La sua tesi di laurea riguarda l'insegnamento nelle scuole secondarie ungheresi tra le due guerre mondiali. Dal 2019 è dottoranda presso la Scuola di Dottorato in Studi Letterari dell'Università Cattolica Péter Pázmány, dove la sua dissertazione è sulla ricezione ungherese di Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona. Dal 2017 al 2022 è membro del Gruppo di Ricerca Vestigia presso il Dipartimento di Italianistica del suo alma mater, dove si occupa di ricerche sulle ungheriche e sulla pubblicazione delle fonti. Nel settembre 2017 è borsista Campus Mundi presso l'Archivio di Stato di Modena e nel 2020 presso il Centro di documentazione e ricerca sulla storia del libro scolastico e della letteratura per l'infanzia dell'Università di Macerata. Da settembre 2019 a giugno 2020 è insegnante di storia presso il liceo Petőfi Sándor di Budapest, mentre da febbraio 2022 lavorerà nel campo dell'informatica, fornendo supporto informatico in italiano e inglese presso Computacenter, con sede nel Regno Unito, e nell'ottobre 2023 sarà nominato Knowledge Coach all'interno del suo team. È sposata e vive a Budapest.

### Kriston Dorottya: Olasz irodalom a magyar középiskolákban 1920 és 1945 között

Az 1924. évi 11. törvénycikk az olaszt a magyarországi reálgimnáziumokban és réaliskolákban tanítható idegen nyelvek közé emelte. A következő években az olasz nyelv fokozatosan minden középiskola-típusban bekerült a tananyagba. Mindez a diplomácia területén is jelentőséggel bír: az olasz–magyar kapcsolatok idővel fokozatosan szorosabbá váltak, és magyar részről a nyelvoktatás és mindenekelőtt a tankönyvek voltak az Olaszország iránti lojalitás reprezentációjának fő eszközei. A konkrét értelemben vett nyelvoktatás az egész vizsgált korszakban a nyolcévfolyamos középiskola 5. és 6. osztályában zajlott, már ebben az időszakban is számos irodalmi szöveg felhasználásával. A felsőbb két évfolyamon a nyelvtan átismerlése mellett kizárolag irodalmat oktattak, ezért számos magyar diákoknak szóló olasz irodalmi kézikönyv jelent meg. A tankönyvekben közölt szövegeket megvizsgálva kirajzolódik a Magyarországon hivatalosan elismert olasz irodalmi kánon.

Jelen tanulmányban ezeket a műveket kívánom bemutatni, röviden kitérve az olaszországi irodalmi tankönyvekre is, hogy kirajzolódjanak a hazai politikai-kulturális elit által hivatalosan engedélyezett kánon jellegzetességei.

**Kriston Dorottya** 1995-ben született Budapesten. 2013-ban érettségitte Piliscsabán, a Páduai Szent Antal Gimnáziumban. 2019-ben szerzett diplomát a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Karán, olasz-történelem szakos osztatlan tanárképzésen. Szakdolgozatát a két világháború közötti magyar középiskolai olasztanításról írja. 2019-től a PPKE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában PhD-hallgató, disszertációjának téma Gabriele D'Annunzio és Guido Da Verona magyar recepciója. 2017–2022 között a PPKE-BTK Olasz Tanszékén működő Vestigia Kutatócsoport tagja volt, itáliai hungarikakutatással, forráskiadással foglalkozik. 2017 szeptemberében a Modenai Állami Levéltárban, 2020-ban a Maceratai Egyetemen működő Centro di documentazione e ricerca sulla storia del libro scolastico e della letteratura per l'infanzia kutatóközpontban Campus Mundi ösztöndíjas. 2019 szeptemberétől 2020 júniusáig a budapesti Petőfi Sándor Gimnáziumban történelemtanár, 2022 februárjától informatikai területen dolgozik, a brit székhelyű Computacenterrel olasz és angol nyelvű IT supporttal foglalkozik, 2023 októberében a csapatán belül Knowledge Coachnak nevezik ki. Házas, Budapesten él.

**Emma Malaspina: Alessandro Manzoni e i *Modi di dire irregolari*. Visione retrospettiva dell’italiano e discrepanze linguistiche moderne. Dall’italiano letterario all’italiano comune.**

Alessandro Manzoni con le sue teorie sull’uso anticipa i moderni e snida il problema della formazione linguistica. Da attento studioso si rende subito conto di alcune discrepanze tra le regole grammaticali e la lingua in uso, e appunta, i *Modi di dire irregolari*. Manzoni non accetta che i parlanti abbiano un *usus loquendi* diverso dalle regole costituite e discorre sulla loro causa senza pregiudizi. Il panorama italiano era, ed è, condizionato da un bilinguismo (dialetto/lingua) che ha inciso, ed incide, sulla costruzione della lingua comune. Le irregularità, individuate primieramente dal Manzoni, potrebbero dipendere o dal peso esercitato dai dialetti (lingua parlata) sull’italiano (lingua scritta e letteraria); o dalla lingua in se come esperimento (o realizzazione) dialogico (-a). In entrambi i casi si tratterà di una regolare conseguenza evolutiva, infatti, ricerche recenti dimostreranno la persistenza di tali devianze dalla norma. Vedremo come diverse parole e formulazioni sintattiche dell’italiano appartenevano un tempo ad un’area non accreditata della lingua, e le scelte popolari dello scrittore non furono solo di seconda mano ma l’opzione più naturale, quella che in molti casi crea tutt’oggi problemi agli italiani.

**Emma Malaspina**, dottoranda dell’Università di Szeged, Ungheria. Insegnante d’italiano L2 presso Studio Italia, Budapest. Precedentemente insegnante presso il Liceo bilingue, Csokonai V. Mihaly, Debrecen. Laureata con lode in Filologia Moderna presso l’Università degli studi di Messina (Sicilia), Italia.

**Emma Malaspina: Az irodalmi olaszból a közönséges olaszba. Alessandro Manzoni: Szabálytalan idiomák és analógia, etimológia és használat ötletei. Retrospektív nézet az olasz és a modern nyelvi eltérések ről.**

Alessandro Manzoni a nyelvi hasznátról szóló elméleteivel megelőzi a moderneket, és új alapokra helyezi a nyelvi változatok kialakulásának kérdéskörét. Figyelmes tudósként néhány esetben azonnal észrevette a nyelvi szabály és a gyakorlatban használt nyelv közötti eltéréseket, és rámutatott a szabálytalan beszédmódokra. Manzoni nem fogadja el, hogy a beszélők a bevett szabályoktól eltérő usus loquendi-vel rendelkeznek, s előírások nélkül tárgyalja ezek létrejöttének okait. Az olaszt a kétnyelvűség határozta és határozza meg (dialektus/nyelv), amely hatással volt és van a köznyelv kialakulására. A szabálytalanságok, amelyeket először Manzoni azonosított, vagy a nyelvjáráskok (beszélt nyelv) olaszra (írott és irodalmi nyelv) gyakorolt erős befolyásától függhetnek, vagy magától a párbeszédes nyelvi kísérletezéstől és ennek megvalósításától. Mindkét esetben rendszeres fejlődés következménye, sőt, a legújabb kutatások kimutatták a normától való ilyen eltérések fennmaradását. Látni fogjuk, hogy olyan olasz szavak és szintaktikai szerkezetek, amelyek egykor nem voltak elfogadottak, és az író által választott népi kifejezések nem csak másodkézből származtak, hanem a leghagyományosabb választás volt, az, amely sok esetben még ma is problémát okoz az olaszok számára.

**Emma Malaspina** a Szegedi Tudományegyetem doktorandusza. Olasz mint második nyelv tanára a Studio Italiában, Budapesten. Korábban a debreceni Csokonai Vitéz Mihály kéttannyelvű Gimnáziumban tanított. Dicsérettel végzett a Messinai Tudományegyetemen (Szicília, Olaszország).





