

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

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

1

ANNO XXVI 2018

MARE PVNICVM.

MARE IBIEV.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXVI 2018

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVI - 1/2018
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-346-5

Comitato Editoriale

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

Esperti internazionali

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

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

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

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

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2018
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

The <i>Norwegian Rune Poem</i> in context: structure, style and imagery <i>Veronka Szöke</i>	5
‘Aller + infinitif’ et ‘andare a + infinitif’ : effets de sens ‘illustratif’ et ‘risolutivo’ <i>Alida Silletti</i>	33
Sugli adattamenti italiani del <i>Mauger bleu</i> (1968) e del <i>Mauger rouge</i> (1977) <i>Monica Barsi</i>	53
Teatro sentimentale e propaganda. <i>Les Victimes cloîtrées</i> di Jacques-Marie Boutet <i>Sara Cigada e Caterina Garaffoni</i>	69
Zur Geschichte, Verbreitung und (Nicht-)Rezeption des Begriffes ‘Konfix’ <i>Bernard Haidacher</i>	87
Allgemeine Diskursreferenz in deutschen und italienischen Einleitungen zu wissenschaftlichen Zeitschriftenartikeln <i>Giancarmine Bongo</i>	103
I risultati di un’indagine sull’insegnamento e sulla rappresentazione dei colori nell’ambito dell’italiano L2/LS <i>Elena Ballarin e Paolo Nitti</i>	123
Metapragmatica della cortesia nell’Italia del primo Ottocento. La polemica sulla cortesia tra Melchiorre Gioja e Antonio Rosmini: utilitarismo o principio di carità <i>Francesca Saltamacchia e Andrea Rocci</i>	137
Recensioni e Rassegne	
Recensioni	157
Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	161
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	175
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	183
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola	191
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	195
Indice degli autori	205

TEATRO SENTIMENTALE E PROPAGANDA *LES VICTIMES CLOÎTRÉES* DI JACQUES-MARIE BOUTET¹

SARA CIGADA E CATERINA GARAFFONI

L'articolo studia, attraverso l'analisi linguistica del testo, la componente emotiva della *pièce* teatrale *Les Victimes cloîtrées* del drammaturgo francese Boutet detto Monvel. L'analisi viene condotta a livello lessicale, discorsivo e retorico, combinando il metodo messo a punto da Christian Plantin con il modello dell'umanista Rodolfo Agricola. Essa consente di far emergere in che modo il carattere sentimentale dell'opera sia strumentalizzato ai fini politici della propaganda, nel contesto della Rivoluzione francese.

We outline the emotive elements in the dramatic work of Boutet (Monvel), *Les Victimes cloîtrées*. Linguistic and discourse analysis are based both on Christian Plantin's methodology and on Rodolphus Agricola's XVth century model. It appears that the sentimental component of the *pièce* is consistent with the ideological goal of supporting Jacobin politics and discrediting the Church, in the context of the French Revolution.

Keywords: emotive argumentation, manipulation, emotions in discourse analysis, discourse analysis and argumentation, French Revolution

Il testo *Les Victimes cloîtrées*² di Boutet detto Monvel risulta significativo per la riflessione che suscita rispetto al coinvolgimento dello spettatore. L'efficacia comunicativa di questa *pièce* è infatti largamente affidata all'appello alle passioni e questo ne fa un'opera tipicamente 'sentimentale', al punto che la funzione ideologica del testo, esplicitamente politica e anticlericale, resta quasi sullo sfondo.

Ci proponiamo qui di mostrare, attraverso l'analisi delle strategie verbali a carattere emotivo, che l'aspetto patetico risulta funzionale alla comunicazione politico-educativa. In alcuni passaggi chiave del testo l'elemento patetico ha in effetti un rilievo particolare, che va

¹ Le autrici hanno lavorato insieme alla redazione del testo, tuttavia la responsabilità scientifica risulta ripartita come segue. Paragrafi 1 e 3: C. Garaffoni; Paragrafi 2 e 4: Sara Cigada.

² J.-M. Boutet de Monvel, *Les Victimes cloîtrées*, Chambon, Bordeaux 1793, edizione consultata sul sito www.gallica.bnf.fr (ultima consultazione febbraio 2017). L'opera venne messa in scena per la prima volta nel 1791. La vicenda è ambientata durante il periodo della Rivoluzione francese. L'amore tra la nobile Eugénie e il giovane negoziante Dorval viene ostacolato dal domenicano Père Laurent. Quest'ultimo, innamorato di Eugénie, riesce a separare i due giovani con l'inganno, grazie all'aiuto della madre della giovane e della badessa di un convento vicino. Eugénie viene rinchiusa in una cella del convento e data per morta. Dorval, preso dalla disperazione, decide di prendere i voti. Alla vigilia della cerimonia religiosa Dorval, venuto a conoscenza della verità, decide di ribellarsi al domenicano, ma viene imprigionato in una cella. I due giovani, segregati in celle contigue, riescono a ritrovarsi e vengono infine liberati dal sindaco della Città, M. de Francheville.

ben al di là del puro intrattenimento e coopera invece a un obiettivo 'educativo' di carattere ideologico, diventando strumento della propaganda³.

Ai fini del nostro lavoro sono necessarie due premesse. La prima, di carattere storico, ha lo scopo di mettere a fuoco il rapporto tra propaganda politico-culturale e produzione teatrale durante la Rivoluzione francese (Paragrafo 1). Nella seconda premessa, metodologica, mettiamo a fuoco le precise strategie discorsive del testo di Boutet, che sfruttano il rapporto naturale tra ragione e passione⁴. A questo riguardo abbiamo fatto riferimento ai lavori di Christian Plantin⁵, ma anche al trattatello di retorica *De inventione dialectica libri tres*, opera dell'umanista Rodolfo Agricola che si sta recentemente conquistato uno spazio nella teoria dell'argomentazione⁶ (Paragrafo 2).

1. *Il rapporto tra propaganda e produzione patetica durante la Rivoluzione francese*

Jacques-Marie Boutet, detto Monvel, l'autore de *Les Victimes cloîtrées*, fu attore teatrale e drammaturgo francese, "homme habile et qui [connaît] parfaitement l'illusion théâtrale"⁷. Lavorò in accordo con le istituzioni nazionali per cooperare alla formazione di una nuova identità ideologica, sociale e politica, scrivendo in un contesto intriso di cultura illuminista e rivoluzionaria. Se da un lato, in questa atmosfera, si giunse a idolatrare la Ragione come divinità (e proprio Monvel fu uno dei suoi predicatori ufficiali⁸), non si disdegnò di ricorrere al potenziale comunicativo e persuasivo dei sentimenti. Questo avveniva in particolare modo nell'ambito della produzione teatrale, ricchissima in quell'epoca. La studiosa

³ Termini come 'propaganda' e 'manipolazione' vengono usati nel significato tecnico che hanno assunto negli studi di teoria dell'argomentazione e di semiotica della cultura, come forme della comunicazione pubblico-istituzionale dei regimi a carattere totalitario. Cfr. per esempio *Manipulation and Ideologies in the Twentieth Century: Discourse, language, mind*, L. de Saussure - J.P. Schulz ed., John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2005.

⁴ Il coinvolgimento emotivo, nascendo dall'apertura sulla realtà, ha una dimensione conoscitiva e contribuisce a configurare l'atteggiamento e il giudizio del soggetto. Il pensiero moderno spesso separa le due componenti costitutive della *ratio*, cioè la dimensione del riconoscimento, l'*intellectus*, in cui la ragione conosce e prende atto dell'oggetto, e il momento dell'adesione, l'*affectus*. Davanti al coinvolgimento emotivo tende perciò a sospettare che questo interPELLI una ragione debole, dimenticando che anche la conoscenza chiede una mossa dell'affezione per aderire liberamente alla realtà.

⁵ In particolare C. Plantin, *La construction rhétorique des émotions*, in *Rhetoric and Argumentation*, E. Rigotti ed., Niemeyer, Tübingen 1999, pp. 203-219 e C. Plantin, *Les bonnes raisons des émotions*, Peter Lang, Berne 2011.

⁶ Rodolphi Agricola *de Inventione dialectica libri III*, Iohannis Kempensis ed., Coloniae 1542. Si veda R. Agricola, *Ecrits sur la dialectique et l'humanisme*, M. van der Poel ed., Champion, Paris 1997 ed E. Rigotti, *The Nature and Functions of Loci in Agricola's De Inventione Dialectica*, "Argumentation", 28, 2014, pp. 19-37.

⁷ S. Marchand, *Les Victimes cloîtrées*, Modern Humanities Research Association, London 2011, p. 58. L'autrice fa riferimento al *Journal des comédiens* del 2 dicembre 1830. Si veda anche il capitolo "Il teatro rivoluzionario. Les Victimes cloîtrées di Monvel", in M. Marchetti, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Roma 2002 pp. 111-131, che inquadra l'opera nel contesto della produzione teatrale in epoca rivoluzionaria. Non ci soffermiamo su questo aspetto, che esula dal tema e dagli obiettivi del presente lavoro.

⁸ Si veda F.-A. Aulard, *Le culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793-1794)*, F. Alcan ed., Paris 1909, p. 103 e p. 228

americana Lynn Hunt scrive infatti che “[...] tra il 1789 e il 1799 furono presentate almeno 1500 opere teatrali nuove, molte delle quali legate all’attualità”⁹.

Come emerge dagli studi sul tema, la proliferazione di pubblicazioni durante la Rivoluzione, tra cui periodici e testi teatrali, mostra che i rivoluzionari avevano una notevole consapevolezza rispetto all’importanza del linguaggio, che non solo viene considerato veicolo privilegiato dell’esercizio del potere, cioè “realtà della concorrenza politica”¹⁰, ma addirittura “si sostituisce al potere”¹¹ stesso. Questo fenomeno viene spiegato in rapporto al contesto storico, politico e sociale creato dalla Rivoluzione. Nella sintesi proposta da Lynn Hunt: “poiché è stato scompaginato il rapporto normale tra società e politica [...], il linguaggio diviene espressione del potere, e il potere si manifesta nel diritto di parlare per il popolo”¹². Proprio per questo motivo “le parole furono investite di grandi passioni [...], di un’importanza emotiva”¹³ e la “retorica politica [diventò] il principale strumento della Rivoluzione”¹⁴.

Per operare un cambiamento profondo nell’interlocutore, l’oratore e il politico si avvalgono dell’ausilio dell’azione scenica, poiché essa incrementa la forza persuasiva del dire attraverso l’espressione corporea e mimica, i gesti e i suoni inarticolati¹⁵. Proprio per questo essa ha un grande potenziale persuasivo, che può essere sfruttato per l’intrattenimento ma che fa del teatro anche un efficace strumento di educazione e, in alcuni casi, un veicolo di propaganda. Secondo Marie-Joseph Chénier, la rappresentazione teatrale influenza i costumi più che un testo scritto e ha una efficacia immediata perché, appellandosi all’amor proprio e ad altre passioni, coinvolge maggiormente lo spettatore, lo accompagna e lo guida istruendolo e dilettrandolo¹⁶.

In effetti nella Francia rivoluzionaria il teatro fu un genere privilegiato, che catturò l’attenzione delle istituzioni, in particolare dei *Comités de salut public*, nell’ambito di un più vasto sistema di istituzioni e di iniziative regolari, tese a realizzare l’educazione permanente

⁹ L. Hunt, *La rivoluzione francese: politica, cultura, classi sociali*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 27 (ed. orig. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, University of California Press, Berkeley 1984).

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibidem.* Lynn Hunt fa qui riferimento a F. Furet, *Penser la Révolution*, Gallimard, Paris 1978, pp. 71-72.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32. Come dice Chantal Delsol, “le sujet du totalitarisme ressemblait à l’homme de la foule décrit par Gustave Le Bon : un être de surface, c’est-à-dire d’émotions et d’humeurs, incapable de puiser en soi la raison qui juge et contredit ; et rendu en permanence incapable de profondeur, par la répétition de la propagande qui envahissait les foyers et s’affichait dans tous les moments du quotidien” (Ch. Delsol, *Éloge de la singularité*, La Table Ronde, Paris 2007¹, 2000, p. 121). La componente sentimentale gioca un ruolo particolarmente rilevante nella diffusione popolare dell’ideologia, concorrendo a quell’offuscamento della volontà descritto da Georges Lefebvre come uno dei fattori della “mentalité collective”. Cfr. L. Trénard, *Georges Lefebvre, précurseur de l’histoire des mentalités*, “Annales historiques de la Révolution française”, 237, 1979, pp. 411-424.

¹⁵ Si veda in proposito E.J. Mannucci, *Il patriota e il vaudeville: teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Cicarium, Napoli 1998, p. 396.

¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

di tutti i cittadini. Già dopo la morte di Luigi XV la costruzione di nuovi teatri sui *boulevard* era aumentata in modo esponenziale. Il “17 gennaio 1791 un decreto dell’*Assemblée constituante*, redatto principalmente da Laharpe, aveva incoraggiato lo sviluppo dei teatri, mettendo fine ai ‘privilèges’ della *Comédie française*, dell’*Opéra de musique* e dell’*Opéra comique*”¹⁷. Veniva “inoltre autorizzata l’apertura di nuove sale e avviata una fase di libera concorrenza”¹⁸. Da questo momento inizia una nuova fase nel rapporto tra il mondo teatrale e la vita politica rivoluzionaria, al punto che “il Comitato d’Istruzione pubblica [fece] preparare un rapporto sulla censura delle opere teatrali”¹⁹ (che però non venne mai realizzato effettivamente). Secondo le informazioni riportate da Mannucci,

Couthon propose il decreto col quale la Convenzione stabilì le prime regole ufficiali per i teatri. [...]: dal 4 agosto al primo settembre si sarebbero rappresentate a Parigi tre volte alla settimana, nei teatri scelti dal Comune, le tragedie *Brutus*, *Guillaume Tell* e *Caius Graccus*, ed altre *pièces* sugli avvenimenti gloriosi della rivoluzione e sulle virtù dei difensori della libertà. Ogni settimana lo stato avrebbe finanziato una rappresentazione.

Si stava quindi delineando il progetto di un “repertorio civico ‘ufficiale’” e di un controllo più sistematico da parte dello Stato degli spettacoli patriottici, anche se non si trattava ancora di un programma a lungo termine. Inoltre, sempre per ordine della Convenzione, i teatri che avessero rappresentato “*pièces* tendenti a pervertire lo spirito pubblico e a risvegliare la vergognosa superstizione della monarchia” sarebbero stati chiusi e “il direttore sarebbe stato arrestato e processato”²⁰. Il 14 agosto venne emanato un altro decreto che incaricava tutti i comuni francesi di selezionare un repertorio delle opere più idonee alla formazione dello spirito pubblico e all’incremento della forza repubblicana. Inoltre i funzionari della polizia municipale di Parigi dovevano impedire tutte le rappresentazioni che in qualche modo potessero ledere i principi repubblicani, facendone modificare il testo con espedienti, alquanto superficiali peraltro, come l’introduzione di qualche parola allusiva alla rivoluzione o l’eliminazione di riferimenti al mondo aristocratico.

Tuttavia, il teatro non perse mai totalmente la propria autonomia: a causa della loro scarsa cultura drammaturgica, i funzionari non erano in grado di realizzare autonomamente testi completi, pertanto i drammi continuarono ad essere realizzati da ‘esperti’ di teatro. Proprio per l’impossibilità di eliminare l’ultimo margine di autonomia del medium teatrale sorvegliando la creatività, si obbligarono i direttori teatrali a sottoporre le *pièces* al vaglio dell’autorità prima di metterle in scena. Solo in parte tali misure ottennero risultati soddisfacenti: i rapporti della polizia riportano che nell’autunno del 1793 c’erano teatri nei quali i riferimenti al mondo aristocratico erano ancora presenti, anche se celati da una patina

¹⁷ M. Marchetti, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi*, p. 114.

¹⁸ Si veda M. Carlson, *Le théâtre de la Révolution française* Gallimard, Paris 1970, p. 95, citato *ibidem*.

¹⁹ E.J. Mannucci, *Il patriota e il vaudeville*, p. 329.

²⁰ La traduzione dei decreti è ripresa *ibid.*: pp. 330-331.

patriottica. Questo avveniva perché non era stata elaborata un'estetica repubblicana e la censura continuava ad essere esercitata a partire da principi generici.

Se il repertorio civico ufficiale prevedeva prevalentemente la rappresentazione di spettacoli patriottici, che mettessero in scena i grandi valori e le gesta gloriose della Rivoluzione, recenti studi hanno fatto emergere l'importanza di un genere teatrale più popolare e apparentemente meno impegnato dal punto di vista politico: si tratta del teatro sentimentale. Interessante a questo riguardo è il testo di Cecilia Feilla, *The Sentimental Theater of the French Revolution*²¹: la studiosa mette in evidenza il fatto che gli spettacoli teatrali più rappresentati e visti, tra il 1789 e il 1799, non furono quelli a tema prettamente politico, ma opere drammatiche e commedie sentimentali, molte delle quali popolavano già il palcoscenico durante l'*Ancien Régime*. Questa preferenza mette in luce una certa continuità tra il teatro illuminista e quello della Rivoluzione, mostrando peraltro come la maggior parte delle *pièces* del periodo fosse "sweet and sentimental"²²:

In other words drama during the Revolution was more likely to speak the tender of the heart and praise the gentle virtues of familial affection, benevolence, compassion, and sincerity than it was to express the "brutal passions" of political propaganda and polemic²³.

Quanto detto non esclude però il fatto che questo genere 'sentimentale' fosse anche politico.

Appare dunque che il sentimentalismo non può essere separato nettamente dal teatro politico; piuttosto, secondo le parole di Feilla, "it was the very cloth from which Revolutionary theater, and Revolutionary culture more generally, was cut"²⁴. Il teatro sentimentale, offrendo la rappresentazione di una società idealizzata ad un pubblico che viveva in un mondo nel quale i valori sociali, politici e religiosi si stavano dissolvendo, svolse un compito di 'educazione', fondamentale per creare nuove relazioni e nuove identità: il sentimentalismo fu strumento di mediazione tra individuo e collettività, mettendo in scena la contrapposizione tra interesse privato e pubblico.

2. Per un'analisi linguistica della componente emotiva

Per introdurre il metodo d'analisi, consideriamo in primo luogo l'opera teatrale dal punto di vista del suo quadro enunciativo, che la distingue da altri tipi di opera letteraria²⁵. Emerge

²¹ C. Feilla, *The Sentimental Theater of the French Revolution*, Ashgate, London 2013.

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ *Ibid.*, p. 26-27. Persino le *pièces de circonstance*, composte in gran numero per celebrare gli avvenimenti legati alla Rivoluzione, erano in gran parte sentimentali nel tono e nella forma.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Rimandiamo alle belle pagine di Catherine Kerbrat-Orecchioni nell'ultimo capitolo de *Le discours en interaction* (Colin, Paris 2005, pp. 312-337), che riprendono e sintetizzano tanti contributi preziosi della linguista francese su questo tema. I dialoghi teatrali, rispetto a quelli di un'opera narrativa, formalmente si avvicinano 'di più' alla conversazione naturale, pur differenziandosene sempre in modo radicale. In questo tipo di dialogo il quadro enunciativo presenta una maggiore complessità rispetto alla comunicazione reale: in-

in modo immediato come aspetto rilevante la polifonia, che l'opera teatrale 'mette in scena' in senso non metaforico, creando una situazione particolarmente complessa nell'intreccio dei piani discorsivi: dentro alla cornice più esterna, costituita dalla comunicazione di senso tra autore della *pièce* e spettatore, troviamo infatti le voci sovrapposte degli attori e dei personaggi, in dialogo tra loro. Strettamente correlato a questo primo aspetto ne emerge un secondo e cioè il carattere fittizio dello scambio verbale messo in scena, in quanto l'azione comunicativa di tutti coloro che si trovano all'interno della cornice più esterna (i personaggi della *pièce* e gli attori che prestano loro corpo e voce) risponde alla finzione prevista dall'autore per comunicare con il suo pubblico: essa riproduce i caratteri dell'interazione spontanea secondo modellizzazioni retoriche e culturali che cambiano a seconda delle epoche e delle comunità linguistiche²⁶. Questi due aspetti sono legati tra loro in modo paradossale creando la finzione scenica, nella quale lo spettatore è chiamato a entrare per partecipare al *ludus*.

Per analizzare gli effetti emotivi, partiamo dal dato linguistico considerando la componente verbale delle 'voci' dei personaggi²⁷. Essi dialogano sulla scena sfruttando la prima e la seconda persona per simulare un'interazione reale: possiamo applicare un metodo che considera tre livelli diversi, facendo emergere in tappe successive la complessità della dimensione emotiva che il testo teatrale realizza.

2.1 I cosiddetti 'termini d'emozione'

L'analisi prettamente lessicale dei 'termini d'emozione' (una parola che significa – più o meno direttamente – uno stato emotivo) viene effettuata sulla scorta del metodo proposto da Christian Plantin. Si procede attuando una sorta di *screening* che permetta di individuare nel testo gli 'agganci' lessicali attraverso i quali si documentano alcuni²⁸ aspetti del coinvolgimento emotivo: si tratta solitamente di nomi, aggettivi, verbi, avverbi e interiezioni, oppure di espressioni. Attraverso l'analisi si verifica inoltre la connessione tra ciascun termine d'emozione e il suo 'luogo psicologico' (l'espressione verbale che indica il soggetto coinvolto in quell'emozione). Si verifica anche la connessione tra il termine d'emozione e la sua causa.

Vediamo per esempio il monologo che apre la commedia: Picard, un servitore, è in attesa dell'imminente ritorno del vecchio amico M. de Francheville²⁹:

fatti nella comunicazione teatrale il mondo reale e la finzione scenica si sovrappongono così che i diversi piani enunciativi si intersecano.

²⁶ S. Cigada, *Exemples de recadrage du discours direct en français. Pour une approche historique du discours théâtral*, in SHS Web of Conferences, Volume 8, 4^e Congrès Mondial de Linguistique Française, 2014, pp. 1937-1960.

²⁷ Non ci soffermiamo, in questa sede, sugli aspetti non verbali, che riguardano la recitazione e dunque l'interpretazione del personaggio da parte di attori concreti.

²⁸ Soltanto alcuni, perché non tutte le emozioni evocate o espresse in scena sono rappresentate nel testo da lessemi espliciti.

²⁹ Riproduciamo la grafia dell'edizione consultata.

PICARD (seul)

Il va donc revenir ! Je vais donc le revoir, le cher M. de Francheville... ah ! comme ce moment là me tardoit !... Je veux qu'il retrouve tout en ordre... qu'il reconnoisse à l'arrangement, au soin qu'on a eu de toutes choses, son vieil ami, son bon Picard... comme il va m'embrasser !... et comme je lui rendrai !... Voilà des livres à remettre dans la bibliothèque... Ce cher enfant ! je l'ai vu naître, et je me disois, lorsque il étoit encore tout petit « Ce garçon-là aura de l'esprit, un excellent cœur, il fera parler de lui dans le monde ». Et je ne me suis pas trompé... Le voilà élu Maire de notre ville, place honorable assurément, et qui prouve dans quelle estime il est parmi ses concitoyens... Eh bien ? qu'est-ce que je fais ? le tapis de pied sur le bureau où il écrit... Le plaisir... l'excès de la joie me tournent la tête, ils me la tournent en vérité... (Acte I, scène 1)

Termini d'emozione come *plaisir, joie, tourner la tête* rappresentano – direttamente o attraverso sensazioni fisiche – la gioia incontenibile. Essi sono qui riferiti al parlante e dunque associati a Picard stesso³⁰. Compare poi un'altra espressione, *estime*, che comporta una componente emotiva di benevolenza: essa viene attribuita ai *concitoyens*. Mentre informa il pubblico sulla brillante carriera politica di M. de Francheville, Picard tratteggia positivamente il carattere del giovane uomo, argomentando sia con l'autorevolezza di un'antica conoscenza (*je l'ai vu naître*) sia con il riconoscimento pubblico delle sue qualità, testimoniato dall'elezione a sindaco. I termini d'emozione sono collegati in effetti anche con la ragione che li causa: per esempio Picard, mentre è indaffarato a riordinare la stanza, pregusta la gioia imminente di scambiare un abbraccio con l'amico (l'abbraccio atteso è un fattore della situazione di gioia che si sta approssimando) e si rallegra della giustezza dei propri pronostici sul destino di onori di M. de Francheville³¹. Le emozioni manifestate esplicitamente conferiscono un orientamento emotivo generale al discorso, euforico (come in questo caso) o disforico.

2.2 Le ragioni delle emozioni: *res* e persone

Nel secondo livello di analisi valutiamo la pertinenza argomentativa degli elementi lessicali, testuali e discorsivi che il primo livello di analisi ha permesso di mettere a fuoco. Ci si colloca qui a un livello di astrazione leggermente superiore, in quanto si tratta di individuare nel testo le cause che giustificano un certo stato emozionale, in modo indipendente dall'uso di veri e propri termini d'emozione. Il modello di riferimento è quello di Rodolfo Agricola, il quale introduce due soli parametri, la *res* e la persona. Si tratta quindi di verificare se la situazione descritta (la *res*) sia positiva o meno: consideriamo, come esempio, la situazione 'ritorno di un caro amico dopo quindici mesi di lontananza', essa è decisamente positiva. In secondo luogo si verifica chi sia la persona coinvolta nella situazione, in particolare chie-

³⁰ Accanto a queste compaiono componenti espressive non strettamente lessicali, come le frasi esclamative o l'uso dell'interiezione (*ah!*).

³¹ Interessante l'uso del discorso diretto passato auto-attribuito. Esso rappresenta nel discorso una stratificazione enunciativa con funzione argomentativa, in quanto il contenuto del discorso riportato è una prova documentale della correttezza delle affermazioni fatte nel discorso-cornice (il monologo di Picard). Si veda in proposito, S. Cigada, *Exemples de recadrage du discours direct en français*, pp. 1940, 1945-46 e 1954-56.

dendosi se essa meriti o meno la situazione nella quale si trova. Nel nostro caso si tratta di *son vieil ami, son bon Picard*, del quale il contesto evocato nel racconto (costituito dal lavoro svolto da Picard mentre parla, che rappresenta i gesti tipici di un servo) indica che il ritorno dell'uomo – un amico più che un padrone – è *un fatto di cui è giusto* rallegrarsi. Ecco quindi che la scena argomenta l'emozione della gioia: il lettore segue spontaneamente Picard nella sua contentezza. Nel seguito del testo, l'accumulo di qualità positive attribuite a M. de Francheville, anche da parte degli altri servitori, contribuirà a giustificare abbondantemente la presa di posizione iniziale³².

A proposito di questi due primi livelli, risulta pertinente sottolineare la profonda ragionevolezza del coinvolgimento emotivo, che emerge con evidenza attraverso il metodo di analisi messo a punto da Agricola. Per Agricola infatti l'*affectus* prodotto dal discorso non è, innanzitutto, un effetto retorico, bensì il risultato naturale del nostro giudizio su quel che sta capitando a qualcuno. Possiamo in effetti descrivere le emozioni come 'risposte ragionevoli' del soggetto davanti a situazioni che lo coinvolgono³³: esse sono motivate perché provengono da una causa che può essere compresa. Per questo è possibile ricostruire, nello svolgersi della vicenda, i motivi che portano un personaggio a provare precise emozioni, anche quando queste non vengono esplicitate. Solo in alcuni casi, come si diceva sopra, l'emozione è menzionata nel testo attraverso un termine d'emozione; in molti altri casi essa viene ricostruita dallo spettatore attraverso processi inferenziali. Infatti, nel procedere del racconto, le situazioni stesse, combinandosi con le persone che ne sono colpite, fungono da argomento per la ragionevolezza di una certa situazione emotiva, venendo a costituire le 'ragioni' che motivano stati d'animo e azioni dei personaggi (ma anche del lettore). Questo presuppone la pertinenza della ragione per la dinamica del coinvolgimento emotivo; tant'è vero che è addirittura possibile suscitare precise emozioni in modo calcolato, inserendo nel discorso gli elementi adeguati.

Osserviamo che tale processo può essere alterato, in particolare quando il coinvolgimento tende a diventare criterio totalizzante del giudizio, distraendo l'attenzione dall'insieme della situazione e concentrandola, in modo irragionevole, su un unico dettaglio. In questo modo l'emotività può essere sfruttata addirittura per ingannare l'interlocutore, cioè per distorcere la percezione della realtà di chi ascolta, conformandola alle intenzioni di chi parla³⁴. La teoria dell'argomentazione parla in questo caso di 'manipolazione'.

³² Emerge qui il tema fondamentale dell'accomodamento emotivo come dimensione specifica del fenomeno più ampio dell'*accomodation* (cfr. S. Cigada, *Connectif et relation entre les interlocuteurs*, in *Syndesmoi*, G. Gobber et al. ed., Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 97-173; p. 119).

³³ Si veda S. Cigada, *Strumenti per l'analisi linguistica del testo letterario: le strategie del coinvolgimento*, Nuova Secondaria/Ricerca, 2011, 3.

³⁴ Il coinvolgimento emotivo nella dinamica della conoscenza è inevitabile, in quanto l'uomo si accosta alla realtà soprattutto perché è mosso da un desiderio, anche quando si tratta del semplice 'desiderio' di conoscere. Si veda in proposito E. Rigotti, S. Cigada, *La comunicazione verbale*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2013, p. 113. Si veda anche S. Cigada, *Les émotions dans le discours de la construction européenne*, Educatt, Milano 2008, pp. 29-30.

2.3 Res e persone nel loro contesto: gli impliciti culturali

Si osservi infine che il testo assume la sua specifica valenza in rapporto al contesto storico, culturale e sociale dello spettatore.

Affinché l'opera sia comunicativamente efficace, perciò, devono essere messi a tema argomenti pertinenti, cioè interessanti per lo spettatore. Se l'opera si collega con le 'premesse condivise' entro una comunità linguistica e culturale (gli *endoxa* appunto, o 'impliciti culturali'), la sua rilevanza ne risulta incrementata. L'adesione comunitaria a tali premesse costituisce il punto di partenza per argomentare efficacemente in favore o contro una determinata tesi. Tuttavia, se da un lato l'*endoxon* richiama l'interlocutore alla sua appartenenza comunitaria, dall'altro esso può essere ampiamente sfruttato proprio perché non necessita di una spiegazione o di una giustificazione, ma tende ad esser dato per vero in quanto tale³⁵. Nel passo che abbiamo citato, per esempio, viene portato ossessivamente in primo piano il ruolo sociale e politico dei personaggi: il padrone è visto come un amico, i gesti di servizio sono esclusivamente gesti di amicizia altrimenti non dovuti. A dispetto dell'origine nobile, il signore ha meritato la stima dei concittadini ed è stato eletto sindaco: questa è la prova assoluta della sua bontà. Picard è una fonte di giudizio affidabile in quanto, molto prima che la Rivoluzione rendesse giustizia alla verità, ha saputo riconoscere in un nobile i tratti (*l'esprit, un excellent cœur*) del vero cittadino. Questo gli dà l'autorevolezza necessaria per riferirsi al nobiluomo come *ce cher enfant*, abbattendo con questa espressione familiare e paternalistica la distanza imposta dalle convenzioni sociali. L'argomentazione che costruisce l'etopea di M. de Francheville ha cioè un carattere fondamentalmente politico e questo pone lo spettatore nella posizione voluta dall'autore, fornendogli la chiave d'accesso all'interpretazione dell'opera. Per entrare nella vicenda, lo spettatore è perciò forzato ad assumere l'ideologia giacobina, i cui presupposti e la cui logica costituiscono il senso della vicenda.

Questa dinamica viene ampiamente sfruttata nella *pièce*: per esempio, la scelta di incentrare il dramma sulla separazione dei due giovani amanti, causata da un monaco depravato, rispecchia la prospettiva anticlericale, propria del tessuto di convinzioni condiviso dalla società francese rivoluzionaria. Monvel riesce così a realizzare un'opera che possa coinvolgere il proprio pubblico, accrescendo in esso, attraverso il sentimentalismo e mettendo in primo piano una situazione scabrosa, l'atteggiamento d'ostilità contro la Chiesa.

Ci accostiamo così al tema delle reazioni soggettive dello spettatore. Si tratta del coinvolgimento soggettivo del destinatario che viene 'toccato' in modo personale dall'opera: il mondo fittizio della rappresentazione entra in risonanza con quello reale suscitando dinamiche che riguardano una dimensione ulteriore e non calcolabile, in quanto l'opera parla al destinatario in rapporto alle esperienze che egli ha vissuto. Questo aspetto è naturalmente evidente, ma non facilmente documentabile.

³⁵ S. Tardini, *Connettivi sequenziali ed "endoxa"*, in *Syndesmoi*, G. Gobber et al. ed., Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 83-96. Il tema degli *implicites culturels* è ripreso in S. CIGADA, *Les procédés du discours argumentatif en français. Etudes de cas*, Bookelis, France 2014, pp. 25-27.

La dinamica di stratificazione delle reazioni emotive, cioè l'intreccio tra le emozioni dei personaggi e quelle dello spettatore, viene definita in letteratura 'sincronizzazione emotiva'. Essa si realizza per analogia, quando lo spettatore si identifica nelle emozioni del personaggio, ma anche per contrasto, quando lo spettatore percepisce distanza tra sé stesso e il personaggio, che esercita tuttavia un'attrazione.

Altre dinamiche importanti che presiedono la 'sincronizzazione emotiva' sono quelle spazio-temporali: se lo spettatore assiste alla rappresentazione di una scena che è calata in un contesto spazio-temporale a lui vicino, gli sarà sicuramente più facile proiettarsi in essa proprio perché presenta fattori comuni alla sua esperienza e pertanto per lui più interessanti. L'opera di Monvel riscosse a quell'epoca un grande successo: "il attira la foule des grands jours pendant des semaines d'affilée par un mélange d'anticléricalisme et de libertinage"³⁶. La sua popolarità fu determinata proprio dal fatto che essa, come le *pièces de circonstances*, si iscrive in modo esplicito ed efficace nell'attualità dell'epoca, sfruttando e alimentando il clima anticlericale proprio delle Rivoluzione³⁷.

3. Un esempio di analisi

Abbiamo scelto la parabola di Dorval, incentrata sul rapporto ragione e passione, come oggetto d'analisi privilegiato. Essa mostra come la componente emotiva svolga nell'opera una funzione perlomeno ambigua, come abbiamo visto sopra nell'estratto che preannuncia il ritorno di M. de Francheville: l'ipotesi qui avanzata è che la funzione svolta dalle emozioni in quest'opera possa essere tecnicamente ricondotta a un fenomeno di manipolazione. Ci soffermiamo per l'analisi su un passaggio particolarmente significativo: si tratta dell'incontro tra il sindaco M. de Francheville, sua sorella Mme de Montalban (madre di Eugénie), M. de Montalban, Père Laurent e il povero Dorval, ormai deciso a rinchiudersi per sempre in monastero (atto II, scena VII, pp. 24-25):

³⁶ M. Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, p. 99. Fin dalla prima menzione del Père Laurent (Atto I, scena 2), il suo nome è accostato all'aggettivo alterato *douceureux*, ricorrente nella retorica rivoluzionaria per qualificare gli atteggiamenti insidiosi dei nemici della libertà.

³⁷ Di fatto il testo rispecchia il clima politico del momento storico: dal 2 novembre 1789 i beni del clero erano stati dichiarati proprietà della Nazione e l'Assemblea Costituente aveva vietato i voti monastici e soppresso tutti gli ordini contemplativi, mantenendo solo quelli che si occupavano dell'assistenza e dell'educazione. Il 2 luglio 1790 fu promulgata la Costituzione civile del clero e il 2 febbraio 1791 furono eletti i primi vescovi costituzionali. Tra le persecuzioni di cui furono oggetto i religiosi ricordiamo un episodio del 1794, che coinvolge un gruppo di sedici carmelitane di Compiègne. Le religiose furono trasferite a Parigi, giudicate e accusate di macchinare contro la Repubblica all'interno del loro convento. Condannate per aver rifiutato di rinunciare al voto monastico, morirono ghigliottinate il 17 luglio 1794, offrendo le loro vite per la pace tra Chiesa e Stato. Furono beatificate il 27 maggio 1906 da Papa Pio X. La vicenda viene ripresa da Georges Bernanos nei *Dialogues des Carmélites* e messa in musica da Francis Poulenc (prima messa in scena, Milano 1957).

M. de FRANCHEVILLE

Eh, mon ami, pourquoi cet habit sous lequel je vous revoie ? A la fleur de votre âge, riche, considéré, fait pour servir, pour honorer votre patrie, pourquoi tout quitter ? pourquoi renoncer à tout ?

M. de St. ALBAN

Quelle est cette résolution désespérée ?

DORVAL

Oui, désespérée, vous avez raison...

Mme de St. ALBAN

Ah mon frère ! ah Monsieur ! vous ignorez ce que peut la voix d'un Dieu qui nous appelle à lui.

DORVAL

Je ne m'aveugle point, et ne veux pas en imposer aux autres... Dieu, ma religion...s'ils ont parlé, je n'ai rien écouté... le désespoir seul à tout fait... j'ai tout perdu... j'ai perdu celle pour qui je chérissais la vie... que ferais-je au monde ? je dois y renoncer... je dois le fuir... Pour servir sa patrie, il faut une ame forte... la mienne est écrasée sous le poids de la douleur... il faut conserver sa raison... la mienne, elle est perdue... l'amour au désespoir a troublé mes idées, a brisé mes organes... je n'ai qu'un sentiment... qu'une affection... qu'un instinct... c'est celui de l'amour...

LE PÈRE LAURENT

Que dites-vous donc, mon frère ?

DORVAL

Que celui de l'amour, je dis la vérité... je vous ai promis, mon père, de renoncer au monde, de m'ensevelir à jamais dans le cloître que vous m'avez ouvert, il sera mon tombeau... c'est demain que j'y descendrai pour n'en jamais sortir ;... mais je ne vous ai point promis d'oublier que j'eus un cœur, que ce cœur a tout perdu, qu'il brûle encore et qu'il brûlera jusque dans la tombe d'un feu... que le ciel ne peut réprouver puisque c'est lui qui l'alluma dans mon sein... Je vous ai dit qu'elle me suivroit jusqu'au pied des autels... que je l'y verrois toujours, que je n'y verrois qu'elle... oui... elle... elle, qui n'existe plus que dans mon cœur, et qui n'en sortira jamais... Vous pleurez, mes amis, et pourquoi pleurez-vous ? me croyez-vous malheureux ? ah ! le jour du malheur, le jour du désespoir fut celui où la cloche funèbre m'annonça qu'elle n'étoit plus... le jour où son cercueil vint frapper mes regards... depuis cet instant je n'ai plus souffert... ma raison s'est éteinte... il y avoit là un feu dévorant... là des nuages... mais ce feu qui me consume encore... c'est elle qui l'alimente... je la vois au milieu de ces nuages... elle les dissipe... elle est là, près de moi, toujours là, je la regarde, je lui parle, elle répond... jugez si je suis assez malheureux.

Analizziamo la componente emotiva di questo estratto, utilizzando i parametri introdotti nel paragrafo precedente. Troviamo, in effetti, numerosi termini d'emozione, diretti e

indiretti: aggettivi, nomi e verbi come *désespéré, désespoir, pleurer, douleur, maleureux, malheur; tout quitter, renoncer, perdre, s'enlever, être écrasé, fuir*, alcuni ripetuti più volte. Fin da subito colpisce la numerosità dei termini, che contribuisce a conferire al passo un forte orientamento disforico. I termini emotivi euforici, che pur compaiono, servono tutti ad aumentarne le emozioni negative, sottolineando il valore inestimabile dell'amore perduto per sempre. Tutto ciò giustifica la disperazione di Dorval. A questa linea argomentativa tenta di sostituirsi dapprima la voce di Mme de St. Alban, che insinua una lettura religiosa autentica: Dorval si sarebbe sentito chiamato da una vera vocazione. Il giovane tuttavia rigetta questa interpretazione come totalmente inadeguata, affermando che la scelta di abbracciare la vita del chiostro è dettata dall'unica ragione della disperazione per la morte di Eugénie. Per richiamarlo interviene anche la voce infida del Père Laurent, al quale Dorval risponde proclamando nuovamente il suo amore per la ragazza.

Guardiamo più da vicino alcuni di questi termini: il primo che compare, *désespoir*, riferito al protagonista, denuncia uno stato di estrema infelicità e l'esperienza dell'impossibilità del vivere³⁸. Tuttavia la disperazione non è qui una semplice emozione provata da Dorval. Contrapposto, attraverso una negazione, a *Dieu e ma religion (Dieu, ma religion...s'ils ont parlé, je n'ai rien écouté... le désespoir seul à tout fait)*, il sentimento di *désespoir* assume una dimensione sacrale e si erge a unico criterio dell'agire di Dorval. L'intensità della disperazione è accresciuta dall'accostamento antitetico di *seul e tout* nell'espressione *le désespoir seul a tout fait*. Riveste una funzione di intensificazione anche la negazione cui facevamo cenno sopra: trovandosi in una situazione di grande sofferenza, Dorval non ascolta affatto ciò che Dio e la sua religione possono suggerirgli, ma piuttosto viene soggiogato dalla disperazione, che diventa l'unico fattore rilevante della sua vita e gli impone di rinunciare al mondo. Questo emerge chiaramente dalla ripetizione del deontico *devoir* nelle espressioni *je dois y renoncer... je dois le fuir...*

Proseguendo nella lettura del testo identifichiamo la causa di questa emozione: essa è costituita dalle espressioni *j'ai tout perdu e j'ai perdu celle pour qui je chérissais la vie*, cioè l'amata Eugénie.

³⁸ Per una comprensione più approfondita del significato della parola *désespoir* in questo contesto, si può dire che la morte di Eugénie ha cancellato ogni positività dal presente e dal futuro di Dorval, al quale non restano che sofferenza e, appunto, disperazione. In effetti la cancellazione di ogni bene possibile coincide con la perdita di ogni interesse, cioè di qualsiasi aggancio tra il soggetto e la realtà (cfr. S. Cigada, *La sensibilità come pratica condivisa della ragione*, in *Argomentare per un rapporto ragionevole con la realtà*, P. Nanni et al. ed., Fondazione per la Sussidiarietà, Milano 2017, pp. 71-87). Si veda per un confronto l'analisi semantica di *espoir e désespoir* come negazione di alcune implicazioni del predicato: facciamo riferimento all'analisi di *espoir* in M.C. Gatti, *La definizione lessicale in prospettiva argomentativa. A proposito di nadežda*, in *Cultura e ideologia nei vocabolari*, A. Bonola – M.C. Gatti ed., Educat, Milano 2016, pp. 129-145. Gatti riprende in chiave interlinguistica alcune osservazioni svolte da E. Rigotti, *Lezioni di linguistica generale*, Edizioni Cusl, 1997 Milano, pp. 211-212. Rigotti afferma che "un predicato come sperare (nella frase 'Spero che Luigi arrivi') implica una x che crede, nel senso di 'ritenere vero', che un evento nel futuro si verificherà. La x dovrà essere necessariamente un essere umano, dotato della capacità di giudicare. La y, l'evento sperato, deve essere positivo per la x che crede [...]. La credenza deve essere dotata di un fondamento (altrimenti non si spera, ci si illude), che può essere tanto una promessa, quanto un giudizio".

Si noti che la disperazione del giovane, pur nella sua estremizzazione, non è percepita come assurda. Ricorrendo al modello di Agricola vediamo che la dinamica della “perdita definitiva di ciò che è massimamente caro” determina un sentimento definitivo di pena e dolore, pertanto la disperazione di Dorval può essere considerata naturale e ragionevole, comprensibile e quindi condivisibile attraverso l’esperienza testuale, tanto da giustificare nella narrazione il processo decisionale che ne consegue. Il fatto che essa spinga il giovane ad assumere la scelta di entrare in monastero, di per sé non ragionevolmente conseguente al motivo della decisione, passa così in secondo piano. Questo passaggio poggia proprio sull’intensità dell’emozione negativa: l’assoluto negativo nel quale il giovane è sprofondata giustifica, nella logica del racconto, una scelta altrettanto assoluta e negativa, facendo passare al contempo il giudizio che il monastero sia il luogo più adatto a condurre un’esistenza disperata e priva di senso.

Qui emerge una ‘riduzione’ operante su più piani: viene ridotto il dramma vissuto da Dorval perché si assume l’idea che la vita del giovane, venuta meno la donna amata, non ha più alcun senso. Tale semplificazione sfrutta l’accomodamento dello spettatore sulla presupposizione che la vita, senza quell’amore, non sia degna di essere vissuta. In poche battute, viene riletta in chiave riduzionistica anche la dimensione religiosa in quanto la logica della narrazione richiede l’assunzione di enunciati del tipo ‘le ragioni spirituali non hanno alcun peso reale’; ‘le persone legate alla Chiesa sono biechi truffatori’; ‘la voce di Dio è inudibile e irrilevante per un cuore che vive un sentimento vero’; ‘il monastero è il luogo dove seppellire un disperato non-senso esistenziale’. Si suggerisce anche, presso lo spettatore malevolo, la generalizzazione che coloro che hanno scelto di chiudersi in convento l’hanno fatto probabilmente per motivi analoghi a quello di Dorval: una grave delusione, quando non un vero e proprio inganno.

Notiamo, tra i termini d’emozione, quelli che Plantin definisce “termini d’emozione ricostruiti” necessari per arricchire la descrizione della componente emozionale. Per esempio nell’espressione *la mienne* (riferito a *l’âme*) *est écrasée sous le poids de la douleur*, *écrasée* è un verbo icastico, che rimanda in modo molto concreto ad una situazione di forte oppressione. Allo stesso modo il sostantivo *poids* utilizzato per introdurre il nome astratto *douleur* rende quest’ultimo quasi fisicamente avvertibile. Ancora *sa raison... la mienne, elle est perdue* dice di una conseguenza propria della disperazione e del disorientamento esistenziale, mettendo a fuoco la relazione tra ragione e passione ed esprimendo un coinvolgimento emotivo che annienta la ragione dell’uomo. Compagno poi *a troublé mes idées* accanto a *brisé mes organes*: espressioni violente, quasi urtanti, che esprimono sentimenti di confusione e dolore anche fisici. Queste due espressioni sembrano quasi rinviare al dualismo cartesiano³⁹ e sottolineano che l’esperienza emotiva coinvolge contemporaneamente la ragione (*mes idées*) e la sensibilità corporea (*mes organes*). Complessivamente questo passo si caratterizza per un orientamento emotivo disforico corrispondente a parole che individuano stati emozionali negativi. Il passo, che manifesta una situazione ‘atmosferica’ di tristezza, si

³⁹ Il dualismo cartesiano trova la sua espressione più contraddittoria e drammatica nell’ultima opera del filosofo francese, *Les passions de l’âme* (si veda S. Cigada, *La Fuite dans «Les Passions de l’âme»* (Descartes), in “L’Analisi linguistica e letteraria”, 22, 2014, 1-2, pp. 193-199).

chiude con la parola *amour*. Il richiamo all'amore tuttavia non riesce a stemperare la negatività, perché non si tratta di un sentimento autenticamente positivo e possibile, ma solo di un ultimo istinto vitale. Questo depotenziamento è reso stilisticamente collocando il termine *amour* a conclusione di una climax discendente che riduce progressivamente l'amore a un'affezione e a un istinto (*je n'ai qu'un sentiment... qu'une affection... qu'un instinct... c'est celui de l'amour...*).

Si noti che la menzione dell'*amour*, sentimento tipicamente positivo e quindi opposto alla disperazione, non introduce un'evoluzione favorevole della vicenda, al contrario accelera la tragedia, portando il protagonista ad annunciare definitivamente la sua rinuncia alla vita nel mondo: "*je vous ai promis, mon père, de renoncer au monde, de m'ensevelir à jamais dans le cloître*".

Dorval rivolge infine ai suoi interlocutori una domanda, "*Pleurez-vous?*" (ripetuto due volte). Il pianto accompagna tipicamente la tristezza: qui è particolarmente interessante perché il giovane, descrivendo la reazione degli altri personaggi presenti sulla scena, guida la percezione dello spettatore. Anche l'uso dell'aggettivo *malheureux*, nella domanda "*me croyez-vous malheureux?*", permette a Dorval di suggerire al pubblico ciò che egli prova, cosicché chi ascolta sia persuaso che egli è infelice e lo compatisca. La partecipazione dello spettatore alla tristezza del protagonista è innanzitutto spontanea (è compassione nel senso etimologico). Ciononostante, l'infelicità del giovane viene immediatamente argomentata: l'espressione *le jour du malheur, le jour du désespoir fut celui où la cloche funèbre m'annonça qu'elle n'était plus... le jour où son cercueil vint frapper mes regards...* indica ancora la morte di Eugénie quale causa dell'infelicità.

La rilevanza del sentimento è intensificata dall'affermazione paradossale *depuis cet instant je n'ai plus souffert* e dalle espressioni metaforiche *ma raison s'est éteinte... il y avait là un feu dévorant... là des nuages* che mostrano le conseguenze di un sentimento che esercita una forza tale da annullare qualsiasi altra facoltà umana, non solo razionale, ma addirittura fisico-emotiva: le immagini del fuoco e delle nuvole rappresentano rispettivamente un sentimento molto intenso e l'accecazione della ragione.

È interessante inoltre osservare come l'intensità del sentimento d'amore venga messa in rilievo, per contrasto, dalla presenza di espressioni e parole appartenenti al campo semantico della morte e della sepoltura, come per esempio *m'ensevelir à jamais dans le cloître*, oppure *j'y descendrai pour n'en jamais sortir*, o ancora *tombeau, cloche funèbre* e *cercueil*.

La scena è dominata da un'atmosfera lugubre, cupa, sullo sfondo della quale la luce del 'fuoco d'amore' si espande con maggiore evidenza creando un contrasto cromatico di luci e ombre che funge da metafora dello stato d'animo di Dorval.

Emerge in questo passo, sotto diversi aspetti, lo stretto rapporto tra ragione ed emozione. Esso viene esplicitato in chiusura quando il giovane si rivolge agli altri personaggi sulla scena appellandosi direttamente alla loro ragione: *jugez si je suis assez malheureux*. Egli chiede dunque non la semplice partecipazione emotiva, ma un giu-

dizio. Questo ribadisce il ruolo delle emozioni come risposta ragionevole del soggetto davanti a determinate circostanze che lo ‘interessano’⁴⁰.

Infine, confrontando le emozioni veicolate dalla rappresentazione teatrale e quelle provate dallo spettatore, possiamo osservare che la dinamica della sincronizzazione emotiva viene sollecitata su diversi piani. La *pièce* invita il pubblico ad identificarsi con gli eroi sofferenti e perseguitati. Sembra in effetti che il pubblico si sentisse a sua volta perseguitato come vittima innocente, in quanto popolo innocente e oppresso. Questa dinamica esercita anche una funzione aggregante, in quanto fa nascere negli spettatori, mossi da un sentimento comune, un’unica identità di esperienza condivisa, quasi la presa di coscienza collettiva della propria condizione sociale e politica.

4. Conclusioni e prospettive

Dopo aver analizzato un passo dell’opera, facendo emergere da dati di carattere linguistico e discorsivo il forte coinvolgimento emotivo che essa genera, possiamo formulare una prima ipotesi relativamente al ‘racconto sentimentale’. Osserviamo poi lo sfruttamento propagandistico del sentimentalismo.

4.1 Il racconto sentimentale in prospettiva discorsiva

Ci soffermiamo dapprima su due aspetti propri del racconto sentimentale che risultano evidenti dalla nostra analisi, suggerendo poi alcuni spunti di riflessione. Un primo aspetto è lo sfruttamento di alcune caratteristiche naturali della dinamica delle emozioni per creare un effetto di ‘avvicinamento’. Il secondo aspetto, la semplificazione, crea invece un effetto di ‘allontanamento’.

La dinamica di avvicinamento fa sì che lo spettatore trovi nella vicenda qualcosa di sé, della propria realtà, e possa quindi essere coinvolto. Questa prima identificazione avviene a livello emotivo e si basa sulla naturalezza dell’emozione: nel caso delle *Victimes cloîtrées*, essa sfrutta il sentimento ‘eccessivo’ che viene rappresentato sulla scena. Nell’opera sentimentale l’emozione tende a sostituirsi alla ragione, vale a dire che, nella scelta delle motivazioni che giustificano le azioni dei personaggi, viene dato un posto rilevante o addirittura totalizzante alle emozioni. È il caso di Dorval, totalmente determinato dal suo dolore per la perdita dell’amata.

Lo spettatore non percepisce il testo come totalmente assurdo, perché le emozioni attribuite al giovane appaiono naturali e ragionevoli, quindi comprensibili e condivisibili: è questo il motivo per cui non giudichiamo Dorval un folle, ma al contrario lo compatiamo provando per lui simpatia. Questa dinamica risulta ragionevole perché il mondo virtuale attivato dall’opera letteraria (teatrale, in questo caso) presuppone la stessa logica che opera nel mondo reale⁴¹.

⁴⁰ S. Cigada, *Strumenti per l’analisi linguistica*, p. 2.

⁴¹ Lo spettatore, il lettore e il personaggio inferiscono nello stesso modo. La convergenza con la realtà è fondamentale nell’opera di finzione, a maggior ragione quando questa presenta strategie manipolatorie.

D'altra parte, però, il sentimentalismo opera una riduzione rispetto alla complessità delle emozioni reali. Il lettore infatti percepisce una frattura, una diversità, nel momento in cui confronta la propria esperienza con le vicende rappresentate sulla scena. Si accorge che nella realtà il suo sentire è drammaticamente molteplice e bisognoso di tener conto di fattori diversi, anche opposti. L'agire, poi, non dipende esclusivamente dal sentire, ma anche dall'intreccio delle emozioni con la ragione: le scelte dipendono da dinamiche molto più complesse di quelle che muovono Dorval. Per esempio il lettore non può non intuire la riduzione artificiosa del dramma vissuto dal giovane, in quanto la sua umanità è ridotta al sentimento amoroso e alle reazioni (fisiche) che esso genera in lui. Tuttavia il coinvolgimento emotivo dello spettatore e la sua affezione al protagonista sono tali da non favorire un giudizio ragionevole⁴².

Possiamo quindi considerare 'sentimentale' un testo nel quale l'emozione è ridotta a semplice meccanismo e le situazioni generano emozioni in modo automatico, banalizzando l'intreccio complesso del fenomeno emotivo. Poiché in ogni nostra emozione noi sperimentiamo la complessità dei nessi reali, risulta sentimentale il testo che finge che tali nessi siano lineari e meccanici.

4.2 Sentimentalismo e propaganda

Veniamo infine allo sfruttamento di questa dinamica per la propaganda.

L'intensità dell'emozione e la riduzione della complessità del coinvolgimento emotivo, presentati in maniera incalzante allo spettatore, sono elementi costitutivi della propaganda a causa dello svilimento della ragione, in quanto fanno apparire insignificante l'esperienza reale. In questo senso possiamo parlare di una dinamica di 'allontanamento' dalla realtà, proprio perché si realizza un indebolimento e una svalutazione dell'esperienza e quindi del rapporto con la realtà. Rappresentando un aspetto parziale della realtà, il suo lato più emotivo e coinvolgente, amplificato e semplificato, l'opera sentimentale fa apparire la realtà 'vera' (complessiva) povera e banale, quasi sbiadita. Questo svilimento del quotidiano può dare origine ad un sentimento di insoddisfazione, addirittura all'incapacità di accettare la propria esperienza, 'anestetizzando' lo spettatore e rendendolo così più facilmente orientabile. Proprio perché tocca le corde più profonde del cuore umano in modo inautentico, il sentimentalismo agisce a un livello importante: esso pregiudica la capacità di 'vedere' la realtà, condizione indispensabile per poter poi esercitare un giudizio umano; si tratta di una dinamica particolarmente insidiosa. Essa opera un abbruttimento della sensibilità, cioè riduce la complessità delle emozioni. Infatti l'emozione, per natura, è uno strumento conoscitivo del particolare. Essa attiva la dialettica tra i particolari che compongono una singola esperienza, ma anche la dialettica tra i particolari e la situazione nella sua complessità reale:

Infatti la manipolazione gioca proprio su una percezione distorta della realtà. Se la rappresentazione manipolatoria non fosse in qualche misura simile alla realtà, essa creerebbe un mondo autonomo totalmente parallelo a quello reale, privo d'incidenza su di esso.

⁴² Al lettore scettico che ci chiede di essere clementi con Dorval chiediamo di confrontare le emozioni messe in scena nelle *Victimes cloîtrées* con la finezza psicologica di quelle descritte per esempio da Pascal.

questa è la funzione che il livello emotivo svolge, peraltro, nelle grandi opere letterarie. Il sentimentalismo tende, invece, a sostituire il particolare al tutto. Nel caso dell'opera che abbiamo analizzato, tale dinamica tocca anche il giudizio politico, tendendo a coartare la capacità critica del cittadino.

La componente sentimentale, nell'opera di Monvel, ricopre pertanto una funzione ideologica e politica. Essa infatti serve alla propaganda anticlericale perché l'odio nei confronti del monaco, che, allontanando i due giovani innamorati, è stato la causa ultima del dolore di Dorval, si trasforma in ostilità verso tutto l'ordine clericale. Inoltre il sentimentalismo mette a disposizione del cittadino giudizi preconfezionati (il monaco, e quindi il clero in generale, è malvagio; la vita senza la donna amata perde il suo senso; l'uomo disperato per amore non è più utile alla patria e non può che ritirarsi in convento, che di conseguenza diventa luogo inutile e dannoso alla Nazione). Questi giudizi si sostituiscono al giudizio personale dell'«uomo-cittadino», sfruttando l'indebolimento della sua capacità critica.

E tuttavia questi effetti, per quanto gravi, sono del tutto secondari rispetto al danno costituito dall'offuscamento della sensibilità che perde la sua *finesse*: l'ideologia agisce ad ogni livello, anche quello emotivo, per impoverire l'uomo nella sua capacità di esperienza reale.



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

ANNO XXVI - 1/2018

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.analislinguisticaeletteraria.eu

ISSN 1122 - 1917



9 1788893 353465