

**6 , 2007**

**Bouquets pour Hélène Forme e rappresentazioni dell'ironia e dell'umorismo/Formes et représentations de l'ironie et de l'humour**

---

**Maria Cerullo**

**L'ironia, il comico e la "sospensione di senso" ne 'La Maison Tellier' di Maupassant**

---

**Per citare l'articolo:**

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/106>

---

Rivista Publifarum

[publifarum.farum.it](http://publifarum.farum.it)

---

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/106/200>

Documento generato automaticamente 27-08-2020

---

# L'ironia, il comico e la "sospensione di senso" ne 'La Maison Tellier' di Maupassant

Maria Cerullo

---

« *La Maison Tellier* boucle le génie de Maupassant [...] mais il n'a pas d'avenir...

Car, fondamentalement, il n'a plus rien à ajouter. Il n'avancera plus qu'en nombre, condamné à « y revenir ». En fondant l'innombrable série des *Contes et Nouvelles*, *La Maison Tellier* - la nouvelle, le recueil, le livre - à verrouillé son oeuvre, une fois pour toutes. »

P. W. Lasowski

Una vasta, ricca ed articolata letteratura può essere consultata sul comico e sul riso <sup>1</sup>. L'ironia, a differenza del comico e del riso, assume, invece, uno spessore diverso, essa si presenta, nel contempo, come tema <sup>2</sup>, struttura discorsiva e figura retorica <sup>3</sup>.

Secondo Morier:

“L'ironia è l'espressione di una persona che, animata dal senso dell'ordine e della giustizia, si irrita dell'inversione di un rapporto che stima naturale, normale, intelligente, morale e che, provando il desiderio di ridere a tale manifestazione d'errore o d'impotenza, la stigmatizza in modo vendicativo, rovesciando a sua volta il senso delle parole o descrivendo una situazione diametralmente opposta alla situazione reale. Il che è una maniera di rimettere le cose per il verso giusto. <sup>4</sup>”

Tale definizione rispecchia sia a livello antifrasi sia a livello anticatarsi la struttura discorsiva e l'universo sociale de *La Maison Tellier* <sup>5</sup>.

Ogni personaggio di questa novella è l'espressione di un preciso contesto sociale e si comporta, quindi, secondo i principi morali e ideologici del mondo cui appartiene. Lo scrittore si propone, infatti, di condannare, attraverso la storia di queste donne

le aberrazioni culturali sotto la forma della trasgressione morale, mettendo, così, in evidenza lo stretto rapporto tra denaro e rispettabilità, moralità e prestigio sociale:

On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement <sup>6</sup>.

Sin dall'esordio Maupassant pone sull'avverbio di luogo indefinito "là" un'ambiguità lessicale. L'equivoco, infatti, è già contenuto nel titolo: quel luogo che non viene mai chiamato con il suo proprio nome è un'istituzione borghese solida e stabile che si mescola con le altre istituzioni : il tribunale e la chiesa.

La casa è tenuta da "Madame" che:

[...] issue d'une bonne famille de paysans du département de l'Eure, avait accepté cette profession absolument comme elle serait devenue modiste ou lingère <sup>7</sup>.

All'oscurità semantica di queste frasi Maupassant contrappone una vera e propria manipolazione del valore della parola, dando origine ad un altro tipo di ironia, a quell'ironia "qui use du signe contraire à l'intention" <sup>8</sup> e che Phippe Hamon definisce "littéraire":

[...] L'ironie littéraire [...] passe par des œuvres étendues, des textes, est écriture oblique plus que parole double, est posture d'énonciation représentée et différée, communion et excommunication plus que communication, manipule des valeurs plus que des significations, et cite et mime les discours d'autrui plus qu'elle ne désigne le monde. Art épideictique du blâme et de la louange mêlés, elle est, peut-être, un genre littéraire à part entière, mais un genre où se condensent et s'entrecroisent les procédures les plus retorses de la littérature en général <sup>9</sup>.

Il comico ne *La Maison Tellier* deriva, invece, dall'ambiguità lessicale e dialogica, dal capovolgimento ridicolo e brutale della realtà, dallo svuotamento del senso, sul quale Maupassant costruisce la parodia dell'opera stessa. "Un sentimento del contrario" che si trova anche all'origine del "ridicolo" leopardiano:

Le persone non sono ridicole se non quando vogliono parere o essere ciò che non sono. Il povero, l'ignorante, il rustico, il malato, il vecchio, non sono mai ridicoli mentre si contentano di parere tali, e si tengono nei limiti

voluti da queste loro qualità, ma si bene quando il vecchio vuol parere giovane, il malato sano, il povero ricco, l'ignorante vuol fare dell'istruito, il rustico del cittadino [...] non per altra causa riesce insopportabile una quantità di persone, che sarebbero amabilissime solo se si contentassero dell'esser loro <sup>10</sup>.

È proprio ciò che accade a Mme Tellier e alle sue "pensionnaires" quando arrivano a Virville. La sua professione non turba affatto suo fratello Joseph, poiché nessuno al paese conosce la vera professione di Madame e, parlando di lei, si dice soltanto che era una borghese di Fécamp. Infatti, per vedere le "dames":

Les habitants venaient aux portes, les enfants arrêtaient leurs jeux [...] et chacun suivait longtemps du regard toutes les belles dames de la ville qui étaient venues de si loin pour la première communion de la petite à Joseph Rivet. <sup>11</sup> [...] Leur entrée dans l'église affola la population. On se pressait, on se retournait, on se poussait pour les voir. Et des dévotes parlaient presque haut, stupéfaites par le spectacle de ces dames plus chamarrées que les chasubles des chantres. <sup>12</sup>

« Castigat ridendo mores » è un'antica tradizione ripresa ben tre secoli dopo da Bergson, il quale, approfondendo l'analisi antropologica del riso, ne stabilisce la funzione sociale. E, se il comico rappresenta l'allontanamento dai valori sociali, il riso punisce tali deviazioni ristabilendo l'ordine <sup>13</sup>:

Ma l'universo sociale di Maupassant non ha il senso dei valori, è un universo marcio e corrotto in cui trovano posto solo l'indifferenziazione e l'eliminazione dei contrasti. Egli mette a nudo il perbenismo borghese che nasconde dietro false apparenze i propri istinti bestiali. *La Maison Tellier* è una vera e propria contestazione della cosiddetta "società perbene" e dell' "ipocrisia borghese", alle quali Maupassant contrappone l'autenticità dei sentimenti.

La tesi del riso come punizione della deviazione sociale non spiega, però, un aspetto fondamentale della comicità e cioè il suo carattere trasgressivo e polemico. Bergson sostiene che il personaggio per essere comico deve essere "insociabile", cioè non adatto alle regole sociali.

A questo punto bisognerebbe capire meglio che cosa vuole esattamente denominare Bergson con tale termine, visto che ne *La Maison Tellier* vi sono personaggi “socievoli” e “sociabili” e tuttavia irresistibilmente comici:

[...] Mais à Bolbec apparut un monsieur [...] Alors le monsieur, qui se trouvait assis entre Rose la Rosse et de vieux paysan, se mit à cligner de l'œil aux trois canards [...] il commença à chatouiller ces animaux sous le bec [...] les malheureuses bêtes tournaient le cou afin d'éviter ses caresses, faisaient des efforts affreux pour sortir de leur prison d'osier ; puis soudain toutes trois ensemble poussèrent un lamentable cri de détresse : « Couen ! couen ! couen ! » Alors ce fut une explosion de rires parmi les femmes. Elles se penchaient, elles se poussaient pour voir ; on s'intéressait follement aux canards [...] Alors le monsieur, qui était commis voyageur, offrit par farce des bretelles à ces dames, et, s'emparant d'un de ses paquets, il l'ouvrit : C'était une ruse, le paquet contenait des jarretières. [...] Les deux paysans, figés dans l'ahurissement, regardaient de côté [...] Les vieux descendirent à Motteville, avec leur panier, leurs canards et leur parapluie ; et l'on entendit la femme dire à son homme en s'éloignant : « C'est des traînées qui vont encore à ce satané Paris [14](#)»

Anzi, a tal proposito, si può aggiungere che la critica maupassantiana alla società repressiva e conformista passa proprio dalla derisione di personaggi perfettamente omologati al sistema sociale. Quella di Maupassant può definirsi una comicità “anarchica”, strumento di denuncia sociale verso le aberrazioni prodotte dall'ordine costituito.

Ed è proprio dal contrasto tra la sottile e sfuggente irriverenza dello scrittore e l'ostinato “perbenismo borghese” che si può vedere *La Maison Tellier* come “una satira dei vizi” della società francese del XIX secolo.

Il racconto costruito sul rapporto di una superficie e di una profondità mira a dimostrare che il XIX secolo è il secolo della divisione borghese: l'opposizione dell'ordine della famiglia e dell'ordine del piacere [15](#).

Inoltre, la stabilità di questa “istituzione” è data dal cognome stesso di Madame: Rivet che, in francese, è un tipo di chiodo a due teste.

Continua così il gioco tipico maupassantiano della “rivelazione dei doppi” e della “ambiguità lessicale”: Costance Rivet rappresenta il “duplicato” di Madame, per la

quale si prevede lo stesso avvenire visto che:

[...] Le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n'existe pas dans la campagne normande. Le paysan dit: « C'est un bon métier » [16](#).

Da un punto di vista linguistico, Bergson giustamente afferma che bisogna distinguere fra il comico che il linguaggio “esprime” e quello che il linguaggio “crea”. E, mentre il primo potrebbe tradursi da una lingua ad un'altra perdendo, a volte, in questo passaggio, parte del suo rilievo, il secondo è generalmente intraducibile, poiché deve tutto il suo effetto comico ed ironico alla struttura della frase e alla scelta delle parole:

Si ottiene un effetto comico ogni qualvolta si finge di intendere una espressione nel senso proprio, quando essa era impiegata in senso figurato. [...] Se la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa comica [17](#).

Nel linguaggio, dunque, risulta comico e risibile tutto ciò che riduce le motivazioni alla sola funzione fàtica: automatismi, ripetizioni, luoghi comuni, eufemismi. In questo Maupassant è un maestro esemplare:

[...] «Ces dames changent de garnison ?» [...] « Pardon, je voulais dire de monastère » [...] « Nous avons quitté notre petite mamare ! couen !couen !couen ! » [...] l'équipage se mit en route. [18](#)

Come si può notare, tale gioco di parole crea una distrazione momentanea del linguaggio, ricoprendolo di comico. Ma la ripetizione di una parola o un luogo comune non sono mai ridicoli di per sé. Lo diventano quando simboleggiano “un gioco particolare” di elementi morali, simboli, a loro volta, di un gioco materiale. In realtà, qui, il tessuto narrativo è più complesso. La frase « Ces dames changent de garnison ? » e la rivendicazione di Madame per “l'onore del corpo”, dove la parola “corpo” prende sia un significato militare sia un significato carnale, si inseriscono in una sorta di partitura dialogica nella quale il parlato assurge ad un compito più alto di quello meramente ludico: esse sono rivolte a creare un effetto di sospensione e straniamento in accordo al contenuto del testo.

A questo punto, però, non si può ignorare la teoria “pirandelliana” del “comico”. Per Pirandello, infatti, esiste l’altra faccia del comico: l’umorismo; queste forme di atteggiamenti sono maschere che rendono impossibile un rapporto reale con qualcosa di profondo che invece giace nell’animo umano. E, partendo dal fatto che il comico è un avvertimento del contrario, mentre l’umorismo è il sentimento del contrario, entrambi caratterizzati da un processo di scomposizione, Pirandello riporta, nel suo saggio [19](#), il famoso esempio della vecchia signora imbellettata in modo quasi grottesco. Qui il lettore scoppia in una gran risata come avvertimento immediato del fatto che essa è “il contrario di ciò che una vecchia e rispettabile signora dovrebbe essere”. Ma, oltre all’apparente aspetto comico, interviene la riflessione che svela al lettore la sofferenza e il dolore dell’anziana donna grottescamente truccata, per una giovinezza ormai perduta.

Una tale riflessione si potrebbe fare anche sulla scena in chiesa durante la cerimonia della Prima Comunione della nipote di Madame. In queste donne, vestite così sfarzosamente da raggiungere il ridicolo, nascondono sotto tale abito delle emozioni intense e sincere:

*C’est alors que Rosa, le front dans ses mains, se rappela tout à coup sa mère, l’église de son village, sa première communion. Elle se crut revenue à ce jour-là, quand elle était si petite, toute noyée en sa robe blanche, et elle se mit à pleurer. Elle pleura doucement d’abord : les larmes lentes sortaient de ses paupières, puis, avec ses souvenirs, son émotion grandit, et, le cou gonflé, la poitrine battante, elle sanglota. Elle [...] se tamponnait le nez et la bouche pour ne point crier: ce fut en vain; une espèce de râle sortit de sa gorge, et deux autres soupirs profonds, déchirants, lui répondirent; [...] ses deux voisines, abattues près d’elle, Louise et Flora, étreintes des mêmes souvenirs lointains, gémissaient aussi avec des torrents de larmes. Mais comme les larmes sont contagieuses, Madame, à son tour, sentit bientôt ses paupières humides, et se tournant vers sa belle-sœur, elle vit que tout son banc pleurait aussi. [20](#)*

Ed è proprio dall’analisi di queste manifestazioni emotive improvvise che la riflessione pirandelliana si materializza e da qui, dunque, la conclusione dello scrittore siciliano: tra il comico e l’umorismo c’è una differenza di livelli di coscienza e di riflessione in relazione ad un unico comune denominatore che è il “contrario”.

Se conveniamo che il comico e l'ironia suppongono in colui che osserva un senso di superiorità e di distacco, possiamo allora affermare che in tal senso Maupassant può definirsi uno scrittore moderno nel senso largo del termine. Proprio come farà Pirandello nel XX secolo, Maupassant usa, ne *La Maison Tellier*, il comico e l'ironia come strumenti di rinnovamento linguistico e culturale.

Non sempre, però, la parola è forgiata per un nostro bisogno individuale; ogni individuo eredita la "parola dell'altro" e ne fa un uso quotidiano; la parola, quindi, nel senso "neutro" del termine prende svariate forme e significati a seconda del contesto nel quale è situata. Ogni uomo si costruisce dunque una propria dimensione dialogica sempre in relazione alla considerazione dell'altro. Ecco perché Bakhtine afferma che la nostra "parola" è sempre la "parola dell'altro":

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité. [...] Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense [...] [21](#).

Se per Dostoesvski "le mot de l'autre" [22](#) riveste una grande importanza nella sua opera, per Bakhtine essa ha addirittura un effetto vitale:

[...] Dans ce cas, le mot se révèle posséder deux orientations de signification, deux voix.

Il s'agit de comprendre le « mot », toujours, dans son rapport avec le mot de l'autre. Et ce rapport lui-même connaît ses propres variantes. [...] Le discours de notre vie pratique est plein de mots appartenant à d'autres: il en est dans lesquels nous fondons notre voix, oubliant à qui ils sont, il en est dont nous nous servons pour renforcer nos mots à nous, considérant qu'il font pour nous autorité, il en est enfin que nous peuplons de nos propres aspirations qui leur sont étrangères ou hostiles. [...] La vie du mot c'est de passer de bouche en bouche, d'un contexte à un autre contexte, d'un groupe social à un autre, d'une génération à une autre génération.è...] Et c'est pourquoi l'orientation du mot parmi les mots, la



sensation différente provoquée par le mot de l'autre et différents moyens de réagir sont peut-être les problèmes les plus fondamentaux de l'étude translinguistique de tout mot, y compris du mot littéraire <sup>23</sup>.

La dimension dialogica de *La Maison Tellier* è interamente costruita su perifrasi, eufemismi, equivoci, sregolatezza e svuotamento del senso:

« On allait là », maison; bâtiment; troupe; garnison; monastère; compagnie, régiment Tellier; dames; madones; bergerie; troupeau; « nous avons quitté notre petite mamare », « fête », « communion », « cette habitude professionnelle de chatteries », « le corps de Dieu » <sup>24</sup>.

La sospensione del senso si rivela maggiormente nella confusione dei ruoli che elimina la separazione fra il bene e il male : “la maison Tellier”/ “la maison de Dieu”. Maupassant costruisce il sospetto su questa parola e ne stabilisce la vacuità ingannevole. Notiamo, a questo proposito, che la scena finale nella “Maison Tellier” è simmetrica alla scena centrale in chiesa e l’una sembra la parodia dell’altra:

Soudain dans l’église une sorte de folie courut , une rumeur de foule en délire <sup>25</sup>.

Un delirio che coinvolge anche l’officiante :

Il acheva de donner la communion avec une telle surexcitation de foi que ses jambes défailaient sous lui, et quand lui-même eut bu le sang de son Seigneur, il s’abîma dans un acte de remerciement éperdu. <sup>26</sup>

La stessa esaltazione avviene nella “Maison Tellier” al ritorno delle donne:

L’établissement Tellier avait un air de fête. Au rez-de-chaussée les voix tapageuses des hommes du port faisaient un assourdissant vacarme. Louise et Flora ne savaient à qui répondre, buvaient avec l’un, buvaient avec l’autre. [...] Rosa [...] allumait l’ancien maire [...] Madame s’abandonna aux bras de M. Vasse [...] M. Philippe entama une polka vive et M. Tournevau s’élança avec la belle Juive qu’il tenait en l’air, sans laisser ses pieds toucher terre <sup>27</sup>.

M. Tournevau innalza, nella casa, il “corpo” della bella Giudea proprio come il sacerdote innalza, in chiesa, il “corpo” di Dio.

Il paragone si rafforza maggiormente quando si vede “brillare” al ritorno “delle pecorelle” “quella piccola lanterna di madonna”:

On soupa vite, puis, quand on eut repris le costume de combat, on attendit les clients habituels; et la petite lanterne allumée, la petite lanterne de madone, indiquait aux passants que dans la bergerie le troupeau était revenu. En un clin d’œil la nouvelle se répandit, on ne sait comment, on ne sait par qui [28](#).

La confusione del senso si compie soprattutto nell’esclamazione di Madame:

« Ça n’est pas tous les jours fête » [29](#)

senza che si riesca a capire bene se Madame chiama festa la comunione o l’orgia con la quale si conclude la giornata.

Se conveniamo che nella logica maupassantiana le cose hanno un significato solo ribaltandosi, stravolgendo così la morale, deduciamo allora che il “bordello” potrebbe avere il significato della messa di comunione. Maupassant rende tale confusione con grande efficacia quando getta la piccola comunicanda tra le braccia di quelle donne, indifferenziando, così, il sacro e il profano, la verginità e la prostituzione:

Lorsque rentra la petite fille, ce fut sur elle une pluie de caresses; toutes les femmes la voulaient caresser [...] Chacune l’assit sur ses genoux, mania ses fins cheveux blonds, la serra dans ses bras en des élans d’affection véhémement et spontanée [30](#).

Le immagini inquietanti di queste donne si mescolano anche alla descrizione della natura :

Des deux côtés de la route la campagne verte se déroulait. [...] Dans les seigles déjà grands des bluets montraient leurs petites têtes azurées que les femmes voulaient cueillir, mais M. Rivet refusa d’arrêter [31](#).

Qui si coglie un chiaro riferimento biblico [32](#): si delineano donne mortifere e fatali che vogliono far mozzare teste come se fossero delle Salomé.

Osserviamo, però, che se queste donne sono definite tutte come delle Salomé, altri due clamorosi scandali biblici possono essere inseriti in questo contesto narrativo:

quello di Dalila e quello di Giuditta, donne che trovano riferimento nelle figure di Madame e di Rosa:

Quand on descendit devant la gare, le menuisier s'attendrit : « C'est dommage que vous partiez, on aurait bien rigolé ».

Madame lui répondit sensément : « Toute chose a son temps, on ne peut pas s'amuser toujours ». Alors une idée illumina l'esprit de Rivet : « Tiens, dit-il, j'irai vous voir à Fécamp le mois prochain ». Et il regarda Rosa d'un air rusé, avec un œil brillant et polisson. « Allons, conclut Madame, il faut être sage ; tu viendras si tu veux, mais tu ne feras point de bêtises ».

Il ne répondit pas, et comme on entendait siffler le train, il se mit immédiatement à embrasser tout le monde. Quand ce fut au tour de Rosa, il s'acharna à trouver sa bouche que celle-ci, riant derrière ses lèvres fermées, lui dérobait chaque fois par un rapide mouvement de côté : il la tenait en ses bras; mais il n'en pouvait venir à bout, gêné par son grand fouet qu'il avait gardé à sa main et que, dans ses efforts, il agitait désespérément derrière le dos de la fille. [...] Rivet, quittant l'intérieur de la gare, courut à la barrière pour voir encore une fois Rosa ; et comme le wagon plein de cette marchandise humaine passait devant lui, il se mit à faire claquer son fouet en sautant et chantant de toutes ses forces :

*Combien je regrette  
Mon bras si dodu,  
Ma jambe bien faite,  
Et le temps perdu ! 33*

Madame è infatti la donna temuta, la donna con la spada che difende "l'istituzione" che rappresenta e capace, come Giuditta, di cogliere, se ci fosse la necessità, la testa dell'uomo e nemico.

Rosa, come Dalila, non si inserisce direttamente in questa ambivalente crudeltà, ma è anch'essa una creatura distruttiva, generata dalla paura maschile della castrazione.

Il tema della "contaminazione" di tutti gli spazi da parte di queste donne è rappresentato dal passaggio della carretta tra "quelle pianure colorate dai fiori di campo":

[...] Et au milieu de ces plaines colorées ainsi par les fleurs de la terre, la

carriole, qui paraissait porter elle-même un bouquet de fleurs aux teintes plus ardentes, passait au trot du cheval blanc, disparaissait derrière les grands arbres d'une ferme, pour reparaître au bout du feuillage et promener de nouveau à travers les récoltes jaunes et vertes, piquées de rouge ou de bleu, cette éclatante charretée de femmes qui fuyait sous le soleil <sup>34</sup>.

Un simile gioco di ripetizioni ed inversioni di segni dimostra l'arbitrarietà e la potenza della parola.

La sospensione di senso è quindi, per Maupassant, una provocazione, un'erosione sottile che disorienta i riferimenti del lettore, un incessante gioco dentro e con il linguaggio che destabilizza il riconoscibile, ne arresta gli effetti e rovescia le situazioni.

Ciò che più emerge dall'intero tessuto narrativo maupassantiano è il suo cinismo, che Jankélévitch definisce come "une extrême ironie", poiché solo "l'ironie remet tout en question" <sup>35</sup>.

---

## Note

<sup>↑ 1</sup> Aristotele tratta del comico come esplicazione finale del suo studio sul tragico, Baudelaire mette in luce l'aspetto diabolico del riso, Ben Jonson nella Prefazione a *Every man in his humor* analizza il "tipo di follie umane" attraverso le quali mette in ridicolo il tratto distorto e dominante della personalità, Freud interpreta il riso come "energia psichica" necessaria a mantenere una rimozione pulsionale, T.W. Adorno lo interpreta, invece, come "profondo senso d'impotenza" verso una realtà di cui si intuisce l'assurdo, Pirandello gli attribuisce il ruolo di un profondo ed empatico "sentimento del contrario", per Bergson invece "Non vi è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano".

<sup>↑ 2</sup> Cfr. Kierkegaard, *Il concetto d'ironia in costante riferimento a Socrate*, tesi pubblicata nel 1841.

<sup>↑ 3</sup> Cfr. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

<sup>↑ 4</sup> Cfr. Morier, *Dizionario di poetica e retorica*

<sup>↑ 5</sup> G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, édition de Patrick Wald Lasowski, Paris,

Librairie Général Française, 1983. Raccolta di novelle dedicata a Ivan Turgheniev in segno “ d’une affection profonde et d’une grande admiration.” Maupassant scrisse questa raccolta di novelle nel 1881.

[↑ 6](#) G. de Maupassant, op. cit., p. 17

[↑ 7](#) Ibidem.

[↑ 8](#) Cfr. P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Tome II, 1966

[↑ 9](#) Ph. Hammon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996

[↑ 10](#) G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Garzanti, 1991, p. 84

[↑ 11](#) G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, op. cit., p. 31

[↑ 12](#) Ivi, p. 35

[↑ 13](#) H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato e C. Gallo, prefazione di Beniamino Placido, Bari, Laterza, 2001, p. 88 (edizione originale: Bergson, *Le rire*)

[↑ 14](#) Ivi, pp. 27-29

[↑ 15](#) Tale opposizione si riscontra anche ne *La Terre* di Zola quando i rispettabili Charles, tenutari di una casa chiusa la fanno passare per una merceria agli occhi della figlia.

[↑ 16](#) G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, op. cit., p. 17.

[↑ 17](#) H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, op. cit., p.74.

[↑ 18](#) G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, op. cit., pp. 27-29

[↑ 19](#) Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1960

[↑ 20](#) Ivi, p. 37

[↑ 21](#) M. Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1977, pp. 77-89.

[↑ 22](#) Cfr. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

[↑ 23](#) M. Bakhtine, *Dialogisme et analyse du discours*, Paris. Bertrand-Lacoste, 1995,pp. 71-72

[↑ 24](#) Cfr. G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, op. cit.

[↑ 25](#) Ivi, p. 37

[↑ 26](#) Ivi, pp. 38-39

[↑ 27](#) Ivi, pp. 45-47

[↑ 28](#) Ivi, p. 44

[↑ 29](#) Ivi, p. 48

[↑ 30](#) Ivi, p. 32

[↑ 31](#) Ivi, p. 30

[↑ 32](#) A tal proposito cfr . M. Petrone, “L’ironie dans l’œuvre de Maupassant: l’exemple de La Maison Tellier”, *Miscellanea di Studi in memoria di Giampiero Posani*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2005.

[↑ 33](#) G. de Maupassant, *La Maison Tellier*, op. cit, pp.43-44

[↑ 34](#) Ivi, p. 30

[↑ 35](#) Cfr. Jankélévitch, *L’Ironie*, France, Flammarion, 1964