

1

a cura di
Luciana Gentilli
Patrizia Oppici
Susì Pietri

EXPERIMETRA

MODA E MODI DI VITA

Figure, generi, paradigmi



Moda e modi di vita

Figure, generi, paradigmi

a cura di Luciana Gentili, Patrizia Oppici,
Susi Pietri

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

1

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-517-4

Prima edizione: maggio 2017

©2017 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Francesca Cruciani

I volumi della collana “Experimetra” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 7 Modi e metamorfosi della moda
Introduzione di Susi Pietri
- Rosa Marisa Borraccini
- 29 Il trionfo della parrucca. Modelli e nomenclatura dall'*Enciclopedia per pettinarsi* del conciateste Bartelemi (Venezia 1769)
- Luciana Gentili
- 53 Il cicisbeismo screditato. Tra satira misogina e intransigenza religiosa
- Tiziana Pucciarelli
- 73 *Contra el pintarse*. Una satira settecentesca inedita di Cándido María Trigueros
- Mirko Brizi
- 89 La satira contro l'istruzione "vuota" nel Settecento in Spagna. Forme e contenuti
- Nuria Pérez Vicente
- 133 Mujer, moda, educación. La traducción del *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, de Josefa Amar y Borbón
- Patrizia Oppici
- 157 Difesa e illustrazione della moda. Dal «Cabinet des Modes» al «Journal de la Mode et du Goût»

- Susi Pietri
181 «Riens». I paradigmi della moda nell'opera di Balzac
- Jean-Paul Rogues
205 L'apparence est sacrée. Le concept d'«apparure» chez Henri Raynal
- Daniela Fabiani
221 *Oublier Palerme* di Edmonde Charles-Roux. Moda e stili di vita tra Vecchio e Nuovo mondo
- Silvia Vecchi
235 Essere alla moda in ottica *beur*. Stili e linguaggi della multiculturalità in *Entre les murs*
- Sabrina Alessandrini
257 Il velo e le adolescenti italiane e francesi nate da famiglie d'immigrati magrebini: moda o modo di vita?
- 283 Indice dei nomi

Susi Pietri

Modi e metamorfosi della moda

«L'uomo che nella moda vede soltanto la moda, è uno sciocco. La vita elegante non esclude né il pensiero né la scienza; anzi, li consacra»¹. È con questa perentoria sentenza che Honoré de Balzac, nel suo *Traité de la vie élégante*, condensa la sua riflessione sulla complessità e sulla molteplicità dei fenomeni e delle istanze ascrivibili alla sfera globale della *vie extérieure*. Prima ancora di diventare leva per i consumi di massa, la moda ha saputo manifestare tutta la sua capacità di mobilitazione del desiderio facendo confluire, in un unico movimento denso di tensioni e contraddizioni, ragioni economiche e pulsioni sessuali, ricerca dell'espressione individuale e costruzione delle identità sociali, obiettivi commerciali e modelli di erotismo. Tra il XVIII e il XXI secolo, questo processo assume una nuova visibilità attraverso il passaggio epocale da una società semplicemente stratificata alla sua infinita complicazione in un universo collettivo sempre più segnato dalla necessità dell'elaborazione di specifiche, inedite "distinzioni" sociali². *L'intreccio tra i fenomeni della moda e le modificazioni degli stili di vita* trova allora nella produzione letteraria, europea e non, uno spazio elettivo di riflessione, rielaborazione, impulso alla ricerca di forme rinnovate³ che ne sondano tutte le dimensioni profondamente

¹ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, vol. XI, p. 247.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, éditions de Minuit, 1979; trad. it. *La distinzione*, Bologna, il Mulino, 1984.

³ Georg Simmel, *Die Mode* (1895), in *Jenseits der Schönheit*, hrsg. von Ingo Meyer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, pp. 78-106; trad. it. *La moda*, Milano, Mimesis, 2015.

enigmatiche. Quasi inafferrabile nelle sue proteiformi manifestazioni, la moda si materializza infatti in una rete di vertiginose opposizioni paradossali. Si realizza attraverso varie forme di imitazione di “modelli” più o meno raffinati e complessi, ma con l'intento di affermare il valore dell'«originalità»⁴. Si identifica con l'aspirazione alla spontaneità, che assume tuttavia la forma di un obbligo («la moda è il cambiamento periodico di stile di carattere più o meno costrittivo»⁵). Esige l'invenzione – l'invenzione di “qualcosa di nuovo” – ma d'altra parte impone l'uniformità⁶. Si afferma producendo un'infrazione alla norma abituale e, insieme, impone il rispetto della norma stessa (è una ricerca di «devianza obbligatoria», una «costrizione di relatività»⁷). Aspira alla diversità, rendendo però l'individuo «simile agli altri» – ovvero, nell'analisi pionieristica e ormai classica di Georg Simmel, realizza la compresenza conflittuale eppur unitaria della tendenza simultanea all'uguaglianza e alla differenza: «la moda è imitazione di un modello dato e appaga il bisogno di appoggio sociale, conduce il singolo sulla via che tutti percorrono, dà un universale che fa del comportamento di ogni singolo un mero esempio. Nondimeno appaga il bisogno di diversità, la tendenza alla differenziazione, al cambiamento, al distinguersi. [...] Così la moda non è altro che una delle forme di vita con le quali la tendenza all'eguaglianza sociale e alla variazione si congiungono in un fare unitario»⁸.

Il nuovo «linguaggio della moda» innesca un rapporto doppiamente paradossale con il tempo e con il mondo, sottolineandone la continua spinta sia alla caducità che al superamento:

⁴ Françoise Coblence, *Le dandysme et la règle*, in *L'Honnête homme et le dandy*, éd. par Alain Montandon, Tübingen, Narr, 1993, pp. 169-177.

⁵ Sebald Rudolf Steinmetz, citato in Elena Esposito, *I paradossi della moda*, Bologna, Baskerville, 2004, p. 8.

⁶ Gerardo Ragone, “Introduzione”, in *Sociologia dei fenomeni di moda*, a cura di Gerardo Ragone, Milano, Franco Angeli, 1976, pp. 9-46; Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

⁷ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, pp. 100-109.

⁸ Simmel, *Die Mode*; trad. it. *La moda*, cit., pp. 19-20 (e si veda, in particolare, Giovanni Matteucci, “Il principio sociale della moda”, in *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 39 ss.).

Moda. Io sono la moda, tua sorella.

Morte. Mia sorella?

Moda. Sì, non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità? [...] Io me ne ricordo bene, e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vada a questo effetto per una strada e io per un'altra [...] Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali⁹.

Il *Dialogo della Moda e della Morte* di Giacomo Leopardi condensa in modo paradigmatico la complessità di questa doppia dimensione temporale. Il “tempo della moda” per un verso supera e rende decadute tutte le sue fasi precedenti – anche quelle appena trascorse, finite un attimo prima; per altro verso, si afferma attraverso la sua capacità di rigenerarsi, di rinascere rinnovato ad ogni istante. Adeguandosi a queste accelerazioni del tempo, ci si assoggetta al vincolo del cambiamento costante, ovvero si accetta un vincolo in ragione della sua mutevolezza, nella consapevolezza che le sue determinazioni concrete cambiano o cambieranno presto: quando si dice, di uno specifico fenomeno, che “è alla moda”, si sottintende che è presente “per ora”, ma che scomparirà con la stessa rapidità con cui si è presentato¹⁰. Si assume contraddittoriamente, in tal modo, come riferimento stabile la pura transitorietà – la *transitorietà di ciò appare stabile* o la *stabilità del transitorio*. Pochi decenni dopo il *Dialogo della Moda e della Morte*, Charles Baudelaire, nei saggi raccolti in *Le Peintre de la vie moderne*, disegnando i tratti indefiniti e ineludibili della nuova bellezza intrinsecamente fugace della “modernità” («la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»¹¹), individua proprio nel

⁹ Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte, Operette morali*, in *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, vol. I, p. 89.

¹⁰ Esposito, *I paradossi della moda*, cit., pp. 3-5.

¹¹ Charles Baudelaire, *La modernité, Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976; trad. it. *La modernità, Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, a cura di Giovanni Raboni, Giuseppe Montesano, “Introduzione” di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996, p. 1285.

principio della moda il potere esemplare di «distillare [...] il poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero»¹². In questa sorta di ossimorica eternità del caduco, la moda celebra l'esaltazione della contingenza temporale, per cui ogni presente appare sempre come nuovo e diverso sul presupposto di un passato recentissimo già involato, che consente di coglierlo come tale. Eppure, nel ritmo costante del cambiamento febbrile, del perenne affiorare, affermarsi e cessare, ogni singola manifestazione della moda ha tuttavia «la mirabile proprietà di presentarsi come se volesse vivere in eterno»¹³. Identificandosi all'apoteosi di questo perenne presente «en marche», la moda cerca dunque *nella metamorfosi e nel mutamento la sua sola forma di permanenza*, produce una variabilità apparentemente inesauribile di forme cangianti la cui estrema diversità serve a far emergere l'unica stabilità ancora possibile: quella del principio del cambiamento stesso.

L'esplicarsi di una «necessità contingente», legata al solo presente, ma che ciononostante riesce a fungere ugualmente da criterio di orientamento collettivo, descrive il campo di manifestazione di un altro carattere paradossale della moda – la sua *dimensione liminale* o, come scriverà ancora Simmel, il suo coincidere con uno «stato di confine»:

La moda ha il fascino caratteristico del confine, il fascino dell'inizio e della fine insieme, il fascino della novità e nello stesso tempo quello della caducità. Il suo problema non è essere o non essere, essa sta sempre sullo spartiacque di passato e futuro e ci dà, finché è in voga, una così forte sensazione del presente come pochi altri fenomeni riescono a darci. [...] Tra i motivi per cui oggi la moda domina così potentemente le coscienze, vi è anche il fatto che le grandi convinzioni, durevoli e incontestabili, perdono sempre più la loro forza. Gli elementi effimeri e durevoli della vita guadagnano con ciò tanto più spazio di manovra. La rottura con il passato, che da più di cento anni l'umanità civilizzata si sforza incessantemente di attuare, rende sempre più acuta la coscienza del presente. Questa accentuazione del presente è evidentemente allo stesso tempo una accentuazione del cambiamento: nella misura in cui si è portatori della tendenza culturale suddetta, ci si rivolgerà alla moda in tutti i campi, e non solo in quello dei vestiti¹⁴.

¹² *Ibidem*.

¹³ Simmel, *Die mode*; trad. it. *La moda*, cit., p. 61.

¹⁴ Ivi, pp. 33-34.

Il rovescio speculare di questi paradossi temporali della moda è la sua facoltà di *divorare*, letteralmente, le sue stesse produzioni incessanti, a una velocità sempre più incalzante. La moda, come si diceva, permane “in quanto principio”, ma lo fa dimenticando e annientando le sue forme precedenti:

I grattacieli sono spudoratamente recenti e, con ancor meno pudore, esibiscono la loro «novità» [...] Non solo non incoronati dalla storia, ma privi perfino di una credibile *disponibilità di tempo per la storia*, e consacrati a nient'altro se non all'uso commerciale più vieto, quei grattacieli sono semplicemente le note più acute di quel concerto di dispendiosa provvisorietà in cui si decanta la sensazione ultima che ci si fa di New York. Non provano mai a parlarti, secondo il costume degli edifici più maestosi al mondo, come si è fin qui appreso a conoscerlo – quello di torri e templi, di fortezze e palazzi – con l'autorità propria delle cose che restano, o almeno di ciò che dura a lungo. Una storia *vale solo fintantoché non ne viene raccontata un'altra*, e i grattacieli rappresentano l'ultima parola in fatto di ignognosità mercantile, *finché non ne verrà scritta un'altra*¹⁵.

In queste pagine di *The American Scene* Henry James descrive l'impatto travolgente e rovinoso delle “nuove mode” nella fisionomia di New York, con il dilagare di disordinati stili architettonici, di forme inedite dell'arredo urbano, di oggetti, luoghi, quartieri di volta in volta assurti allo statuto di “novità emergente” nello spazio metropolitano. L'impero della moda porta qui il marchio di un'esplosione brutale e distruttiva: le trasformazioni repentine del tessuto urbano, la crescita convulsa dei grattacieli (i «nuovi mostri del mercato»¹⁶), i cambiamenti profondi e radicali di costumi e valori, di logiche, comportamenti, stili e modi di vita. Lasciando parlare, in guisa di testimoni e di insoliti personaggi, gli abiti, i passanti, le strade, le nuove e mobili frontiere fra gli spazi e i territori della città, James redige l'inquietante registro degli «abissi di volgarità» del presente effimero della moda scandito dal suo «dispendioso concerto del provvisorio»¹⁷. *The American Scene* diventa così l'implaca-

¹⁵ Henry James, *The American Scene* (1904-1907), in *Collected Travels Writings: Great Britain and America; English Hours; The American Scene; Other Travels*, ed. by Richard Howard, New York, The Library of America, 1993; trad. it. *La scena americana*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 86-87.

¹⁶ Ivi, pp. 173-209.

¹⁷ Ivi, p. 87.

bile denuncia di un mondo *in ostaggio delle mode* che arriva a disfare a velocità prodigiosa la sua storia, incapace di preservare la stratificazione della sua dimensione temporale – un universo, in altri termini, in preda alla proiezione in un «*futuro sempre imminente*», condannato a ripetere senza tregua il gesto di uno sradicamento assoluto, radendo al suolo il suo passato fino ad annullarne definitivamente il senso stesso. D'altra parte non è tanto il “nuovo” in primo piano nella New York *fashionable jamesiana*, bensì tutto ciò che è destinato a una «prossima estinzione» – così come Balzac, più di mezzo secolo prima, in *Ce qui disparaît de Paris*¹⁸ aveva concentrato la sua analisi delle mode e degli spazi parigini sul «presente che va scomparendo»¹⁹: strade, oggetti d'uso quotidiano, mestieri, stili vestimentari, esseri umani assimilati alle “cose” nella loro vulnerabilità all'azione annichilente della moda e del tempo, dove ogni frammento della vie *extérieure* è investito dall'ossimoro di un'«arcaicità imminente». La «furia del dileguare» scandisce il ritmo della moda, nel vortice temporale in cui produzione incessante del nuovo e distruzione di ogni contenuto precedente sono «consustanziali e inseparabili»²⁰.

In questo inesausto movimento di negazione e creazione (attraverso la fuggevolezza di entrambi, che ne farebbe la forma specifica di «fascinazione»²¹), la moda si sperimenta anche come potere di illusione, travestimento, simulazione, gioco di prestigio – ossia produzione di *identità artificiali*. La sua «finzione» rende presente una apparenza possibile, rivela ciò che “non si è” o “non si è ancora”, convoca ciò che si “desidera essere” – e permette allo stesso tempo di diventarlo finzionalmente, virtualmente:

¹⁸ Balzac, *L'Hôpital et le peuple. Ce qui disparaît de Paris*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 575-581.

¹⁹ Ivi, pp. 577 ss.

²⁰ Simmel, *Die mode*; trad. it. *La moda*, cit., p. 39.

²¹ Cfr. Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987; trad. it. *L'impero dell'effimero*, Milano, Garzanti, 1989.

Ho sotto gli occhi una serie di stampe di mode, dalla Rivoluzione sino pressappoco al Consolato. Questi abiti, che muovono al riso tanta gente incapace di pensare, grave senza una gravità vera, presentano un fascino di un duplice ordine, artistico e storico. Il più delle volte sono belli e finemente disegnati; ma ciò che m'importa altrettanto, e che mi rallegra di ritrovare in tutti o nella maggior parte, è la morale e l'estetica del tempo. *L'idea che l'uomo si forma del bello impronta tutto il suo modo di vestire, rende floscio o rigido l'abito, arrotonda o squadra il gesto, e alla lunga penetra sottilmente persino nei tratti del suo volto. E l'uomo finisce per somigliare a ciò che vorrebbe essere.* Queste stampe possono essere tradotte nel registro del bello e del brutto; in quello del brutto divengono caricature; nel bello equivalgono a statue antiche²².

Baudelaire evoca qui il carattere *performativo* dell'artificialità della moda, la sua facoltà di costituirsi come una reinvenzione attiva dell'io (una ri-creazione o una «creazione seconda» di sé, come sosterranno più tardi raffinati apostoli dell'estetismo della statura di Wilde o di Huysmans²³), attraverso le forme specifiche della sua operatività insieme *finzionale* e *pragmatica*, identificata con la forza d'immedesimazione e con la potenza mimetica che sa esercitare.

Prefigurando o riconfigurando questo “groviglio di paradossi”, una costellazione straordinariamente complessa e multi-forme di reti tematiche, suggestioni teoriche, procedimenti analitici si dispiega dunque nelle rappresentazioni letterarie e storiche della moda, ridefinendo lo statuto di specifiche, reciproche affinità formali (il dettaglio, la descrizione, l'imitazione, la distinzione, la ricerca dello stile, la riconfigurazione creativa, il ritmo e l'intreccio, la scansione temporale e l'accelerazione). Per queste stesse vie, la connessione sempre presente nella moda tra vocazione identitaria individuale e dimensione istituzionale del costume, tra *parole* e *langue*²⁴, verrà modulandosi, nelle sue poliedriche iscrizioni nei testi letterari, come spinta duplice e contraddittoria, come ricerca della più estesa uniformità con gli

²² Baudelaire, *Le beau, la mode et la félicité, Le Peintre de la vie moderne*, in *Ceuvres complètes*, cit.; trad. it. *Il bello, la moda e la felicità, Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, cit., p. 1273 (il corsivo è mio).

²³ Paolo D'Angelo, *Estetismo*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 85-109, 145-174.

²⁴ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967; trad. it. *Sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1983.

altri, come prevalenza ritualizzata del mutamento sulla continuità, o come precaria, fuggitiva compresenza di imitazione e distinzione²⁵.

I saggi raccolti nel presente volume indagano l'intreccio formale tra moda e modi d'esistenza ripercorrendo le opere di singoli autori, di diverse epoche e distinte scene nazionali, nel comune intento di esplorare l'interazione tra le reciproche poetiche, semantiche e proposte di «orientamento della vita» – e, simultaneamente, la loro *problematica reinvenzione* attraverso le forme letterarie, dalla trattatistica alla satira, dal giornale di moda all'enciclopedia e al romanzo. Entro questa prodigiosa molteplicità di generi, registri stilistici, strategie di comunicazione, si iscrive in vario modo lo stretto legame tra cultura materiale, storia delle idee e comportamenti collettivi, in cui l'abbigliamento diviene un nodo centrale nella rappresentazione simbolica dei ruoli sociali, degli imperativi etici, dei cambiamenti del gusto, dei “segni” di appartenenza e di significazione. Il saggio di Rosa Marisa Borraccini (*Il trionfo della parrucca. Modelli e nomenclatura dall'Enciclopedia per pettinarsi del conciateste Bartelemi [Venezia 1769]*), partendo da una ricognizione sul notevole sviluppo e sulla diffusione crescente di giornali e raccolte di immagini della moda nel corso del Settecento (segnali concreti del «dinamismo dei nuovi strumenti di comunicazione, interpreti dello spirito borghese e popolare» e «specchio nel quale la società si riflette, si legge e, dunque, si svela»), indaga sull'enigma bibliografico dell'*Enciclopedia* del misterioso «conciateste Bartelemi», prontuario arguto e allusivo sull'uso generalizzato delle parrucche che nasconde un singolare, appassionante “gioco degli specchi”. L'opera si rivela infatti, nella rigorosa ricostruzione di Borraccini, un *pastiche* letterario, la trasposizione/traduzione in italiano dell'*Encyclopédie perruquière*: un testo burlesco pubblicato a Parigi nel 1757 in cui la satira dei costumi si coniuga alla parodia della ciclopica *Encyclopédie* di Diderot e D'Alem-

²⁵ Si veda: Simmel, *Die Mode*; trad. it. *La moda*, cit.; Thorstein Veblen, *Teoria della classe agiata*, Torino, Einaudi, 1981; Gabriel Tarde, *Le leggi dell'imitazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2012.

bert. Anche il suo autore, tuttavia, come il «conciatete Bartelemi», porta un nome fittizio, quello del «*coiffeur* Beaumont», acconciatore di successo che alterna alle sottili rappresentazioni parodistiche della moda della parrucca le recriminazioni circa il mancato apprezzamento dell'opera sua da parte degli enciclopedisti, che gli avrebbero negato la redazione delle voci *Perruche* e *Perruquier* del *Dictionnaire encyclopédique*. Dietro questi rimandi da un personaggio irrealista all'altro, si cela, come mostra l'autrice del saggio, Jean-Henri Marchand, prolifico scrittore del XVIII secolo, giurista, regio funzionario, poligrafo camaleontico e autore di parodie e *divertissements* di chiara impronta volterriana. La pubblicazione e l'adattamento veneziano del 1769, a loro volta, nascono in un ambiente ricco di fermenti e strategie innovative in ambito editoriale ricostruite analiticamente da Borraccini: l'iniziativa della traduzione dell'*Encyclopédie perruquière* si colloca nella fase di piena espansione delle attività del libraio-editore Antonio Graziosi, che si avvale della collaborazione di consulenti come Gasparo Gozzi, Francesco Grisellini, Giovanni Francesco Scottoni, e, per l'apparato decorativo dell'*Enciclopedia per pettinarsi*, affidò la realizzazione delle tavole illustrative all'incisore Antonio Baratti, uno dei più apprezzati e laboriosi artisti dell'epoca. Nell'attenta, spregiudicata operazione culturale e commerciale dell'*Enciclopedia per pettinarsi*, si rende quindi pienamente visibile, come sottolinea Borraccini, la complessa dinamica di influenza reciproca «tra le forme di produzione e di consumo degli oggetti d'uso e gli strumenti informativi che di volta in volta li promuovono o, viceversa, li reprimono».

L'intreccio problematico tra promozione e repressione, libertà e censura, invenzione e conformità alle regole è una costante della riflessione e della rappresentazione della moda, declinata in una grande varietà di modelli di comportamento e paradigmi di pensiero talvolta contrastanti – se non opposti, come testimonia esemplarmente Jules Barbey d'Aurevilly nel suo *Du Dandysme et de George Brummell*:

Così, una delle conseguenze del dandismo, una delle sue principali caratteristiche – o, per meglio dire, la sua caratteristica più generale – è di produrre sempre l'imprevisto, qualcosa che la mente soggiogata alle regole

non può aspettarsi secondo logica. L'Eccentricità, altro frutto della terra inglese, produce anch'essa l'imprevisto, ma in un altro modo, in maniera sfrenata, selvaggia, cieca. È una rivoluzione individuale contro l'ordine stabilito, a volte contro natura: siamo ai limiti della follia. Il dandismo invece si fa beffe della regola eppure la rispetta; ne soffre e si vendica pur subendola; vi si appella proprio quando ne sfugge; la domina e ne è dominato a sua volta: ambiguità e dinamicità! Per giocare questo gioco bisogna disporre di tutte quelle destrezze che costituiscono la grazia, proprio come l'opale è costituito dall'insieme delle sfumature del prisma²⁶.

Con il radicalizzarsi dell'*antitesi tra conformità e infrazione alla norma*, attraverso l'arco dei secoli in esame, un inedito ruolo letterario viene assunto da figure apparentemente ai margini del sistema sociale e della moda e che, tuttavia, ne marcano, esasperandole o anticipandole, le linee di tendenza, ora conducendo all'iperbole cortigiana (il cicisbeo settecentesco), ora al conformismo (lo snob), ora alla codificazione arbitraria e ineffabile (il dandy), o, ancora, alla resistenza sulla soglia del processo di accelerazione (il *flâneur*), alla reazione cinica (il *blasé*), alla ribellione anarchica (il *bohémien*)²⁷. Proprio il *chischisveo* o *cortejo* è al centro del saggio di Luciana Gentili (*Il cicisbeismo screditato. Tra satira misogina e intransigenza religiosa*): la figura «alla moda» del cavalier servente di dama d'alto lignaggio, con i nuovi paradigmi comportamentali che sono al cuore di una trasformazione cruciale nella Spagna del Settecento, provocando proteste, prese di posizione sessuofobe, fino a una vera e propria «campagna anticicisbeale» di cui il testo di Gentili ricostruisce analiticamente i contorni, i parametri, la diffusione, senza trascurare l'ampiezza di significati anche contrastanti attribuiti al fenomeno. Da un lato, in effetti, il serventismo cicisbeale, ascritto alla sfera della sociabilità aristocratica, è avvertito come parte di un più generale processo di inciviltà, sottolineando l'interdipendenza tra società di ordini e civiltà delle buone maniere. Dall'altro lato, si insorge contro la moda

²⁶ Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, éd. par Marie-Christine Natta, Bassac, Plein Chant, 1989; trad. it. *Lord Brummell e il dandismo*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 14.

²⁷ Roger Kempes, *Dandies. Baudelaire et C.^{ie}*, Paris, Seuil, 1977 (trad. it. *Dandies. Baudelaire e amici*, Milano, Bompiani, 1980); Sergio Givone, "L'esteta, il dandy, il flâneur", in *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 104 ss.

della conversazione galante e le troppo disinibite frequentazioni tra i sessi – e, in prima istanza, proprio contro i vantaggi ascrivibili ad una cultura della rappresentanza nobiliare fondata sulla leggerezza sentimentale e sulla disinvoltura galante, entro la quale il cicisbeato diviene una nuova forma di regolamentazione dei rapporti intra-nobiliari e un nuovo strumento di distinzione. La battaglia, in conformità con le più intransigenti tesi dei rigoristi cattolici, per riaffermare istanze e norme di controllo delle pulsioni erotico-sessuali, «trasgredite» dal cicisbeato, vede in primo piano religiosi come il gesuita Pedro de Calatayud, aristocratici come il marchese di San Andrés, estensori di articoli apparsi sul «Diario de los literatos», su «El Pensador» o su «El Censor», nostalgici difensori dell'ordine antico, laici conservatori e persino ironisti non insensibili, peraltro, allo spirito dei lumi. In questo quadro si inserisce in particolare l'offensiva nei confronti della *mujer sociable*; è la conduzione femminile della mondanità, infatti, come ampiamente sottolinea l'autrice, a rappresentare il principale obiettivo polemico: contrastare il protagonismo femminile, delegittimare ogni pretesa delle donne all'accesso a stili di vita considerati come prerogativa del sesso maschile sono le finalità di una battaglia culturale orientata a respingere e ridicolizzare ogni possibile attentato alla tradizionale asimmetria di potere tra i sessi. Ogni istanza di censura, del resto, non può che esorcizzare il terreno minato in cui la seduzione e la femminilità si confondono nella liberazione del desiderio e nell'eroticizzazione della *vie extérieure*: «l'incubo del maschile è sempre stata la possibilità improvvisa di reversione nel femminile. Seduzione e femminilità sono ineluttabili come il rovescio stesso del sesso, del senso, del potere»²⁸.

Questa invincibile seduttività della moda non è mai percepita nell'appartenenza alla sfera della *natura*, ma a quella dell'*artificio apertamente rivendicato* – della produzione di forme palesemente “innaturali”, con la rottura della relazione classica tra apparenza e realtà e la piena legittimazione dell'«apparire»

²⁸ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979; trad. it. *Della seduzione*, Milano, SE, 1997, p. 12.

sganciato dall'«essere»²⁹. Gli «ingannevoli» ingredienti della moda – il trucco, i belletti, i cosmetici – sono appunto il bersaglio di *Contra el pintarse*, un'inedita, a tratti mordace satira settecentesca di Cándido María Trigueros esaminata e commentata da Tiziana Pucciarelli mettendone in luce le molteplici, variegate componenti. Studioso dalle enciclopediche curiosità tanto in ambito scientifico che umanistico, ma anche drammaturgo, traduttore, prosatore e poeta, Trigueros si inserisce nel dibattito sull'usanza coeva del belletto femminile scagliandosi contro la dissennata tirannia della moda, con argomentazioni non nuove – l'uso dei cosmetici come «inganno» e «trappola» tesa agli uomini in vista di illecite seduzioni, secondo il principio che il trucco si identifichi negativamente, ancora una volta, con l'artificialità contrapposta alla natura – compensate tuttavia da elementi di tolleranza e di equilibrio: la ricerca di un trucco naturale opposto a quello innaturale, il riconoscimento della possibilità di un «uso misurato» del belletto in nome di un ideale estetico di armonia di gusto neoclassico, la giustificazione dell'uso dei cosmetici da parte delle donne anziane ragionevolmente fondato sulla necessità di attenuare i segni del trascorrere del tempo. Anche il «razionalista» Trigueros indulge tuttavia alla censura dell'artificio, ricorrendo al tradizionale accostamento tra l'uso dei cosmetici e la volontà di celare l'essenza dietro false apparenze, di «mascherare ciò che si è».

Instaurando un'ulteriore compresenza di principi antitetici, la moda – convenzionalmente assunta entro le categorie della frivolezza e della marginalità – si afferma allo stesso tempo come un fenomeno *estensivo*: si impone a tutti, dilaga in ogni ambito della società, dall'arte alla comunicazione all'educazione, insieme «superficiale» e «onnipervasiva». Nel suo *La satira contro l'istruzione "vuota"*, Mirko Brizi prende in esame appunto un fenomeno di costume, «l'istruzione vuota», quale è rappresentato nella produzione di alcuni tra i protagonisti della satira spagnola del Settecento. Con una grande varietà di registri stilistici, dalla fine ironia al pungente umorismo di stampo cervantino fino alle spietate rappresentazioni caricaturali delle

²⁹ Esposito, *I paradossi della moda*, cit., p. 46.

penne più velenose e taglienti del periodo, si stigmatizza – in opere anche molto diverse, quanto a statuto e collocazione, nei rispettivi itinerari intellettuali dei vari autori analizzati da Brizi – l'erudizione fine a sé stessa. Il comune bersaglio polemico è appunto la voga del «falso sapere» ostentato, dell'istruzione vana ed infruttuosa – ivi comprese le nuove mode dei viaggi di istruzione, il falso cosmopolitismo pervaso invece da inguaribili provincialismi, i vizi dell'educazione «errata», la pedanteria dei discorsi infarciti di citazioni e latinismi, i sermoni tanto pomposi quanto privi di profondità, la vanità intellettuale di chi coltiva inutili velleità e fantasie letterarie, ma anche le *nouvelles vogues* del parlare fiorito rendendo incomprensibile il discorso, o l'abuso di francesismi fuori luogo e citazioni di opere insulse. Gli attacchi e le stoccate a coloro che ostentano le loro false conoscenze, o contro l'istruzione corrotta dalle mode del tempo, assumono fini di carattere dichiaratamente didattico e spesso moraleggiante, proponendosi inoltre come strumento di denuncia e di correzione sociale – secondo una progressiva trasformazione della letteratura satirica, sempre più impegnata mano a mano che le idee illuministiche penetrano in Spagna modificando profondamente mentalità, costumi e prospettive critiche sulle mode culturali.

La gestione normativa delle apparenze, in connubio con la regolamentazione prescrittiva della sociabilità (quella stessa «intransigenza» che induce Thackeray a definire ironicamente la moda come un regno di usanze e di leggi a cui «gli uomini sono obbligati ad ubbidire», pena l'esserne espulsi, «rispettandone il codice, la polizia e i governi»³⁰), investe i criteri di codificazione vestimentari e gestuali inscrivendoli in rigorosi sistemi di significazione: la moda parla i linguaggi dei diversi significati sociali che le vengono attribuiti – “si dice”, “prende la parola”, si costruisce come struttura di senso in un «multiforme e poliglotta universo semantico»³¹. In una prospettiva traduttologica, Nuria Pérez Vicente (*Mujer, moda, educacion. La traducción*

³⁰ William Makepeace Thackeray, *The Book of Snobs* (1846-1847); trad. it. *Il libro degli snob*, a cura di Giovanna Franci, Milano, Mursia, 1992, p. 37.

³¹ Gianfranco Marrone, “Introduzione” a Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi, 2006, p. VII.

del Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres, de Josefa Amar y Borbón) esamina la recente traduzione italiana di un testo di Josefa Amar y Borbón del 1790, consacrato all'«educazione fisica e morale delle donne». La ricognizione traduttiva nelle sottili dinamiche di equivalenze e cambiamenti di significato da una lingua all'altra e da un'epoca storica all'altra, si sdoppia nell'analisi delle posture ideologiche e dei pregiudizi culturali che presiedono alla «formazione» femminile. Una serie di prescrizioni e di divieti regola l'ideale condotta della *mujer* secondo canoni, convenienze sociali e pratiche della moda ritenute accettabili o respinte; “discernimento” e “saggezza”, “avvedutezza” e “buon senso”, “modestia” e “sobrietà”, “decoro” e “distinzione”, “eleganza” e “compostezza” fungono da antidoti contro i peccati capitali della «cattiva educazione» muliebre: loquacità, affettazione, prodigalità, sfacciataggine, rusticità – e, naturalmente, eccessiva attenzione e indulgenza per gli artifici della moda, per l'«ornamento» in quanto effetto d'illusione e di fittizia cosmesi.

Un “prima” e un “dopo” separano l'affermazione della moda come fenomeno sociale globale. Se storici, sociologi e studiosi degli stili d'abbigliamento tendono ad ampliare questo momento di cesura in una transizione plurisecolare, per cui la dimensione tipicamente moderna delle manifestazioni e dei codici vestimentari emergerebbe gradualmente a partire dal XVI secolo, per esplodere poi alla fine del XVIII secolo e nel corso del XIX fino ai giorni nostri, è indubbio tuttavia che la Rivoluzione francese abbia rappresentato un punto di rottura e una svolta cruciale per la visibilità di queste trasformazioni storiche. L'analisi di Patrizia Oppici (*Difesa e illustrazione della moda. Dal «Cabinet des Modes» al «Journal de la Mode et du Goût»*) evidenzia precisamente come la Rivoluzione abbia segnato uno spartiacque nella concezione e nella cultura antropologica della moda portandone a compimento un processo di democratizzazione che, depotenziando l'antico modello dei «costumi della corte», ricerca nuovi strumenti di diffusione e divulgazione nel «giornale di moda» quale ancora oggi conosciamo. L'esame dettagliato della storia del «Cabinet des Modes», poi «Journal de la Mode et du Goût» (periodici la cui caratteristica precipua è l'illustrazione, anche a colori, per conferire una piena visibi-

lità ai modelli, insieme a una forte interazione con il lettorato femminile interessato a conoscere le novità e con un pubblico di professionisti della moda di entrambi i sessi) permette di ricostruire i mutamenti del costume e della mentalità nel cruciale periodo pre-rivoluzionario e rivoluzionario. Si susseguono così prese di posizione in favore del «lusso» (nella cornice di un dibattito filosofico che aveva visto schierati anche gli Illuministi), incoraggiamenti ai consumi e argomentazioni economiche a difesa della moda, requisitorie sull'importanza storica del «costume», perorazioni sulla differenziazione e sulle forme di distinzione assicurate dai nuovi codici vestimentari – tanto più esplicite in epoca rivoluzionaria, quando si apre lo spazio per posizioni più apertamente egualitarie e anti-aristocratiche –, riflessioni sul carattere «sostitutivo» dei codici dell'«eleganza», a compensare l'esclusione dall'esercizio di effettivi poteri. Attraverso il prisma della moda, i periodici registrano così l'evoluzione del costume e dei costumi, i cambiamenti negli accessori, la compresenza di usi contrapposti o la censura di mode e decorazioni *ancien régime*, passando da un'entusiastica adesione agli ideali della prima Rivoluzione, fino alla prudenza successiva manifestata durante le sue fasi ulteriori, fornendo una sorta di “diario di bordo” vestimentario del periodo rivoluzionario fino all'aprile del 1793.

La frattura, come si diceva, “epocale” di cui la moda è una spia sensibilissima è la metamorfosi dell'antica organizzazione gerarchica della società – nel quadro filosofico e antropologico di un «ordine globale» che regola l'intero universo sociale dai livelli più elevati a quelli più bassi, dal vertice fino alla base della «piramide sociale». Entro questo sistema di codificazione staticamente definito, anche le apparenze, e quindi la moda, «il regno stesso delle apparenze», sono regolate gerarchicamente in modo univoco – per cui ad ogni «ceto» o «classe» corrispondono dei «costumi», nel senso più ampio del termine, concepiti come vincolanti e prescrittivi: la moda *rappresenta le identità* sociali e, allo stesso tempo, le *barriere* che le separano³². Se alterare le apparenze dell'abbigliamento significa intaccare l'ordine

³² Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, Paris, PUF, 1967, pp. 41-50.

gerarchico della società, il confondersi e sovrapporsi di diversi e nuovi codici vestimentari viene percepito come illeggibile «promiscuità indistinta», dalle conseguenze incalcolabilmente minacciose e devastanti. Sulla Francia post-rivoluzionaria, scrive Alfred de Vigny nei suoi *Poèmes antiques et modernes*, «roule le niveau qu'on appelle Égalité»³³; gli fanno eco Mérimée, de Musset, Balzac, lamentando «l'appiattimento dei nostri costumi»³⁴ e agitando quel «fantasma dell'indifferenziazione» che plana sull'opacità del mondo contemporaneo attraverso la mobilità della vita sociale, le sue mille dislocazioni e il simultaneo svanire delle antiche «singolarità» distintive. L'angoscia del «livellamento» dilaga, appunto, con la differenziazione funzionale della modernità, in cui si assiste alla moltiplicazione di sistemi sociali parziali, distinti per le diverse funzioni a cui sono orientati: economia, politica, diritto, scienza, educazione, comunicazione, arte, ecc. Alla gerarchia univoca si sostituisce, in altri termini, una condizione «eterarchica»³⁵, con la presenza simultanea di più gerarchie a seconda del sottosistema parziale preso come riferimento, che di volta in volta sancisce la centralità della propria funzione subordinandole tutte le altre. In questo nuovo contesto, la moda non si limita più a rappresentare le identità sociali e le frontiere più o meno porose che le separano, bensì *produce nuove distinzioni*, in forme molto più sottili, plurivoche e non più vincolanti. È la metamorfosi dei principi della moda (Susi Pietri, «*Riens*». *I paradigmi della moda nell'opera di Balzac*) che si inscrivono nella produzione globale balzachiana, dalle *Ceuvres diverses* alla *Comédie humaine*, in una molteplicità di figure allo stesso tempo coerenti e contrastanti ma sempre performative e produttive per le istanze della narrazione. Entro questa eterogeneità testuale e questa commistione di stili e registri discorsivi, si delinea una pluralità di «modi della moda»: a cominciare dalla sua figura ideale e idealizzata in pura

³³ Alfred de Vigny, *Paris, Poèmes antiques et modernes*, in *Poèmes*, Paris, UGE, 1966, p. 197.

³⁴ Balzac, «Préface» a *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 425.

³⁵ Niklas Luhmann, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1994.

poesia e bellezza disinteressata, nella «finalità senza fini» della cosiddetta «indifferenza» con cui la moda, in quanto forma e principio astratto, guarda al significato dei suoi contenuti particolari, trovando la sua espressione elettiva nella filosofia del «dandysme» e nell'estetizzazione della vita quotidiana. Questa estensione del campo dell'estetico non rinuncia affatto, d'altra parte, a un'apertura noetica e veritativa sull'estrema complessità e sulle trasformazioni epocali del mondo contemporaneo. In Balzac, il processo di livellamento e omologazione in cui tanto la «vita esteriore» che l'universo sociale si ridisegnano come spazi confusi ed opachi, non più leggibili, chiama la moda alla strategica funzione di creare, appunto, «nuove differenze» nell'indistinzione delle identità sociali, contribuendo a dare forma alle metamorfosi di un mondo in ebollizione caotica. Allo stesso tempo, la *vestignomie* balzachiana si fa analisi indiziaria, duttilissimo strumento di interpretazione dei codici vestimentari e dei linguaggi cifrati della commedia mondana, procedura essenziale di deciframento nel drammatico itinerario dell'*apprentissage* della «prosa del mondo», partecipando alla ipersemantizzazione di ogni più piccolo elemento della vita esteriore attraverso un'inesausta attività semiotica *ante litteram*.

Se nell'opera balzachiana l'esplorazione dei complessi, mobilissimi linguaggi della moda si dispiega in una serie di “figure analitiche” che mobilitano nuove procedure conoscitive e nuovi saperi attualizzati dal genere romanzesco, nel corso del Novecento il campo della moda contribuisce alla *reinvenzione problematica* della forma-romanzo, all'apertura delle sue frontiere, alla sua capacità di dire, rappresentare, produrre un'esperienza critica della complessità del mondo contemporaneo. Esempio, in questo senso, l'opera di Henri Raynal, di cui Jean-Paul Rogues (*L'apparence est sacrée. Le concept d'«apparure» chez Henri Raynal*) interroga due paradigmi centrali, la «montagna» e la «veste femminile» – paradigmi, e non semplici assi tematici: figure del pensiero dispiegate in una scrittura «ammirativa e interrogativa» impregnata dalla fascinazione per i modi di manifestazione della “materia”. Sulle orme di Baudelaire, la toilette assume in effetti in Raynal una dimensione quasi metafisica: «le vêtement féminin comme l'orogénie ne seront jamais des objets

détachés du Tout qu'il faut entendre come "Tout cosmique"; ils ne sont en effet que la manifestation de la diversité, diversité qui elle-même est le trait majeur et fondamental du Tout». Rovesciando ogni presupposto e convenzione della comune percezione, l'abito femminile diviene, nell'Henri Raynal indagato da Rogues, lo spazio privilegiato della riconciliazione del sensibile e dell'intelligibile, *du su et du vu*, inscrivendosi simultaneamente in un sontuoso tessuto metaforico e nel contrappunto dello «sguardo» (una vera e propria *gastronomie de l'œil*) che scorre sulle rappresentazioni della materialità con l'appassionata apertura allo «stupore» verso un reale carico d'enigma e un sinuoso, sensuale "universo oggettuale" dalle mobili apparenze. Le vesti femminili (nell'incanto del loro "apparire": la *parure*, i movimenti delle stoffe, i mille dettagli della *couture*, tutte le forme della *coquetterie* del sensibile) sprigionano il loro splendore nella trasgressione dell'ordinaria banalità percettiva, e si danno come «*apparure*»: attributo vivente del vivente, felicità del «paraître», compenetrazione della toilette e del corpo in cui «l'artificiel saisit la vie» – colti attraverso una fenomenologia amorosa e poetica dell'abbigliamento che Rogues esplora a partire da *Aux pieds d'Omphale*, passando a numerosi capitoli di *Retrouver l'océan* e *L'Œil magique* e approdando infine a due testi centrali nell'itinerario creativo e intellettuale di Raynal, *Sur toi l'or de la nuit* e *Dans le dehors*.

L'incontro della scrittura con la filosofia e con la poetica del campo vestimentario si traduce dunque in racconti e descrizioni, in azioni, commenti, riflessioni narrative, tensioni romanzesche drammatizzate, fornendo alle forme del romanzo nuovi soggetti, orizzonti, materiali, protocolli d'invenzione e di interpretazione. *Oublier Palerme*, pubblicato nel 1966 dalla scrittrice Edmonde Charles-Roux (a lungo caporedattrice alla rivista «Vogue» Francia), rappresenta «mode e modi vita» a cavallo tra due mondi, l'atavica Sicilia da cui provengono i protagonisti principali – Gianna Meri, giovane siciliana emigrata a New York e Carmine Bonnavia, nato a New York da genitori siciliani emigrati – e la frastornante, ipermoderna realtà newyorchese. Daniela Fabiani (*Oublier Palerme di Edmonde Charles-Roux. Moda e stili di vita tra Vecchio e Nuovo mondo*) sottolinea

come il centro tematico del romanzo sia l'incontro/scontro tra due civiltà, nella complessa articolazione di diverse dimensioni spazio-temporali, in cui si muove una miriade di personaggi alle prese con l'esperienza di universi culturali che sembrano essere totalmente antitetici. Nella dimensione dell'emigrazione e del pathos dell'esilio, si staglia così l'opposizione tra il radicamento nel presente e la memoria di un passato perduto e ritrovato, tra l'apparenza e l'appartenenza, facendo risaltare gli stili di vita, i modi dell'abbigliamento, le tradizioni di due società umane contrapposte. L'urto tra questi distinti universi di senso passa attraverso valori umani in apparenza incompatibili, ma anche attraverso la relazione con le «cose della moda» – le vesti, i gesti quotidiani, l'aspetto esteriore, concepiti come elementi d'immagine sociale, in altri termini come «maschera». «Cose», nella prospettiva americana, come sottolinea Fabiani, sembrano essere anche i corpi, i volti ossessionati dall'invecchiamento e dalla servitù agli imperativi della moda, reificando la qualità e la presenza del corporeo in una profusione di oggetti destinati alla cosmesi; «cose», ancora, sono gli spazi della vita quotidiana trasformati in «vetrine» artificiali e narcisistiche attraverso studiati arredi all'inglese con mobili e oggetti di lusso, o assediati da eventi mondani e ricevimenti finalizzati alla riuscita sociale. Il controcanto nostalgico dei frivoli cappelli newyorchesi è affidato alle vesti austere e sobrie del mondo siciliano, con la profondità delle «radici antiche» in cui si annida, nell'analisi di Fabiani, la possibilità di un superamento delle opposizioni nell'itinerario verso una comune e nuova identità.

Se ogni codice vestimentario è «ricerca d'identità»³⁶ che assume la duplice funzione di assimilare una cerchia sociale e allo stesso tempo di separarla, distinguendola da tutte le altre³⁷, la moda significa coesione dei «pari grado», unità di un gruppo che si caratterizza per mezzo suo, e insieme chiusura nei confronti di «chiunque ne sia fuori», grazie a procedure d'esclusione caratterizzate e manifestate attraverso i segni della moda

³⁶ Fred Davis, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; trad. it. *Moda. Cultura, identità, linguaggio*, Bologna, Baskerville, 1993.

³⁷ Simmel, *Die Mode*; trad. it. *La moda*, cit., pp. 19 ss.

stessa. L'interrogazione identitaria della moda, con il saggio di Silvia Vecchi (*Essere alla moda in ottica beur. Stili e linguaggi della multiculturalità in Entre les murs*) si disloca nel romanzo *Entre les murs* di François Bégaudeau, sullo sfondo di vicende e vicissitudini di una classe di adolescenti, in una scuola media «difficile» situata in una *zone d'éducation prioritaire* del diciannovesimo *arrondissement* di Parigi – un romanzo dove tanto la moda che la scrittura «tentano di segnare uno spazio sociale, culturale, linguistico, identitario, simbolico». Il «parlato dei giovani» (una lingua che porta la traccia dell'eterogeneità di diversi registri linguistici, di tratti dell'oralità, di anglicismi), la moda e le espressioni socioculturali dei giovani protagonisti del romanzo si rivelano specchi della contemporaneità, della realtà proteiforme e pluriculturale della Francia attuale. Tra l'insegnante e gli allievi rappresentati in *Entre les murs*, sottolinea Vecchi, si sviluppa una maieutica della moda nel suo valore di racconto, negli stilemi semantici, lessicali dell'abbigliamento degli adolescenti francofoni, nelle stratificazioni dei valori denotativi e connotativi dell'abito e delle sue forme. Intersecando il campo letterario con la sociolinguistica urbana e l'antropologia culturale, l'intervento di Vecchi si propone così di analizzare, sullo sfondo della semiologia della moda inaugurata da Roland Barthes e della teoria dell'immaginario linguistico, significati e funzioni, rappresentazioni e dinamiche di pratiche inerenti alle «mode» praticate e vissute dai giovani provenienti dalla *banlieue*, così come emergono nel romanzo di Bégaudeau. In particolare, l'analisi si focalizza sulla complessità del rapporto tra moda ed influenze culturali ad essa associate, dove la tensione identitaria e la ricerca di riconoscimento tra diverse appartenenze si associa al desiderio di riscatto sociale.

Istanze identitarie, appartenenza ad un preciso gruppo sociale, orientamento verso una desiderabilità sociale e culturale, sono al centro anche del saggio di Sabrina Alessandrini (*Il velo e le adolescenti italiane e francesi nate da famiglie d'immigrati magrebini: moda o modo di vita?*): un'indagine, anche attraverso una serie di interviste a ragazze italiane e francesi nate da famiglie magrebine, sulla scelta di portare il velo – opzione d'abbigliamento che assume implicazioni emblema-

tiche, in quanto traduce consuetudini familiari e valori culturali e religiosi d'origine che vanno oltre «i processi di omologazione/ differenziazione che caratterizzano la fase adolescenziale, comprendendo significati ben più ampi in termini di identità e di appartenenza». Il velo islamico, infatti, come mostra Alessandrini, costituisce un indicatore allo stesso tempo identitario, culturale e generazionale, fino a diventare, nell'estrema contemporaneità, un vero e proprio “fenomeno di moda”. Dopo una sintesi delle disposizioni e norme legislative vigenti in Francia e in Italia in relazione all'uso del velo, l'autrice analizza comportamenti e consuetudini delle adolescenti intervistate esaminando tre distinti atteggiamenti, riconducibili alle alternative tra l'adesione o il rifiuto del velo, il ritorno al velo o il suo abbandono, e infine la sua rivalutazione come accessorio di moda. Si tratta di scelte comunque ambigue e complesse, tanto più se proiettate nella risonanza mediatica e culturale del fenomeno, con il dibattito sempre aperto tra la rivendicazione della libertà di decisione, da parte delle donne islamiche, sulle loro scelte vestimentarie e il sospetto di chi vede ancora in questo indumento un simbolo di oppressione e di negazione dell'emancipazione femminile: un altro campo problematico aperto sulle irrisolte, profonde ambivalenze con cui gli stili dell'abbigliamento si declinano in “modi di vita” – e un altro paradosso che testimonia la vitalità inesaurevole delle mille metamorfosi della moda.

Rosa Marisa Borraccini

Il trionfo della parrucca. Modelli e nomenclatura dall'*Enciclopedia per pettinarsi* del conciateste Bartelemi (Venezia 1769)

Negli anni Sessanta del Novecento Fernand Braudel ne *Le strutture del quotidiano*, primo volume dell'opera pionieristica *Civiltà materiale, economia e capitalismo: secoli XV-XVIII*, argomenta sullo stretto legame tra cultura materiale e comportamenti sociali dimostrando come le logiche sottese alle trasformazioni dell'abbigliamento siano in stretta interdipendenza con gli altri fenomeni strutturali della società¹. L'abbigliamento infatti costituisce un elemento significante, tutt'altro che futile come potrebbe apparire, che consente di entrare nel cuore pulsante delle mentalità e dei comportamenti collettivi. La sua storia fornisce un punto di osservazione privilegiato per studiare la confluenza di molti fattori fondamentali della vita sociale, quali il rapporto tra progresso scientifico e cambiamenti del gusto, l'intreccio continuo tra l'evolversi del pensiero economico e delle idee, le dinamiche di influenza reciproca tra le forme di produzione e di consumo degli oggetti d'uso e gli strumenti informativi che di volta in volta li promuovono o, viceversa, li reprimono.

¹ Fernand Braudel, *Civilisation materielle et capitalisme, XV et XVIII siècle*, vol. I, Paris, Colin, 1967, più volte ripubblicato da Einaudi nella traduzione di Corrado Vivanti. Il tema è stato ripreso e sviluppato da Daniel Roche, *Il linguaggio della moda. Alle origini dell'industria dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi, 1991 (tit. orig.: *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard-Seuil, 1989). Si veda anche Daniela Calanca, *Storia sociale della moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Braudel distingue le società “stabili” dell’Oriente – conservatrici quanto ad abitudini e fogge del vestire che cambiano solo a seguito di radicali sconvolgimenti politici – dalle società “mobili” dell’Occidente, pervase da quelle che definisce “follie della moda”, che innovano in continuazione, non di rado generando conflitti. Gradualmente le motivazioni principali del vestire il corpo – da ricondursi al senso del pudore e alle esigenze di protezione e di ornamento – evolvono e si inseriscono in un sistema formale di segni con valore normativo.

Nel secolo XVII, a seguito dei fermenti originati dalle riforme, luterana e cattolica, l’abbigliamento diviene un nodo centrale nei dibattiti sulla definizione dei ruoli sociali. Nella visione religiosa, sia essa cattolica o protestante, il vestiario costituisce la pietra di paragone per misurare l’adattamento dei costumi agli imperativi etici. Un secolo dopo, a paradigma mutato per effetto della diffusione di dottrine utilitaristiche e libertine, esso viene celebrato tra i prodotti di lusso suscettibili di tradursi in vantaggio collettivo e di migliorare le condizioni e la qualità della vita individuale e sociale. La moda diventa così un argomento di acceso dibattito politico ed economico perché i benefici generati dalla produzione e dal commercio dei prodotti di consumo sono troppo importanti per essere trascurati da economisti e sociologi. *L’esprit nouveau* si riflette già nelle teorizzazioni dei *philosophes*, da Louis de Jaucourt, autore della voce “Mode” dell’*Encyclopedie*, a Voltaire e Montesquieu sugli altri².

² Sull’abbondante letteratura limito il rinvio a *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*, ed. by Maxine Berg, Elizabeth Eger, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003; *Le luxe. Essais sur la fabrique de l’ostentation*, collectif dirigé par Olivier Assouly, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Institut Français de la Mode, 2011; e alla recente riflessione di Jean Alexandre Perras, *Du papillotage. Modes et brochures au XVIII^e siècle*, in *Sociopoétique du textile à l’âge classique: du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, sous la direction de Carine Barbaferi, Alain Montandon, Paris, Hermann, 2015, pp. 99-125. Per il dibattito italiano si vedano almeno Till Wahnbaeck, *Luxury and public happiness: political economy in the Italian enlightenment*, Oxford, Clarendon press, 2004; *Modelli d’oltre confine. Prospettive economiche e sociali negli antichi Stati italiani*, a cura di Antonella Alimento, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009; Cecilia Carnino, *Lusso e benessere nell’Italia del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2014.

L'abbigliamento dunque rappresenta un aspetto che connota profondamente le *civilités* ed è in grado a tutti gli effetti di rivelarne i codici. È un fatto sociale globale e le convenzioni che regolano i modi di vestirsi e di abbigliarsi – in breve il “sistema della moda” – sono interconnesse agli aspetti della cultura materiale, alle leggi dell'economia e della politica, agli imperativi etici. Implicano questioni rilevanti, quali la rappresentazione simbolica del potere e delle gerarchie, i segni di appartenenza ad essi, le dinamiche di stabilità e di mobilità sociale³. Processi in continuo conflitto e adeguamento nel tessuto connettivo delle società di antico regime, in cui l'insieme di “costume” collettivo e di “abbigliamento” individuale assume il valore di codice produttore di senso e da elemento di caratterizzazione sociale si trasforma in modulo comunicativo⁴.

In questo senso la parrucca racchiude in sé in modo esemplare il valore di codice polisemantico. La sua diffusione pervasiva – si direbbe il trionfo – dalla metà del secolo XVII alla fine del XVIII è diventato un capitolo simbolico della storia culturale europea, a cui dedica un cenno molto significativo anche Johan Huizinga in *Homo ludens*:

Ogni età rimane piena di contrasti. Il secolo di Cartesio, di Port-Royal, di Pascal e di Spinoza, di Rembrandt e di Milton, dell'intrepida navigazione, e della colonizzazione nell'oltremare, del commercio audace, della nascente scienza naturale, dei grandi moralisti francesi, proprio quel secolo produce la parrucca. Verso il 1620 si passa dalla capigliatura corta alla lunga, poco dopo la metà del secolo s'introduce la parrucca. Chiunque voglia passare per galantuomo, sia egli nobile, magistrato, militare, ecclesiastico o mercante, porta ben presto per gala la parrucca; perfino ammiragli la portano colla corazza. Già fra il '60 e il '70 la parrucca a riccioli dimostra la forma più lussuosa e esagerata. Si potrebbe definirla come un'esagerazione senza pari e ridicola di un impulso stilistico ed estetico. [...] La parrucca è nata in origine come surrogato per una mancante abbondanza

³ Cecilia Carnino, *Dal dibattito sul lusso alla pubblicità del benessere. La stampa periodica e la percezione delle trasformazioni materiali nell'Italia del secondo Settecento*, «Società e storia», 144, 2014, pp. 249-279.

⁴ Roland Barthes, *Sistema della moda. La moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale*, Torino, Einaudi, 1970 (ed. orig.: *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967); Roche, *Il linguaggio della moda*, cit.; Daniela Calanca, *Storia e moda*, in *Studiare la moda, corpi, vestiti, strategie*, a cura di Paolo Sorcinelli, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 25-30; Perras, *Du papillotage. Modes et brochures au XVIII^e siècle*, cit.

di chiome, cioè come imitazione della natura. Non appena tuttavia l'uso della parrucca è diventato una moda generale, ecco che perde subito ogni pretesa di ingannevole imitazione di vera chioma, e allora diventa elemento stilistico. Nel Seicento, non appena si inizia quella moda, siamo già sul piano della parrucca stilizzata. La quale vuol essere nel senso più letterale della parola un inquadramento del volto, come la cornice di un quadro [...]. Non serve ad imitare, bensì a isolare, a nobilitare, ad innalzare. E per questo la parrucca è la cosa più barocca di tutto il barocco⁵.

Il Seicento può definirsi, dunque, “il secolo della parrucca” per eccellenza, connotato com'è nel gusto estetico dalla linea curva ben rappresentata dai riccioli dei parrucconi sia femminili sia maschili. Il loro debordare dalla posizione naturale della capigliatura fin sulla fronte, le spalle e il petto in un impeto di teatralità e di esagerazione paradossale è la quintessenza del barocco⁶.

L'attenzione alla cura e all'acconciatura del capo – in quanto metafora della parte più nobile del corpo – è una costante di tutte le epoche e le civiltà. In continuità con il carattere sobrio del Rinascimento agli inizi del Seicento gli uomini erano ancora tutti “zucconi”, ossia con i capelli corti – o addirittura senza – e con la barba. Nel corso del secolo l'inquietudine inizia a serpeggiare e la barba, ridimensionata a pizzo o ai soli baffi, cede progressivamente all'allungamento e all'arricciamento dei capelli. In assenza di capigliatura propria si ricorre alla parrucca: così fece Luigi XIII per nascondere la precoce calvizie che gli causava non pochi imbarazzi⁷. Da semplice accessorio, o da presidio per ripararsi dal freddo, come pure fu intesa, la parrucca si trasformò ben presto in un oggetto di culto, dalle fogge e dimensioni più

⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, saggio introduttivo di Umberto Eco, traduzione di Corinna van Schendel, Torino, Einaudi, 2002, pp. 215-216.

⁶ Rosita Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995; Doretta Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza, Neri Pozza, 2001; *Il linguaggio dei capelli*, antologia con scritti di Michel Argyle [et al.], a cura di Massimo Baldini, Costanza Baldini, Roma, Armando editore, 2004, con illustrazioni tratte da *L'art de la coiffure française* di Alfred Mallefont, Paris, Robinet editeur, 1900.

⁷ Paul Scott, *Masculinité et mode au XVII^e siècle: l'Histoire des perruques de l'abbé J.-B. Thiers*, «Itinéraires», [En ligne], Numéro inaugural 2008, mis en ligne le 1 décembre 2008, pp. 77-89, <<http://itineraires.revues.org/2209>>, febbraio 2017.

disparate, e raggiunse l'apoteosi nel lungo periodo di regno di Luigi XIV, il Re Sole (1643-1715).

È con lui che la parrucca perde ogni significato funzionale e diventa un capo di abbigliamento a sé stante, con valore autonomo: «[...] se i capelli veri sono il segnale che si appartiene all'umanità, solo quelli finti manifestano che si fa parte della civiltà. I capelli sono un segno di natura, la parrucca di cultura», scrive Philippe Beaussant nel saggio, che è pure un piacevole *divertissement*, intitolato *Anche il Re Sole sorge al mattino*. Luigi XIV perse i capelli in giovane età e, sull'esempio del padre, indossò la parrucca per coprire la calvizie. Ma con lui la prospettiva cambia:

La parrucca si vede, *deve vedersi*. Cessa di essere un ripiego, un riempitivo, diventa un ornamento. Si afferma come parrucca e non si dissimula più come capelli finti. Poiché Luigi XIV era il Re Sole, avrebbe fatto della parrucca il segno della sua grandezza e il suo lascito al mondo. Poiché il re diventava calvo, i capelli naturali diventavano indegni di un uomo perbene. Poiché il cranio del re era calvo, tutti avrebbero rasato il loro per potersi adornare di un artificio, ormai promosso al rango di attributo solenne e grandioso della qualità di uomo. Di un trucco, Luigi faceva una verità e ogni uomo degno di questo nome avrebbe portato ormai sulla sua testa un giardino all'italiana invece di un semplice orto. A parte Monsieur, i due Vendôme e il principe di Conti, non si sarebbe trovato più nessuno che osasse mostrare il cranio che gli aveva dato la natura: l'imperatore, il re di Spagna, Newton, Bach, Voltaire, Federico II, tutti avrebbero portato la parrucca per un secolo e mezzo. Tutti, anche Robespierre. E dato che il re d'Inghilterra imitava il re di Francia, i lord portano la parrucca. E poiché i lord portano la parrucca, la portano anche i giudici. E siccome in Inghilterra una tradizione si iscrive nell'eternità, i giudici inglesi la portano ancora oggi, per potersi fregiare del titolo di "Vostro Onore"⁸.

E così, via via contagiando, la parrucca si diffuse in tutta Europa e in tutte le classi sociali. Rimasta in auge nel Settecento illuminista, cadde in disuso solo dopo i cambiamenti culturali, ideologici e di mentalità provocati dalla Rivoluzione francese, nonostante i tentativi codini, non riusciti, di rilanciarne la moda nell'età della Restaurazione.

⁸ Philippe Beaussant, *Anche il Re Sole sorge al mattino: una giornata di Luigi XIV*, "Prefazione" di Giuliano Ferrara, Roma, Fazi, 2004 (ed. orig.: *Le Roi Soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, 2000), pp. 63-64.

In Italia essa fu introdotta dal nobile veneziano Scipione Vinciguerra di Collalto che, di ritorno da un viaggio a Parigi, la esibì per primo in piazza San Marco nel 1668⁹, suscitando entusiasmi e immediate imitazioni, tanto che il Consiglio dei Dieci si sentì costretto a proibirne l'uso ai sudditi della Serenissima e il Magistrato alle Pompe ne ribadì il divieto ai nobili togati giudicando la nuova moda non consona al loro stato¹⁰. I divieti, costantemente reiterati, non ebbero però alcun effetto né a Venezia, né a Firenze, né nelle altre città d'Italia e d'Europa – come mostra del resto l'abbondante ritrattistica¹¹ – e i governi ne approfittarono per rendere l'orpello ornamentale oggetto di leggi suntuarie, rimpinguando la fiscalità pubblica con l'imposizione di una tassa annua agli imparruccati.

Iniziò il Granduca di Toscana, Cosimo III, con un editto pubblicato il 28 giugno 1692 che ripartiva l'entità della sanzione secondo la posizione sociale occupata dal contribuente, attestando così indirettamente l'uso generalizzato della parrucca:

Li Gentiluomini lire 4, Li Cittadini lire 2, Li Terrazzani Benestanti lire 2, E gl'Artieri, e ogni altra sorte di Persone lire 1¹².

Venezia seguì nel 1701 con un provvedimento dei Deputati e Aggiunti alla Provision del danaro, approvato dal Senato, che

⁹ Achille Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli: lessico ragionato*, Venezia, Filippi, 1992, pp. 291-305.

¹⁰ Vittorio Malamani, *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, «Nuova Antologia», 59, 1895, pp. 511-540; Gilberto Secrétant, *La parrucca a Venezia*, Firenze, Rassegna nazionale, 1900 (estr. da «Rassegna nazionale», XXII, giugno 1900); Giuseppe Morazzoni, *La moda a Venezia nel sec. XVIII*, Milano, Associazione Amici del Museo teatrale alla Scala, 1931; Raffaele Carrieri, *Viaggio intorno alla parrucca*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», gennaio 1941, pp. 121-127.

¹¹ Francesco Frangi, *Novità per Fra Galgario*, in *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan, Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 285-293; Massimo Baldini, Costanza Baldini, *L'arte della coiffure: i parrucchieri, la moda e i pittori*, Roma, Armando editore, 2006.

¹² *Editto generale degli Illustrissimi Signori Deputati sopra la nuova Colletta universale, concernente la Tassa imposta sopra le Parrucche etc. in esecuzione di benigno Rescritto di S.A.S. de' 21 Giugno 1692, confermato per altro suo grazioso Rescritto de' 27 detto*, in Firenze, Nella Stamp. di S.A.S. Alla Condotta per Antonio Navesi, 1692, con licenza de' Superiori (esemplare presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). L'editto è contestualizzato e commentato da Lia Lumbroso, *Nozze Besso-Winteler*, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1898.

prevedeva anch'esso il pagamento di una tassa annua rapportata alla condizione sociale dei cittadini:

due ducati pei nobili, benestanti e mercanti, *uno* pei bottegghieri e genti che vivono d'industria, *mezzo* pei serventi, mercenari ed altri che vivono di fatica¹³.

La ricognizione dei nomi dei parruccanti da tassare fu furbescamente affidata ai parroci, al cui occhio vigile e onnipresente nelle manifestazioni pubbliche e private era difficile sfuggire. E del resto neppure gli ecclesiastici, di ogni ordine e grado, furono immuni dal contagio, anche solo a giudicare dalla nomenclatura della foggia della parrucca detta "all'ecclesiastica", dalle ricorrenti e furenti invettive dei predicatori contro l'uso smodato delle parrucche che nascondevano la tonsura, dalla proliferazione dei divieti e delle prescrizioni normative delle gerarchie cattoliche, continuamente alle prese con la necessità di riforma e di disciplinamento del clero¹⁴.

L'opera cardine da cui hanno origine la riflessione sul tema e la riprovazione dell'uso della parrucca da parte dei religiosi, è l'*Histoire des perruques* dell'abate Jean-Baptiste Thiers (1636-1703), edita a Parigi nel 1690 e più volte ripubblicata¹⁵.

¹³ Secrétant, *La parrucca a Venezia*, cit., p. 12. Per un affresco sul valore dell'abbigliamento e della sua regolamentazione nella società veneziana cfr. Tiziana Plebani, *La sociabilità nobiliare veneziana nel secondo Settecento e i problemi dell'abbigliamento*, in *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, a cura di Roberto Bizzocchi, Arturo Pacini, Pisa, Pisa University Press, 2008, pp. 87-104.

¹⁴ Esempio con la *Raccolta di alcune notificazioni, editti, ed istruzioni pubblicate per buon governo della sua diocesi dall'eminentissimo ... Prospero Lambertini, arcivescovo di Bologna ora Benedetto XIV*, I, In Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1742, pp. 237-239, e rinvio per approfondimenti a Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni*, LI, In Venezia, dalla Tipografia Emiliana, 1851, pp. 249-252, nonché all'ampio saggio di Fulvio De Giorgi, *La parrucca dei preti. Limiti interiori all'esteriorità barocca e sacralità sacerdotale nell'Ancien Régime*, in *Le carte e gli uomini. Storia della cultura e delle istituzioni, secoli XVIII-XX. Studi in onore di Nicola Raponi*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 3-42.

¹⁵ Jean-Baptiste Thiers, *Histoire des perruques. Où l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus & l'irregularité de celles des ecclesiastiques*, À Paris, aux dépens de l'Auteur, 1690. Avec approbation & privilege du Roi. Cfr. Bernard Chédozeau, *Thiers, Jean-Baptiste, prêtre, 1636-1703*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, vol. XV, 2, Paris, G. Beauchesne, 1990,

In italiano fu tradotta nel 1702 per volere dell'arcivescovo di Benevento, cardinale Pierfrancesco Orsini, che nel 1724 divenne papa con il nome di Benedetto XIII. Orsini impiegò l'intera sua vita pastorale a contrastare l'uso dell'orpello che, secondo la dottrina della Chiesa, infrangeva i dogmi e disonorava la dignità sacerdotale¹⁶. Senza troppo successo, peraltro, stando alla diffusione capillare dell'accessorio tra gli ecclesiastici, ma in ogni caso si deve anche a lui la fortuna dell'opera del teologo francese che vide in Italia altre due edizioni, ancora a Benevento nel 1722 e a Milano nel 1724¹⁷.

Con ciò mi pare giunto il momento di entrare nel merito dell'argomento specifico del mio contributo: la stampa e il ruolo da essa svolto nella divulgazione e promozione ovvero – come nel caso appena ricordato – nella riprovazione e nel contenimento dei fenomeni di costume e degli oggetti di moda.

Non mi soffermo sulla nascita e sullo sviluppo dei giornali e delle raccolte di immagini della moda, il fenomeno macroscopico della pubblicistica francese che a metà Settecento supera le frontiere e contribuisce a rimodellare l'abbigliamento delle élites europee sul gusto dominante a Parigi. *Le Journal des Dames* apparso nel 1759, poi rinominato *Le Journal des Dames et des Modes*, e *Le Cabinet des Modes* edito nel 1785 – anch'esso con successivi aggiustamenti nel titolo – rappresentano il segnale concreto di un movimento che aveva preso le mosse nei decenni precedenti ed era destinato a segnare una svolta nella storia della cultura. Sempre più ampi strati dell'opinione pubblica, infatti, vennero attratti e coinvolti nel dinamismo dei nuovi strumenti di comunicazione, interpreti dello spirito borghese e popolare. A essi iniziarono a guardare anche alcuni dei *philosophes* meno

coll. 697-705; Scott, *Masculinité et mode au XVII^e siècle: l'Histoire des perruques de l'abbé J.-B. Thiers*, cit.

¹⁶ De Giorgi, *La parrucca dei preti*, cit.

¹⁷ Jean-Baptiste Thiers, *Istoria delle perrucche, in cui si fa vedere la loro origine, la usanza, la forma, l'abuso, e la irregolarità di quelle degli ecclesiastici*. Tradotta dal francese da Giuliano Bovicelli, Benevento, Stamperia arcivescovile, 1702, 1722 (2^a ed.); Id., *Istoria delle perucche, in cui si fa vedere la loro origine, l'usanza, la forma, l'abuso, e la irregolarità di quelle degli ecclesiastici*. Tradotta dal francese e pubblicata da Giuliano Bovicelli, In Milano, si vendono dalli fratelli Vigoni, e Giuseppe Cairoli, 1724, 2 voll.

sussiegosi e prigionieri dei tradizionali giornali letterari, politici ed eruditi come i *Mémoires de Trévoux*, il *Journal de savants* o il *Mercur*. Pure per noi oggi essi rappresentano una fonte informativa straordinaria, sono lo specchio nel quale la società si riflette, si legge e, dunque, si svela. Non senza ragione Anatole France ha potuto scrivere:

Se nel guazzabuglio di opere che verranno pubblicate cent'anni dopo la mia morte, io avessi facoltà di scegliere un libro, sapete quale prenderei? [...] In questa biblioteca del futuro io non prenderei, no, un romanzo, né un libro di storia. [...] Semplicemente, amico mio, prenderei un giornale di moda, per sapere come si vestiranno le donne un secolo dopo il mio trapasso. E tali vestiti mi darebbero sull'umanità futura più informazioni che tutti i filosofi, i romanzieri, i predicatori e gli scienziati messi insieme¹⁸.

Non è un giornale il caso di studio che ho scelto ma una *Enciclopedia*, e certo già l'intitolazione intimorisce perché rinvia nella sua connotazione classica all'esaustività della conoscenza su un dato argomento. Considerato poi il periodo di cui stiamo parlando, il pensiero non può non andare all'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. Ma non è propriamente così. Siamo di fronte piuttosto a un prontuario dal titolo esorbitante e ironico:

Enciclopedia per pettinarsi, nella quale si trovano descritte quali pettinature convengono alli Signori Allegri, Malinconici, Pazzi, Serj, Attrabilarj, alli Giovani, alli Vecchi, alli Sani, agli Ammalati, alli Pinguì, alli Grassi, alli Magri; a que' di fronte grande, ovvero di fronte piccola, alli Biondi, alli Bruni, alli Castagni. Opera nella quale oltre essere conservato il carattere particolare delle parucche per gli Artigiani, per li Medici, per li Soldati ec., per occasione di Nozze, di Funerali ec., vi si suggerisce l'uso delle polveri Celeste, Rossa, Verde, Bionda, di Amito di Fiandra, di Argento, di Oro, di Diamanti, secondo la propria fortuna e secondo l'armonia del proprio colorito. Edizione arricchita di quarantacinque stampe in rame, nelle quali sono incise le pettinature e li loro nomi, MDCCLXIX, in Venezia, con Licenza de' Superiori. Si vende alla Libreria del Graziosi a S. Salvador e presso tutti li Libraj che vendono le novità, 43, [5] p., in-8°.

¹⁸ Il brano è citato in esergo al cap. XVI "Mode della ragione e ragioni della moda: la nascita dei giornali di moda in Francia", di Roche, *Il linguaggio della moda*, cit., p. 465, e in *Studiare la moda: corpi, vestiti, strategie*, a cura di Paolo Sorcinelli, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 41.

L'opuscolo incuriosisce perché si presenta come un enigma bibliografico e per più ragioni: il titolo stravagante, l'anonimato dell'autore, la rarità degli esemplari pervenuti sino a noi¹⁹ e, non ultimo, il fatto che opera ed edizione sono ignorate dagli studi sull'editoria veneziana del Settecento²⁰. Tutti elementi di sfida per un bibliografo che deve rispondere a parecchie domande: chi è l'autore che si nasconde dietro il bizzarro pseudonimo francese-veneziano "Conciateste Bartelemi" e per quale ragione neppure in questa forma compare nel frontespizio ma solo alla fine della dedicatoria? Chi ha commissionato la pubblicazione? Nel frontespizio si dichiara che essa è in vendita nella libreria del Graziosi e presso tutti i librai "che vendono le novità", ma non si rivela in modo esplicito il nome dell'editore, responsabile del progetto editoriale e finanziatore della stampa del libro, che comportava anche la remunerazione dell'incisore delle immagini che lo corredano. Da quale ambiente cittadino promana l'operazione editoriale e a quale target di pubblico essa si rivolge?

Non ci sono ancora risposte esaurienti a tutte le domande, ma i risultati raggiunti hanno del sorprendente. Intanto non è ragionevole ipotizzare un camuffamento per motivi censori perché il frontespizio esibisce la dichiarazione del permesso di stampa dei superiori e dunque l'opera è stata sottoposta al vaglio preventivo dell'organo veneziano a ciò preposto, gli Esecutori contro la bestemmia, e ne ha ottenuto il benessere. Né si può pensare a una contraffazione editoriale perché nel testo si dice in modo esplicito che si tratta della prima edizione dell'opera, quindi non sottoposta ad alcun vincolo di privilegi precedenti. Quanto al contenuto, essa descrive con spirito arguto e allusivo l'uso gene-

¹⁹ Se ne sono reperite sei copie nelle biblioteche italiane [IT\CCU\LO1E\010141] e quattro all'estero: Bibliothèque Nationale de France, British Library, The Metropolitan Museum of Art, Columbia University di New York.

²⁰ Per quanto ho visto, nessun cenno compare nell'abbondante letteratura pertinente, neppure nei numerosi e documentati studi di Mario Infelise: *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989; *La librairie italienne (XVII^e et XVIII^e siècles)*, in *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècles*, sous la direction de Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Dominique Varry, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 81-97; *Book Publishing and the circulation of information*, in *A companion to Venetian history, 1400-1797*, ed. by Eric R. Dursteler, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 651-674.

ralizzato delle parrucche – il loro trionfo – e tesse l'elogio della figura dei “conciatete” e del loro mestiere, esaltato ad arte della bellezza e della felicità.

L'opera però – e qui sta la sorpresa – si è rivelata non un'elaborazione originale bensì un *pastiche* letterario, la trasposizione/traduzione in italiano di un testo burlesco, parodia e satira sottile dei costumi e della ciclopica *Encyclopédie*, pubblicato a Parigi nel 1757: *L'Encyclopédie perruquiere: ouvrage curieux a l'usage de toutes sortes de têtes, enrichi de figures en taille-douce par M. Beaumont, Coëffeur dans les Quinze-Vingt. S'en torche qui voudra les Barbes*. A Amsterdam et se trouve a Paris, Chez l'Auteur et Chez Hochereau, Libraire à la descente du Pont Neuf au Phenix, MDCCLVII, [2], 37, [1], in-12^o²¹.

L'autore dichiarato di essa, il *coiffeur* Beaumont, evidente nome fittizio, dedica l'opera all'illustre e celebre poeta André – ulteriore pseudonimo –, anch'egli parrucchiere e autore della singolare tragedia *Le tremblement de terre de Lisbonne* che, nonostante il valore letterario, a giudizio di Beaumont non ha avuto il successo di critica che avrebbe meritato. Allo stesso modo lui, Beaumont, acconciatore di successo, recrimina di non aver ricevuto l'apprezzamento degli enciclopedisti, che non gli hanno affidato la redazione delle voci *Perruche* e *Perruquier* del *Dictionnaire encyclopédique*²², come si sarebbe aspettato, e per

²¹ L'esemplare della Bibliothèque Nationale de France è digitalizzato in *Gallica* <ark:/12148/btv1b85409846>. Amsterdam è un falso luogo di stampa, l'opera fu pubblicata a Parigi con il permesso tacito concesso a Charles-François Hochereau il 3 febbraio 1757. Fu subito segnalata negli «Annales typographiques ou Notice du progrès des connoissances humaines», XXXV, 1757, A Paris, Chez Michel Lambert, à côté de la Comédie Française, 1759, p. 276, e recensita favorevolmente da Elie Catherine Fréron, avversario degli enciclopedisti, in «L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps», 20 febbraio 1757, pp. 252-263. Al largo consenso ricevuto si devono anche l'integrazione *Encyclopédie perruquiere, seconde partie, dans laquelle on explique la manière de se prendre soi-même la mesure d'une perruque ... avec un compas inventé par Beaumont*, Paris, Chez l'Auteur, 1761, e la seconda edizione dell'anno successivo *L'encyclopédie perruquiere. Ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes, enrichi de figures en taille douce*, A Paris, Chez Hochereau, 1762. Su quest'ultima si basa la traduzione tedesca di Christoph Friedrich Nicolai, *Des Herrn Beaumont ... lehrreiches Perrückenmagazin zur Bildung deutscher Köpfe eingerichtet, ...* Berlin, Zweyte verbesserte Auflage, 1762.

²² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XII: *Parl-Pol (Perruche, Perruquier)*, par une société de gens de lettres, mis en ordre et

ciò, insoddisfatto di quanto vi si legge, si è deciso a scrivere e pubblicare autonomamente la sua *Encyclopédie*.

In breve, dietro il surreale gioco degli specchi di personaggi irreali si nasconde – e il camuffamento si è svelato in letteratura solo di recente – Jean-Henri Marchand (+1785), autore prolifico del XVIII secolo, ancora poco noto per la difficoltà dell'attribuzione delle opere, pubblicate per lo più in forma anonima o con pseudonimi²³. L'autocitazione di *Le tremblement de terre de Lisbonne* è la chiave di volta per il disvelamento, la briciola di Pollicino che l'autore semina nel testo per farsi riconoscere dai lettori del suo tempo e in qualche modo da quelli di oggi. Marchand era un valente giurista e regio funzionario di professione, ma anche un poligrafo camaleontico e autore ingegnoso di parodie e *divertissement* con una caratteristica saliente: l'ammirazione per Voltaire, di cui imitò lo stile e parodiò le opere. Proprio a ciò si deve la sua riscoperta da parte di Anne-Sophie Barrovecchio, che a partire dal 2004 ha richiamato l'attenzione su di lui con la pubblicazione di alcuni scritti nel volume *Voltaïromania: l'avocat Jean-Henri Marchand face à Voltaire* e con altri saggi successivi²⁴.

publié par M. Diderot, ... et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert ..., A Neufchâstel [i.e. Parigi], chez Samuel Faulche & compagnie, libraires & imprimeurs, 1765, pp. 401-415.

²³ In realtà l'infingimento era stato svelato per tempo da *La France littéraire*, I, A Paris, Chez la Veuve Duchesne libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Gout, 1769, p. 327, ripreso da Thomas-Nicolas Hurtaut, L. de Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, A Paris, Chez Moutard libraire-imprimeur de la Reine, 1779, p. 469, e ribadito da Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes, composés, traduits ou publiés en français et en latin, avec les noms des auteurs, traducteurs et éditeurs, accompagné de notes historiques et critiques*. Seconde édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, I, À Paris, Chez Barrois l'aîné, libraire, rue de Seine, n. 10, 1822, p. 385: «[...] Je possède un recueil de pièces [...]. Ces sont des opuscules connus pour être de l'avocat Marchand. L'*Encyclopedie perruquière* en fait partie, ainsi que la fameuse tragédie du *Tremblement de terre de Lisbonne*, publiée en 1757, et réimprimée plusieurs fois sous le nom du perruquier André».

²⁴ *Voltaïromania: l'avocat Jean-Henri Marchand face à Voltaire*, textes réunis et présentés par Anne-Sophie Barrovecchio, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004; Ead., *L'avocat Marchand, ou le regard d'un homme du Dix-huitième siècle sur son temps*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 7, 2004, pp. 99-110; Ead., *À propos de Voltaire, de maître André et du «Tremblement de terre de Lisbonne»*. *Histoire d'une supercherie tragique de l'avocat M'*, in

Cosa avviene nell'edizione italiana dell'opera? Poco più che il cambiamento del nome fittizio dell'autore, che prende le sembianze del "conciatoste Bartelemi, Membro delle principali accademie di Agricoltura", e del dedicatario/interlocutore che assume quelle dell'"Illustre e celebre poeta Albert" al posto dell'originale "André". Per il resto il testo è tradotto fedelmente, senza adeguamenti alla realtà del nostro paese, e proprio per questo sulle prime ingenera un senso di straniamento nel lettore italiano estraneo al gioco di rimandi allusivi di difficile contestualizzazione.

Ciò che interessa capire, però, è l'ambiente nel quale ha origine l'iniziativa della pubblicazione, peraltro tardiva rispetto alla prima edizione francese del 1757, alla sua ristampa nonché alla traduzione tedesca operate entrambe nel 1762²⁵. Malgrado la genericità della formula sottoscritta «Si vende alla Libreria del Graziosi a S. Salvador e presso tutti li Libraj che vendono le novità», è accertato che siamo di fronte a un'operazione orchestrata nella bottega del libraio-editore Antonio Graziosi (Venezia, 1741-1818), interprete attento e spregiudicato del gusto dei lettori del tempo, interessati alle opere di intrattenimento e alle notizie di attualità.

Ma non solo, perché la sua poliedrica attività non si riduce a questo unico versante e la rapida affermazione sulla piazza veneziana si deve certamente alla sua visione progettuale e perizia gestionale ma sembra evocare anche il sostegno occulto di patroni influenti²⁶. Nel giro di pochi anni, infatti, il giovane Antonio che, dopo l'apprendistato presso l'officina di Marcanonio Manfrè, nel 1762 aveva aperto la libreria "All'insegna

The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions, ed. by Theodore E.D. Braun, John B. Radne, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 156-172; Ead., *Tester ou témoigner? Le discours biographique de l'avocat Marchand sur Voltaire. Deux destins pour une seule vie*, in *Les Vies de Voltaire. Discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, textes réunis et présentés par Christophe Cave, Simon Davies, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, pp. 239-252; Ead., «Hylaïre», *cousin de «Bélisaire»*. *Une parodie pour rire de l'avocat Jean-Henri Marchand (1767)*, in *Le rire ou le modèle? Le dilemme du moralist*, textes réunis par Jean Dagen, Anne-Sophie Barrovecchio, Paris, Champion, 2010, pp. 631-649.

²⁵ Vedi sopra, nota 21.

²⁶ Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., pp. 158-162.

delle Tre Grazie” dietro la chiesa di San Zulian, riuscì a superare per numero di pubblicazioni editori-tipografi del calibro di Zatta e Remondini²⁷. Per di più, in breve tempo, si qualificò anche nella produzione di opere dell'Illuminismo, invise alle occhiute gerarchie ecclesiastiche (per le quali fu condannato a sei mesi di carcere) ma, al contrario, favorite e sostenute dagli ambienti del patriziato anticuriale, in special modo quello vicino ad Andrea Tron, riformatore dello Studio di Padova e in stretti rapporti con il mondo editoriale veneziano²⁸.

Dotato di forte spirito imprenditoriale, l'intraprendente Graziosi svolse un ruolo molto significativo pure nella produzione di gazzette e giornali²⁹. Esordì nel 1778 con le *Notizie del mondo* che editò ininterrottamente fino al 1812, anno in

²⁷ *Ibidem*; per Marcantonio Manfrè, figlio di Giovanni, e l'ambiente di formazione di Graziosi, utile la voce di Marco Callegari, *Manfrè, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2007, online <[²⁸ Si dà qui una scelta indicativa di titoli sospetti o proibiti per i quali Graziosi ottenne la licenza di stampa, desunti da Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, cit., p. 159: *Storia degli stabilimenti europei in America* di Edmund Burke \(1763\); *Il buon governo degli affari domestici* di Rousseau \(1764\); *Saggio sopra l'uomo* di Alexander Pope, tradotto dall'inglese da Zaccaria Seriman; *De statu Ecclesiae et legitima potestate romani Pontificis liber singularis* di Febronio \(1764 e 1765\); *Istruzioni intorno alla Santa Sede* di Eustache Le Noble, finite all'Indice; *Osservazioni su un'opera intitolata l'Emilio ovvero Della educazione traduzioni dal Francese; Dottrina della Chiesa gallicana esposta e illustrata* di César du Marsais di Chesneau; *Vita di Pietro Giannone* di Michele Maria Vecchioni, tutte del 1765; *Sentimenti di G. Febronio intorno ciò che sia giusto rapporto alle rendite dei monasterj, e la legge d'ammortizzazione. Opera tradotta dal tedesco che può servire di continuazione all'aureo libro del medesimo autore sopra lo Stato della Chiesa e della legittima podestà del Romano Pontefice* \(1769\); *Lo spirito delle leggi del signore di Montesquieu* \(1773\). Per approfondimenti sui permessi di stampa e il nome dei revisori che li concessero: Patrizia Bravetti, Orfea Granzotto, *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione \(1740-1797\)*, con l'introduzione *Falsificazioni di Stato* di Mario Infelise, Firenze, Firenze University Press, 2008. Sui rapporti di Graziosi con la Société typographique di Neuchâtel per l'importazione di libri proibiti cenni in Renato Pasta, *Prima della Rivoluzione: il mercato librario italiano nelle carte della Société typographique de Neuchâtel \(1769-1789\)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 102, 2, 1990, pp. 281-320: 297. Nessuna notizia su di lui invece nel pur importante lavoro di Stefania Valeri, «*Libri nuovi scendon l'Alpi*»: *venti anni di relazioni franco-italiane negli archivi della Société typographique de Neuchâtel \(1769-1789\)*, Macerata, eum, 2006.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manfre_(Dizionario-Biografico)/>, aprile 2017.</p>
</div>
<div data-bbox=)

²⁹ Sull'origine e lo sviluppo dei nuovi media: Mario Infelise, *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione, secoli XVI e XVII*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

cui – mutate le condizioni politiche – si mise in società con Antonio Caminer, figlio di Domenico, uno dei padri del giornalismo italiano, per la pubblicazione del *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*, condotto insieme fino al termine dell'occupazione francese nel 1814. Seppe circondarsi di collaboratori valenti come Giuseppe Compagnoni, poligrafo romagnolo imbevuto di idee illuministe e libertarie, che diresse le *Notizie del mondo* dal 1789 al 1794 e sulla scia della stampa ultramontana diede al periodico un taglio politico inedito, che gli fece guadagnare la fiducia di lettori italiani ed europei, per i quali divenne uno strumento informativo privilegiato³⁰. Dal 1780 al 1784 Graziosi pubblicò anche, sotto il falso luogo di stampa «Dai confini dell'Italia», il settimanale *Progressi dello spirito umano nelle scienze e nelle arti*³¹.

Pienamente consapevole dell'importanza di quello che oggi chiameremmo *marketing* associativo, Graziosi promosse i libri suoi e di altri editori – per questi ultimi chiaramente a pagamento – mediante una rubrica apposita delle *Notizie del mondo*, dedicata alle inserzioni pubblicitarie delle novità librarie e organizzò una fitta rete di relazioni commerciali con i professionisti del libro di Venezia, della Terraferma e delle più importanti città italiane ed europee³². Ciò consentì all'azienda di prosperare nel tempo e di continuare dopo la sua morte (1818) sotto la guida della moglie, editrice e proprietaria unica della testata *Gazzetta Privilegiata di Venezia* fino al 1832³³. Fu lo stesso Giuseppe

³⁰ *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. LVIII-LXI, 517-547, 584; Rudj Gorjan, *Le «Notizie del mondo» di Antonio Graziosi. Nascita, diffusione e confezionamento di una gazzetta veneziana settecentesca*, in *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2001, pp. 409-466. Su Compagnoni anche Giuseppe Gullino, *Compagnoni, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1982, online <[³¹ Sulle caratteristiche della rivista si veda Rudj Gorjan, *Nascosti tra i libri. I periodici antichi della Biblioteca del Seminario patriarcale di Venezia \(1607-1800\)*, Venezia, Marcianum press, 2017, pp. 199-258.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-compagnoni_(Dizionario-Biografico)/>, aprile 2017.</p>
</div>
<div data-bbox=)

³² Rudj Gorjan, *Vendere libri con le gazzette: gli annunci editoriali nelle «Notizie del mondo» di Antonio Graziosi (1779-1788)*, «Rara volumina», VI, 2, 1999, pp. 59-81.

³³ Maria Girardi, *La musica nei periodici veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento*, in *Canoni bibliografici. Contributi italiani al Convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996*, a cura di Licia Sirch, Lucca,

Compagnoni a riconoscere l'abilità e il fiuto professionali di Graziosi e a delinearne un ritratto lusinghiero, nonostante la fine non indolore della loro collaborazione: «Stampatore veneziano di distinto nome e più forse di distinto carattere, perciocché egli era un uomo gentilissimo di persona e di maniere, ben parlatore, di molto buon senso e il migliore conoscitore della professione sua, come libraio»³⁴.

L'iniziativa della traduzione dell'*Encyclopédie perruquiere* si colloca nella fase iniziale di piena espansione dell'impresa del giovane libraio e si inserisce nel filone di letteratura galante e di intrattenimento di sicuro interesse per una fascia variegata di lettori. È verosimile che l'idea sia sorta all'interno del circolo dei letterati che frequentavano il laboratorio di Graziosi e fungevano da consulenti editoriali – Gasparo Gozzi, Francesco Griselini, Giovanni Francesco Scottoni – tra i quali è anche da ricercare il traduttore dell'operetta che andò ad accrescere il già ricco e composito catalogo.

Nell'opuscolo non si fa cenno dell'autore della traduzione ma, tenendo conto del fatto che dal 1765 al 1768 Francesco Griselini aveva dato vita presso di lui al *Corrier letterario*, veicolo di diffusione dell'*Encyclopédie* e di altri libri e periodici dell'Illuminismo europeo, si può presumere che l'idea e la traduzione siano da ricondurre a lui³⁵. A maggior ragione se si considera che in quel torno di tempo Griselini era alle prese con la compilazione del *Dizionario delle arti e de' mestieri*, nel quale ampio spazio è dedicato ai mestieri della moda e la voce "Parrucchiere" è esaminata nel dettaglio, insieme alla descrizione degli strumenti di lavoro e alle caratteristiche delle acconciature³⁶.

Libreria Musicale Italiana, 2001, pp. 211-228.

³⁴ Giuseppe Compagnoni, *Memorie autobiografiche per la prima volta edite*, a cura di Angelo Ottolini, Milano, Treves, 1927, p. 120 (citazione da Infelise, *L'editore veneziano nel '700*, cit., p. 161, nota 72).

³⁵ *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. XLVI-XLVIII, 114, 129-132. Su Francesco Griselini anche Gianfranco Torcellan, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1969, pp. 235-262; Paolo Preto, *Griselini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, online <<http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-griselini/>>, aprile 2017.

³⁶ *Dizionario delle arti e de' mestieri* compilato da Francesco Griselini e continuato dall'abate Marco Fassadoni, In Venezia, appresso Modesto Fenzio, 1768-1778, 18 voll.: vol. XI, O-P, 1771, pp. 215-279.

L'*Enciclopedia per pettinarsi*, per altro, fu un'operazione culturale e commerciale per la quale Graziosi non risparmiò impegno e risorse anche nella cura dell'apparato decorativo. Non si limitò, infatti, a riprodurre pedissequamente l'intaglio originale delle figure, ma affidò la realizzazione della tavola illustrativa dell'opuscolo a uno dei più apprezzati e laboriosi artisti dell'epoca: l'incisore Antonio Baratti (1724-1787), di riconosciuta perizia nell'arte del bulino e dell'acquaforte. È lui l'autore delle immagini che impreziosiscono l'edizione italiana in tre volumi del *Dizionario mitologico* di André De Claustre, stampata da Domenico Ferrarin negli anni 1755-1758, le *Commedie* di Carlo Goldoni date in luce da Giambattista Pasquali in 17 volumi dal 1761 al 1780³⁷, e le *Opere* di Pietro Metastasio, edite in 16 volumi da Antonio Zatta nel 1781-1783. E ancora a lui, in collaborazione con la moglie Valentina Monaco, valente intagliatrice di caratteri, si devono le 997 calcografie dell'edizione livornese dell'*Encyclopédie* (1770-1778)³⁸.

La tavola non è sottoscritta ma il nome del Baratti viene rivelato da Graziosi stesso che interpola senza remore il passo del testo originale e ne approfitta per fare promozione di sé anche attraverso il nome altisonante dell'incisore. Fa dire infatti a Bartelemi:

Io non impiego in questa prima edizione, che dei volti senza rassomiglianza, né carattere, e quali è piaciuto di rappresentarli a capriccio al sig. Antonio Baratti incisore a S. Sofia; ma se in progresso qualcuno fosse ambizioso di far ammirare al Pubblico le sue grazie, il suo gusto, può mandare il suo ritratto al sig. Antonio Graziosi, uno del Corpo degli Stampatori

³⁷ Per la cronologia dei volumi dell'edizione si veda Anna Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in *Problemi di critica goldoniana*, vol. VII, Ravenna, Longo, 2000, pp. 214-217, 231-232.

³⁸ Sul Baratti: Luigi Alpago-Novello, *Gli incisori bellunesi. Saggio storico bibliografico*, «Atti del Reale Istituto di scienze, lettere ed arti. Classe di Scienze morali e letterarie», IC, 1939-1940, pp. 573-602; Alfredo Petrucci, *Baratti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964, online <[, «La Capitanata. Quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia», XII, 12, 2002, pp. 309-326; Giuseppe Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, a cura di Alberta Pettoello, Sala Bolognese, Forni, 2010 \(rist. anast. dell'ed. Milano, Hoepli, 1943\), pp. 111, 139, 142, 155, 162. Nessuno di loro fa riferimento a questa incisione del Baratti.](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baratti_(Dizionario-Biografico)/>, aprile 2017; Marianna Iafelice, <i>Il ritratto inciso in alcune settecentine italiane della Biblioteca Provinciale di Foggia)

e Libraj di Venezia, noto per le sue frequenti produzioni, impressore di questa mia Opera, il quale ha incaricato gli esteri suoi Corrispondenti Librai e Stampatori di riceverlo dai Forestieri, ed io sarò sollecito di farlo incidere con la più elegante correzione³⁹.

Una *réclame* ostentata che, a differenza della più sobria edizione originale, si profonde poi in altri annunci pubblicitari di libri in preparazione o in vendita “Alle Tre Grazie”, messi in bocca all’autore, introdotti con la formula del *Post Scriptum* e non immuni da confusioni e refusi:

P.S. Sappiamo che un dotto Genovese sta scrivendo presentemente un Trattato completo [*sic*] di Tacchi da scarpe nel quale sarà esattamente descritto qualli [*sic*] Tacchi convengano a ogni grado, età, e condizione di persone.

E ancora, di seguito:

Altro P.S. La Cameriera del Signor Voltaire pubblicherà quanto prima un Inventario di tutte le sue Scuffie per farne la vendita. In allora noi lo pubblicheremo, apponendovi i disegni delle medesime in Rame incisi.

Altro P.S. Veniamo assicurati che il Sig. Vabel sia l’Autore di quei Discorsi che fanno li Camini in tempo di notte, i quali si vendono in grandissimo numero per lire una e mezza al negozio delle Tre Grazie in Merzeria. Questo Sig. Vabel è l’autore di quel bellissimo libretto attribuito falsamente al Signor le Noble, intitolato Isola del Maritaggio, con lo [*sic*] sua carta Tropicografica [*sic*], che fa tanto rumore, che gira per le mani di tutte le persone ammogliate, e che si vende alla sua Libreria⁴⁰.

È uscita una Carta esattissima della Corsica, che vale Lire 1:10

Seguendo un procedimento abituale e sistematico, il *battage* pubblicitario martellante orchestrato dal Graziosi si conclude

³⁹ Il testo francese omette sia il nome dell’editore sia quello dell’incisore, che si limita a contrassegnare ogni immagine con un piccolo logo formato dalle iniziali BR sovrastate dalla corona reale entro un ovale. Nessuna fonte consultata ne fornisce il nome e ipotizzo che possa trattarsi di Robert Bénard (Parigi, 1734-1777), incisore oggi misconosciuto di gran parte delle tavole dell’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alembert: Stephen Werner, *Blueprint. A study of Diderot and the Encyclopédie Plates*, Birmingham, Summa Publications, 1993, p. 17.

⁴⁰ Non sono riuscita a identificare né l’opera né l’asserito autore dei *Discorsi che fanno li camini in tempo di notte*, mentre la seconda opera citata è da ricondurre all’edizione con falso luogo di stampa di Eustache Le Noble, *Carta topografica dell’isola del maritaggio di monsieur Le Noble per la prima volta tradotta dal francese in italiano*, In Cosmopoli, 1765.

con un bifolio recante l'elenco delle sue pubblicazioni recenti disponibili in libreria, introdotto dall'intestazione:

Alcune nuove Edizioni del Sig. Graziosi, uno del Corpo degli Stampatori, e Libraj di Venezia, dimorante nella Merzeria di S. Salvatore, all'Insegna delle Tre Grazie.

Ma c'è ancor di più. L'elenco si chiude con la comunicazione ai lettori del servizio di intermediazione offerto dal libraio per associarsi alla *Gazzetta di Lugano* degli editori Agnelli:

Quelli che volessero Associarsi al Foglio di Lugano, rimettendo al Sig. Graziosi il Suo nome chiaramente scritto, e pagando uno Zecchino Veneto anticipatamente per un Anno, unindovi [*sic*] le spese della posta, saranno esatamente [*sic*] obbediti⁴¹.

Gli elementi intertestuali e paratestuali, già solo di questo opuscolo, mostrano quanto la strategia di comunicazione messa in campo da Graziosi fosse insistente e pervasiva. Inoltre, alla pubblicità disseminata nei singoli libri e nei giornali aggiunte la pubblicazione, che dobbiamo presumere periodica, dei cataloghi generali dei libri prodotti dalla sua stamperia e di quelli in vendita nella libreria "All'insegna delle Tre Grazie". Ne ho individuate due copie, che si pongono come utile base di partenza per approfondimenti sulla febbrile attività complessiva di questo libraio/editore/tipografo che pare non aver lasciato nulla di intentato al fine di promuovere i propri prodotti: il *Catalogo di libri vendibili da Antonio Graziosi stampatore e librajo di Venezia nella merceria di S. Salvatore All'insegna delle Tre Grazie, 1772, pubblicato il primo di Luglio*, di 122 pagine (Biblioteca Palatina di Parma), e il *Catalogo di libri pubblicati dalla veneta stamperia Graziosi, Venezia, Stamperia Graziosi, 1817*, di 45 pagine, edito l'anno prima della morte (Biblioteca comunale Teresiana di Mantova).

Grazie a lui l'*Encyclopédie perruquiere* di Beaumont, ovvero di Jean-Henri Marchand con la sua sottile satira dei costumi, conobbe ampia diffusione in Italia e circolò nelle mani degli uomini desiderosi di seguire i dettami della moda e dei "concia-

⁴¹ Sulla *Gazzetta di Lugano* di più in Callisto Caldelari, *Bibliografia luganese del Settecento*, 2 voll., Bellinzona, Casagrande, 1999-2002, *passim*.

teste”, che potevano così sbizzarrirsi nella scelta dei tipi di acconciature più adatte ai loro clienti tra quelle rappresentate nelle incisioni della tavola conclusiva con i nomi in lingua francese. Ne trascrivo di seguito il riepilogo per maggior chiarezza, precisando che l’edizione italiana non rispetta la sequenza dell’originale ma i modelli e la nomenclatura sono gli stessi. Con l’eccezione macroscopica dell’ultimo tipo che nell’edizione francese raffigura la parrucca ideata da Beaumont e come tale denominata “Mr. à la Beaumont”, mentre nella replica italiana al posto dell’acconciatura “à la Bartelemi”, come ci saremmo aspettati, compare l’indecifrabile “à l’Coudet” (Figg. 1 e 2).

Pur nell’apparenza dimessa di un opuscolo dal costo di una lira e poco più, l’*Enciclopedia per pettinarsi* esprime e interpreta appieno fenomeni di costume e aspetti significativi dello spirito dei tempi. Anche Anatole France ne avrebbe trovato interessante la lettura, forse.



Fig. 1

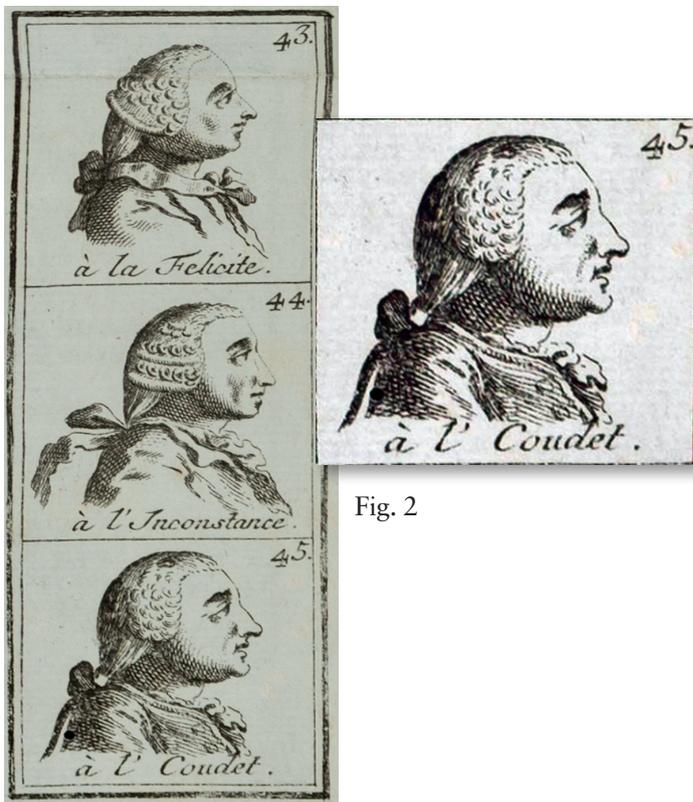


Fig. 2

Nomenclatura delle parrucche

1. à l'Ordinaire
2. à la Port Mahon
3. à la Rhinoceros
4. à l'Adorable
5. à l'Oiseau Royal
6. à la Cabriolet
7. à l'Aile de Pigeon
8. à la Nouvelle Mode
9. à l'Impatient
10. à l'Aventure
11. à la Cavaliere
12. à la Paresseuse
13. à la Singuliere
14. au Chasseur
15. à l'Indifference
16. à la Dragonne
17. à la Commette
18. à la Tronchin
19. à la Mousquetaire
20. à la Legere
21. à la Choisy
22. à la Gendarme



23. au Vieillard
 24. à la Gentilij
 25. à la Parisienne
 26. au petit Maitre
 27. à la Francoise
 28. à l'Italienne
 29. à la plutôt fait
 30. au Favori
 31. à la Lunatique
 32. à la Ravir
 33. à l'Elephant
 34. à l'Antiquité
 35. à l'Economie
 36. au Combattant
 37. à la Conquerant
 38. à la Jalousie
 39. à la Prudence
 40. à la Rovale
 41. à l'Envieux
 42. à la Maitre d'Hotel
 43. à la Felicite
 44. à l'Inconstance
 45. à l'Coudet



Luciana Gentilli

Il cicisbeismo screditato. Tra satira misogina e intransigenza religiosa

La più gioconda cosa che abbiamo è la libertà, la comunicazione, la compagnia; e siccome l'uomo è un animale sociabile, così le medesime delizie non gli son dolci, se la solitudine gli vieta di parteciparle ad altrui¹.

Con questo plauso alle relazioni sociali come fonte di arricchimento interiore, il gesuita Paolo Ségnéri *senior* sembra voler precorrere i tempi, valorizzando già nel lontano 1686 i pregi di quella socievolezza su cui poserà la civiltà dei modi nel Settecento europeo. In realtà ben altri sono i suoi intenti, come si comprende dal prosieguo di “Sopra la troppa libertà del conversare”. Nel “Ragionamento Trigesimo terzo” del suo *Cristiano Istruito*, il celebre predicatore tuona infatti contro la «libertà scostumata di conversare», nuova peste che a suo dire falciava le anime, proponendo come antidoto la separazione e la solitudine, unico «ricovero di salute e di sicurezza»².

¹ Paolo Ségnéri, *Il Cristiano istruito nella sua legge. Parte terza*, Firenze, S.A.S., 1686, “Ragionamento Trigesimo terzo. Sopra la troppa libertà del conversare”, pp. 504-505.

² Ivi, pp. 500, 508. L'invito allo «scompagnarsi e star soli» verrà raccolto alcuni anni più tardi dal nipote, Paolo Ségnéri *junior*, nella sua *Istruzione sopra le Conversazioni Moderne*, operetta che conoscerà un'ampia circolazione grazie alla decisione assunta da Muratori di inserire il testo all'interno della biografia da lui dedicata al predicatore gesuita: «Solamente avvenne, che avendo egli [Paolo Segneri juniore] composta, e recitata anche in pubblico, una *Istruzione sopra le Conversazioni moderne*, fu creduto da persone che tornerebbe in servizio di Dio, se tale operetta si desse alla luce. Vi si lasciò indurre il P. Paolo, a condizione nondimeno, che non vi comparisse il nome suo; e così fu eseguito, essendone stata fatta la stampa in Firenze nell'anno 1711, per Jacopo Guiducci, e poi la ristampa in Genova e in Modena» (Lodovico Antonio Muratori, *La vita del Padre Paolo Segneri juniore della Compagnia di Gesù*,

Orbene le durissime prese di posizione dell'affermato membro della Compagnia ignaziana contro le disinibite frequentazioni tra i sessi dovettero avere in Spagna ampie opportunità di ricezione, non solo in virtù del fatto che nel 1694 usciva a Madrid, nel tomo II della “Parte Tercera” del *Christiano instruido*, il Discorso XXXIII³, ma soprattutto perché la moda della conversazione galante fu nella penisola iberica da molti avversata e sentita come estranea⁴. Come nel caso di Ségneri non è tanto l'*appetitus societatis* o i benefici derivanti da un reciproco ed arricchente scambio di idee ad essere disconosciuti, quanto i vantaggi ascrivibili ad una cultura della rappresentanza nobile fondata sulla leggerezza sentimentale e sulla disinvoltura galante. Per intenderci il cicisbeato come nuova forma di regolamentazione dei rapporti intra-nobiliari e strumento di distinzione. Entriamo qui in un campo dove il nome, la definizione prescelta o appositamente coniata non solo ne illumina il significato, ma anche ne rispecchia la diffusione e il grado di accettazione. A ragione José Díaz de Benjumea, nel suo *Arte de bien hablar* del 1759, sottolineava l'urgenza di adeguare il lessico alle nuove forme comportamentali: «las voces son substitutos sensibles de las ideas [...] que la necesidad, utilidad, y conveniencia va inventando [...] [hay que buscar] para cada cosa nueva su nueva voz»⁵. Una consapevolezza delle diverse forme aggrega-

Modena, Bartolomeo Soliani, 1720, “Prefazione ai lettori”, pp. XI-XII). *L'Istruzione* occupa le pagine 237-275 della biografia.

³ Paolo Segneri, *El Christiano instruido en su ley. Discursos morales y doctrinales dados en lengua toscana por... Traducidos en idioma castellano por Juan de Espínola Baeza Echaburu. Parte Tercera. Tomo Segundo*, Madrid, Juan García Infanzón, 1694, “Discurso XXXIII. Sobre la demasiada libertad de las Conversaciones”, pp. 185-206.

⁴ Ormai in prossimità della metà del secolo, il benedettino José Fernández, ad esempio, era prodigo di elogi nei confronti del suo correligionario, il monaco Juan Crisóstomo Oloriz, autore di *Molestias del trato humano, declaradas con reflexiones políticas y morales sobre la sociedad del hombre* (Madrid, Antonio Marín, 1745, “Censura”): «[el Autor] prueba con razones experimentales convincentes, lo dulce, lo útil, lo provechoso, que se encuentra en la fuga de las molestias del trato humano: lo imposible que es al hombre atender a su deber, si distrahe su consideración a las ociosas fatigas de andarse de casa en casa, por no faltar a una, que llaman política ceremonia».

⁵ José Díaz de Benjumea, *Arte de bien hablar. Modelo utilísimo para todos estados, sexos, y edades de personas, y digna ocupación de cualquier rato desocupado*, Madrid, Manuel Martín, 1759, cap. VIII, pp. 192-193.

tive aristocratiche⁶ si avverte, ad esempio, già in Luis Francisco Calderón Altamirano de Chaves, il quale nei suoi *Opúsculos de oro, virtudes morales christianas* del 1707 non solo mette a confronto concetti come *ser sociable*, *cortesanía* con *inurbanidad*, ma anche coglie come la mondanità, con le sue svariate occasioni di socializzazione, abbia nella solidarietà di ceto la sua cifra identificativa: «A cada uno se le debe la reverencia conforme a los méritos de su persona», poiché «no hay mayor desigualdad que igualarlos a todos»⁷. Parimenti il serventismo cicisbeale è avvertito come parte di un più generale processo di incivilimento: «el chichisveo», si legge nel noto *Artículo XV* del «Diario de los Literatos de España» «no es ocupación de la plebe»⁸. Lo stesso verbo *civilizar*, la cui comparsa nella Penisola coinciderebbe con lo scavalco della metà del secolo⁹, viene rubricato nel *Diccionario castellano* del gesuita Terreros y Pando – pubblicato nel 1786 ma ultimato circa vent’anni prima – con l’accezione di «render civile, ben costumato»¹⁰, a sottolineare l’interdipendenza tra società di ordini e civiltà delle buone maniere. E ancora, l’errore tipografico, compiuto dalla Real Academia Española nel riprodurre all’interno del tomo VI (lettere S-Z) del suo *Diccionario de Autoridades*, anno 1739,

⁶ Di notevole interesse al riguardo è il contributo di Manuel Francisco López Barquero, *La Cortesanía en la España de Felipe V y Fernando VI*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», 14, 2008, pp. 9-40.

⁷ Luis Francisco Calderón Altamirano de Chaves, *Opúsculos de oro, virtudes morales christianas*, Madrid, Juan García Infançon, 1707, pp. 199, 204.

⁸ [Anonimo], *Artículo XV*, «Diario de los Literatos de España», Madrid, Imprenta Real, 1738, vol. IV, p. 329.

⁹ A detta di Joaquín Álvarez Barrientos (*La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII*, «Revista de Dialectología y tradiciones populares», LVI, 1, 2001, p. 148), «la temible “civilización”, [es] palabra que se documenta – por supuesto de forma satírica – por primera vez en España en 1763, en un sainete de Ramón de la Cruz así titulado. *La civilización*». Maggiori informazioni in Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 395-409; M. Victoria López-Cordón Cortezo, *Ser civil en el siglo XVIII: ¿práctica cotidiana o virtud política?*, in Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica. Tiempos y espacios*, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 18-21.

¹⁰ Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas Francesa, Latina e Italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1786, vol. I, s.v.

alcuni versi di Gerardo Lobo a completamento della definizione di *sociabilidad* ha, come evidenziato da Eva Velasco Moreno¹¹, una chiara valenza premonitrice. Nel sostituire il termine *conservación* con *conversación*, onde per cui i primi quattro ottonari della *décima* del *capitán coplero* diventano «La vasta capacidad / del mundo, y su división / funda su conversación / en la sociabilidad»¹², gli Accademici spagnoli ascrivono definitivamente la conversazione cicisbeale alla sfera della sociabilità¹³ aristocratica.

Concentriamoci ora sull'oggetto principe della presente indagine, ovvero i moderni corteggiatori, o serventi, noti con il nome di cicisbei. Molto è già stato scritto su questa usanza di provenienza italiana¹⁴ – o meglio genovese¹⁵ –, sulla derivazione onomatopeica del nome – da “bisbigliare”, “sussurrare all'orecchio”¹⁶ – e sulla sua circolazione in terra di Spagna¹⁷.

¹¹ Eva Velasco Moreno, *Sociabilidad e instituciones en el tránsito del siglo XVII al XVIII*, in Mechthild Albert (ed. de), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013, p. 347.

¹² Eugenio Gerardo Lobo, *En defensa de su definición del chichisbeo*, in *Selva de las Musas que en elegante construcción poética, prorrumpie la facundia de...*, Cádiz, Gerónimo de Peralta, 1717, p. 153.

¹³ Sulle molteplici valenze di questo neologismo cfr. Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas*, cit., pp. 373-378. Sul binomio *sociabilidad/ilustración* assai utile è il contributo di Elena de Lorenzo Álvarez, *La sociabilidad ilustrada: instinto de conservación, compromiso civil y práctica social*, in Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850. XII Encuentro Cádiz 3,4 y 5 de noviembre de 2004*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, pp. 431-444.

¹⁴ Ancora insuperata è la monografia offerta da Roberto Bizzocchi (*Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008), a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

¹⁵ Assai utile al riguardo *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, a cura di Roberto Bizzocchi, Arturo Pacini, Pisa, Pisa University Press, 2008.

¹⁶ «Quel bisbigliarsi sotto voce agli orecchi dissero i Genovesi, prendendolo da quel mormorio, come di un ci-ci-ci a somiglianza di quello, che i passerini, e altri uccelli vanno cinguettando tra loro, dissero cicisbeare, e dai maschi, che un tal bisbigliare facevano dissero Cicisbei, Cicisbee le femmine» (Vincenzo Martinelli, *Istoria dei Cicisbei*, [1770], in Elisa Bianco, *Le “Notturme conversazioni”. I cicisbei secondo Vincenzo Martinelli (1770 ca.)*, «Mediterranea. Ricerche storiche», VIII, 2011, p. 573).

¹⁷ Tra i contributi più significativi segnalo Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987 (1ª ed. 1972); Ángeles Arce, *Sobre el cicisbeo y el chichisveo: ¿una misma realidad del siglo XVIII?*, «Cuader-

Interessante è invece osservare come nella prima registrazione del lemma all'interno del *Diccionario de Autoridades* (1729, t. II), il termine *chichisveo* si riferisca esclusivamente al fenomeno della galanteria per servizio e non alla persona che la esercita. Ma soprattutto da notare è la connotazione negativa attribuita a tale pratica, evocatrice delle perniciose conseguenze dell'amo-reggiare. Ecco la definizione:

Chichisveo. Especie de galanteo, obsequio, y servicio cortesano de un hombre a una muger que no reprehende el empacho; pero le condena por peligroso la conciencia. Es voz italiana, de donde se ha introducido en España¹⁸.

La parola, uno dei pochi italianismi penetrati in Spagna nella prima metà del Settecento¹⁹, si trova al centro di una rapida irradiazione sinonimica. *Cortejo*, *año*, *santo*, *estrecho* e *petimetre* sono alcuni tra i lessemi che ben presto sorgono e finiscono per imporsi a *chichisveo*, ma mai come in questo caso la sostituibilità è parziale. Si tratta, infatti, per lo più di equivalenze, non di perfetta identità di senso, a testimonianza di come il processo di acclimatazione del costume investa in questa circostanza anche il linguaggio. Illustrativo di questa sottile dinamica di cambiamenti di significato è il termine *cortejo*, con cui a partire dalla metà del secolo si indica l'accompagnatore galante agli appuntamenti di vita sociale, il soggetto quindi e non più il servizio dispensato, come avveniva inizialmente con il termine *chichisveo*. «Hoy se llama más comúnmente cortejo», così si legge nel 1780 alla voce *chichisveo* nel *Diccionario de la lengua caste-*

nos para Investigación de la Literatura Hispánica», 20, 1995, pp. 101-121; Mónica Bolufer Peruga, *Cambio dinástico: ¿Revolución de las costumbres? La percepción de moralistas, ilustrados y viajeros*, in Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo: congreso internacional*, 2 voll., Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, vol. I, pp. 585-629; Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visibilidad*, Madrid, Cátedra, 2013, in part. pp. 309-342.

¹⁸ *Diccionario de la lengua castellana*, vol. II, Madrid, Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1729, s.v.

¹⁹ Mario Damonte, *Cicisbeo secondo Gerardo Lobo e Francisco Benegassi: un italianismo nella vita sociale e mondana della Spagna del primo Settecento*, in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano, 1993, p. 201.

*llana, compuesto por la Real Academia española, reducido a un tomo, para su más fácil uso*²⁰.

Orbene al di là delle diverse registrazioni linguistiche, il cavalier servente di dama d'alto lignaggio con la sua ritualità cogente, con i suoi nuovi paradigmi comportamentali è al centro di una vera e propria trasformazione epocale, che nella Spagna settecentesca ingenererà vivaci proteste e prese di posizione sessuofobe. Il mio obiettivo è quello di ricostruire i contorni di questa campagna anticicisbeale, di spiegarne le ragioni, avvalendomi sia della letteratura moralistica²¹ sia di alcuni testi satirici offeriti da noti esponenti della *Ilustración*.

Prescelgo quale appoggio per una prima ricostruzione della polemica le poche pagine dedicate all'argomento dal gesuita Pedro de Calatayud all'interno dei suoi *Opúsculos y doctrinas prácticas*²². Quantunque si tratti di un'opera destinata ai confessori e ai direttori spirituali, il popolare Missionario Apostolico²³ dà prova di sapersi misurare con il nuovo non solo attraverso la mozione degli affetti, ma anche mediante il convincimento dell'intelletto. Il Cristiano lettore, nel "Prólogo", è infatti da lui invitato a «hallar la verdad» e a farsi lui stesso giudice, grazie al soccorso «de la lumbre de la razón y de la del Cielo». E di fatti nella "Doctrina VIII" dei suoi *Opúsculos*, opportunamente sottotitolata "Contra los chichisveos", il gesuita si rivela assai

²⁰ Della medesima opinione è pure Luis José Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores: «el Cortejo es el mismo capricho del corazón, que a principios de este siglo se llamaba entre nosotros *pique* y *chichisveo*, y cuya teoría, fundada en la brillante y orgullosa infidelidad, nos vino de Francia» (*Colección de diferentes escritos relativos al cortejo, con notas de varios, por Liberio Veranio*, Madrid, Manuel Martín, 1764², p. 21). Per maggiori ragguagli sull'autore cfr. José Luis González Hidalgo, *Luis J. Velázquez, poeta inédito*, «Isla de Arrarián: revista cultural y científica», 8, 1996, pp. 81-106; *Diccionario Biográfico Español*, vol. XLIX, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, s.v.

²¹ Carmen Fernández Rodríguez, Delia Rosado Martín, Fermín Marín Barrigüete, *La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio*, «Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea», 4, 1983, pp. 35-57.

²² Pedro de Calatayud, *Opúsculos y doctrinas prácticas*, Logroño, Francisco Delgado, 1754, "Doctrina VIII. Contra los chichisveos", pp. 134-150.

²³ Per alcuni brevi ragguagli sull'operato del gesuita si veda Charles E. O'Neill, Joaquín María Domínguez, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Roma-Madrid, Institutum Historicum S.I.-Universidad Pontificia Comillas, vol. I, 2001, s.v.

abile nel dimostrare la dissolutezza del moderno conversare. A partire dall'obbligo del cristiano di rifuggire dalle occasioni di peccato sino alla messa in discussione di quella sorta di anestetizzazione dei desideri, di quel dominio dei sentimenti su cui, a dire di molti, si baserebbe l'«amor blanco» delle nobildonne e dei loro serventi, tutto spinge Calatayud ad affermare che il legame di cicisbeato «no se puede en conciencia calificar de honesto, de tolerable, ni indiferente, antes se debe juzgar (y por ello huir) de ilícito, escándaloso, gravemente disonante a la Religión Cristiana, y contrario a las buenas costumbres»²⁴. Né a suo dire è accettabile ricondurre il fenomeno entro i parametri dell'*esprit de société*, di quel godimento mondano – «hijo de la urbanidad y política» – a cui si faceva appello²⁵, in quanto «ha llegado a tanta relajación, y rotura de costumbres la gente noble, rica, o acomodada [...] que debieran avergonzarse»²⁶. Indi, allo scopo di fugare ogni dubbio in merito alla veridicità delle proprie affermazioni, Calatayud fornisce una specie di regesto delle moderne *auctoritates* di riferimento. Trattasi di una messa a punto dello stato della questione, a cui anche oggi vale la pena volgere lo sguardo per la ricostruzione storica della diatriba. In apertura dell'elencazione troviamo l'articolo apparso nel 1738 sul «Diario de los literatos», prima rivista culturale di cui si fregia la Spagna borbonica, e che a mio avviso costituisce lo scritto per molti versi più significativo sino allora prodotto sulla questione²⁷. Conformemente agli intenti di critica

²⁴ Calatayud, *Opúsculos*, cit., p. 138b.

²⁵ Sulla plurisignificanza del termine *policía*, capace di «refundir los valores del francés *police* y *politesse*», si veda Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas*, cit., pp. 411-418.

²⁶ Calatayud, *Opúsculos*, cit., pp. 138b, 149b.

²⁷ Gli altri testi, a cui rimanda il Padre Calatayud, sono: Giuseppe Maria Brocchi, *De occasione proxima peccati, et recidivis* (Lucca, Leonardus Venturini, 1718, cap. II); Costantino Roncaglia, *Universa moralis theologia* (Lucca, Leonardo Venturini, 1730, vol. II, «De Sacramento Paenitentiae», tractatus XIX, caput IV) e *Le moderne conversazioni volgarmente dette de' Cicisbei* (Lucca, Leonardo Venturini, 1720); José Haro de San Clemente, *El chichisveo impugnado* (Sevilla, [s.t.], 1729); [Juan José Salazar y Hontiveros, Abad de Cenicero], *Impugnación católica y fundada a la escandalosa moda del Chichisveo* (Madrid, Alfonso de Mora, 1737); Vicente Ferrer, *Suma moral para examen de curas y confesores*, Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1736, tratado V, cap. VII, p. 134a).

ed informazione letteraria perseguiti dalla testata, l'*Artículo 15* offriva, infatti, la recensione della *Impugnación católica y fundada a la escandalosa moda del chichisveo, introducida en la pundonorosa nación española*, testo pubblicato a Madrid nel 1737 ad opera di un certo "Abad de Cenicero". Quantunque l'esame del *Diarista* sia nel tempo divenuto famoso per il fatto di aver smascherato il plagio letterale²⁸ compiuto dall'abate riojano Juan José Salazar y Hontiveros, l'"Abad de Cenicero" per l'appunto²⁹, ai danni del carmelitano scalzo José Haro de San Clemente – in quanto autore del *Chichisveo impugnado, librito* uscito anonimamente a Siviglia nel 1729, San Clemente risulta in effetti l'iniziatore della battaglia contro le diaboliche adunanze salottiere –, in realtà ciò che salta alla vista da una più attenta lettura del pezzo è la sua piena conformità con le tesi dei rigoristi cattolici. Per l'anonimo estensore dell'articolo la *comunicación* cicisbeale è manifestamente illecita sia perché irrispettosa di ogni qualsiasi norma di controllo delle pulsioni erotico-sessuali³⁰, sia perché l'esporsi alle occasioni prossime del peccato è di per sé «causa de delectaciones morosas, pensamientos obscenos y otras torpezas». Conseguentemente «los Chichisveos y Chichisveas están en continuo estado de pecado mortal»³¹ e ben fanno, aggiunge l'articolista richiamandosi all'opinione del sacerdote Giuseppe Maria Brocchi³², i Confessori a negare l'assoluzione ai «Paenitentibus conversationem», specie se nobili, poiché la «vida delicada» è «más expuesta a las

²⁸ [Anonimo], *Artículo XV*, cit., p. 339.

²⁹ Per una precisa ricostruzione della *querelle* si rinvia a Jesús Fernando Cáseda Teresa, *Polémicas, defensas y contradefensas de Juan José de Salazar y Ontiveros por la corte*, «Dieciocho», 34, 2, 2011, pp. 355-366. Maggiori informazioni su tale personaggio in Pedro Ruiz Pérez, *Poesía en los márgenes: versos y prosas bajobarrocas de Salazar y Hontiveros*, «Atalanta. Revista de las letras barrocas», I, 1, 2013, pp. 68-101.

³⁰ «La suspensión del deseo» sarebbe unicamente appannaggio di pochi «insensibles que deben a la frialdad de su complexión la posesión de la castidad» ([Anonimo], *Artículo XV*, cit., pp. 286-287).

³¹ Ivi, p. 322.

³² «Ex dictis colligitur quomodo se gerere debeat Confessarius cum Paenitentibus conversationem, et familiaritatem cum personis diversi sexus, Matrimonii vinculo obstrictis, ineuntibus, qui vulgo *Cicisbei* appellantur: [...] si probabiliter credatur [...] sequutura futuritio peccati, tunc Confessarius [...] eos non absolvat» (Brocchi, *De occasione proxima peccati*, cit., cap. II, p. 30).

tentaciones»³³. Infine la determinazione del nostro *Diarista* a combattere i «vicios públicos» lo porta ad affrontare le conseguenze del malcostume sul tessuto sociale, ed è qui che le affinità di pensiero con i religiosi più intransigenti si fanno ancora più vistose. La disgregazione della famiglia, lo stravolgimento dei ruoli sono i pericolosi effetti della nuova disinvoltura erotica: «en estos infelícísimos tiempos, la mujer que fue criada compañera, se ha hecho cabeza; y parece que los maridos, con suma afrenta del sexo varonil, no mandan, sino que obedecen rendidamente al precepto de la mujer»³⁴. Se riprendiamo ora le paginette del Padre Calatayud, noteremo come i rischi della dimestichezza con la cicisbea, rischi ingigantiti dalla sua «carne de fuego» e dai suoi occhi eccitatori al vizio, non attentino solo alla gerarchia dei sessi, ma sconfinino nella assai ben più temuta devirilizzazione della società: «Observad este linaje de hombres Chichisveos, y os parecerá que son hermaphroditas sus almas [...], pues tienen más de espíritu mugeril, que de varón»³⁵. In effetti la guerra aperta nei confronti della *mujer sociable* e contro la conduzione femminile della mondanità rappresenta, come fra poco vedremo, l'obiettivo comune di molti timorosi conservatori, laici o religiosi che fossero, ma anche di numerosi ironisti che dello spirito dei lumi si erano fatti portabandiera.

In questa letteratura moralistica e diminutiva il rimpianto per «aquel siglo de oro», in cui le *doncellas* brillavano per le loro virtù, fa da abituale contrappunto allo sdegno per il «siglo de hierro», ovvero il biasimevole tempo presente³⁶, nel quale la Spagna si mostra al mondo come «amphiteatro de los vicios»³⁷.

³³ [Anonimo], *Artículo XV*, cit., p. 309.

³⁴ Ivi, p. 326.

³⁵ Calatayud, *Opúsculos*, cit., p. 149b.

³⁶ Così tuonava, ad esempio, il mercedario Francisco Miguel de Echeverz y Eyto (*Pláticas dominicales, o doctrinas sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año*, 3 voll., Madrid, Imprenta del Convento de nuestra Señora de la Merced, 1735, vol. I, p. 58): «¡qué lejos estamos de aquellos tiempos, y de aquellos modos! Y tanto que se ve ahora todo lo contrario, mandar la mujer y obedecer el marido: el marido llama a la mujer *señora*, y ésta trata de *tú* al marido: el marido obedece, y manda la mujer».

³⁷ Juan de Paz, *La virtud en el estrado. Visitas juiciosas. Crítica espiritual. Su autor don Antonio Ossorio de la Cadena*, Salamanca, Antonio Joseph Villargordo, 1739, "Prólogo", pp. 1, 2.

A detta di Juan Antonio de la Paz, gesuita che preferisce occultare la propria identità sotto lo pseudonimo di “Antonio Ossorio de la Cadena”, l'accettazione della vita conversevole non può basarsi sul principio della *consuetudo*: il fatto che sia «moda [no] quita que una cosa, si es mala, sea pecado»³⁸. Del medesimo parere è pure Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, marchese di San Andrés e visconte di Buen Paso: «a los pacientes sin remedio, los consuele el cendal que a la ignorancia ignominiosa pone, el que es práctica, y el que es moda»³⁹; insomma il così fan tutti non può costituire elemento atto a legittimare la galanteria per servizio. Interessanti, al riguardo, sono anche le motivazioni offerte dal Marchese, personaggio di per sé alquanto discusso e la cui vita da libertino è ancor oggi avvolta da un'aura leggendaria⁴⁰. Il fatto che una dama accasata abbia un cicisbeo

es permitirle que la lleve a la comedia, y que la traiga, solos en el coche, en el desván solos, sin luz aquí, y en el coche a obscuras; es consentir que en el tocador el lunar ponga, y el escote quite, la chinela acerque, y el rubor aparte; es dispensarle que en el día de sus años le regale con diamantes, o con flores, con trajes de rica tela, o con encajes muy ricos. Quien empieza a recibir, acaba en agradecer, y suele ser el agradecimiento, Etna inextinguible, que encarbona el proceder⁴¹.

Come si vede il mansionario del cicisbeo – da notare come il nobile canario fondi i suoi rilievi sull'osservazione diretta della corte madrilenana attorno agli anni Trenta/Quaranta del secolo – presuppone l'instaurarsi di una intimità, di una pericolosa vicinanza prossemica con il gentil sesso. Ancor più lapidario è il

³⁸ «Margarita. Con decir que se estila, y practica en la Corte, les parece que trae todas las aprobaciones necesarias, y vienen poco menos que canonizadas todas las modas» (ivi, pp. 95-96).

³⁹ Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, *Carta del Marqués de la Villa de S. Andrés y Vizconde de Buen-Passo, respondiéndole a un amigo suyo lo que siente de la corte de Madrid*, [s.l.], [s.t.], [1740?], p. 55.

⁴⁰ Cfr. Iris M. Zavala, *Un libertino erudito: don Cristóbal del Hoyo Sotomayor*, in *Clandestinad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 376-399; Andrés Sánchez Robayna, *Avatares de Góngora imitado. Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 38, 1992, pp. 379-386; Antonio Rumeu de Armas, *Cartas de amor escritas por Cristóbal del Hoyo, vizconde de Buen Paso, a su sobrina Leonor (1720-1721)*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 48, 2002, pp. 19-46.

⁴¹ Hoyo Solórzano y Sotomayor, *Carta del Marqués*, cit., p. 55.

giudizio espresso una ventina d'anni più tardi da José Clavijo y Fajardo nel *Pensamiento IV* apparso su «El Pensador» nel 1762 e dedicato alla *Descripción de los cortejos de la corte*:

Es un pretexto, a cuya sombra se pasean muchos escándalos, disfrazados bajo los especiosos títulos de obsequio, reconocimiento, y amistad [...] Es un enemigo de las buenas costumbres, a quien dan acogida ciertas gentes de humor extravagante, y caprichoso, por no decir depravado⁴².

Il platonismo delle coppie cicisbee non solo è misconosciuto, ma altresì soppiantato dall'idea di una scandalosa promiscuità tra i sessi⁴³, le cui conseguenze vanno ben oltre la sfera morale. Scrive ancora Clavijo nel *Tribunal de las damas* del 1755: «España se halla escandalizada, su Religión abatida, su Honor ultrajado, sus costumbres corrompidas, desterrada su Modestia, exaltado el Vicio, depuesta la Virtud»⁴⁴. Una paura misonista e xenofoba⁴⁵ sembra impadronirsi della penna del giornalista *lanzaroteño*, il quale, ben lungi dall'esibire quel volto benevolo, con cui a due secoli di distanza lo avrebbe dipinto Agustín Espinosa – il biografo ebbe, infatti, a lodare «su voz amable, dulce, temerosa de la ofensa»⁴⁶ –, scaglia qui i suoi dardi acuminati contro «la novedad indecorosa del presente», a cui malinconicamente contrappone la «seriedad antigua». Tra i tanti a concordare sul tema della disonestà della moda⁴⁷, troviamo un nostal-

⁴² José Clavijo y Fajardo, *Pensamiento IV*, «El Pensador», Madrid, vol. I, 1762, p. 18.

⁴³ «Suenan las dos de la tarde: retirase el Cortejo a comer a su casa, o come con la Señora. Si sucede lo segundo, [...] se despide a los criados acabada la comida: pasan al gabinete los Señores Cortejos: ciérranse puertas y ventanas (porque en fin, no todos se acomodan a dormir con luz) y se recogen a reposar en un mismo canapé la comida. Yo dijera que no creía cosa mala en esta práctica, si mi ánimo fuese mentir, y apadriñar las disoluciones de los Cortejos; pero soy amante de la verdad. Sí: hay muchísimo mal en esta confianza» (Clavijo y Fajardo, *Pensamiento V*, «El Pensador», Madrid, 1762, vol. I, pp. 12-13).

⁴⁴ José Clavijo y Fajardo, *Tribunal de las damas*, Madrid, José Francisco Martínez Abad, 1755, p. 13.

⁴⁵ Sulla diffusa avversione verso il nuovo ed i suoi molteplici pericoli si veda Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas*, cit., pp. 621-636.

⁴⁶ Agustín Espinosa, *Don José Clavijo y Fajardo*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970, p. 42.

⁴⁷ Cfr. Ana María Díaz Marcos, *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española: (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, pp. 25-28.

gico difensore dell'ordine antico come Luis de Eijoecente, – «no hay obra más maravillosa, como hacer de la nada una cosa importante», afferma nel suo *Libro del agrado, á la moda, y al ayre del presente siglo*⁴⁸ –, ma anche Benito Jerónimo Feijoo, il poligrafo benedettino propulsore dell'illuminismo iberico: «es la moda la más contagiosa de todas las enfermedades, porque a todo se pega»⁴⁹. A suo avviso i mali «que nos hacen los Franceses con sus modas» sarebbero numerosissimi, ma fra questi forse il peggiore è l'ignominia di «reirse de nosotros como de unos monos ridículos, que queriendo imitarlos, no acertamos con ello»⁵⁰. Lo stesso Juan Sempere y Guarinos, il celebre economista valenciano, autore, tra l'altro, nel 1788 di una *Historia del Lujo y de las leyes suntuarias de España*, non si esime dal sottolineare i rischi correlati al predominio di atteggiamenti individualistici nelle fogge del vestire: «Se cuida más de deslumbrar a la vista, que de apasionar el corazón: y los grandes maestros de agradar en sociedad son los sastres, peluqueros y modistas»⁵¹. La costruzione dell'apparenza, insomma, non avveniva più nel rispetto della distinzione di *status* e di questo pericoloso slittamento verso il basso del baricentro dello società cetuale⁵² venne ritenuta in ampia misura responsabile la nuova genia di

⁴⁸ Luis de Eijoecente, *Libro del agrado, á la moda, y al ayre del presente siglo. Obra para toda clase de personas, particularmente para los Señoritos de ambos sexos, Petimetres, y Petimetras*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 136.

⁴⁹ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1728, vol. II, "Discurso sexto", p. 147.

⁵⁰ Ivi, p. 142.

⁵¹ Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 209.

⁵² «El temor ante la moda como recurso para competir y ascender socialmente más que constatar una realidad reflejaría los temores del siglo ante el desmoronamiento del sistema jerárquico» (Ana María Díaz Marcos, *Usías de bata y reloj: la moda en el siglo XVIII*, in *Actas del curso "Folklore, Literatura e Indumentaria"*, Madrid, Museo Nacional del Traje, 2008, p. 42, <<http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2006-FLI/04-MT-FLI-DiazMarcos.pdf>> online/CD pubblicazione, gennaio 2016). Sui pericoli derivanti dalla *confusión de las apariencias* si vedano anche Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, *Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)*, «Revista de Historia Moderna», 17, 1998-1999, pp. 263-278; Mónica Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Diputació de València, Institutió Alfons el Magnànim, 1998, in part. pp. 184-191.

gentildonne⁵³. Valga come modello paradigmatico di questo nuovo modo di procedere il ritratto di una *petimetra*, consegnatoci da Diego de Torres Villarroel nel “Juicio Tercero” della sua *Barca de Aqueronte*, interamente dedicato a «las linajudas, petimetras, holgazanas, escandalosas, hipócritas, viejas galanas y otras sabandijas mujeriles»⁵⁴. Come si può notare già la titolazione mette allo scoperto i pregiudizi del celebre salmantino, attraverso un’elencazione tutta in negativo di tipologie femminili, culminante con la degradazione allo stato animalesco dello stesso soggetto, comparato alla *sabandija*, ossia a un verme, un animale strisciante. Orbene la sua *petimetra*, impareggiabile maestra nel «nuevo arte de cocinar belleza», ha l’ardire di mettere in mostra le proprie abilità nel sacro recinto di una chiesa, facendo ovviamente strage di fedeli di sesso maschile. La scabrosa licenziosità giustificava appieno, agli occhi dell’autore, *ilustrador* cristiano, la fine ideata per tale peccatrice: un mortale attacco di diarrea darà a ben «setecientos diablos» l’opportunità di trascinarla nei «subterráneos de Plutón»⁵⁵.

Il grottesco quadretto offertoci da Villarroel non costituisce però un caso isolato: i tratti caricati, l’umoristica deformazione sono infatti una costante della satira ai tempi dei Lumi, e a farne le spese sono soprattutto le donne. Ora, come è stato recentemente rilevato da Francisco Uzcanga Meinecke⁵⁶ nella sua indagine su «El Censor» (1781-1787) – la pubblicazione periodica più rappresentativa della nuova temperie culturale –, la ridicolizzazione era all’epoca al servizio delle idee, doveva cioè svolgere una funzione educativa e correttiva dei costumi. Il *ridendo dicere verum*, insomma, doveva fungere da strumento

⁵³ Cfr. Álvaro Molina, Jesusa Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004. Interessanti sono pure le osservazioni di Ana Hontanilla in merito alla «feminización de lo novedoso» (*El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 205-217).

⁵⁴ Diego de Torres Villarroel, *Barca de Aqueronte, residencia infernal de Plutón*, in *Sueños morales, corregidos y aumentados con el papel nuevo de la...*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, [1743?], p. 172b.

⁵⁵ Ivi, p. 178a.

⁵⁶ Francisco Uzcanga Meinecke, *Sátira en la ilustración española. La publicación periódica “El Censor” (1781-1787)*, Madrid, Iberoamericana, 2005.

costruttivo, e non distruttivo, cooperando alla nascita di quella società ideale che si intendeva edificare. Per quel che concerne la galanteria per servizio, ma soprattutto le dame cicisbee, la derisione burlesca, ai limiti dello scherno irrispettoso, si configura, invece, come la modalità più in uso ai fini del mantenimento del dispotismo coniugale e familiare. Se il rito della conversazione in Francia aveva da oltre un secolo promosso nuovi rapporti tra i sessi, fondati sulle reciproche affinità⁵⁷, il riconoscimento pubblico dei meriti intellettuali di una donna, sposata o nubile che fosse, era in Spagna ancora una circostanza eccezionale, o almeno tale era considerata nella letteratura del tempo. Vediamo solo un paio di esempi. Secondo Luis de Eijoecente nelle riunioni salottiere

[las mujeres] tendrán cuidado de hacer en público las impertinentes: decidir de un modo absoluto sobre las ciencias, y los sabios en un tono seco, y magistral: tratar, y discurrir sobre las materias más altas, y delicadas, haciéndolas familiares por sublimes que sean: ostentar de sabias; y con la propia autoridad, y entereza, que pudieran hablar de hilar, y coser, hablan de la autoridad de los Obispos: de las máximas del Reino: de la opinión de los Teólogos⁵⁸.

A detta di Clavijo y Fajardo sarebbe proprio l'insipida frivolezza muliebre a caratterizzare il gioco della mondanità:

Es verdad que una dama reduce su conversación a puras bagatelas: que las materias, que en ella se controvierten, son sumamente frívolas: que éstas se acompañan con tales dengues, y puerilidades, que no pueden verse, ni oírse sin enfado⁵⁹.

Tra gli sparuti tentativi di difesa promossi dall'universo femminile spicca il sapido commento di Beatriz Cienfuegos, apparso nel luglio del 1763 nel numero inaugurale di «La pensa-

⁵⁷ Cfr. Benedetta Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001. Limitatamente alla Spagna, Gloria A. Franco Rubio (*La conformación de espacios de opinión en España a finales del Antiguo Régimen*, in Ligia Berbesí, Belín Vázquez (coord.), *Vínculos y sociabilidades en España e Iberoamérica, Siglos XVI-XX*, Maracaibo (Venezuela), Ediciones de la Universidad del Zulia, 2010, pp. 109-117) fa il punto sui «cinco salones madrileños conducidos por mujeres».

⁵⁸ Eijoecente, *Libro del agrado*, cit., p. 71.

⁵⁹ Clavijo y Fajardo, *Pensamiento XVIII*, «El Pensador», Madrid, 1762, vol. II, pp. 135-136.

dora gaditana», la testata con cui questa “ribelle periferica” si prefigge di ribattere agli attacchi misogini lanciati dalle pagine del «Pensador»:

Nos conceden los hombres a las mujeres (y en opinión de muchos como de gracia) las mismas facultades en el alma para igualarlos, y aún excederlos en el valor, en el entendimiento, y en la prudencia; y no obstante esta concesión, siempre nos tratan de ignorantes; nunca escuchan con gusto nuestros discursos; pocas veces nos comunican cosas serias; las más alejan de nosotras toda conversación erudita⁶⁰.

L'assenza di uno sguardo benigno verso ogni intento di attivismo sociale e culturale di matrice femminile si manifesta, inoltre, nella chiusura aprioristica verso qualsiasi aspettativa di genere. Mi spiego meglio. Ciò che più colpisce non è solo il mettere in caricatura, il berteggiare la *coquetterie* salottiera, ma soprattutto il costante delegittimare ogni pretesa di accesso a stili di vita considerati come prerogativa del sesso maschile. La strategia interdittoria messa in atto da Manuel Antonio Ramírez y Góngora è in tal senso altamente illustrativa. Nel suo trattato del 1774 contro il *cortejo* l'avvocato cordovese cerca di compaginare finzione onirica alla Quevedo e interessi parascientifici – nel caso specifico le immagini fantasmatiche prodotte dai teatri catottrici di Kircheriana memoria –, al fine di dimostrare l'impraticabilità, o peggio la risibilità di ogni ipotesi trasformativa⁶¹. La scelta di affidare, ad esempio, ad una “pargoletta ninfa” di soli otto o nove anni, per di più oltremodo conturbante e spavalda, la perorazione in difesa dell'incivilimento dei costumi e dei matrimoni consensuali era infatti di per sé dimostrativa della vacuità della richiesta e della sua impossibile realizzazione:

⁶⁰ Beatriz Cienfuegos, *Pensamiento I*, «La pensadora gaditana», Cádiz, 1763, vol. I, pp. 3-4.

⁶¹ Cfr. Molina, *Mujeres y hombres*, cit., pp. 338-342. A detta di Ana Rueda (*Óptica del cortejo: panóptico para una comedia de bastidores*, «Dieciocho», 27, 2, 2004, p. 258), il curioso marchingegno ottico rimanderebbe «a los inmensos panoramas patentados en 1787 por el artista irlandés Robert Barker»: «como si se tratase de un panorama, *Óptica del cortejo* está organizado por “bastidores” o “lienzos”, que hacen resaltar el aspecto teatral y la ilusión óptica para desembocar [...] en el desengaño aleccionador».

ahora sabemos, que somos Naturales Señores, y legítimas poseedoras de aquella libertad de el albedrío [...] porque hemos descubierto al mundo nuestro derecho [...]. Antes eran los Casamientos por contrato, siendo a la verdad mas bien ajuste de los intereses, que unión de voluntades; [...] ahora [los dos sujetos] se ven, se desengañan, tratan, y comercian [...] asegurando felicidades en el lazo a la posteridad. [...] Motéjanos algunos hypocritones necios de resueltas, descaradas, é hijas de una mala educación, porque hablamos con despejo en las visitas, [...] pero valga una verdad, decidme todos [...]: nuestras antiguas Damas Españolas [...] vivieron sin noticias, sin libertad, sin gusto, con encogimiento, y poquedad, únicamente, porque los hombres las estimasen por juiciosas, y venerasen por prudentes; pero pregunta mi curiosidad: ¿por ventura libráronse por estos encogimiemos, y mortificaciones de las murmuraciones, malas opiniones, juicios temerarios, y malos tratamientos? [...] No por cierto⁶².

Di segno ugualmente negativo è la parabola di doña Proba, protagonista insieme a don Gil, «Sacerdote y Penitenciario muy experimentado»⁶³, dei *Vicios de las tertulias*, trattatello dialogato in cui il sermone si fa pamphlet, pubblicato a Madrid nel 1784. Il presbitero Gabriel Quijano, l'autore, o forse sarebbe meglio dire il traduttore, giacché il libello si configura come una puntuale trasposizione in castigliano dello *Specchio del disinganno* dell'abate Stefano Zucchini Stefani⁶⁴, ha buon gioco nel tratteggiare la progressiva metamorfosi della Dama, la quale,

⁶² Manuel Antonio Ramírez y Góngora, *Óptica del cortejo*, Córdoba, Juan Rodríguez, [1774], pp. 10-13.

⁶³ Gabriel Quijano, *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones del día, llamadas por otro nombre consejos: descubiertos, demostrados, y confutados en seis conversaciones, entre un Eclesiástico, y una Dama o Señora distinguida*, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1784, VI Conversación, p. 201.

⁶⁴ Il testo dell'abate, apparso a Roma nel 1751 per i tipi della Stamperia del Chracas, fu aspramente criticato da Giuseppe Antonio Costantini nel suo *Lettere missive, e responsive tra una Dama e l'Autore delle «Lettere critiche» in confutazione del nuovo libro intitolato «Lo specchio del disinganno», il quale tratta contro le moderne conversazioni. Dedicato alle nobilissime Dame ed altre gentili Signore che conversano*, 2 voll., Venezia, Pasquali, 1753. Il duro attacco sferrato dal nobile veneto, noto peraltro per il suo intransigente tradizionalismo, indusse lo Stefani ad impugnare nuovamente la penna. La sua replica ebbe per titolo *Difesa del piccolo libro dello Specchio del disinganno impugnato dall'autore delle Lettere critiche con due tomi di ottanta Lettere missive, e responsive; a sole ventiquattro delle quali rispondono D. Gile, e D. Proba*, Venezia, Remondini, 1755. Informa ampiamente sulla querelle Luciano Guerci, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987, pp. 108-111.

vinta dalle ragioni del penitenziere e in ottemperanza alla legge del *nomen-omen*, rinnega la scandalosa permissività mondana e si redime. Da rilevare come la compresenza di diversi punti di vista sia in tali opere puramente fittizia, in quanto l'apparente molteplicità di voci risponde sempre e comunque ad una ideologia unitaria.

La percezione culturale, che della sociabilità mista si aveva lungo tutto il Settecento ispanico, poggia dunque su una fitta tramatura di dinieghi, rampogne, proibizioni esplicite o occulte: insomma la donna socievole, dimentica dei doveri verso Dio e la famiglia, attentatrice degli equilibri economici e della esclusività cetuale, è fortemente osteggiata dai cosiddetti *homines novi*. Ma sono soprattutto i modelli di relazione di genere, il pericoloso gioco di ruoli innescato dalla servitù del cicisbeismo a preoccupare. Il rito dell'accompagnatore-servente non solo ampliava le possibilità di movimento delle signore, affidando loro il difficile compito del dirozzamento dei costumi maschili, ma attentava alla tradizionale asimmetria di potere tra i sessi. I «*maridos civilizados*», «*sordos, ciegos y afables*»⁶⁵, accettori proni di quel «cabronismo paliado» che era il cicisbeismo a detta di Torres Villarroel⁶⁶, unitamente ai *cortejos* e *petimetres*, «*hombri-mujeres*» dalla sessualità indefinita⁶⁷, erano figure destabilizzanti e minacciose, da qui l'indefesso impegno di *reformadores* e *ilustrados* a promuovere una rigenerazione morale mirante a contenere l'indocilità muliebre⁶⁸. Ed è così che una certa trattatistica di taglio pedagogico-educativo farà della *mujer doméstica* il perno attorno al quale costruire un nuovo progetto di società, appellandosi a principi di convenienza e di pubblica utilità. La rielaborazione dei rapporti tra i sessi si

⁶⁵ Clavijo y Fajardo, *Pensamiento IV*, «El Pensador», cit., p. 29.

⁶⁶ Torres Villarroel, *Barca de Aqueronte*, cit., p. 183a.

⁶⁷ Cfr. Josep María Sala Valldaura, *Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII*, «Revista de Literatura», LXXI, 142, 2009, p. 458.

⁶⁸ «Al hablar sobre las mujeres, los reformadores y los ilustrados trataban de circelar sus comportamientos [...] para acomodarlos a sus inquietudes sobre el orden social [...] haciendo depender de la docilidad de las mujeres a las conductas propuestas la felicidad íntima de los individuos, la prosperidad del país y el vigor del Estado» (Mónica Bolufer Peruga, *La construcción de la identidad femenina. Reformismo e Ilustración*, «Estudis: Revista de Historia Moderna», 21, 1995, p. 251).

concluderà con un ritorno alla *masculine governance*, questa volta in omaggio all'obbligo civile di una rinnovata ritiratezza, coltivata sotto l'egida di quella complementarità di ruoli così cara a Rousseau⁶⁹. Il dittico, dal sapore vagamente raciniano⁷⁰ offertoci dal «Censor» nel suo *Discurso XLI* del 1781, non lascia in proposito adito a dubbi: da una parte Aricia, immagine ammodernata della donna morigerata, operosa, tradizionalmente celebrata dalla economica biblico-aristotelica, dall'altra Agripina, la quale, in omaggio alla fiera e tirannica madre di Nerone, dà col suo stesso corpo materiale consistenza alle paure di una ingovernabile poliandria:

[ARICIA] ¡Qué hermosura! ¡qué talento! ¡qué ingenio! ¡qué discreción! y sobre todo, ¡qué virtud y que bondad! Aunque no ignora ninguna de las habilidades propias de su sexo, no por eso ha dexado de cultivar más que medianamente su espíritu. Maneja igualmente el torno, la aguja, la almohadilla, que un libro de filosofía, ó de algún arte, y no le es forastera ninguna suerte de literatura. Principalmente tiene más instrucción en la Religión que profesa, que la que comúnmente tienen las personas de su sexo. Así la ama, la venera, y es la regla y fin de todas sus operaciones. [...] con una noble compostura [...] no usa de adorno alguno que no haya ella misma trabajado. No es uraña, no es insociable.

E ora il contromodello:

[AGRIPINA] ¡Cuán al contrario de Agripina! que puesta una pierna sobre otra, y medio recostada en un canapé está oyendo con sumo desprecio, y á manera de una estatua, las alabanzas y ternezas de algún joven [...]. Cuando se le antoja, o se levanta repentinamente y sin qué, ni para qué, ó prorrumpe en una risa descompuesta, á manera de quien se burla,

⁶⁹ «Entenderlo así permitía dar por zanjada la vieja polémica sobre la preeminencia o inferioridad de los sexos: la jerarquía entre ellos apenas se menciona, ni se reconoce la tensión y el conflicto, que, supuestamente, no pueden existir si cada uno se atiene al lugar fijado por la “naturaleza”» (Mónica Bolufer Peruga, *Transformaciones culturales: luces y sombras*, in Isabel Morant (ed.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II: *El mundo moderno. España y América colonial*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 479-510. Il testo è reperibile nella rete: <<http://www.valencia.edu/~iued/somos/publi/catedradef.htm>>, gennaio 2016).

⁷⁰ Jean Racine presceglie il nome di Aricie per la principessa ateniese amata da Hippolyte nella *Phèdre* (1677), mentre Agrippine è la madre di Nerone nella tragedia romana *Britannicus* (1669).

o le responde algún dicharacho en tono y ayre de maja [...] con su modo despreciativo, impolítico⁷¹.

Concludendo: nel '700 spagnolo è vano cercare prese di posizioni radicali, audaci accelerazioni. La temperie culturale è altra, molto spesso ambigua, contraddittoria. Taluni studiosi hanno per questo parlato di un secolo tenebroso, l'“altro Settecento”, da affiancare al secolo illuminato. A mio avviso, però, è forse più produttivo tenere presente la varietà della *Ilustración* ispanica, la sua congenita resistenza ad essere identificata con un univoco “idealtipo”⁷²: «la causa de las Luces – afferma Andrea J. Smitd – no fue percibida como incompatible con el elemento clave de la identidad nacional, el catolicismo. En tal contexto [...] fuese ilustrado o reformista, en el siglo XVIII, el catolicismo existía como otra modalidad de la Ilustración»⁷³. Coerentemente con la natura chiaroscurale della *Aufklärung* iberica⁷⁴, il programma di rimodellizzazione sociale non poteva dare l'avallo ad un protagonismo femminile avvertito ai tempi come disgregativo dello stesso bene pubblico⁷⁵, onde l'urgenza

⁷¹ *Discurso XLI*, «El Censor», Madrid, 1781, pp. 647-648.

⁷² Conferma il filosofo Francesco Botturi: «La domanda sulla compatibilità tra modello illuminista della ragione e antropologia religiosa o, più specificamente fede cristiana, percorre la storia intera della seconda modernità, sia sul fronte laico, sia su quello religioso. Le risposte sono state le più varie. [...] Una varietà che dipende dalla multiformità storica del fenomeno illuminista stesso, a cui ha corrisposto una variegata sensibilità religiosa e cristiana. La prima osservazione dovrebbe dunque concludere all'impossibilità di ricondurre l'Illuminismo ad uno schieramento bipartito o addirittura a un idealtipo univoco» (Edoardo Castagna, *L'Illuminismo dei Cattolici*, «Avvenire», 6 novembre 2011, p. 25).

⁷³ Andrea J. Smitd, *Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Aivent, obispo de Barcelona, 1766-1775*, «Manuscrits», 20, 2002, pp. 91, 94.

⁷⁴ «Cabe eludir una visión rupturista del siglo XVIII como heraldo de nuevas libertades, en particular para las mujeres, [...] y olvide que las transformaciones fueron limitadas y ambiguas. Pero tampoco parece ajustada a la realidad una visión en exceso continuista que infravalora los cambios» (Mónica Bolufer Peruga, *Las mujeres en la España del siglo XVIII: trayectorias de la investigación y perspectivas de futuro*, in Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, [Burgos], Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 287).

⁷⁵ Sulla *obsesión por la utilidad* cfr. Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas*, cit., pp. 301-310.

di limitare – a dispetto di quella etichetta di *siglo de la mujer* oggi spesso impiegata⁷⁶ – l'uscita della donna dalla minorità, rinsaldando al contrario la rete di tutela maschile.

⁷⁶ «El XVIII puede entenderse, sin lugar a dudas, como el siglo de la mujer. Ella participa en las fiestas galantes nacidas de la sociabilidad dieciochesca, anima las tertulias políticas y literarias, trabaja en la transformación de la sociedad en clave reformista. Pero, sobre todo, se esfuerza por promocionar a las de su clase en un intento de darles una nueva identidad y un rol distinto en este mundo en transformación» (Emilio Palacios Fernández, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, p. 265).

Tiziana Pucciarelli

Contra el pintarse. Una satira settecentesca inedita di Cándido María Trigueros

In un immaginario quanto suggestivo dialogo tra moda e ragione, pubblicato in Francia all'inizio del XIX secolo, la prima rifiuta di ascoltare la seconda in quanto, sostiene, se si avvicinasero sarebbero perdute entrambe¹. Tuttavia, proprio il secolo della ragione, il controverso *Siglo de la Ilustración*, segna un'epoca prima della quale «la ciencia y la frivolidad nunca habían convivido tan juntas»². Ragione e moda dunque, entità apparentemente incompatibili se riteniamo quest'ultima «una raffinata forma di produzione di necessità dal caso»³, del tutto svincolata da presupposti materiali di utilità o comodità; ed è proprio con questa accezione che l'impero della moda si afferma nel XVIII secolo, assumendo i contorni di una modernità che perdura ancora oggi.

Dell'argomento si interessò finanche uno dei più eccelsi e rappresentativi pensatori coevi: Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), il quale, con la lucidità che gli è tipica, scrive:

Aunque en todos tiempos reinó la moda, está sobre muy distinto pie en este, que en los pasados su imperio. Antes el gusto mandaba en la moda, ahora la moda manda en el gusto. [...] Antes se atendía a la mejoría, aunque fuese sólo imaginada; o por lo menos un nuevo uso, por ser nuevo,

¹ Cfr. Annemarie Kleinert, *Le «Journal des Dames et des Modes» ou la conquête de l'Europe féminine*, Stuttgart, Thorbecke, 2001, p. 446.

² Rocío Plaza Orellana, *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*, Córdoba, Almuzara, 2009, p. 12.

³ Elena Esposito, *I paradossi della moda: originalità e transitorietà nella società moderna*, Bologna, Baskerville, 2004, p. 5.

agradaba; y hecho agradable, se admitía; ahora, aún cuando no agrade, se admite sólo por ser nuevo⁴.

Se il XVII secolo era ossessionato dall'incostanza e dal carattere mutevole delle cose, il Settecento porta con sé l'abitudine all'innovazione, favorendo un susseguirsi vertiginoso di mode e tendenze attinenti, non soltanto all'abbigliamento o all'acconciatura, bensì all'intera quotidianità. È nuovamente Feijoo a descrivere con efficacia il fenomeno:

[...] es moda andar de esta, o aquella manera, tener el cuerpo en esta, o aquella postura, comer así, o asado, hablar alto, o bajo, usar de estas, o aquellas voces, tomar chocolate frío, o caliente, hacer esta, o aquella materia de la conversación. Hasta el aplicarse a adquirir el conocimiento de esta, o aquella materia se ha hecho cosa de moda⁵.

Nel contesto della nuova socialità settecentesca, fondata sull'interazione tra presenti, l'esteriorità e il modo di atteggiarsi assumono un valore informativo elevato, inerente il rispetto delle «belle maniere» che la nuova «civiltà della conversazione»⁶ sostituisce alla rigida etichetta. La moda, pertanto, si avvicina alla cura delle apparenze, indice di rispetto e considerazione per gli altri; ma in una società profondamente cattolica e ancora restia a svincolare l'essere dall'apparire, alterare la propria esteriorità significa modificare la propria natura, e cedere alla peccaminosa tentazione di divenire immagine della moda e non più di Dio. Non soltanto gli abiti o gli accessori mutano vertiginosamente seguendo i dettami dell'ultima tendenza: anche il colorito del volto, la simmetria dei lineamenti e persino la conformazione degli arti si adeguano alla tirannia della moda, generando una

⁴ Benito Jerónimo Feijoo, *Las modas*, in *Teatro crítico universal*, vol. II, Madrid, J. Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1779, pp. 168-187, ed. elettronica: <<http://www.filosofia.org/bjft/bjft206.htm>>, ottobre 2015, pagine non numerate.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il termine «conversazione» era allora inteso in senso più ampio rispetto a quello oggi corrente: «indicava lo “stare insieme” in senso lato, e non solamente il colloquio; includeva le relazioni sociali e la compagnia delle persone, quindi riunioni e ricevimenti oltre alla conversazione nella nostra accezione ristretta»; Esposito, *I paradossi della moda*, cit., p. 102. Sull'argomento si veda anche Peter Burke, *L'arte del conversare nell'Europa moderna*, in *L'arte della conversazione*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 19-60.

sorta di “disordine collettivo” che coinvolge indistintamente uomini e donne, e che suscita reazioni da parte di non pochi intellettuali coevi.

Tra questi annoveriamo Cándido María Trigueros (1736-1798), uno degli autori più prolifici e poliedrici della *Ilustración* spagnola, colpevolmente rimasto al margine del canone letterario ufficiale fino a quando Francisco Aguilar Piñal pubblicò, nel 1987, la sua monumentale monografia⁷, frutto di un laborioso lavoro di ricerca durato più di vent’anni. Come ben riassume lo stesso Aguilar Piñal, Trigueros:

fue un estudioso de curiosidad enciclopédica, que poseía su propio gabinete experimental de física y química, lector infatigable de clásicos y modernos, aplicado tanto a temas humanísticos como científicos, pasando de la epigrafía a la geología, de la numismática a la botánica, de la pedagogía a la economía agraria, sin haber pisado nunca las aulas universitarias⁸.

Trigueros fu altresì un eccellente drammaturgo, traduttore, prosatore e poeta, e sebbene considerasse le proprie creazioni letterarie una diversione, un passatempo in cui cimentarsi nei momenti liberi, giunse a una tale padronanza dei mezzi espressivi della propria lingua che il suo nome figura tra le “autorità” ammesse dalla Real Academia Española⁹.

Nel 1765, a 29 anni – già ordinato suddiacono e titolare di un beneficio ecclesiastico presso la cittadina di Carmona che gli consentiva di prendere parte attiva alla vita culturale della vicina Siviglia – l’autore scrive una satira in versi intitolata *Contra el pintarse*, con la quale si inserisce nel dibattito sulla moda coeva del belletto femminile. Si tratta di 335 endecasillabi sciolti, a tutt’oggi inediti¹⁰, che, con i modi propri della satira, scherniscono un vezzo diffuso, focalizzando l’attenzione sull’universo femminile. Non conosciamo con esattezza le circostanze della

⁷ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, Instituto de Filología, 1987.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Cfr. R.A.E., *Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana*, Madrid, Pedro Alienzo, 1874.

¹⁰ Cándido María Trigueros, *Sátira contra el pintarse* [s.a.], copia di M. J. Díaz de Ayora, Sevilla, Biblioteca Colombina, 84-4-35 (fols. 195-202). Ogni citazione dal testo di Trigueros fa riferimento a tale copia manoscritta.

composizione, tuttavia non credo di sbagliare riconducendo la satira al contesto della *tertulia* sivigliana di Pablo de Olavide¹¹, alla quale Trigueros prendeva regolarmente parte e all'interno della quale potrebbe aver letto il proprio componimento. Il poema si apre con un ragionamento in merito alla dissennata tirannia della moda:

¿Que se pintan la cara las Madamas¹²
 y que no hay quien las saque de este tema?
 Pues, ¿qué te importa a ti? ¿Sabes que es moda?
 ¿Y no quieres la sigan todas ellas?
 Aunque las hagas ver que quien se pinta
 se hace Gentil, Mahometana, Hebrea,
 se espirita, se endiabla, se endemonia
 o es moda, o no; si es moda, tijeretas.
 Solo hay por recurso persuadir las
 a que la que se pinta queda fea,
 y aun esto no es bastante, que si es moda,
 no te lo crearán, aunque lo vean.

(vv. 9-20)

Nemmeno il buonsenso, dunque, può contrapporsi ai dettami della moda, e le dame cedono al suo richiamo benché ammonite in merito alla bruttura e alla disarmonia che il trucco comporta nelle loro fattezze, ad ulteriore conferma della distanza incolmabile che rende impossibile il dialogo tra moda e ragione proprio a partire dal XVIII secolo.

Al verso nove della citazione, notiamo l'uso da parte di Trigueros del termine «Madamas»¹³ per fare riferimento all'universo femminile. Si tratta di una voce di evidente deriva-

¹¹ Sulla figura di Olavide e sulla sua gestione politico-culturale della città di Siviglia si vedano, in particolare: Francisco Aguilar Piñal, *La Sevilla de Olavide (1767-1776)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1966; Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide el afrancesado*, Sevilla, Padilla Libros, 1990; Juan Marchena Fernández, *El tiempo ilustrado de Pablo de Olavide: vida, obra y sueños de un americano en la España del siglo XVIII*, Sevilla, Alfar, 2001; Luis Perdiges Blas, *Pablo de Olavide (1725-1803) el ilustrado*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.

¹² La parola compare sottolineata nel manoscritto.

¹³ «Voz francesa y título de honor, que vale lo mismo que Señora, y se da a las mujeres nobles puestas en estado»; R.A.E., *Diccionario de Autoridades*, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>, ottobre 2015.

zione francese, un tassello in quel mosaico di gallicismi che la *Ilustración* introduce nel lessico spagnolo. Lo stesso vocabolo *cosméticos* si sostituisce in questi anni a quello più tradizionale di *afeites* proprio per influenza francese¹⁴. Nel contesto del ragionamento in cui compare, l'uso del termine da parte dell'autore risulta quantomeno ironico, ad ulteriore riprova della duplice accezione e del duplice valore che assume l'*afrancesamiento* culturale sperimentato dalla nazione nel corso del secolo: se da una parte ne abbiamo una versione colta e profonda, l'altra faccia della medaglia rivela un lato frivolo e superficiale. Lo stesso epiteto di *afrancesado* viene usato in termini di intransigente dispregio e di accusa da parte dei più tradizionalisti, mentre viene accolto con paradossale favore dai riformatori, i quali, lungi dal percepire un biasimo, si riconoscono nell'appellativo, e dell'apertura verso la cultura francese fanno la propria qualità precipua.

Tuttavia, l'uso sarcastico che Trigueros fa del gallicismo non disegna uno scenario di inspiegabile incoerenza, bensì avalla ulteriormente un'ipotesi già esposta da Joaquín Álvarez Barrientos, il quale ha dato forma teorica e nome ad una "terza via", una terza postura assunta nei confronti della cultura francese dagli autentici *ilustrados*, coloro che lo studioso ha denominato «ecléticos», i quali «ni rechazan lo nuevo por serlo, ni lo aceptan por venir de fuera»¹⁵. Si tratta della:

actitud más difícil, la de quien quiere matizar su respuesta ante el entorno y no tomar bando de manera radical ni cerrada; la de quien desde posturas personales y más o menos «nacionales» se muestra abierto a lo que llega de fuera, pues lo foráneo también conforma la imagen nacional, y no sólo por defensa o contraste, también por asunción de rasgos y conductas¹⁶.

Nella descrizione fornita da Álvarez Barrientos riconosciamo l'immagine di Trigueros: al contempo ammiratore e finanche

¹⁴ In Francia, infatti, si usa *cosmétiques* sin dalla metà del XVI secolo. Cfr. Eric Victor Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, tesi di dottorato non pubblicata, Florida State University, 1998, p. 12.

¹⁵ Joaquín Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 100.

¹⁶ Ivi, p. 98.

traduttore di autori francesi, tra i quali lo stesso Voltaire¹⁷, e acerrimo nemico dell'*afrancesamiento* superficiale dei tanti *eruditos a la violeta* nazionali.

La moda, dunque, costringe irrimediabilmente le signore a truccarsi il volto, benché a volte, prosegue il poeta, «otra causa más fuerte las inquieta» (v. 22):

Se ve una Señorita muy ajada,
 está su triste cara verdinegra:
 llega a pintarse, y por dos cuartos sólo
 se mira ya más blanca que una inglesa.
 (vv. 23-26)

[...]
 ¿Quién te ha dicho que delito sea
 encubrir sus defectos cada pobre?
 Si se quedara natural y escueta,
 el primero quizá que la mirase,
 viendo su palidez, comprendiera
 la enfermedad oculta que ahora encubre.
 ¿Qué delito hay aquí? ¿Quién la condena?
 ¿Qué no es bastante paga de esta culpa
 lo que sufre en la cara y en las muelas?
 Desde que hubo mujeres en el mundo,
 ansiaron todas para parecer bellas;
 decir a una mujer que no es hermosa
 ha sido siempre irremisible ofensa.
 (vv. 30-42)

Quando la dama, pertanto, ricorre al trucco per celare un difetto o i segni di una malattia, pare aprirsi uno spiraglio di tolleranza: non è un delitto, dice Trigueros, il voler apparire belle e attraenti, e ad ogni modo le conseguenze che l'uso del belletto provoca sul volto e sui denti delle donne sarebbero già sufficienti ad espiare l'eventuale colpa.

Ricordiamo, infatti, che uno degli elementi principali che, sin dal XVI secolo, componevano il rituale del belletto femminile era l'*albayalde*, la biacca di piombo, utilizzata per sbiancare la pelle, ma applicata sovente, con il medesimo scopo, sui denti. In entrambi i casi, al di là dell'apparente e momentaneo bian-

¹⁷ Cfr. Cándido María Trigueros, *Don Amador*, edición crítica y estudio introductorio de Tiziana Pucciarelli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

core, le conseguenze provocate erano a lungo termine nefaste¹⁸.
Prosegue Trigueros:

Por parecer hermosas... mas ¿qué digo
por parecer hermosas? Para que bellas
las llamen de burlitas, ¿cuántas, dime,
sacrificaron hasta su modestia?

(vv. 45-48)

L'atavico desiderio di migliorare il proprio aspetto per attrarre gli sguardi e le lusinghe dell'universo maschile comporta sovente il sacrificio della modestia, vale a dire quella compostezza e misura – nello sguardo, nelle azioni e nelle parole –, che costituisce un attributo imprescindibile per le “donne oneste”. Dunque il trucco è un inganno, è artificialità contrapposta alla natura, è una trappola tesa agli uomini per sedurli con disonestà scaltrezza. Certamente non è questa un'argomentazione originale: volgendo lo sguardo al passato basti ricordare, quale esempio significativo dell'asserto, le parole che pronuncia Elicia, una della prostitute della *Celestina*, nel XVII atto della *tragicomedia*: «No es otra cosa la color y albayalde sino pegajosa liga en que se traban los hombres»¹⁹.

Tuttavia, nel prosieguo del ragionamento, Trigueros pare smussare i toni della critica, riconoscendo la possibilità di un uso misurato del belletto:

[...] ¿Si estas gentes
con ayudar a la naturaleza
se quedaran contentas, dando sólo
un visito de rosa a la azucena?
Callara, pues aun más que el que se pinten
me enfada el que al pintarse son tan necias.
No es aquello pintarse; se embadurnan
y quedan almagradas como ovejas,
más rojas y encendidas que Bacantes
y las demás deidades de taberna.

(vv. 53-62)

¹⁸ Cfr. Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. 18.

¹⁹ Fernando de Rojas, *La Celestina, comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008, p. 209.

I cosmetici pertanto, come del resto già asserito da Ovidio²⁰ in un suo famoso trattato sull'argomento, non sono di per sé inopportuni o malevoli, bensì lo divengono a causa dell'uso che se ne fa: l'errore risiede nell'esagerazione, che trasforma e ridicolizza le sembianze.

L'allusione al colore rosso è un riferimento all'effetto del *bermellón*²¹ – antenato dell'attuale *colorete* – che, steso sulle gote, conferisce un colorito talmente innaturale da spingere Trigueros a formulare un ardito accostamento tra le donne che abusano di tale orpello e l'immagine delle adoratrici del dio Bacco.

Se la condanna dell'esagerazione, quale mancanza di misura e armonia, rimanda al criterio squisitamente neoclassico del "buon gusto", l'individuazione di un trucco naturale che si oppone ad uno innaturale è ben più antica. Già Galeno, nel II secolo d.C., aveva proposto una distinzione tra cosmetica naturale, finalizzata a proteggere e a valorizzare, e cosmetica artificiosa, che persegue, al contrario, una bellezza antinaturale e falsa²².

La satira prosegue dedicando l'attenzione ad una specifica categoria: quella delle donne anziane, le quali, nonostante l'età, procrastinano la resa, perseverando nell'uso di artifici che nulla possono contro l'evidenza del trascorrere degli anni:

¿Quién podrá tolerar que un siglo entero,
casi enterrada, fría, seca y yerta
se empaquete la cara de albayalde,
y vierta encima una botica entera?
Esqueletos vivientes, ¡oh, qué en vano,
oh, qué en vano os cansáis! En vuestra negra
frente lleváis escritos vuestros años;
vuestros ojos hundidos ya son cuevas,
donde después de mil dificultades
alguna rara vez el sol penetra;

²⁰ Cfr. Ovidio, *I cosmetici delle donne*, a cura di Gianpiero Rosati, Venezia, Marsilio, 1985.

²¹ Sull'argomento si veda: Sofía Rodríguez Bernis, *Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII*, «Espacio, Tiempo y Forma», VII, 20-21, 2007-2008, p. 139.

²² Cfr. Bernard Grillet, *Les femmes et les fards dans l'antiquité grecque*, Paris-Lyón, CNRS, 1975, pp. 12-18.

vuestra boca que tose eternamente
está más que la América desierta.

(vv. 67-78)

[...]

¿Para qué queréis ya mentir, bellezas?
Cuantos te conocemos, ya sabemos,
por más que te remozes, que eres vieja.

(vv. 84-86)

Sin dal Medioevo, i canoni della bellezza femminile sono stati indissolubilmente legati alla gioventù. «Todo lo viejo – come spiega Feijoo – fastidia. El tiempo todo lo destruye. A lo que no quita la vida quita la gracia»²³. Ciononostante, nel Settecento le dame anziane erano aduse all'abuso del belletto, manifestando un'evidente riluttanza all'accettazione dei segni dell'età e del trascorrere degli anni. Ne fornisce valida testimonianza la lettera che, nel maggio del 1781, una dama di alto rango, alla soglia dei quarant'anni, invia al *Censor* per lamentarsi incredula del fatto che i suoi prima numerosi *cortejos* l'abbiano ora abbandonata, concedendo inspiegabilmente i propri favori a giovani donzelle²⁴.

Ad ogni modo, per quanto costituisca uno sforzo vano, secondo il parere espresso da Trigueros l'uso dei cosmetici da parte delle donne anziane trova un fondamento di ragionevolezza, una giustificazione concreta, nel voler nascondere i segni della propria età. Del tutto inconcepibile e incomprensibile risulta, invece, il belletto steso sui volti di giovani e attraenti fanciulle:

Pero vosotras, que en la edad florida
disfrutáis tantas gracias verdaderas,
tantos primores, tantos atractivos
que os llamara Deidad cualquier poeta,
¿por qué mal baratáis esas ventajas?
¿Por qué tras un mal gusto corréis, necias?
¿Por qué por un pincel que os hace ultraje
declaráis guerra a la naturaleza?

(vv. 113-120)

²³ Feijoo, *Las modas*, in *Teatro crítico universal*, cit., pagine non numerate.

²⁴ Cfr. Francisco Uzcanga (ed.), *El Censor*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005, pp. 79-85. Sui *cortejos* si veda la nota n. 34.

Nella letteratura sull'argomento dei secoli precedenti abbondano i richiami all'idea degli *afeites* come affronto all'operato della natura; tuttavia, ancora una volta Trigueros aggiunge un riferimento al "mal gusto", opposto al "buon gusto" – criterio distintivo e fondante della dottrina neoclassica –, mettendo in risalto quel processo di secolarizzazione che il genere satirico subisce nel XVIII secolo²⁵: la critica della mondanità, infatti, abbandona il fondamento religioso, diviene pragmatica, e rende bersaglio del proprio biasimo non colui che cade nel peccato, bensì chi esce dal sentiero della ragione.

Nel prosieguo della sua satira, Trigueros elenca i tratti distintivi della bellezza giovanile, fornendo indirettamente preziose indicazioni in merito al gusto vigente:

Esos cabellos negros, delicados
 ¿a quién se los debéis, sino es a ella?
 Bajo el negro cabello os dio una frente
 blanca como el márfil, o la azucena,
 y en ella, casi juntas sin juntarse,
 como arcos de amor, esas dos cejas,
 esos párpados largos y poblados
 también se los debéis; la grata hoguera
 y bracero de mozos, esos ojos
 azules, como cuentan de Minerva,
 y con más brillo que los de la diosa
 que dicen que preside a la belleza,
 a fe no son comprados; y decidme,
 ¿quién pudo, si no fue Naturaleza,
 mezclar rosas y leche en las mejillas
 que apreciar no sabéis?

(vv. 121-136)

I capelli, neri e delicati, sono un'evidente variazione rispetto al gusto dei secoli precedenti, in cui la predilezione per le folte chiome bionde comportava l'uso abbondante di prodotti schia-

²⁵ Cfr. Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. V. Sull'evoluzione del genere satirico nel XVIII secolo si veda, in particolare: Francisco Uzcanga, *Ideas de la sátira en el Siglo XVIII: hacia una nueva función en el marco de la ideología ilustrada*, «Revista de Literatura», 63, 126, 2001, pp. 425-459; Edward V. Coughlin, *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

renti. In Spagna sono dapprima le prostitute ad *enrubiarse* i capelli; tuttavia, a partire dal XIV secolo, tale vezzo sarebbe divenuto prassi comune anche tra le signore di alto rango, quale emulazione di una moda iniziata in Italia²⁶. Come ben spiega Inmaculada Tamarit: «Es cierto que tradicionalmente se había preferido la belleza rubia [...]. Pero la española del XVIII es morena y será sobre todo en el XIX cuando se pondrá de moda el pelo negro en la representación artística de la mujer en general»²⁷.

In una progressione verticale Trigueros prosegue con la descrizione di una fronte bianca come l'avorio o il giglio, non più necessariamente ampia come nei secoli precedenti, in cui le signore si vedevano costrette a radersi e a pettinarsi i capelli all'indietro con tiraggi talmente forti da provocare danni irreparabili sul loro cuoio capelluto²⁸. Le sopracciglia devono essere folte, ma non giunte, frutto di un sapiente lavoro di depilazione di cui abbiamo testimonianza sin dal VII secolo d.C.²⁹ Nella *Celestina*, Calisto annovera «cejas delgadas y alzadas» tra le qualità della «soberana hermosa»³⁰ della sua amata Melibea, e finanche la descrizione fornita da Don Quijote della sua Dulcinea del Toboso include un riferimento a «sus cejas (como) arcos del cielo»³¹. Come fa notare Eric Álvarez:

el delinarse las cejas en forma de arco ha sido una de las pocas cosas que [a las mujeres] no le han criticado mucho los escritores y místicos [...]. Se puede decir que la aceptación de esta moda desde tiempos medievales,

²⁶ Cfr. Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. 33.

²⁷ Inmaculada Tamarit Vallés, *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*, tesi di dottorato non pubblicata, Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universidad de Valencia, 2003, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/9832>>, agosto 2015, p. 190.

²⁸ Cfr. Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. 35.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 36.

³⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina, comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008, p. 253.

³¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Castilla La Mancha, Grupo Z, 2005, p. 99.

ha hecho que prácticamente se convirtiera en un hábito femenino que ha trascendido barreras de tiempo, pues aún hoy día se sigue haciendo³².

Le palpebre sono allungate e le ciglia folte, obiettivo raggiunto attraverso l'applicazione dell'*alcohol*³³. Il colore ideale degli occhi continua ad essere l'azzurro, e la giovinezza conferisce, nella descrizione di Trigueros, un naturale e gradevole colorito, che prescinde e sovrasta qualsivoglia cosmetico.

«Las Risas y las Gracias» (v. 149), prosegue l'autore, in altri e più felici tempi dimoravano sui volti femminili, ma la grazia naturale ha ceduto il suo posto alla finzione e all'apparenza. Ancora una volta, Trigueros fa sue argomentazioni che possiamo agevolmente ritrovare in tutta la letteratura sul tema degli *afeites* scritta nei secoli precedenti; mi riferisco in particolare al tradizionale accostamento tra l'uso dei cosmetici e la volontà di mascherare ciò che si è, che ha sottoposto le donne all'accusa di essere creature ingannevoli, mendaci ed ipocrite. «Les bastan unos ojos regulares», prosegue il poeta, «para que el arte supla lo que resta» (vv. 153-154). Tuttavia, gli uomini che osservano con attenzione riconoscono facilmente questa bellezza artificiale, perché non mostra i segni che naturalmente i sentimenti dipingono sul volto delle signore. La dama che abusa del belletto, dice Trigueros:

Esté alegre, esté triste, esté turbada
o se avergüenze, siempre está la misma.
Si por nada se muda su semblante
¿no has de inferir da ahí que es cara muerta?
(vv. 179-182)

Non solo gli occhi restano turbati dalla visione di questi volti, ma anche l'olfatto subisce l'oltraggio dei cosmetici, il cui insopportabile odore colpisce le narici del malcapitato come se entrasse in una bellissima stanza con una porta appena ridipinta:

³² Álvarez, *El papel estético-moral de los cosméticos y el maquillaje en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. 38.

³³ «Ya sea por resaltar la blancura de la piel o por engrandecerse los ojos, se untaban las mujeres en las cejas, las pestañas, los párpados y alrededor de los ojos un polvo negro producido de una piedra llamada "alcohol". Esta piedra de alcohol no era otra cosa que el antimonio o estibio pulverizado» (ivi, p. 20).

¿Quién la puede aguantar? Tuerce el hocico
 y tapa la nariz el que se llega.
 Aún es más fastidiosa aquella cara
 que al aliño reciente y feo apesta,
 la nariz, que no puede tolerarla,
 se cierra las ventanas por no olerla.

(vv. 187-192)

Sin da Plauto, il riferimento al nauseabondo odore emanato dalle signore a causa dei cosmetici che utilizzavano ricorre nella trattatistica sull'argomento. Com'è noto, nell'ambito della nuova socialità settecentesca la Spagna importa dalla Francia e dall'Italia la figura del *cortejo*, corrispettivo del nostrano cicisbeo. Le dame aristocratiche godono della quotidiana e assidua compagnia di questi corteggiatori, che elargiscono ossequi, attenzioni e regali, e che si intrattengono in discussioni bisbigliate all'orecchio, concedendosi una prossimità, rispetto al volto dell'amata, prima inimmaginabile³⁴. Ebbene, dice Trigueros rivolgendosi a tali signore:

Vosotras, que gustáis que los mozitos
 os hablen medio dedo de la oreja,
 ¿no veis que os reducís a no lograrlo
 si en pintaros así lo proseguís tercas?
 En efecto es forzoso retirarse,
 porque si algún amante de manteca
 os lanza el alma envuelta en un suspiro
 os puede derretir media belleza.

(vv. 193-200)

Nel prosieguo del proprio ragionamento, Trigueros si spinge oltre i limiti del bisbiglio, immaginando che il giovane damerino possa, colto da subitanea audacia, baciare le gote della sua dama:

Que será entonces ver que vuestra cara
 se trasplanta en su cara toda entera
 y que entrambos quedáis blancos y prietos
 carátulas sin ser Carnestolendas.

(vv. 209-212)

³⁴ Tale atteggiamento suscitò le ire di molti pensatori e moralisti coevi. Sull'argomento si veda il classico lavoro di Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Nei versi che seguono il linguaggio e le immagini usate da Trigueros si fanno più forti: la sua diventa una satira mordace e finanche misogina³⁵. L'autore, infatti, sostiene che nemmeno le bestie, per quanti difetti manifestino, giungono a dipingersi il volto, eccezion fatta per le scrofe:

Solo la puerca, cuando amor la pica,
 al primer albañal con que se encuentra
 corre, se zampa en él con su bazofía
 se embadurna el testuz y queda fresca.
 Cuántos dirán, al ver que tú te pintas
 aquella aumenta el número a las puercas.
 (vv. 227-232)

Il fine giustifica i mezzi, e persino un eloquio grossolano può essere tollerato quando si persegue l'utilità comune:

Yo no espero favores de las lindas,
 quiero curarlas sus impertinencias.
 (vv. 239-240)

[...]
 Descubrir quiero al público mil caras
 que incognitas yacían y encubiertas
 detrás del albayalde, y otras drogas
 como detrás de una pared maestra.
 (vv. 249-252)

Del resto – asserisce Trigueros negli ultimi versi della sua satira – l'uso di *afeites* non è certo garanzia di riuscita nell'intento di risultare attraenti, giacché la visione stessa del trucco fa nascere istintivo, nell'universo maschile, il sospetto di una celata bruttezza:

Y está bien que en castigo del mal gusto
 las equivoquen ya cuantos las vean
 con la turba infeliz de las horribles
 y la molesta tropa de las viejas.
 (vv. 281-284)

³⁵ Secondo quanto suggerisce María Angulo Egea, almeno due scritti di Trigueros si inseriscono nella tradizione letteraria misogina: la nostra *Sátira contra el pintarse*, unitamente ad un altro testo inedito intitolato *Cantinelas contra las mujeres*. Cfr. María Angulo Egea, "No soy un gigante, soy solamente un lapón". *Cándido María Trigueros y su correspondencia*, «Cuadernos dieciochistas», 11, 2010, p. 217.

Ancora una volta, Trigueros non disdice l'uso di un linguaggio sferzante, per poi concludere:

La verdad se aborrece en toda tierra,
 y quizá porque digo las verdades
 muy claras, muy desnudas y muy escuetas
 pedradas me querrán tirar mañana
 los mismos que hoy me aplauden al leerlas.
 (vv. 331-335)

Come ho già avuto occasione di ribadire più volte, né nella forma né tantomeno nella trattazione dell'argomento l'opera di Trigueros si distingue per originalità. Ciononostante, ritengo che la satira *Contra el pintarse* possa costituire un ulteriore, valido supporto per l'arduo compito dei vari studiosi che si adoperano, ad oggi, nella ricostruzione della personalità e del lavoro dell'autore toledano. Lungi dall'essere quell'intellettuale malato, malinconico e oberato dalle incombenze – immagine da lui stesso, a volte, suggerita – la nostra satira, unitamente ad altri testi dai titoli eloquenti, quali *El pláceme de las majas*, *El pleito del cuerno*, o il più noto *Quijote de los teatros*³⁶, lasciano intravedere i contorni di un'indole diversa, articolata e complessa, utile, proprio nella sua complessità, ad indagare e chiarire la natura di quel movimento *Ilustrado* che, nonostante le molte difficoltà, si è innegabilmente imposto nella Spagna del XVIII secolo, e che a ben vedere resta, nella sua peculiarità e nei suoi tratti distintivi specifici, ancora tutto da scoprire.

³⁶ Cándido María Trigueros, *El pláceme de las majas*, [s.a.], Sevilla, Biblioteca Colombina, 84-4-35 (fols. 173-197); *El pleito del cuerno. Farsa cornuna compuesta por un cabrón*, [s.a.], Sevilla, Biblioteca Colombina, 84-4-35 (fols. 153-172); *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, ed. de María José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Mirko Brizi

La satira contro l'istruzione "vuota" nel Settecento in Spagna.
Forme e contenuti

Molto si è parlato in questi ultimi anni della satira spagnola del Settecento (una valida visione d'insieme di questi contributi la si può trovare nell'appendice del recente lavoro di Coughlin *La sátira del siglo XVIII*¹), sia focalizzandosi sui singoli autori, sia trattando la questione da un punto di vista più generale, con una visione d'insieme del fenomeno²; un aspetto che forse ancora non si è sottolineato a sufficienza è il fatto che questa satira spesso si scagli (in diverse forme, ma sempre alquanto pungenti) contro l'istruzione "vuota", dove si può intendere il "vuota" sia come fine a sé stessa, sia come ostentata, ma spesso in realtà alquanto superficiale³; soprattutto può essere interessante notare che, man mano che avanza il Secolo dei Lumi (e quindi una nuova mentalità ed un modo nuovo di vedere le cose), questa satira si fa sempre più impegnata, per cui non si limiterà più alla semplice derisione di situazioni o tipi, ma inizierà invece a percepire come socialmente dannosa l'istruzione vana ed infrut-

¹ Edward V. Coughlin, *La sátira del siglo XVIII: Isla, Jovellanos, Moratín y la cultura de la época ilustrada*, New York, Peter Lang, 2013, pp. 113-125.

² Tale visione d'insieme la si può trovare, oltre che nel già citato testo di Coughlin, anche in Edward V. Coughlin, *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*, Newmark, Juan de la Cuesta, 2002, e in due contributi di Francisco Uzcanga Meinecke (*Sátira en la Ilustración española: la publicación periódica «El Censor»*, Madrid, Iberoamericana, 2005, e *Ideas de la sátira en el Siglo XVIII: hacia una nueva función en el marco de la ideología ilustrada*, «Revista de Literatura», LXIII, 126, 2001, pp. 425-460), benché quest'ultimo si concentri principalmente sulle pubblicazioni periodiche.

³ Il genere di istruzione, quest'ultimo, tipico del *petimetre*, figura che più volte viene chiamata in causa nei vari studi sulla satira spagnola del Settecento, e che sarà oggetto di altri contributi in questo stesso contesto.

tuosa, cercando quindi di proporre anche soluzioni a quello che si percepisce sempre più come un vero e proprio problema⁴. Naturalmente, non sarà possibile fare qui un *excursus* completo tra le opere spagnole del Settecento che trattino in maniera più o meno diretta il tema affrontato, ma sarà sufficiente focalizzarsi sui capolavori della letteratura del periodo per poter avere un'idea di questo cambiamento; prima di analizzare le opere, però, credo sia utile soffermarsi un momento sul come gli autori del Settecento percepiscono il genere satirico.

Da questo punto di vista mi sembra interessante notare come, secondo Uzcanga Meinecke, ancora nel dizionario di Covarrubias (1611) «el matiz peyorativo, “decir mal”, solo afecta al satírico y se deja indemne el prestigio de la sátira» mentre, per contro, nei dizionari della RAE questa accezione negativa colpisce anche la stessa satira⁵. In effetti nel *Tesoro* di Covarrubias, alla voce *sátira*, leggiamo: «Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres, y poetas satíricos los que escribieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal»⁶, mentre alla voce *satírico* leggiamo: «El que escribe sátiras o tiene costumbre de dezir mal»⁷; per quanto riguarda i dizionari della Real Academia Española, invece, nel *Diccionario de Autoridades* (sesto tomo, 1739) *sátyra* viene definita «la obra en que se moteja y censuran las costumbres, u operaciones, u del público, u de algún particular» e, come seconda accezione, «por extensión se toma por qualquier dicho agudo, picante y mordaz»⁸, termine, quest'ultimo, che «metaphoricamente vale

⁴ Secondo Uzcanga Meinecke «en la literatura del siglo XVIII la sátira alcanza [...] también una nueva función [...] y se vuelve “pragmática”», occupandosi «de todos los ámbitos de la sociedad» e cercando di essere «útil al bien común» (cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 425). Sul tema della satira contro l'istruzione falsa si può vedere anche Jorge Chen Sham, *La sátira del letrado en el siglo XVIII español*, «Dieciocho: Hispanic Enlightenment», 25, 2, 2002, pp. 229-242, soprattutto per quanto riguarda l'opera di Isla e di Cadalso.

⁵ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Sátira*, cit., pp. 21-22.

⁶ Cfr. Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 1251a.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, VI (S-Z), rist. anastatica, Madrid, Gredos, 1984, p. 53b (d'ora in avanti, per comodità d'espressione, solo *Autoridades*, con l'indicazione del tomo; per le successive edizioni del dizionario, tutte consultabili

lo que hiera o ofende con murmuración, o sátira»⁹, da cui l'accezione negativa cui si riferisce Uzcanga Meinecke; ad ulteriore conforto di questa lettura possiamo notare come, giunti quasi alla fine del secolo, nella seconda edizione del *Diccionario* della Real Academia Española (1780) la satira (nella sua seconda accezione) viene definita semplicemente «qualquier dicho agudo, picante o mordaz»¹⁰: non più «por extensión», quindi, evidentemente perché tale accezione (cui resta la sfumatura negativa) era ormai diventata di uso comune.

Se dai dizionari passiamo agli scritti teorici del Settecento sull'argomento, possiamo notare altri due aspetti molto importanti: da una parte un certo atteggiamento di distacco, quasi di sfiducia, nei confronti del genere satirico, e dall'altra il fatto che, di norma, essa venga considerata una sorta di correttivo sociale (aspetto su cui torneremo), per cui non è mai *ad personam*, ma sempre finalizzata a castigare il vizio. È senz'altro significativo che Luzán, nella sua *Poética* (1737), addirittura non consideri la satira come genere letterario a sé stante, bensì come un «modo de hacer reír» all'interno «del estilo jocoso»; secondo la nota definizione data nel ventesimo capitolo del Libro II, infatti,

el notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores, es, según la citada división de Quintiliano, el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual, para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación, debiéndose en ella reprimir los vicios y defectos en general, sin herir señaladamente los particulares e individuos¹¹.

È evidente la cautela con cui l'autore sta trattando il tema, ed interessante è anche quel riferimento alla «buena» satira, che tanto ricorda l'evoluzione che il concetto stava subendo anche nel resto d'Europa: in Inghilterra, infatti, si inizia in questo periodo

online in riproduzione digitale sul sito <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>, si userà invece la sigla *DRAE* (*Diccionario de la Real Academia Española*), seguita tra parentesi tonde dall'anno di edizione).

⁹ Cfr. *Autoridades*, IV (G-M), p. 606a.

¹⁰ Cfr. *DRAE* (1780), p. 826.

¹¹ Cfr. Ignacio Luzán, *La poética*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008, p. 367. La definizione rimane sostanzialmente la stessa nella seconda versione dell'opera (1789), che aggiunge un sonetto di Artemidoro come esempio e il riferimento alle opere di Quevedo e Góngora come esempi nazionali.

a distinguere tra una *true satire*, caratterizzata dalla razionalità dell'argomentazione, la moderazione del tono e l'astrazione dell'oggetto della satira stessa, e una *false satire*, caratterizzata invece dall'irrazionalità e dal tono crudele ed ingiurioso, oltre che diretta a persone concrete¹²; ma anche in Francia l'opera di Boileau stava dando un nuovo significato al concetto di satira, intesa ora come testo che unisce «intención didáctico-reformadora, un discurso salpicado en ocasiones de alguna anécdota narrativa [...] y contenidos literarios»¹³.

Sulla stessa falsariga di quanto detto da Luzán troviamo anche altri teorici (e autori letterari) del Settecento spagnolo; ad esempio, come riporta Glendinning, Arroyal nell'introduzione alle sue inedite *Sátiras* sostiene che ci sono due tipi di satira, «una que se dirige contra un sujeto en particular, y esta es prohibida y mala: y otra q^e se imbenta contra el vicio en común y ésta es permitida y buena»¹⁴; analogamente, Montiano y Luyando sosteneva che condizione fondamentale dell'autore satirico era quella di «no reprimir por vanidad ni ostentación de ciencia, sino por el puro y sencillo deseo del bien del que yerra, y principalmente para la instrucción del público»¹⁵, e anche Sánchez Barbero «defiende la práctica de satirizar para corregir si cae dentro de las normas del buen gusto y no señala al vicioso»¹⁶. È evidente, quindi, come la satira nel Settecento sia vista come strumento di correzione sociale (ruolo che fino ad allora non aveva avuto), ma che può essere efficace solo nel momento in cui si evita di scendere nel personale, attaccando quindi il cattivo costume, ma non la singola persona.

¹² Cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 426.

¹³ Calvo Carilla chiama in causa l'autore francese soprattutto come modello per le *Fábulas literarias* di Iriarte, di cui avremo modo di parlare più avanti (cfr. José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008, p. 91), ma queste caratteristiche (soprattutto la «intención didáctico-moralizadora») le si riscontra in buona parte delle opere satiriche spagnole, soprattutto (come vedremo) della seconda metà del Settecento.

¹⁴ Cfr. Nigel Glendinning, *La sátira en el arte y la literatura en la época de Carlos IV*, in *La época de Carlos IV (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, edición coordinada por Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Trea, 2009, p. 19.

¹⁵ Prendo la citazione da Coughlin, *La teoría*, cit., p. 69.

¹⁶ Ivi, p. 71.

Si deve aggiungere che la satira contro l'istruzione "vuota", naturalmente, non nasce nel Settecento, e per quanto riguarda la situazione in Spagna può essere utile fare un piccolo passo indietro e tornare un momento sulla famosa polemica barocca sullo stile poetico di Góngora; contro di esso si scagliò (tra gli altri) la pungente satira di Quevedo che, di fatto, per molti versi sembra quasi anticipare la polemica settecentesca, pur in termini differenti. La satira quevedesca contro il parlare "culto" fine a sé stesso, contro la pseudoerudizione, aveva soprattutto la finalità di deridere questo nuovo tipo di poesia, che si faceva inintelligibile per i più¹⁷, e significativa è anche la satira dell'autore madrileno contro i letterati (in realtà, *letrados*, ossia giuristi, come vedremo a breve); in entrambi i casi, però, si tratta più di un'amara fotografia della realtà che non di un vero e proprio tentativo di rimediare alla situazione; in Quevedo, quindi, già troviamo (senza ombra di dubbio) il verso o la prosa sagace, così come la volontà di riprendere il vizio (quello di scrivere o parlare in maniera oscura nel primo caso, e l'ipocrisia e l'avidità dei letterati nel secondo), ma manca (rispetto a quanto vedremo succedere nel Settecento) una qualsiasi ricerca di utilità sociale nella sua satira; possiamo vedere due esempi concreti e significativi, che ci torneranno utili più avanti.

Per quanto riguarda la satira contro lo stile gongorino non si può non citare *La culta latiniparla* (1631, ma probabilmente scritta qualche anno prima¹⁸), opera in cui Quevedo si fa beffe soprattutto di quelle dame che ostentano la loro "erudizione" come se si trattasse di una questione di moda più che di una virtù, cadendo poi però in spropositi madornali¹⁹; validissimo esempio ne è la lettera, scritta da una di queste dame, che il nostro autore dice di non esser riuscito a decifrare nonostante

¹⁷ «Observamos en Quevedo, como en otras ocasiones, una especie de inquina contra lo que es moda o novedad, sea en el terreno que sea, y sobre todo cuando esa novedad se presenta con unas apariencias muy destacadas, con unas formas muy nítidas» (cfr. Pablo Jauralde Pou, "Introducción", in Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981, p. 39).

¹⁸ Cfr. Pablo Jauralde Pou, *Texto, fecha y circunstancias de «La culta latiniparla»*, de Quevedo, «Bulletin Hispanique», 83, 1-2, 1981, pp. 142-143.

¹⁹ Opera "gemella" a questa è la *Aguja de navegar cultos, con la receta para hacer «Soledades» en un día* (1625), dove però gli attacchi satirici spesso rasentano il personale.

fosse in compagnia di «un obispo armenio, y dos gitanos, y casi un astrólogo, y medio doctor»²⁰; nel *Lampión*, poi, si danno vari “consigli” alla dama che voglia seguire «esta doctrina», come ad esempio che «alabe, sin qué ni para qué, la fatiga de los “ultramarinos” cuando en las visitas traten las otras del mal de madre», o che «si la preguntaren que con qué se lava, responda que “con algo de la Vaticana”, que aunque no es a propósito, es culto», e altre sciocchezze simili, tanto che «Dios delante, no la entenderá nadie, ni aun ella se entenderá»²¹; al *Lampión* segue poi un *Disparatario*, dove Quevedo dà fondo a tutta la sua acre fantasia elencando (come dice il titolo stesso) un’ulteriore lunga serie di spropositi tipici di questo parlar “colto”, come ad esempio il fatto che la dama «a su marido, por el hastío que causa el tal nombre, le llamará “mi cotidie”, “mi siempre”; y a él se le deja su “sempiterna” a salvo, para cuando nombre a su mujer», o anche il fatto che «“Dame vino” no lo dirá, sino cultivando la embriaguez dirá: “dame llegó”»²². In quest’opera, come ricorda Jauralde Pou, Quevedo usa quindi «su mejor arma: asimilación de temas, tonos, contenidos, estilo, etc., de un género o una modalidad literaria nueva para su utilización grotesca. Lo que devuelve al público después de este proceso es una perfecta muestra del género, pero como objeto ridículo»²³.

Per quanto riguarda la satira contro «los letrados», invece, essa è già stata oggetto di un interessante studio da parte di Schwartz-Lerner²⁴, la quale innanzitutto specifica come questo termine, nel Seicento, di fatto si riferisse essenzialmente ai giuristi (giudici ed avvocati)²⁵; possiamo notare come la figura del *letrado* nelle satire di Quevedo «en todos los textos que la presentan aparece como “tipo”, fuertemente convencionalizado. Ninguno [...] es invectiva personal dirigida con certeza a un individuo

²⁰ Francisco Quevedo, *La culta latiniparla*, in Id., *Obras festivas*, cit., p. 135.

²¹ Ivi, p. 137.

²² Ivi, pp. 138, 139.

²³ Cfr. Jauralde Pou, “Introducción”, cit., p. 40.

²⁴ Lia Schwartz-Lerner, *El letrado en la sátira de Quevedo*, «Hispanic Review», 54, 1, 1986, pp. 27-46.

²⁵ Conferma ce ne dà anche Covarrubias, che definisce *letrado* «el que professa letras, y hanse alçado con este nombre los juristas abogados» (cfr. Covarrubias, *Tesoro*, cit., p. 1044b; il corsivo è mio).

concreto»²⁶; se una delle accuse che più spesso si rivolgeva a giudici ed avvocati era quella di piegare le leggi a favore di ricchi e potenti per il proprio tornaconto personale, Schwartz-Lerner sottolinea anche il fatto che in due testi di Quevedo, *El sueño de la muerte* (1622) e *La hora de todos* (1635), «se agrega o desarrolla otro motivo satírico importante: la crítica de la falsa erudición de los juristas»²⁷; certo, in realtà «tampoco es objetiva la crítica de la ignorancia de los letrados», in quanto frutto di una posizione conservatrice che non vedeva di buon occhio quell'ascesa sociale dei giuristi che si è verificata in Spagna nel Seicento²⁸, eppure ancora una volta i testi di Quevedo sembrano in qualche modo anticipare una tematica che tornerà ad essere oggetto della satira del Settecento. Passiamo allora all'analisi di alcune delle opere satiriche spagnole del Secolo dei Lumi, per vedere in che modo esse si relazionano con la problematica dell'istruzione (falsa e/o vuota) che qui ci interessa.

Tale *excursus* non può che iniziare (e non solo per motivi cronologici) dall'opera di Torres Villarroel²⁹, che tanto si richiama a quella di Quevedo sia nelle forme, sia nei contenuti; se la *Vida* del nostro autore, infatti, emula in qualche modo il *Buscón*, ancor più significative ai fini di questo intervento sono le sue *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (note anche come *Sueños morales*), che si richiamano invece ai *Sueños* dell'autore barocco e furono pubblicate per la prima volta tra il 1727 (prima parte) e il 1728 (seconda e terza parte)³⁰. Di queste "visioni" ce ne interessano in particolar modo tre del

²⁶ Cfr. Schwartz-Lerner, *El letrado*, cit., p. 29.

²⁷ Ivi, p. 42.

²⁸ Ivi, p. 46.

²⁹ È lui, secondo Chen Sham, ad aprire quella «serie de textos satíricos cuya finalidad sea burlarse y censurar al letrado que engaña a los hombres con un saber superficial y erudito (pedantismo) y se aprovecha de él para su beneficio propio», serie che si chiuderà con l'opera di Leandro Fernández de Moratín (cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 230).

³⁰ Se è indubbio che le *Visiones* si richiamano ai *Sueños*, giustamente Di Pinto ci ricorda, però, che «quel modello non era tanto perentorio che non vi si mescolasse a volte [...] un certo gusto già settecentesco: la relazione di viaggio, ad esempio, o l'osservazione di tipi e costumi, o la preoccupazione di verificare e provare la propria esperienza» (cfr. Mario Di Pinto, Rosa Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento ad oggi*, 9ª ed., Milano, BUR, 2001, p. 91).

primo libro, vale a dire la quarta (su *Las librerías y libros nuevos*), la sesta (su *Los letrados*) e la decima (su *Los petimetres y lindos*). Nella quarta visione, il quadro offertoci da Torres (per bocca di un libraio) sulla situazione della cultura e dell'istruzione in generale nella Spagna di quel periodo è assolutamente impietosa:

Mal haya el siglo en que es política la necedad y condición de bien criado la ignorancia. [...] En otro tiempo era la lección el pan de cada día [...] Cayeron del seno de la afición de los príncipes, olvidáronse las fatigas, dominó la ociosidad, subió a los tronos la rudeza, acabóse en todo la solitud de adornar al entendimiento de noticias, y se empezó a hacer gala de lo necio³¹.

Lo stesso Torres confermerà poi a Quevedo che

hoy es moda el ignorar, es uso la barbaria, y las señas de caballero son escribir mal y discurrir peor. Más vale un tonto rebutido en adulator, un salvaje forrado en charlatán, un camello injerto en presuntuoso, que veinte resmas de Moretos y Villayzanes [...] De la ciencia natural más saben las cocineras, los pastores y los hortelanos que los filósofos³²

ed entrambi rimarranno esterrefatti quando nella libreria entra un uomo

tan gordo, que venía siendo ganapán de sí mismo, frisón de piernas, harto de cara y aún ahíto de los demás miembros; el rostro entre mascarón de navío, sumidero de taberna o escotillón de mosto; traía en ella esculpido a Esquivias y San Martín, bostezando bodegas, resollando toneles, con los ojos pasados por vino, un tomate maduro por nariz, un par de nalgas disciplinadas por carrillos, barba bruñida a chorreones de zumo de marrano; un puerco espín de estopa por peluca, espadín y casacón burdo, que casi le iba aporreando los talones³³,

il quale chiede al libraio se ha «un arte de cocina». È evidente nella descrizione dell'uomo che Torres sta volutamente usando una prosa ancora prettamente barocca, molto vicina allo stile di Quevedo³⁴, eppure in essa già ci sono alcuni aspetti (non ultimo

³¹ Cfr. Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 146.

³² Ivi, pp. 147-148.

³³ Ivi, p. 149.

³⁴ Ancora Di Pinto ci ricorda come «di don Francisco de Quevedo egli ricalcava non solo il sarcasmo, l'ironia, il tipo di satira sociale e quella curiosa e sapida

il fatto di comprare un libro futile) che possono caratterizzare l'uomo in questione come un pseudoerudito settecentesco, uno di quei *pedantes* che saranno poi bersaglio della satira più impegnata della seconda parte del secolo.

Nella sesta visione, invece, Torres ci descrive la situazione dei *letrados*; benché il termine venga ancora usato nella sua accezione secentesca (la scena è ambientata nella Casa de los Consejos, «destinada para los tribunales»)³⁵, non cessano di essere interessanti le parole con cui l'autore, con una certa dose di acredine, ci descrive la formazione di queste persone; mi limiterò a citare le parti più significative:

Entra un tonto de éstos en un colegio o universidad, se enjuaga con un buche de súmulas, sale haciendo un silogismo más desfigurado que ayunante hipócrita, indispuestos los términos de mal de cabeza, y las premisas diciendo que la conclusión no es su hija, que se la echaron a la puerta [...] vase al aula de los legistas a ganar el año y perder todo el tiempo; engaña a su pobre padre, persuadiéndole a que ha masticado la *Instituta* y que ninguno frecuenta más a Vinio y a Antonio Pichardo, siendo así que no atiende a otras leyes que las del juego. [...] Y con estos méritos se reciben para abogar en estrados, los que fueran mejor recibidos para abogar en galeras. Vienen a la Corte, se ajustan la golilla y ensanchan la conciencia. Arrástrales la capa y la codicia, almidonan y estiran la figura;

mescolanza di umor tetro e festivo insieme, ma anche e specialmente il disegno letterario e l'invettiva linguistica. In realtà solo questi ultimi, a nostro avviso» (cfr. Di Pinto, Rossi, *La letteratura*, cit., p. 89); o forse neanche questi (potremmo aggiungere) se è vero, come sostiene Sebold, che «imitar [...] quería decir "emular" cuando se aplicaba a la relación entre el modelo y el escritor que escribía bajo la influencia de éste», per cui «el modelo [...] no es sino un trampolín que da el impulso inicial al *imitador* o *emulador*» (cfr. Jauralde Pou, "Introducción", cit., pp. 60, 61). Torres Villarroel, quindi, non sta "ricalcando" lo stile di Quevedo (come sostiene Di Pinto), bensì "imitando" il suo modello, prendendo spunto da esso per creare un suo stile peculiare.

³⁵ Può essere utile ricordare che, se nel Seicento il termine sta di fatto ad indicare i giuristi, nel Settecento esso passerà man mano invece ad indicare soprattutto l'uomo di lettere inteso come colui che «está interesado en el saber y se dedica a él», «un filósofo que pueda llevar a cabo el programas [*sic*] de reformas requerido en la sociedad», per cui «en la primera mitad del XVIII español el letrado por excelencia es el novator», mentre «en la segunda mitad del siglo XVIII el letrado será el ilustrado que, desde un punto de vista socio-económico, emprende un reformismo con miras a que la razón conduzca al gobernante hacia la prosperidad de los estados» (cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 230). È però vero, come vedremo, che ancora negli anni '90 Jovellanos userà il termine *letrado* riferito al campo giuridico e non a quello prettamente letterario.

y afectando severidad juiciosa, quieren parecer Catones, los que son cartones. Abren un cuarto que llaman estudio, no teniendo otro estudio que encerrar cuartos; lo llenan de juegos de libros, y no ven más libro que el del juego [...] a un párrafo más sencillo que un montañés y más claro que poeta de primera tonsura, lo dejan con sus interpretaciones más oscuro que boca de lobo, y lo vuelven en cuadro de perspectiva con lo bastardo de sus glosas, consiguiendo que mirado por una parte se descubra en él un ángel y por otra un diablo, por aquí la gloria y por allá el infierno. [...] Y lo mismo sucede entre el que dice que es suya mi capa y el abogado que me la defiende; pues en caso de mucho favor mi contrario me deja la capa, y el abogado, en camisa³⁶.

Ancor più pertinente è la decima visione, dedicata proprio ai *petimetres*, di cui l'autore sottolinea la vanità e l'inutilità (se non addirittura la dannosità) sociale; anche qui dovrò necessariamente limitarmi a citare soltanto alcuni passi particolarmente significativi, ma il ritratto che Torres ci offre di questa figura è, di nuovo, assolutamente impietoso, sin dalle prime righe:

Con su maleta de tafetán a las ancas del pescuezo, venía por este camino un mozo puta, amolado en embra, lamido de gambas, muy bruñidas las enaguas de las manos; más soplado que orejas de juez, más limpio que bolsa de poeta, más almidonado que roquete de sacristán de monjas y más enharinado que rata de molino; [...] marchó el salvaje por la calle arriba, apestando consideraciones con la vanidad que iba vertiendo de bien criado y de hermoso [...] acusan como infame el trabajo y el retiro. Viven haciendo votos a la lujuria y promesas a la fornicación; [...] el Gobierno, el Estado, la política ni la ética, que son los estudios y palabras útiles para instruir en virtudes morales a un joven bien nacido, ni las saludan siquiera. Sus conversaciones empiezan en las señoras, median en las mujeres y acaban en las hembras [...] segándoles la honra y haciéndolas tan fáciles de coger, que cada uno de los que oyen ya las cuentan triunfos de sus antojos³⁷.

Ma, come lo stesso Torres si premura di spiegare immediatamente a Quevedo, la fine che si prospetta per questi «almidonados» è soltanto una:

llegaban a este tiempo seis o siete trapones tan llenos de andrajos, que cada uno parecía la calle de la Sal. [...] Todos y cada uno era un molino de trapos, un almacén de grasa, un refectorio de piojos y un de profundis de laceria. Era, pues, un enjambre de la bribia, cortesanos monteses que andan

³⁶ Cfr. Torres Villarroel, *Visiones y visitas*, cit., pp. 158-161.

³⁷ Ivi, pp. 182-185.

a ojeo de boquirrubios y a montería de reales, petardistas graduados en la universidad de la perdición y términos medios entre trampa y limosna³⁸.

È evidente in questi passi appena citati il magistero di Quevedo, per cui l'effettiva veridicità di quanto Torres sta dicendo potrebbe essere messa in dubbio dalla possibilità che, in realtà, non stia facendo altro che ereditare un *cliché* ben consolidato e già usato dal suo maestro³⁹; certo è, comunque, che il nostro autore (proprio come il suo maestro e modello prima di lui) si limita a darci un quadro, un'immagine amara della società, ma ancora non troviamo nella sua prosa (che pure può considerarsi già settecentesca sotto altri aspetti) quel fine chiaramente didattico, correttivo, o quanto meno moraleggiante, che troveremo invece nella satira di fine Settecento⁴⁰.

Un'altra opera in cui possiamo ritrovare elementi già settecenteschi in una forma che però è ancora per molti aspetti seicentesca (né poteva essere diversamente) è il *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, dove l'autore si scaglia contro i predicatori "culterano-concettisti", rei di riempire i loro sermoni di «dudas dogmáticas [...] resueltas a base de ingeniosos pero superficiales argumentos teológicos, agudezas gracianescas, [...] epítetos mitológicos [...] metáforas, alegorías, paradojas, antítesis, hiperbatones y paralelismos, [...] infinitas citas de las Escrituras, obras de los Padres de la Iglesia y libros profanos»⁴¹;

³⁸ Ivi, p. 186.

³⁹ Se è vero che quello del sogno «già nel Seicento, per non dire del Settecento, non era ormai più che un innocuo "topos" letterario» (cfr. Di Pinto, Rossi, *La letteratura*, cit., p. 89), è però bene ricordare che «la originalidad artística de Torres [...] no se debe tanto a la invención de una nueva forma literaria, como a una ingeniosa acomodación de formas y estilos ya existentes a nuevos fines» (cfr. Jauralde Pou, "Introducción", cit., p. 29).

⁴⁰ Questo nonostante lungo la narrazione ci siano, in effetti, delle riflessioni (amare) su quello che viene descritto, sia da parte di Quevedo, sia da parte dello stesso Torres.

⁴¹ Cfr. Russell P. Sebold, "Introducción", in José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. I, pp. XLVI-XLVII. Nello stesso passo lo studioso sottolinea anche come queste caratteristiche si concentrarono per la prima volta tutte insieme nello stile di fray Hortensio de Paravicino, anche se alcune di esse, singolarmente, in realtà avevano antecedenti letterari (e non solo) anche più remoti. Più recentemente anche Martínez Fernández ricorda che la finalità di Isla sia quella di «ridiculizar y corregir a los predicadores culteranos-conceptistas de la época que desde el púlpito vertían toda

ma quel che ancor più infastidiva Isla era forse il fatto che «toda la rimbombante erudición de estos sermones está bebida en poliantes y compendios de conceptos predicables», perché il predicatore pseudoerudito «acude a las *Concordancias* [...] y no hay que hablar de conocimientos directos de las obras de los Santos Padres, ni de los comentaristas de estos, ni aun de los autores profanos citados de contrabando»⁴². Isla non perde mai occasione per attaccare questi difetti nella sua opera; sicuramente significativi, da questo punto di vista, sono ad esempio i consigli che fray Blas dà al giovane Gerundio in tema di citazioni:

Cuando quieras apoyar algún concepto o pensamientillo tuyo con autoridad de algún Santo Padre, di que así lo dijo el Águila de los Doctores, así la Boca de Oro, así el Panal de Milán, así el Oráculo de Seleucia. Y pon en boca de San Agustín, de San Juan Crisóstomo, de San Ambrosio o de San Basilio lo que te pareciere; lo primero, porque ninguno ha de ir a cotejar la cita; y lo segundo, porque aunque a los Santos Padres no los hubiese pasado por el pensamiento decir lo que tú dices, pudo pasarlos⁴³.

Certo non migliori di questo sono i consigli che lo stesso fray Blas darà poco più avanti al giovane novizio sullo stile da usare nei sermoni; la «cuarta regla», ad esempio, recita:

sea siempre el estilo cresco, hinchado, erizado de latín o griego, altisonante y, si pudiere ser, cadencioso. Huye cuanto pudieres de voces vulgares y comunes, aunque sean propias; porque si el predicador habla desde más alto y en voz alta, es razón que también sean altas las expresiones⁴⁴.

clase de insensateces basándose en una erudición llena de citas latinas y de conceptos huecos, de atrevidos y estúpidos silogismos, de correspondencias absurdas, de equívocos y agudezas» (cfr. José Enrique Martínez Fernández, *Burla, sátira y humor en «Fray Gerundio de Campazas» (buellas de la comicidad carnavalesca)*, «Epos», XV, 1999, p. 177).

⁴² Cfr. Sebold, «Introducción», cit., pp. XLVIII-XLIX. Come notava già anche Dietrich Briesemeister, *Lectura y escritura*, cit., p. 161, ottimo esempio di questo tipo di conoscenza è il canonico bibliomane, la cui pseudoerudizione è fondata su dizionari, compendi, epitomi e sinossi («en saliendo algún diccionario, compendio, epitome, sinopsis, o cosa que lo valga, luego escribo a mi corresponsal de Madrid para que le haga venir a mi librería romancista», cfr. Isla, *Fray Gerundio*, cit., vol. III, p. 124).

⁴³ Cfr. Isla, *Fray Gerundio*, cit., vol. IV, pp. 222-223.

⁴⁴ Ivi, p. 227.

Questi passi sembrano confermare quanto già affermato da Chen Sham, vale a dire che nel suo testo *Isla* presenta dei personaggi attraverso cui «simulará una exquisita educación y conocimientos profundos, cuando en realidad sus palabras melodiosas y sus conceptos intrincados esconden su finalidad de engañar»⁴⁵. Questi aspetti ricordano molto da vicino le accuse che già nel Seicento si muovevano contro i *letrados*, e in effetti lo stesso Chen Sham sottolinea come «la sátira del letrado diechiesca retoma los rasgos retóricos del tipo y los modifica en un contexto en el que la educación y la reforma socio-económica hacen de los nuevos conocimientos científicos y filosóficos una marca de prestigio social y un valor cultural»⁴⁶; in questo nuovo contesto, quindi, il *letrado* che considererà la conoscenza solo un peso, o una sorta di vuoto vanto da mettere in mostra, sarà bersaglio della pungente satira degli autori illuministi⁴⁷.

Se necessariamente seicentesco è lo stile dei sermoni gerundiani, ancora seicentesca risulta anche la struttura del testo di *Isla*; è però interessante notare, come sottolineava già Polt, il fatto che nel *Fray Gerundio* anche gli stessi titoli dei capitoli «son dignos de que se les preste atención», in quanto in molti di essi l'autore «establece un irónico contrapunto a, o hace un comentario sobre su propia narración, al tiempo que subvierte irónicamente el objetivo que con toda evidencia se proponían los títulos de los capítulos»⁴⁸; in effetti, ad esempio, il titolo del primo capitolo recita «Patria, nacimiento y primera educación

⁴⁵ Cfr. Chen Sham, *La sátira* cit, p. 235.

⁴⁶ Ivi, p. 233.

⁴⁷ Il «despreciar el estudio, que no solo no le ayudaría en su afán de triunfo social sino que además le haría perder un tiempo que debe dedicar a visitas de sociedad, paseos por el Prado, conocimiento de la moda, asistencia al teatro y los bailes» (cfr. Noelia Gómez Jarque, *El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII*, in «Espéculo. Revista de estudios literarios», 37, 2007, consultabile al sito <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/petimetr.html>>, aprile 2017) è una caratteristica propria del *petimetre*, forse il bersaglio preferito dagli autori satirici del Settecento che si sono a vario titolo interessati della questione dell'istruzione (non mancheranno riferimenti a questa figura, ad esempio, nelle opere di Cadalso e Jovellanos, di cui parleremo più avanti).

⁴⁸ Cfr. John H.R. Polt, *La ironía narrativa del padre Isla*, in *Historia y crítica de la literatura española. 4 – Ilustración y Neoclasicismo* (al cuidado de José Miguel Caso González), Barcelona, Crítica, 1983, p. 307.

de Fray Gerundio», e sembra quasi voler inserire l'opera in quel filo storico che, partendo dall'*Amadís de Gaula*, passa attraverso il *Lazarillo de Tormes*, il *Guzmán de Alfarache* e il *Quijote* in un percorso di crescente deformazione ironica del modello di partenza, come se Isla volesse mettere subito in chiaro il tono del romanzo che stava proponendo al suo pubblico. Altrettanto significativi (soprattutto dal punto di vista di questo lavoro) possono essere, ad esempio, il titolo del capitolo quinto del primo libro, che dichiara di parlare «de los disparates que aprendió en la escuela de Villaornate»; o quello del secondo capitolo del secondo libro, in cui «prosigue Fray Gerundio estudiando su filosofía, sin entender palabra de ella»; o ancora quello del secondo capitolo del terzo libro, dove «sálense a pasear Fray Blas y Fray Gerundio, y de las ridículas reglas para predicar que le dio aquel con todos sus cinco sentidos»; non mancano poi titoli in cui è evidente quell'eco dell'umorismo cervantino che già segnalava Sebold⁴⁹, come ad esempio il sesto capitolo del primo libro, che recita «En que se parte el capítulo quinto, porque ya va largo»; o il primo capitolo del sesto libro della seconda parte dell'opera (1758), «donde se refiere lo que no se sabe, pero al fin del capítulo se sabrá su contenido».

Se è evidente la volontà di accusa di Isla nei confronti della situazione dei predicatori del suo tempo, è curioso notare come la critica sembri invece divisa sul riconoscere o meno una finalità didattica alla sua opera. Nell'introduzione alla sua edizione del *Fray Gerundio*, infatti, Sebold ricordava che «se ha dicho a menudo que en el *Gerundio* se desarrolla, paralelamente con la novela, un tratado de oratoria sagrada. Pero no hay tal cosa. En realidad, no se propone ningún método positivo de componer sermones»⁵⁰; in tempi più recenti, e in apparente contraddizione con Sebold, Briesemeister ritiene che «Isla escribió su libro como antídoto [...] y como preservativo contra la enfermedad contagiosa del mal gusto», dandoci un testo che «no es un fácil prontuario de erudición, sino un tratado para aprender bien a

⁴⁹ Sebold, "Introducción", cit., p. XXXI.

⁵⁰ Ivi, p. LV.

leer y escribir»⁵¹; anche secondo Martínez Fernández «la finalidad didáctica del texto es clara», come sembra dimostrare anche il fatto che «*corregir* es una palabra que se reitera en el prólogo»⁵², e secondo Uzcanga Meinecke lo stesso Isla «subraya la función correctora de la sátira»⁵³. In realtà, se si analizzano bene i contributi appena citati, questi non sono necessariamente in contraddizione tra di loro: non c'è dubbio, infatti, che il *Fray Gerundio* sia un testo che si propone di correggere (o almeno denunciare) la pessima situazione dei predicatori coevi (lo stesso autore, nel *Prólogo con morrión*, «en un modo medio burlesco y medio serio justifica la utilización de la sátira al tratar asuntos religiosos como un procedimiento nuevo para cortar un grave problema que no ha podido ser resuelto por los medios habituales»⁵⁴), ma è altrettanto vero che non ci dà poi un vero e proprio manuale di predicazione, bensì un testo che, attraverso la satira, permetta di aprire gli occhi sulla situazione e riflettere. Proprio da questo punto di vista possiamo notare due aspetti che fanno di Isla un autore pienamente settecentesco: da una parte, la ricerca della causa del problema che si sta affrontando; dall'altra, l'accento ad alcuni consigli che potrebbero permettere di rimediare a tale problema.

È evidente che l'accusa di pedanteria che viene rivolta ai *letrados* del Settecento la si potrebbe rivolgere nel *Fray Gerundio* a buona parte dei "maestri" che il protagonista ha avuto nel suo percorso formativo; come ricorda Sebold, «el maestro de Villaornate y el domine Zancas-Largas, primeros maestros de Gerundico, son copias directas de los pedantes literarios de la primera mitad del siglo XVIII. Fray Toribio [...] alegoriza a miles de teólogos decadentes de la época»⁵⁵; lo stesso fray Blas,

⁵¹ Dietrich Briesemeister, *Lectura y escritura en «Fray Gerundio»*, in *Historia y crítica de la literatura española. 4.1 – Ilustración y Neoclasicismo. Primer suplemento* (al cuidado de David Thatcher Gies, Russell P. Sebold), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 160 e 164.

⁵² Martínez Fernández, *Burla, sátira*, cit., p. 177.

⁵³ Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 434.

⁵⁴ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Sátira*, cit., p. 24.

⁵⁵ Cfr. Sebold, "Introducción", cit., p. LXXV. Anche Martínez Fernández ricorda come Zancas-Largas fosse «hombre que mezclaba latín y castellano en sus conversaciones con ridícula pedantería y que disfrutaba de un gusto estrafalario en

che gli insegna l'arte del predicare, in realtà «era un hombre presumido e ignorante»⁵⁶; e anche il canonico bibliomane si autodefinisce «uno de aquellos eruditos de repente y haraganes de la moda, que quieren saber mucho a poca costa y hablar en todas materias sin comprehender ninguna»⁵⁷; sembra quasi che il padre Isla ci stia presentando il povero Gerundio come una sorta di vittima del proprio tempo, in quanto quello che egli diventa è la conseguenza dell'educazione ricevuta⁵⁸; ma se è vero che l'errata educazione è la causa della situazione che si sta descrivendo, è anche vero che nel romanzo più volte si suggerisce che le carenze e i difetti di fray Gerundio potrebbero venir corrette mediante lo studio ed il lavoro, e a questo mirano, ad esempio, i consigli di fray Prudencio, che però cadono continuamente nel vuoto, sopraffatti dal desiderio di fama e guadagni che l'ufficio prospetta⁵⁹.

Isla è quindi un ponte perfetto tra la satira seicentesca e quella settecentesca: se la forma del testo, così come la prosa dei sermoni gerundiani, è ancora prettamente (e volutamente) barocca, i contenuti della sua satira sono già settecenteschi, il bersaglio sono i predicatori coevi, e l'accusa a loro rivolta (così come il tentativo, pur timido e circostanziato, di proporre soluzioni) è senz'altro figlia della nuova concezione di cultura che il Secolo dei Lumi stava man mano introducendo anche in Spagna.

Proseguendo nel nostro *excursus*, un autore già ampiamente proiettato alla mentalità del Settecento è Tomás de Iriarte, di

lo tocante a la latinidad», mentre «fray Toribio, con la cabeza llena de trivialidades inútiles enseñaba lo que para nada servía» (cfr. Martínez Fernández, *Burla, sátira*, cit., p. 182).

⁵⁶ Ivi, p. 184.

⁵⁷ Cfr. Isla, *Fray Gerundio*, cit., vol. III, pp. 123-124.

⁵⁸ Secondo Martínez Fernández, nell'opera «la educación se presenta como un proceso que origina unos determinados frutos» (cfr. Martínez Fernández, *Burla, sátira*, cit., p. 179), e anche Chen Sham ricorda che «el discurso de la enseñanza presenta negativamente a todos aquellos que persuaden a Gerundio a predicar sin método y sin orden» (cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 235). Anche Sebold sostiene che Isla sembra indicare allegoricamente che «la imbecilidad de los predicadores pedantes está determinada tanto por su herencia como por su medio», anche se precisa poi che sarebbe «forzadísimo aseverar que un jesuita aceptara como principio positivo el determinismo hereditario y ambiental de los hombres» (cfr. Sebold, «Introducción», cit., p. LXXV).

⁵⁹ Cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., pp. 235-236.

cui sarà qui utile ricordare le famose *Fábulas literarias* (1782), ma anche due dei suoi maggiori successi teatrali: *El señorito mimado* (1788) e *La señorita malcriada* (1788, ma portata sulle scene nel 1791). È evidente nell'opera dell'autore canario la finalità docente⁶⁰, perseguita in vario modo attraverso diversi generi letterari: «conjunto homogéneo de viñetas satíricas»⁶¹ nel caso delle *Fábulas*, denuncia della vacuità e presunzione di *majos* e *petimetres* (puntualmente puniti dall'evolversi delle vicende) nelle due opere teatrali.

Nelle *Fábulas*, molti sono i temi trattati attraverso la finzione animalesca; come sostiene Calvo Carilla, la favola letteraria nel Settecento «no fue considerada como un género literario sino como un vehículo al servicio de unos contenidos educativos», e Iriarte «aplicó con fortuna el *fustigat ridendo mores* a los excesos y vicios de la literatura barroca y a la feria de ignorancias y vanidades de quienes pertenecían al cotarro literario»⁶². Particolarmente interessanti ai fini di questo intervento risultano essere due delle favole iriartiane: *El ricote erudito* e *El topo y otros animales*.

El ricote erudito (il cui sottotitolo, “Descubrimiento útil para los que fundan su ciencia únicamente en saber muchos títulos de libros”, è già di per sé significativo) tratta di un ricco madrilenno (di cui, però, Iriarte ci avverte subito che «aun dicen que era / más necio que rico»⁶³) il quale, fattosi costruire una libreria in casa, pensa in un primo momento di riempirla di libri di ogni genere, salvo poi risparmiarsi la fatica di comprarli (e di leggerli, quindi) riempiendola invece con tomi di cartone su cui fa dipingere le copertine; a furia di leggere i titoli ivi dipinti, il ricco madrilenno ne impara molti a memoria, e questo gli sembra sufficiente per potersi ormai considerare un erudito, provocando così l'amara domanda retorica con cui Iriarte chiude la favola:

⁶⁰ Come ricorda Uzcanga Meinecke, infatti, per difendere la satira di carattere generico e costruttivo Iriarte «se sirve de los adjetivos insignia de la época: provechoso, racional, útil» (cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 444).

⁶¹ Cfr. Calvo Carilla, *El sueño*, cit., p. 98.

⁶² Ivi, pp. 97-98.

⁶³ Tomás de Iriarte, *Fábulas literarias*, ed. de Ángel Luis Prieto de Paula, Madrid, Cátedra, 1992, p. 240.

Pues ¿qué más quieren los que sólo estudian
títulos de libros,
si con fingirlos de cartón pintado
les sirven lo mismo?⁶⁴

Altrettanto interessante è la favola *El topo y otros animales* (anch'essa dal sottotitolo decisamente significativo: “Nadie confiesa su ignorancia, por más patente que ella sea”), in cui alcuni animali stanno giocando a mosca cieca; arriva una talpa [sp. *topo*] che chiede di giocare e, per non sentirsi diversa dagli altri, quando è il suo turno pretende di essere bendata anch'essa, nonostante sia già cieca, pretesa da cui Iriarte prende lo spunto per chiudere con questo commento:

Si el que es ciego y lo sabe
aparenta que ve,
quien sabe que es idiota,
¿confesará que lo es?⁶⁵

Praticamente tutte le favole iriartiane «encierran una lección humana a modo de consigna o pensamiento de validez universal»⁶⁶, e molte altre se ne potrebbero citare ai fini del nostro lavoro, ma siano sufficienti alcune strofe di chiusura che ben si addicono al tema di questo intervento. Ad esempio, *El oso, la mona y el cerdo* mette in guardia dai facili successi ricordando che «si el sabio no aprueba, ¡malo! / si el necio aplaude, ¡peor!»⁶⁷; *La abeja y los zánganos* mette invece in guardia da coloro che vogliono mostrarsi grandi citando gli antichi, ma poi non sono in grado di seguirne l'esempio («¡Cuántos pasar por sabios han querido / con citar a los muertos que lo han sido! / ¡Y qué pomposamente que los citan! / Mas pregunto yo ahora: ¿los imitan?»⁶⁸); *Los dos loros y la cotorra*, come dice il sottotitolo, ricorda invece come «los que corrompen su idioma no tienen otro desquite que llamar puristas a los que le hablan con

⁶⁴ Ivi, p. 241.

⁶⁵ Ivi, p. 227.

⁶⁶ Cfr. Calvo Carilla, *El sueño*, cit., p. 101.

⁶⁷ Iriarte, *Fábulas*, cit., p. 122.

⁶⁸ Ivi, p. 124. Tema molto simile è quello trattato in *La parietaria y el tomillo*, il cui sottotitolo spiega efficacemente che «nadie pretenda ser tenido por autor, solo con poner un ligero prólogo o algunas notas a libro ajeno» (ivi, p. 135).

propiedad, como si el serlo fuera tacha»⁶⁹. Molto settecentesca (e quasi a voler criticare, accanto a Isla, coloro che si rifacevano a forme ancora barocche di scrittura, contro il principio di chiarezza che invece il Settecento stava riscoprendo) è la strofa finale di *El mono y el titiritero*:

Perdonadme, sutiles y altas Musas,
 las que hacéis vanidad de ser confusas:
 ¿os puedo yo decir con mejor modo
 que sin la claridad os falta todo?⁷⁰

Ma è forse nelle due commedie dove l'attacco di Iriarte contro l'istruzione ostentata e vuota (o, forse, semplicemente corrotta dalla moda del tempo) è più evidente. Tanto in *El señorito mimado* quanto in *La señorita malcriada*, infatti, i due protagonisti (don Mariano nel primo caso, doña Pepita nel secondo, cui si affianca il Marchese di Fontecalda) sono il simbolo di una nobiltà in disfacimento, dedita solo ai piaceri della vita, senza nessun interesse per la situazione economica e sociale del paese. Di don Mariano già nell'atto iniziale dell'opera sappiamo, per bocca dello zio ritornato dalle Americhe, suo tutore, che

[...] en toda su vida
 sabrá ganar un ochavo;
 pero arruinar una casa,
 eso lo sabe de pasmo 30

e veniamo a sapere anche

que es temoso, afeminado,
 superficial, insolente,
 enemigo del trabajo;
 incapaz de sujetarse
 a seguir por ningún ramo 120
 una carrera decente⁷¹.

⁶⁹ Ivi, p. 125. La diatriba sull'eccessivo uso di francesismi fu molto sentita soprattutto nella seconda metà del Settecento, e la ritroveremo anche in altri autori, come ad esempio Fornè e Cadalso.

⁷⁰ Ivi, p. 129.

⁷¹ Cfr. Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Castalia, 1986, pp. 143, 146.

Le lamentele dello zio vengono confermate da una delle prime apparizioni in scena di don Mariano (atto I, scena VIII), il quale sostiene, dal momento che la vita è breve, che il modo migliore di viverla sia passando

[...] un rato 860
 de paseo, otro de juego;
 cuatro amigos, el teatro,
 algún baile, la tertulia,
 tal cual partida de campo;

per cui, per quanto riguarda lo studio, la sua opinione non può che essere la seguente:

¡Qué lectura! Jamás abro
 un libro; pero con todo 880
 váyame usted preguntando
 sobre cualquier materia.

¿Oye usted qué bien lo parlo?
 Pues no he leído en mi vida,
 después del *Catón cristiano*,
 sino *David perseguido* 885
 y *alivio de lastimados*⁷².

In modo molto simile viene descritto il Marchese di Fontecalda già nella seconda scena del primo atto de *La señorita malcriada*; di lui la prima cosa che sappiamo (per bocca di Bartolo, paggio della casa di doña Pepita) è

que ha corrido tantas tierras...
 ¡Válgame Dios! ¡Lo que parla!
 La pronuncia es de español; 95
 pero qué sé yo cómo habla,
 que la *metá* no lo entiendo...
 Lengua como chapurrada...

e questo, secondo don Pedro (maggiordomo della casa di doña Pepita), perché quelli usati dal marchese sono

Términos que allá dependen
 por Francia o por *Alimaña*⁷³. 100

⁷² Ivi, pp. 185, 186.

⁷³ Ivi, p. 341.

In effetti, quando entrerà in scena il Marchese userà moltissimi termini francesi, ma particolarmente interessanti dal nostro punto di vista sono due momenti del primo atto, dove si tratta dei viaggi di istruzione; in un primo momento (atto I, scena IV), è don Basilio (zio di doña Pepita) a ribattere a don Gonzalo (padre della protagonista) riguardo al fatto che il marchese abbia viaggiato molto, sottolineando come

Los que viajan deseando ser útiles a su patria, observan más y hablan menos que el marqués. Pero gran charla, no profundizar las cosas,	635
decidir con arrogancia, y hacer un cruel estrago en la lengua castellana, es todo el fruto que logran esos que tan sólo viajan para decir que han viajado ⁷⁴ ;	640

e, sul finire del primo atto, sarà lo stesso marchese a palesare la sua presunzione in un dialogo con don Eugenio (suo rivale in amore per la mano di doña Pepita):

M: ¡Ah! ¡Miserables puristas! ¿Y han de ser los que no viajan conocedores en lenguas? ¡Qué absurdidad!	1040
E: Las extrañas aprenden viajando algunos razonablemente, y gracias; pero después a viciar la suya nadie les gana.	1045
M: Ni tampoco a enriquecerla. E: Según. Porque hay abundancia que es superfluidad y vicio. M: ¡Cómo! ¡Sin salir de España se atreven a razonar!	1050
E: Es muy poco lo que gana en viajar el que no lleva la instrucción anticipada,	

⁷⁴ Ivi, p. 369.

y enseña el ver muchos libros
 más que el ver muchas posadas⁷⁵. 1055

Un aspetto interessante di queste due opere è il fatto che, in entrambe, Iriarte ci dà in maniera abbastanza esplicita anche la causa dell'educazione "errata" di don Mariano e doña Pepita (che nel primo atto ci viene presentata come viziata, capricciosa, e di cui si dice che preferisce le attenzioni del marchese ai continui rimproveri di don Eugenio): entrambi, infatti, vengono viziati dai genitori (doña Dominga, madre di don Mariano, e don Gonzalo, padre di doña Pepita), forse non a caso entrambi vedovi. Per quanto riguarda l'educazione di don Mariano, è Pantoja (servo fedele del defunto padre di questi), nella seconda scena del primo atto, a darcene un saggio nel relazionare a don Cristóbal:

Dejó el amo don Cristóbal
 a mi señorito un ayo,
 hombre severo y formal,
 que, por no ser del agrado 240
 de mi ama y señora, pronto
 hizo dejación del cargo.
 Enseñó al niño a leer,
 y en esto hubo sus trabajos;
 pues si el niño no quería 245
 deletrear un vocablo,
 ya le entraba la rabieta.
 Su mamá con agasajo
 acudía a libertarle
 del poder de aquel tirano; 250
 le daba un dulce, un juguete;
 se le llevaba a su cuarto;
 y en quince días después
 no había fuerza en lo humano
 para que viese un renglón. 255
 Con la razón y el halago
 nunca se sacaba fruto.
 ¡Azotes! ¡Oh, ni nombrarlos!

⁷⁵ Ivi, pp. 395-397. Non sorprende il fatto che questa riflessione sull'importanza dei viaggi di studio la ritroveremo, in termini molto simili, anche nell'opera di Cadalso; i due autori, infatti, erano amici, e ben noto è il fitto carteggio intercorso tra i due.

¡Sujeción! No se hable de eso.
 ¡Reprehender! Contrabando. 260
 «Señora – esto no lo digo
 yo, que lo decía el ayo –,
 ¿qué sirve lo que en un mes
 con mi paciencia adelanto,
 si usted en medio minuto 265
 consigue desbaratarlo?»
 Tras de aquel ayo vino otro
 de manga ancha, dócil, manso...⁷⁶

Per quanto riguarda doña Pepita, invece, è lo stesso don Gonzalo, suo padre, a dire nella terza scena del primo atto:

Que Pepita se divierta
 cuanto la diere la gana;
 que baile, que represente,
 que juegue, que entre y que salga;
 que aprenda trato de mundo 265
 en una tertulia diaria,
 y se porte como todas
 las que en Madrid hacen raya⁷⁷.

Questi sono i presupposti dell'istruzione dei due giovani, questo (in fin dei conti) il bersaglio della satira di Iriarte, e questo è un *trait d'union* importante tra Isla ed Iriarte: infatti, così come Gerundio poteva essere vittima del suo tempo e delle circostanze, anche don Mariano e doña Pepita in qualche modo sembrano essere vittime delle convenzioni sociali del periodo; quello che li differenzia dal protagonista del romanzo del padre Isla è lo status sociale, dal momento che il primo era figlio di poveri lavoratori, i secondi, invece, sono figli di famiglie ricche e nobili⁷⁸. Iriarte, inoltre, coincide con Isla anche nell'atteggiamento, tipicamente settecentesco, di voler quanto meno abbozzare una possibile soluzione a questo stato di cose: infatti, come per Gerundio sarebbe stata sufficiente l'applicazione nello studio per correggere i suoi errori, così anche per Mariano e Pepita

⁷⁶ Ivi, pp. 152-153.

⁷⁷ Ivi, p. 352.

⁷⁸ Abbiamo già visto come parlare di determinismo ambientale può essere eccessivo in questi casi, ma ciò non toglie che l'ambiente circostante possa però avere influenze sull'educazione di una persona.

«las befas, dicterios e irrisiones sirven ahora, no para la corrección ajena, sino para la ganancia propia»⁸³, quando lui stesso nelle sue opere, come abbiamo detto, «no muestra reparo en propugnar una sátira que ataque directamente al vicioso»⁸⁴. Possiamo notare nelle parole di Forner come, da una parte, il lamentarsi del fatto che la satira non abbia un fine sociale è tipico della mentalità settecentesca mentre, dall'altra, l'uso di una satira personale è invece contrario ai canoni letterari del Secolo dei Lumi, i quali (come abbiamo già visto) prevedevano che essa colpisse il vizio, ma non il colpevole. Può essere utile ricordare i termini con cui Forner critica le *Fábulas* di Iriarte nella sua satira *El asno erudito* (1782): essa infatti è diretta in modo (fittiziamente) generico contro «algunos poemas que se pregonan como nunca oídos ni cantados, sin tener más mérito que el de haber puesto con mucha difusión en versos muy fríos, o prosa rimada, materias tratadas en prosa suelta por millares de autores», e contro «ciertos hombres que creen haber entrado ya en los penetrales del Templo de la Sabiduría, con no haber pasado de los zaguanes»⁸⁵; è curioso notare come queste stesse accuse le abbiamo già viste rivolte da Iriarte ai letterati nelle *Fábulas*, mentre qui (benché in maniera più o meno implicita) è proprio l'autore canario a esserne il bersaglio.

Tornando al nostro *excursus* sugli autori spagnoli del Settecento che trattano la questione dell'istruzione vuota nelle loro satire, un altro che ebbe a cuore questo problema fu Cadalso, che ne parlò sia nell'opuscolo satirico *Los eruditos a la violeta* (1772), sia nelle ben più note *Cartas marruecas* (1789, ma che circolavano manoscritte già da molto prima). La prima delle due opere «se burla de las apariencias del erudito pedante», proponendo una sorta di «vademecum del erudito a la moda, siguiendo

⁸³ Prendo la citazione da Calvo Carilla, *El sueño*, cit., p. 90.

⁸⁴ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 444.

⁸⁵ Cfr. Juan Pablo Forner, *El asno erudito*, ed. de M. Muñoz Cortés, Valencia, Castalia, 1948, pp. 58, 61. Forner non fu l'unico ad accusare Iriarte di aver scritto versi freddi, quasi una prosa rimata, ma Calvo Carilla sembra voler difendere l'autore canario da queste accuse sostenendo che, di fatto, «la finalidad docente limita las posibilidades artísticas de las *Fábulas* iriartianas. El platillo de la utilidad [...] conduce a un prosaísmo concebido como máxima garantía de transparencia y comunicabilidad del mensaje» (cfr. Calvo Carilla, *El sueño*, cit., p. 103).

el mismo método que fray Gerundio utiliza para componer sus sermones»⁸⁶; come Isla denuncia la situazione dell'oratoria sacra burlandosi dei sermoni tanto pomposi quanto vuoti, così Cadalso in *Los eruditos* denuncia la situazione dell'istruzione nelle classi alte, anch'essa vuota ed inutile nonostante le pompose apparenze esterne⁸⁷; nella stessa *Advertencia* che apre l'opera, Cadalso ci dice che

en todos los siglos y países del mundo han pretendido introducirse en la república literaria unos hombres ineptos, que fundan su pretensión en cierto aparato artificioso de literatura. Este exterior de sabios puede alucinar a los que no saben lo arduo que es poseer una ciencia, lo difícil que es entender varias a un tiempo, lo imposible que es abrazarlas todas, y lo ridículo que es tratarlas con magisterio, satisfacción propia, y deseo de ser tenido por sabio universal⁸⁸.

Il tono dell'opera è messo subito in chiaro sin dalle prime battute; già il lunedì, infatti, in quella che è l'introduzione al "corso", la voce narrante dice che lo «inflaman los primorosos aplausos de tanto erudito barbilampiño, peinado, empolvado, adonizado, y lleno de aguas olorosas de lavanda, *sanspareille*, ámbar, jazmín, bergamota, y violeta, de cuya última voz toma su nombre mi escuela»⁸⁹; e, a scampo di equivoci, si mette poi subito in chiaro che

las ciencias no han de servir más que para lucir en los estrados, paseos, luneta de las comedias, tertulias, antecorredores de poderosos, y cafés, y para ensoberbecernos, llenarnos de orgullo, hacernos intratables e infundirnos un sumo desprecio para con todos los que no nos admiren⁹⁰.

Non manca poi il consiglio su come poter ottenere la fama di saggi, di eruditi:

⁸⁶ Cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 237.

⁸⁷ Per ragioni di spazio, anche in questo caso mi dovrò necessariamente limitare a citare alcuni passaggi particolarmente significativi dell'opera.

⁸⁸ Cfr. José Cadalso, *Los eruditos a la violeta*, ed. de José Luis Aguirre, Madrid, Aguilar, 1967, p. [54]. Chen Sham ricorda come in quest'opera «se ve con malos ojos tanta visibilidad de los intelectuales y se condena el culto fetichista a la erudición» (cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 238).

⁸⁹ Cfr. Cadalso, *Los eruditos*, cit., p. 56.

⁹⁰ Ivi, p. 57.

desechad todo género de moderación con los iguales, toda clase de respeto a los mayores, y toda especie de compasión a los inferiores; y conseguiréis justamente el nombre de sabios, por esto solo⁹¹.

Il martedì, parlando di poetica e retorica, dopo un rapido *excursus* su quali autori spagnoli (fino al Seicento) è bene conoscere e come trattarli, è curioso il riferimento a Boileau del quale, con velata satira agli *afrancesados* (o almeno verso coloro che ostentavano, con fare presuntuoso, la loro cultura assumendo pensieri e modi di fare francesi), si dice:

Entre los franceses celebrad a Boileau, sus sátiras y arte poética, y aprended, sin perder sílaba, aquel hermoso pasaje en que sirve llamarnos salvajes, porque no gustamos de comedias con unidades. Decid que él sembró la buena semilla de la verdadera poesía, cultivada por Racine y Corneille, y otros que los siguieron⁹².

Alla fine, se i suoi studenti seguiranno tutti i suoi consigli, la voce narrante assicura loro che «creerán las gentes que las Musas os hacen la cama, y que Febo os envía el coche cuando llueve»⁹³.

Il mercoledì, giorno di filosofia, viene ricordato come qualsiasi verità, anche la più ovvia, se «bien amplificada y tratada, os hará más provecho que toda la erudición del mundo»⁹⁴, e particolarmente interessante è uno dei consigli dati il sabato, giorno di matematica: «¡Pues qué de la fortificación! Decid cuanto se os antoje de la antigua, que poco vais a aventurar, pues pocos tienen noticia de ella», dal momento che molti si vantano della loro erudizione «fiados en lo que dice Quevedo,

El mentir de las estrellas
es muy seguro mentir,
porque ninguno ha de ir
a preguntárselo a ellas»⁹⁵.

⁹¹ Ivi, p. 58.

⁹² Ivi, p. 71.

⁹³ Ivi, pp. 74-75.

⁹⁴ Ivi, p. 80.

⁹⁵ Ivi, pp. 106, 109. Abbiamo già visto in precedenza come, nell'opera di padre Isla, fray Blas dà un consiglio molto simile a questo al povero Gerundio nell'insegnargli a costruire sermoni.

Infine, la domenica (giorno di miscellanea) la voce narrante ricorda come «las lenguas vivas forman hoy un renglón muy importante de la educación y erudición», salvo precisare subito dopo che «os pido encarecidamente no toméis este estudio de veras, porque esto de aplicarse a la francesa, inglesa, italiana y alemana pide cuatro vidas»⁹⁶; sarà sufficiente di ognuna sapere il minimo indispensabile ed ostentarlo, per essere considerati «archiveros de la torre de Babel».

Ne *Los eruditos a la violeta* Cadalso tratta il tema dell'istruzione con una satira che non di rado sfocia nel burlesco, fotografando la situazione della società del suo tempo; anche le *Cartas marruecas* sono senza dubbio una fedele rappresentazione della società coeva, ma in questo caso la struttura epistolare (quasi dialogata) del testo permette all'autore di sviluppare i concetti in maniera più approfondita e, se vogliamo, più soggettiva, proprio grazie alla "maschera" offertagli dai tre protagonisti⁹⁷. Ecco allora che in questo caso Cadalso può analizzare i mali che "fotografa", cercarne le cause e proporre possibili soluzioni; nelle *Cartas* è evidente la finalità docente, e per quanto concerne l'argomento di questo intervento, come ricorda Ruiz Lagos, «sus sátiras al escolasticismo difundido, a las controversias, a las conclusiones, a tantos viejos usos académicos y retóricos son indicios de la intención que le guía por renovar y sustituir la plataforma expresiva de la nueva moralidad ilustrada»⁹⁸. Non sembra d'accordo con questa interpretazione San Miguel, il quale sostiene che l'ideale stilistico delle *Cartas* «se limita a plantear problemas, en el campo de las letras no vacila en proponer soluciones»⁹⁹, ma se questo può essere vero per quanto riguarda alcuni problemi specifici (ad esempio, proprio quello che qui ci interessa), ciò non può dirsi per l'opera in generale, dove invece Cadalso, per bocca dei suoi protagonisti, più

⁹⁶ Ivi, p. 114.

⁹⁷ Forse non a caso Cadalso, che in più di un'occasione si dichiara contrario alla satira, «prefiere hablar de sus *Cartas marruecas* [...] como de una "crítica"» (cfr. Uzcanga Meinecke, *Sátira*, cit., pp. 30, 32).

⁹⁸ Cfr. Manuel Ruiz Lagos, *Función emblemática del aforismo moral en Cadalso*, «Cauce. Revista de filología y su didáctica», 5, 1982, p. 50.

⁹⁹ Cfr. Ángel San Miguel, *Las ideas literarias en las «Cartas marruecas»*, «Iberoromania», 50, 1999, p. 121.

di una volta fa proposte concrete per superare il problema che sta analizzando. Ma vediamo alcuni casi concreti riguardanti l'istruzione.

Nella *Carta VI*, ad esempio, Gazel riflette sul fatto che «el atraso de las ciencias en España en este siglo, ¿quién puede dudar que procede de la falta de protección que hallan sus profesores?»¹⁰⁰; nella *Carta VII* lo stesso Gazel riporta poi un racconto dove Nuño gli descrive di un suo incontro, durante un viaggio, con un giovanotto benestante e di bell'aspetto, il quale parlando della sua famiglia non esita a dichiarare:

Mi padre bien quería que yo estudiase, pero tuvo poca vida y autoridad para conseguirlo. Murió sin tener el gusto de verme escribir. Ya me había buscado un ayo, y la cosa iba de veras, cuando cierto accidentillo lo descompuso todo.

– ¿Cuáles fueron sus primeras lecciones? – pregunté yo.

– Ninguna – respondió el muchacho –; ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero?¹⁰¹

Ma ancor più Nuño si sorprenderà una volta giunti a casa del suo ospite, dove altri ragazzi della stessa età e condizione

pasaban la noche jugando, cenando, cantando y hablando; para todo lo cual se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos¹⁰²,

tanto che la mattina seguente, all'andarsene, esclamerà sconsolato: «¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento!»¹⁰³.

Interessante è la *Carta VIII*, dove ritroviamo un aspetto che già avevamo visto nelle satire di Iriarte; qui infatti Nuño sostiene che «publicar en cuarto lo que otro en octavo, en pergamino lo que otros en pasta, o juntar un poco de éste y otro de aquél, se llama ser copista más o menos exacto, y no autor»¹⁰⁴; il tema ritorna anche alla *Carta XXXII*, ma stavolta in bocca a

¹⁰⁰ Cfr. José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1997, p. 96.

¹⁰¹ Ivi, p. 104.

¹⁰² Ivi, p. 106.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 107.

Ben-Beley, il quale dice a Gazel riguardo ai libri che gli ha inviato dall'Europa che, fatti salvi alcuni, «todas las demás obras de las ciencias humanas las he arrojado o distribuido, por parecerme inútiles extractos, compendios defectuosos y copias imperfectas de lo ya dicho y repetido una y mil veces»¹⁰⁵.

Come si è già accennato in precedenza, un altro aspetto in comune tra le *Cartas marruecas* e l'opera di Iriarte è l'accusa contro il falso cosmopolitismo¹⁰⁶; abbiamo già visto come il don Mariano de *La señorita malcriada* ha viaggiato senza alcuna utilità, senza apprendere nulla di utile e quindi senza accrescere la propria cultura; un riscontro simile l'abbiamo nella *Carta LXXX*, dove Gazel parla di alcuni amici stranieri di Nuño, sentendosi in dovere di specificare che non sono «de aquéllos que para desdoro de su respectiva patria andan vagando el mundo, llenos de los vicios de todos los países que han corrido por Europa, y traen todo el conjunto de todo lo malo a este rincón de ella»¹⁰⁷; ma questa stessa accusa, come segnala Villamediana González, la si ritrovava già anche nella *Estafeta de Londres* di Nifo dove, nella *Carta IV*, si diceva che la situazione spagnola poteva migliorare solo

quando lleven a la España los viajeros o exploradores de la Europa más amor de los hombres, menos idolatría por las mujeres, más liberalidad para socorrer y acalorar trabajos útiles, y no extravagancia y delirios de la moda¹⁰⁸.

Nella brevissima *Carta XXX*, invece, ritroviamo un concetto già espresso (fin troppo bene) dal padre Isla (e che abbiamo visto già ripreso anche in *Los eruditos a la violeta*), dal momento che Gazel scrive a Ben-Beley:

¹⁰⁵ Ivi, p. 164.

¹⁰⁶ Lo stesso Cadalso tratta il tema anche alla fine de *Los eruditos a la violeta*, dove inserisce alcune *Instrucciones dadas por un padre anciano a su hijo que va a emprender sus viajes* che trattano (a mo' di consiglio) di cosa un giovane che viaggia per l'Europa dovrebbe vedere, sapere e apprendere (cfr. Cadalso, *Los eruditos*, cit., pp. 117-119).

¹⁰⁷ Ivi, p. 275.

¹⁰⁸ Cfr. Leticia Villamediana González, *La «Estafeta de Londres» de Francisco Mariano Nifo, otro precedente de las «Cartas marruecas» de Cadalso*, «Cuadernos de estudios del siglo XVIII», 22, 2012, p. 173.

Reparo que algunos tienen singular complacencia en hablar delante de aquéllos a quienes creen ignorantes, como los oráculos hablaban al vulgo necio y engañado. Aunque mi humor fuese de hablar mucho, creo sería de mayor gusto para mí el aparentar necedad y oír el discurso del que se cree sabio, o proferir de cuando en cuando algún desatino, con lo que daría mayor pábulo a su vanidad y a mi diversión¹⁰⁹.

Interessante anche la *Carta XXXV*, che sembra invece ispirarsi a *La culta latiniparla* di Quevedo; infatti, qui Gazel racconta di Nuño che non riesce a decifrare una lettera scritta dalla sorella ad un'amica, lamentandosi del fatto che

yo mismo, que soy español por todos cuatro costados y que, si no me debo preciar de saber el idioma de mi patria, a lo menos puedo asegurar que lo estudio con cuidado, yo mismo no entendí la mitad de lo que contenía¹¹⁰,

e nemmeno ci riescono gli amici cui chiede il favore di spiegarliela; solo un nipote è in grado di farlo, «muchacho de veinte años, que trincha una liebre, baila un minuet y destapa una botella de Champaña con más aire que cuantos hombres han nacido de mujeres»¹¹¹; se in Quevedo era la moda di parlare in stile gongorino ciò che rendeva incomprensibili i discorsi degli pseudoeruditi, ora sono francesismi fuori luogo e citazioni di opere insulse a rendere oscuro il modo di esprimersi delle persone, ma il risultato rimane lo stesso¹¹².

Altre sono le lettere che si potrebbero citare in merito, ma è forse bene notare come nelle *Cartas marruecas* Cadalso sottolinea un aspetto che non si ritrova, invece (almeno non in forma così esplicita) negli altri autori satirici. Nella *Carta LXIX*, infatti, Gazel loda uno spagnolo che lo ha ospitato, *hombre*

¹⁰⁹ Cfr. Cadalso, *Cartas marruecas*, cit., p. 162.

¹¹⁰ Ivi, p. 170.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Se potrebbe anche essere un puro caso il fatto che, come già in Quevedo, anche in Cadalso è di sesso femminile la pseudoerudita in questione, è comunque interessante notare come, nonostante molti critici abbiano ravvisato che la satira settecentesca preferisca «el buen gusto neoclásico sobre el tono burlesco y picante de satíricos como Quevedo» (cfr., ad esempio, Coughlin, *La teoría*, cit., p. 89), l'opera dell'autore barocco di tanto in tanto riaffiora anche in un autore come Cadalso che, in realtà, «por su natural se siente más cerca del humorismo indulgente de Cervantes que del implacable sarcasmo quevedesco» (cfr. Uzcanga Meinecke, *Sátira*, cit., p. 32).

de bien (concetto molto caro all'autore) che ha preferito ritirarsi nella sua proprietà in campagna, educando alla perfezione i propri figli; ma questa figura, che potrebbe sembrare un possibile modello del nobile spagnolo, viene invece criticata da Ben-Beley, il quale fa notare al suo discepolo:

¿no te parece lastimosa para el estado la pérdida de unos hombres de talento y mérito que se apartan de las carreras útiles a la república? ¿No crees que todo individuo está obligado a contribuir al bien de su patria con todo esmero? [...] No basta ser buenos para sí y para otros pocos; es preciso serlo o procurar serlo para el total de la nación¹¹³.

Ecco che Cadalso, allora, non si limita a criticare il *petimetre* o altre figure affini che fanno (vuoto) sfoggio della loro (presunta) erudizione; egli va oltre, spronando coloro che hanno le possibilità economiche e culturali a metterle a frutto e a servizio del paese (e questo è un concetto decisamente settecentesco); in caso contrario, finirebbero per essere inutili al pari di chi queste possibilità non le ha (pur magari ostentandole).

Come già Isla e Iriarte, anche Cadalso cerca di individuare quale sia la causa che ha portato la Spagna alla situazione di degrado in cui si trova e, a differenza del suo amico canario (che la identificava con l'educazione ricevuta), la identifica nell'ozio e nel lusso in cui vive la nobiltà spagnola¹¹⁴, lusso che «es visto como un valor contraproducente en el buen ciudadano»¹¹⁵ in quanto spreco di ricchezza in maniera improduttiva:

No quedan más que dos medios para evitar que el lujo sea total ruina de esta nación: o superar la industria extranjera, o privarse de su consumo, inventando un lujo nacional que igualmente lisonjeará el orgullo de los poderosos, y les obligaría a hacer a los pobres partícipes de sus caudales¹¹⁶.

¹¹³ Cfr. Cadalso, *Cartas marruecas*, cit., p. 254.

¹¹⁴ Questo attacco all'ozio e al lusso lo ritroviamo anche, ad esempio, in Jovellanos e in «El Censor», periodico a stampa di cui parleremo tra breve che, appunto, «va a plantear un serio combate [...] contra la ociosidad y el lujo» (cfr. Juan Rodríguez, *Las «Cartas marruecas» en «El Censor»*, «Estudios de historia social», 52-53, 1990, p. 423).

¹¹⁵ Cfr. Chen Sham, *La sátira*, cit., p. 233.

¹¹⁶ Cfr. Cadalso, *Cartas marruecas*, cit., p. 183.

La situazione attuale, però, vede invece la nobiltà spagnola che

toma café de Moca exquisito en taza traída de la China por Londres; põnese una camisa finísima de Holanda, luego una bata de mucho gusto tejida en León de Francia; lee un libro encuadernado en París; viste a la dirección de un sastre y peluquero francés; sale con un coche que se ha pintado donde el libro se encuadernó; va a comer en vajilla labrada en París o Londres las viandas calientes, y en platos de Sajonia o China las frutas y dulces; paga a un maestro de música y otro de baile, ambos extranjeros; asiste a una ópera italiana, bien o mal representada, o a una tragedia francesa, bien o mal traducida¹¹⁷.

Se Isla e Iriarte coincidevano nel vedere il tipo di educazione ricevuta come causa del degrado spagnolo, secondo Cadalso, invece, sono lusso ed ozio che stanno rovinando la Spagna; quest'ultimo coincide però con Iriarte nel dirigere alle classi sociali "alte" la sua critica e, per non perdere di vista il tema di questo intervento, sembra indicare come proprio questo abbandonarsi all'ozio che sembra ormai insito nella natura nobiliare porti anche a quel «rechazo hacia el estudio» e «desconocimiento de todos los ámbitos del conocimiento que no le sirvan para triunfar en la sociedad»¹¹⁸ che di fatto stanno portando il paese alla rovina.

Un atteggiamento molto simile a quello dell'autore delle *Cartas marruecas* lo riscontriamo anche nell'altra grande figura letteraria del secondo Settecento spagnolo, vale a dire quel Jovellanos che non solo con le lettere, ma anche con la sua vita pubblica cercò continuamente di trovare soluzioni che potessero migliorare la situazione spagnola del tempo. Così come Cadalso,

¹¹⁷ Ivi, p. 185.

¹¹⁸ Cfr. Gómez Jarque, *El cortejo*, cit.; il saggio, in realtà, fa riferimento alla figura del *petimetre*, che è però strettamente legata agli ambienti nobiliari, di cui in qualche modo si fa spesso immagine e metafora negli autori satirici del Settecento. È interessante ricordare come nella seconda metà del Settecento proliferassero giornali, opuscoli e simili senza altra aspirazione se non quella di fungere da passatempo alla nobiltà, tanto che, secondo Ríos Carratalá, è probabile che «madamitas de la corte utilizaran todos estos recursos para disimular su incapacidad a la hora de conversar en reuniones sociales» (cfr. Juan Antonio Ríos Carratalá, *Notas sobre el ocio en la prensa dieciochesca*, «Estudios de historia social», 52-53, 1990, p. 401); lo stesso studioso nota come, già nel 1782, Luis de Eijocente parlasse di «numerosos "librillos periódicos" que son "el manantial de los ignorantes"» (*ibidem*).

infatti, si era più volte dimostrato scettico nei confronti della satira («cosa opuesta a mi modo de pensar» l'aveva definita nel prologo alla sua raccolta di versi *Ocios de mi juventud o poesías líricas*¹¹⁹), anche per Jovellanos essa è «un género por el que no deja de sentir recelo pero al que considera sin duda muy adecuado para cumplir la función correctiva de la literatura»¹²⁰.

Se è vero che Jovellanos, «en una *Manifestación a la Real Academia Española*, declara su oposición al concurso, anunciado en 1781 por la Academia, para premiar la mejor sátira contra los malos poetas», opponendosi «no sólo al tema propuesto [...], sino también al género satírico en sí»¹²¹), è anche vero che lo stesso autore, nelle due *Sátira a Arnesto* uscite su *El Censor* (rispettivamente nel *Discurso XCIX* e nel *Discurso CLV*)¹²², e specialmente nella seconda di esse, pubblicata il 31 maggio 1787, «arremete implacable contra la mala educación de la nobleza aplebeyada, analfabeta y degenerada»¹²³, attaccando soprattutto

a la figura del noble que adopta los modales del majo, destacando sobre todo sus modales rudos, su falta de cultura, su aspecto descuidado y sucio, sus compañías poco recomendables para un miembro de su clase social (prostitutas, criados, rufianes, celestinas, limpiadoras), su afición por manifestaciones culturales vulgares como son los toros y las tonadilleras (cita

¹¹⁹ Cfr. José Cadalso, *Ocios de juventud o poesías líricas*, en Madrid, en la imprenta de don Antonio de Sancha, 1773, c. A2r (edizione consultata all'indirizzo web <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7443>>, aprile 2017); a conferma di questa affermazione, proprio all'interno degli *Ocios* troviamo una *Letrilla sincera* in cui l'autore sostiene che «La sátira fiera / que Persio escribió / cultive el que quiera / que no lo haré yo» (ivi, p. 6) e un poema dal titolo alquanto eloquente, *Sobre no querer escribir sátiras* (ivi, pp. 78-80).

¹²⁰ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Sátira*, cit., p. 33.

¹²¹ Cfr. Coughlin, *La teoría*, cit., p. 82.

¹²² L'attribuzione è data per certa in maniera pressoché unanime dalla critica, e le ragioni le spiegavano già, ad esempio, Caso González e Demerson in José Miguel Caso González, Georges Demerson, *La sátira de Jovellanos sobre la mala educación de la nobleza (Versión original, corregida por Meléndez Valdés)*, «Bulletin Hispanique», 61, 4, 1959, p. 366, nota 2. Queste non vanno però confuse con le due *Sátira a Arnesto*, di argomento simile e uscite sul *Diario de Madrid* nel 1798, firmate J. Ll. (il che ha fatto pensare che pure fossero opera di Jovellanos), ma probabilmente da attribuire a “don Amato Benedicto”, pseudonimo dell'avvocato Antero Benito y Núñez (cfr. Glendinning, *La sátira*, cit., p. 21).

¹²³ Cfr. David Felipe Arranz, *El precio de la libertad informativa: articulismo satírico y prisión de Jovellanos*, «Crítica», 976, 2011, p. 81.

a toreros de la época como Romero y Costillares y a tonadilleras como la Guerrero, la Cartuja y María Ladvenant), sus principios que desmienten la nobleza moral que se suele otorgar a los nobles (la mentira, el engaño, la trampa, el alcoholismo...), su falta de escrúpulos al estar con mujeres por dinero, su afición a los placeres sexuales, su gusto por los objetos de lujo provenientes de Italia, su dilapidación de la hacienda familiar, su asistencia a todos los eventos sociales (teatro, toros, el Prado), su afición por el juego...¹²⁴

Neanche il *petimetre* si salva dagli attacchi del nostro autore, il quale giunge a chiedere ad Arnesto

¿Será más digno, Arnesto, de tu gracia
un alfeñique perfumado y lindo,
de noble traje y ruines pensamientos?¹²⁵ 200

per sentenziare amaro, infine, con una domanda che di nuovo si fa retorica, «¿De qué sirve / la clase ilustre, una alta descendencia, / sin la virtud?»¹²⁶.

Anche Jovellanos, come già Isla, Iriarte e Cadalso, cerca in qualche modo di proporre una possibile risposta a questa domanda, ma la sua proposta (per quanto possa suonare utopica) è ben più tragica: «venga / la humilde plebe en irrupción y usurpe / lustre, nobleza, títulos y honores»¹²⁷. La cosa interessante, da questo punto di vista, è che in realtà Jovellanos è «uno de los pocos defensores que le quedaban a la nobleza como clase social», ma «lo que le duele es que se haya hecho indigna del respeto de los ciudadanos e inhábil para representar su alto papel»¹²⁸, dal momento che il nobile che si atteggiava da *majo*, come già abbiamo visto anche con Gómez Jarque, «es

¹²⁴ Si può trovare questa sorta di versione in prosa dei difetti descritti da Jovellanos nella *Sátira* in Gómez Jarque, *El cortejo*, cit.

¹²⁵ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesías*, a cura di José Miguel Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1961, p. 250.

¹²⁶ Ivi, p. 253.

¹²⁷ *Ibidem*. Glendinning, interpretando questi versi, sostiene addirittura che Jovellanos «intuye también la posibilidad de una revolución que sustituyera una sociedad sin clases por la sociedad jerarquizada» (cfr. Glendinning, *La sátira*, cit., p. 20), anche se tale lettura sembra un po' esagerata.

¹²⁸ Cfr. José Miguel Caso González, *El poeta satírico*, in *Historia y crítica de la literatura española. 4 - Ilustración y Neoclasicismo* (al cuidado de José Miguel Caso González), Barcelona, Crítica, 1983, p. 388.

casi analfabeto, no ha viajado y los mayores disparates geográficos o históricos ni los advertirá [...] pero su memoria no está vacía: nada ignora de toros y de cómicas»¹²⁹. C'è, infine, un altro elemento che accomuna le satire di Jovellanos a quelle di Cadalso: nella stessa seconda *Sátira a Arnesto*, infatti, questi «trata inmediatamente de una de las causas del desorden: el lujo»¹³⁰. Anche per Jovellanos, quindi, il lusso è una delle principali cause del degrado della nobiltà spagnola del Settecento, in quanto direttamente collegato all'ozio e, di conseguenza, alla mancanza di istruzione (o, peggio, alla presunzione della condizione di erudito).

Jovellanos fu autore anche di una *Sátira contra los letrados*, e anche se ancora una volta il termine *letrado* è sicuramente da ricollegare all'ambito giuridico (e la cosa certo non sorprende nel nostro autore), alcuni dei consigli dati, soprattutto riguardanti lo studio, hanno una valenza che può dirsi “generica”, e sono perfettamente in linea con quanto abbiamo visto anche in altri autori, già a partire dal padre Isla:

Atruénalos con fieros latinajos, [76]
 y ensarta acá y allá textos y citas,
 y haz pompa y vanidad de calandrajos [...]
 Estudiar, ¿para qué? ¡Ni una semana!
 ¿No es más barato hurtar los *quodlibetos* 95
 a algún autor de pluma inocenciana?¹³¹

Abbiamo visto come Cadalso e Jovellanos abbiano pubblicato (almeno in parte) le loro opere satiriche a mezzo stampa. Come ci ricorda Uzcanga Meinecke, «es en la segunda mitad del siglo cuando el cultivo de la sátira se intensifica hasta alcanzar su punto cimero en la década de los ochenta»¹³², e questo rinnovato interesse per la satira in effetti si sviluppa anche grazie alla stampa periodica che, però, in linea di massima evita di accogliere satire che siano troppo personali, in quanto la satira, per

¹²⁹ Ivi, p. 389.

¹³⁰ Ivi, p. 386.

¹³¹ Cfr. Jovellanos, *Poesías*, cit., p. 268.

¹³² Cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 427.

essere socialmente utile, «persigue al vicio, no al vicioso»¹³³. Nifo, ad esempio, «mostró una cierta adversión contra este género y procedimiento literario, especialmente contra la sátira personal e hiriente, pues [...] no se acomodaba bien dentro de las reglas del buen gusto»¹³⁴; nelle satire *A Arnesto* compare sul *Diario de Madrid* (non le omonime di Jovellanos, quindi) si dice addirittura che il prescindere dagli attacchi personali «es una especie de ripio, que debería omitirse por demasiado obvio»¹³⁵; *El Censor*, da parte sua, «expresa su meta de criticar en términos generales la sociedad contemporánea»¹³⁶, e anche *El Pensador* si schiera «contra la sátira personal y destructiva», preferendo invece la «sátira “piadosa” cervantina»¹³⁷; infine, anche *El Corresponsal del Apologista* propende per «una sátira genérica, que abarque todos los temas», riconoscendone la «función pretéptica, educativa y reformadora»¹³⁸.

Naturalmente, non mancano eccezioni a questa “norma”; abbiamo già visto che una figura come quella di Forner non si perita certo di attaccare più o meno direttamente i suoi bersagli, ma anche Nicolás Fernández de Moratín «sustenta la sátira mordaz»¹³⁹, nonostante nel suo poema *Sátiras* dica che «satírico mi numen inflamose / contra el vicio; mas no contra el sujeto»¹⁴⁰. Curiosa è la posizione di Jovellanos: se abbiamo infatti visto come non fosse particolarmente propenso ad una satira eccessivamente feroce, a lui vengono però attribuite le due lettere firmate dal “Conde de las Claras” uscite su *El Censor* (*Discurso CVIII* e *Discurso CIX*), dove invece troviamo una vera e propria apologia della satira, che secondo l'autore «debe ser clara y sangrienta, y si no lo es el resultado es tiempo perdido»¹⁴¹; anche se, poi, lo stesso “Conde de las Claras”

¹³³ Così ad esempio si esprime proprio Jovellanos nella prima *Sátira a Arnesto*.

¹³⁴ Cfr. Villamediana González, *La «Estafeta de Londres»*, cit., p. 176.

¹³⁵ Cfr. Glendinning, *La sátira*, cit., p. 22.

¹³⁶ Cfr. Coughlin, *La teoría*, cit., p. 73.

¹³⁷ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., pp. 450-451.

¹³⁸ Ivi, p. 453.

¹³⁹ Cfr. Coughlin, *La sátira*, cit., p. 77.

¹⁴⁰ Prendo la citazione da Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 438.

¹⁴¹ Cfr. Coughlin, *La sátira*, cit., p. 76.

dichiara che «la sátira debe ser proporcionada a la gravedad del mal», perché «su belleza depende de su utilidad»¹⁴².

Chiudiamo questo *excursus* con un altro degli autori più importanti del Settecento spagnolo, quel Leandro Fernández de Moratín che riformò (o almeno tentò di farlo)¹⁴³ il teatro della sua nazione e che, dal punto di vista del nostro lavoro, si mostra anch'egli alquanto reticente nei confronti della satira, propendendo comunque per un certo «decoro en las burlas»¹⁴⁴; questo non gli impedisce però di ragionare sulla situazione del suo periodo, benché anch'egli lo faccia con una satira che si avvicina molto più alla fine ironia cervantina che non ai pungenti attacchi di Quevedo. Sarà qui sufficiente prendere in esame una delle opere più famose dell'autore, *La comedia nueva*, dove la struttura drammatica gli permette (come abbiamo già visto anche con Iriarte) di gestire a proprio piacimento situazioni e personaggi¹⁴⁵. L'opera, scritta «para escarnio público de los malos dramáticos, y como apología de la fe neoclásica»¹⁴⁶ moratiniana, è una satira contro «la presuntuosa credulidad de D. Eleuterio, las ínfulas seudointelectualoidas de D.^a Agustina, la pasividad burlesca de D. Antonio, el acrítico apasionamiento de D. Serapio, la ignorancia de Pipí y la hipocresía de D. Hermógenes», dove però troviamo sviluppati in maniera più o meno evidente anche le tematiche «de la educación de la mujer, su posición social, el ideal femenino, la amistad, la hipocresía, la pedantería o la hombría de bien»¹⁴⁷. Di queste, ci interessano per il momento soprattutto le ultime due e, ad esempio, già nelle

¹⁴² Prendo la citazione da Caso González, *El poeta*, cit., p. 387.

¹⁴³ Secondo Pérez Magallón «*La comedia nueva* es un jalón esencial en la lucha contra la “comedia nueva” y en la formación de la nueva comedia», «una propuesta innovadora en el espectáculo teatral», anche se, come ricorda Lázaro Carreter, di fatto «Moratín se empeña en la revolución desde arriba», con una commedia che «solicita tanto como ataca» (cfr., rispettivamente, Jesús Pérez Magallón, “Prólogo”, in Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva; el sí de las niñas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Crítica, 1994, p. 31; e Fernando Lázaro Carreter, *Estudio preliminar*, in Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. XXVII).

¹⁴⁴ Cfr. Uzcanga Meinecke, *Ideas*, cit., p. 440.

¹⁴⁵ Moratín tratta però il tema anche in altre opere, come ad esempio *La derrota de los pedantes*.

¹⁴⁶ Cfr. Lázaro Carreter, *Estudio*, cit., p. XXVII.

¹⁴⁷ Cfr. Pérez Magallón, “Prólogo”, cit., pp. 48-49.

prime battute della suddetta commedia don Antonio, dopo aver letto il titolo dell'opera di cui si sarebbe inscenata la prima quel giorno, commenta rivolgendosi a Pipí, garzone del caffè che fa da scenario: «Del sitio de una ciudad hacen una comedia. Si son el diantre. ¡Ay, amigo Pipí, cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo!»¹⁴⁸.

Uno dei personaggi chiave della commedia è don Pedro, *hombre de bien* apparentemente scontroso ma di sani principi morali, il quale più di una volta sembra fare da portavoce dell'autore¹⁴⁹; nel primo atto, ad esempio, chiacchierando con don Antonio dà indirettamente una stoccata a coloro che ostentano le loro (false) conoscenze:

Porque no disputo, ni ostento erudición ridícula, como tres, o cuatro, o diez pedantes que vienen aquí a perder el día, y a excitar la admiración de los tontos y la risa de los hombres de juicio. ¿Por eso me llaman áspero y extravagante?¹⁵⁰

Eppure, è bene notare, don Pedro «no es un misántropo»¹⁵¹, anzi, è lui stesso a dire che

Yo soy el primero en los espectáculos, en los paseos, en las diversiones públicas; alterno los placeres con el estudio; tengo pocos pero buenos amigos, y a ellos debo los más felices momentos de mi vida. Si en las concurrencias particulares soy raro algunas veces, siento serlo, pero ¿qué le he de hacer? Yo no quiero mentir, ni puedo disimular; y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien¹⁵².

In queste sue parole, però, ci sono almeno due aspetti da sottolineare, che si ricollegano perfettamente al tema di questo

¹⁴⁸ Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 106 (il corsivo è mio).

¹⁴⁹ Ruiz Morcuende sostiene, ad esempio, che Moratín «tal vez quiso representar a su amigo Melón en el *don Antonio* y retratarse a sí mismo en el *don Pedro*» (cfr. Federico Ruiz Morcuende, "Prólogo", in Leandro Fernández de Moratín, *Teatro*, ed. de R. Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. XLV), anche se Pérez Magallón ricorda come, in effetti, «tal sugerencia carece de toda argumentación» (cfr. Pérez Magallón, "Prólogo", cit., p. 50, nota 121); Díaz-Plaja vedeva invece in don Antonio il riflesso di Moratín, mentre altri (come Mancini e Osuna) tendono a vedere una certa complementarietà tra don Pedro e don Antonio (ivi, p. 51, nota 126).

¹⁵⁰ Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 114.

¹⁵¹ Cfr. Pérez Magallón, "Prólogo", cit., p. 50.

¹⁵² Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 113.

lavoro: il primo, quell'alternanza tra «placeres y estudio» che può ben esprimere l'ideale di uomo colto (ma, appunto, non pedante) del Settecento; il secondo, quel desiderio di agire da «hombre de bien» più volte dichiarato dallo stesso don Pedro all'interno dell'opera, concetto che abbiamo visto essere fondamentale, ad esempio, anche per Cadalso, e che però (è bene sottolinearlo) distingue don Pedro dal nobile spagnolo che Ben-Beley criticava per il suo essersi ritirato nelle sue proprietà, senza essere di utilità agli altri.

L'esatto opposto di don Pedro è don Hermógenes, pedante che parla per citazioni e latinismi per darsi arie da erudito, di cui Moratín ci mostra il carattere interessato, la mal celata vanità, la falsità e l'ipocrisia¹⁵³, ma che nell'ottica della funzione educativa dell'opera viene costantemente ridicolizzato; è soprattutto lui il bersaglio del tono «cargado de fastidio e ira contenidos, culto y severo»¹⁵⁴ di don Pedro, come ad esempio quando questi lo definisce “erudito a la violeta” (termine di cadalsiana memoria), o quando ribatte ad una citazione di don Hermógenes dicendo che «Séneca dice en todas sus epístolas que usted es un pedantón ridículo a quien yo no puedo aguantar»¹⁵⁵.

Centrale nella satira moratiniana è però don Eleuterio, anch'egli *hombre de bien*, benché di famiglia povera, il cui «defecto esencial radica en adentrarse en un campo para el que no tiene ni los estudios necesarios ni el genio imprescindible»¹⁵⁶; fondamentale però il fatto che questa sua iniziale presunzione e vuota vanità, sostenute ed incoraggiate da don Hermógenes, non gli impediranno (a differenza del pedante) di accettare la lezione che don Pedro gli darà in chiusura della commedia. In don Eleuterio (almeno fino alla “redenzione” finale) ed in don Hermógenes ritroviamo quindi le figure che meglio rappresentano quell'istruzione “vuota” oggetto di questo intervento: da una parte colui che ostenta un'erudizione che non ha (don Eleuterio); dall'altra, colui che in realtà avrebbe una cultura, ma la usa in maniera errata o decide di non usarla se non per vantarsi.

¹⁵³ Cfr. Pérez Magallón, “Prólogo”, cit., pp. 53-54.

¹⁵⁴ Ivi, p. 33.

¹⁵⁵ Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 127.

¹⁵⁶ Cfr. Pérez Magallón, “Prólogo”, cit., p. 52.

sene vanamente (don Hermógenes¹⁵⁷); entrambi, non a caso, oggetto della satira moratiniana.

Altri due personaggi interessanti nell'opera sono la moglie di don Eleuterio (la pseudoerudita doña Agustina, che condividerà il disinganno del marito), e la sorella di questi, doña Mariquita, che al contrario detesta le fantasie letterarie del fratello e preferirebbe una vita da donna di casa. Con queste due figure Moratín ripropone in chiave femminile la stessa situazione che abbiamo già visto in campo maschile: doña Agustina (come don Hermógenes e, inizialmente, don Eleuterio) è la «marisabidilla» che tanto ricorda, ad esempio, le destinatarie de *La culta latini-parla* di Quevedo, o la doña Pepita de *La señorita malcriada*, con in più l'aggravante dell'abbandono dei suoi doveri di moglie e di madre a causa di questa sua vanità intellettuale (lei stessa dirà che è «ocupada continuamente en ayudar a mi marido en sus obras, en corregírselas [...], en sugerirle ideas a fin de que salgan con la debida perfección», arrivando a sostenere che «para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad»¹⁵⁸); per contro, doña Mariquita, continuamente punzecchiata dalla cognata per il suo mancato interesse nel lavoro di don Eleuterio, si difende dicendo che

si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criaré. Pues, señor, ¿no sé bastante? ¿Que por fuerza he de ser doctora y marisabidilla, y que he de aprender la gramática, y que he de hacer coplas! ¿Para qué? ¿Para perder el juicio?¹⁵⁹

Come ricorda ancora Pérez Magallón, però, doña Mariquita «no se propone como objetivo la pasividad y el ocio absoluto» bensì, da brava donna della classe media, «quiere ser productiva, pero en el campo específico que la Ilustración pretende asignar a la mujer: en su casa y con sus hijos»; non è una donna

¹⁵⁷ Pérez Magallón ci ricorda come don Hermógenes di fatto «es la encarnación del pretendiente dieciochesco», in quanto «pudiendo ser abogado se ha metido a intelectual» (ivi, p. 54).

¹⁵⁸ Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 135; sulla figura di doña Agustina si può vedere Pérez Magallón, "Prólogo", cit., p. 52.

¹⁵⁹ Cfr. Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 136.

sciocca o non istruita, è «mujer de sentido común y prudencia primaria»¹⁶⁰ e comunque, per dirla con Azorín, «tipo de mujer inteligente y cuerda»¹⁶¹.

Ma *La comedia nueva* non si esaurisce con la satira contro gli pseudoeruditi; Moratín, infatti, (come già Cadalso e Jovellanos) propone una possibile soluzione alla situazione di don Eleuterio, di nuovo attraverso don Pedro; questi infatti si offre di pagare tutti i debiti dell'improvvisato autore e di prenderlo a lavorare con sé, a patto che abbandoni le sue velleità letterarie:

Yo tengo bastantes haciendas cerca de Madrid; acabo de colocar a un mozo de mérito, que entendía en el gobierno de ellas: Usted, si quiere, podrá irse instruyendo al lado de mi mayordomo, que es hombre honradísimo, y desde luego puede usted contar con una fortuna proporcionada a sus necesidades¹⁶².

Interessante il fatto che don Pedro coinvolga direttamente anche doña Agustina in questa proposta la quale, oltre che condividere il disinganno del marito, ne condividerà così anche la “redenzione”:

Esta señora deberá contribuir por su parte a hacer feliz el nuevo destino que a usted le propongo. Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber y cuanto conviene a una mujer de su estado y obligaciones¹⁶³.

Come avevamo già visto in padre Isla, anche in Moratín la satira parte da una figura ben precisa (il predicatore pseudoerudito in quel caso, l'aspirante drammaturgo senza effettive doti in questo) per poi colpire non un singolo, bensì un tipo sociale generico¹⁶⁴, ed evidente è la sua intenzione didattica da questo

¹⁶⁰ Pérez Magallón, “Prólogo”, cit., p. 54.

¹⁶¹ Cfr. Azorín, *Moratín. Esbozo por Cándido*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1893, p. 53.

¹⁶² Fernández de Moratín, *La comedia*, cit., p. 158.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Nonostante buona parte della critica sia concorde nel vedere in Comella il modello diretto per la figura di don Eleuterio (e non si dimentichi che lo stesso Comella tentò di impedire la messa in scena della *Comedia nueva*, definendola “libello infamatorio”, proprio perché si era sentito direttamente chiamato in causa; cfr. Pérez Magallón, “Prólogo”, cit., p. 39), mi sembra fuori discussione che la satira moratiniana

punto di vista. Quello che è interessante, è che ancora una volta cambia l'oggetto della satira: se con Isla era un personaggio delle classi povere, in Iriarte, Cadalso e Jovellanos era la nobiltà, in Moratín «el peso de la obra lo llevan los personajes de la clase media», e la sua riforma intende «atraer a los diversos sectores burgueses»¹⁶⁵. Come in padre Isla, anche in Moratín l'intento è quello di correggere una situazione che si percepisce inadeguata e fuori luogo, per cui la loro satira non è *ad personam*, ma generica, anche se questo certo non impedisce ai due autori di far riferimenti più o meno espliciti a personaggi reali per costruire i loro personaggi fittizi; ma, rispetto a padre Isla, in Moratín è esplicita anche la possibile soluzione alla situazione che si satirizza: non tutti possono essere autori, né è detto che tutti debbano necessariamente esserlo; se non si è capaci di scrivere, si possono (e si devono) mettere a frutto le altre doti che una persona ha.

Come abbiamo visto, quindi, man mano che le idee illuministiche entrano in Spagna la letteratura satirica si fa, in accordo con i nuovi ideali, sempre più impegnata, e questo vale anche per il tema di questo intervento, vale a dire l'istruzione "vuota": se in Torres Villarroel, infatti, la satira si limita ancora a fornire un spaccato della situazione spagnola del suo tempo (vista con los *quevedos* dell'autore, sembra proprio il caso di dire¹⁶⁶), nel padre Isla ed in Tomás de Iriarte (cui possiamo affiancare anche la stampa) essa inizia invece ad andare più a fondo, a cercare le cause della situazione e ad abbozzare anche possibili soluzioni; e, nella parte finale del secolo, autori come Cadalso, Jovellanos e Moratín andranno ancora oltre, proponendo nelle loro opere vere e proprie (possibili) soluzioni alle situazioni oggetto delle loro satire.

Inoltre, questa evoluzione non è riscontrabile solo dal punto di vista contenutistico, ma anche dal punto di vista formale: se

vada ben oltre, proponendosi quella funzione educativa di cui già abbiamo parlato e che qui particolarmente ci interessa.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 36 e 40, nota 102.

¹⁶⁶ I *quevedos* sono degli occhiali rotondi con una montatura specifica che permetta di posarli sul naso, che prendono il nome proprio dall'autore barocco che funse da modello per Torres.

la satira fino al Seicento era pressoché esclusivamente in versi, nel Settecento non è più così, e se Forner, Iriarte e Jovellanos (ad esempio), scriveranno le loro satire in versi, già Torres Villarroel e padre Isla usano invece la prosa, così come faranno la stampa periodica, Cadalso e anche Moratín, nelle cui opere teatrali questo costituisce addirittura un elemento di rottura e di innovazione.

Nuria Pérez Vicente

Mujer, moda, educación. La traducción del *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, de Josefa Amar y Borbón

Una de las definiciones más clásicas de “traducción” es la de «proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social»¹. ¿Qué sucede, entonces, cuando el emisor y el receptor de un determinado texto no comparten el mismo contexto, es más, cuando hay un considerable salto temporal entre ellos? Es el caso de la traducción realizada recientemente, en 2014², del *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, de la ilustrada española Josefa Amar y Borbón. Obra fechada en 1790³, va a presentar a su traductora problemas de diversa índole. Además de los originados por diferencias a nivel sintáctico o discursivo ya que, como sabemos, el español del setecientos no se construye como el actual, tendrán especial peso los derivados del normal cambio semántico que se acusa a lo largo del tiempo. Porque las palabras cambian, y este es un hecho evidente que un traductor que tenga que enfrentarse a un texto con variantes diacrónicas no podrá en ningún caso eludir. Ignorarlo podría significar perder numerosos matices del texto original, e incluso equivocar por completo su sentido. Por ello el traductor de un documento de estas características debe comenzar realizando una investiga-

¹ Basil Hatim, Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.

² Josefa Amar y Borbón, *Discorso sull'educazione fisica e morale delle donne*, Pisa, Pisa University Press, 2014 (traducción de Elena Carpi).

³ Josefa Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790.

ción lexicológica sobre el lenguaje de la época, desconfiando de cada palabra o frase, sobre todo si el significado contemporáneo resulta extraño o inapropiado al contexto⁴. Si se trata de lenguas afines, como el español y el italiano, tendrá que considerar si los términos aparentemente equivalentes tienen el mismo significado para, si no, buscar otros más adecuados.

De todo ello es muy consciente la traductora de este tratado, Elena Carpi, quien afirma: «nel caso di Josefa Amar, è necessario inserire il suo discorso nella storia del lessico, per cogliere l'essenza del suo pensiero ed esplicitarlo per il lettore moderno»⁵. La tarea del traductor ha sido por tanto doble: por un lado, la de indagar en el vocabulario del setecientos para captar su sentido preciso transmitiendo así su mensaje ideológico; por otro, la de producir un texto aceptable⁶ para la comunidad de llegada, motivo por el cual ha debido «rendere più agile la sintassi settecentesca, per tradurla in un italiano più fluido»⁷. La traductora ha apostado por hacer accesible al lector actual el texto de Amar optando, en términos de Venuti⁸, por un criterio de traducción que “familiarice” el texto, a expensas de un “extrañamiento” o “exotización”⁹ que habría producido un texto más “fiel” al original, pero sin duda mucho más oscuro para el destinatario.

Todas estas precauciones son más importantes, si cabe, en una obra como la que estamos estudiando. Y ello porque la Ilustración representa el nacimiento del pensamiento moderno, y el pensamiento, como todos sabemos, se transmite a través del

⁴ Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1999.

⁵ Elena Carpi, “Introduzione”, en Amar y Borbón, *Discorso sull'educazione fisica e morale delle donne*, cit., p. 37.

⁶ La aceptabilidad se producirá siempre que el texto se ajuste al nuevo contexto funcional, pragmático y situacional, es decir, a la nueva situacionalidad o situación real de comunicación. Véase entre otros Rosa Rabadán, *Niveles de teorización en traducción: la transición entre teoría y práctica*, en José Yuste Frías, Alberto Álvarez Luján (eds.), *Estudios sobre traducción. Teoría, didáctica, profesión*, Universidad de Vigo, 2005.

⁷ Carpi, “Introduzione”, cit., p. 37.

⁸ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A history of translation*, London, Routledge, 1995.

⁹ Utilizamos la terminología propuesta por Carbonell, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, cit.

vocabulario. Es más, si como afirma el principio de relatividad lingüística de Sapir y Worf¹⁰, las palabras condicionan la forma de ver el mundo, habría que preguntarse si es precisamente este léxico naciente el que contribuye a dar forma a la nueva realidad que preparará el camino al hombre actual. Lo cierto es que, como nos recuerda Martín Gaité¹¹, a principios del siglo XVIII España sustituía aceleradamente unos vocablos por otros, y se introducían voces para designar actitudes consideradas hasta entonces reprobables – descaro, lisonja, llaneza, desembarazo –, lo cual es sin duda el primer paso para aceptarlas.

En este sentido y tal como afirma Álvarez de Miranda¹², la Ilustración es seguramente la etapa de la historia que ha contado con un vocabulario más peculiar y característico. Pocas veces una época se presenta con un repertorio léxico tan especializado y significativo, representativo de un grupo. Es más, según este autor la verdadera unidad de la Ilustración no está tanto en una ideología común como en una herencia conceptual y cultural: «la Ilustración es un discurso basado en un fondo léxico que se propaga por Europa a partir del último tercio del XVII y da esa aparente homogeneidad a la expresión de las palabras ilustradas». Numerosos neologismos y extranjerismos (sobre todo galicismos) hacen irrupción en la lengua al compás de las necesidades expresivas de la comunidad hablante, palabras-testigo de una nueva situación que constituyen un campo privilegiado para estudiar la interrelación entre lengua y cultura.

En el presente estudio, por tanto, queremos ponernos en el lugar del traductor para comprobar cuáles han sido sus principales dificultades a la hora de plasmar no sólo las capacidades semánticas del texto, sino también y en función de su destinatario, un mensaje cargado de ideología que defiende ante todo el derecho a la educación de la mujer pero que, para producir el efecto esperado, debe ser aceptado por una sociedad ilustrada

¹⁰ Ivi, p. 132.

¹¹ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 118.

¹² Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, «Anejos del Boletín de la Real Academia Española», Madrid, 1992, p. 44.

fundamentalmente masculina, primera lectora de su *Discurso*. Para ello la autora emplea un lenguaje claro y sencillo, estructurado de forma ordenada y precisa; evita extremismos y juicios de valor que podrían crearle enemigos y esgrime razones derivadas de la utilidad social, tan estimada en la época¹³. Para centrarnos en el tema de este congreso, analizaremos cuál es el modelo de mujer propuesto por Josefa Amar, las cualidades que esta debe poseer y los defectos que debe evitar, estudiando el papel que cumple la moda en tal proyecto. Veremos ante todo si la traducción ha sabido recoger los matices de un léxico en formación, aparentemente muy cercano al actual pero en cambio muy distante en cuanto a sentido.

Pero antes, unas palabras sobre el texto. Según López-Cordón¹⁴, este constituye una de las obras más sistemáticas y completas sobre la educación publicada en la España del momento. El mérito principal de Josefa Amar es que escribe sobre la mujer en una época en que la única educación que cuenta, y cuenta mucho, es la de los varones. Amar rompe con los tópicos existentes promulgando los beneficios de la educación tanto en hombres como mujeres y afirmando que si pocas han destacado hasta ahora en este campo se debe no a motivos fisiológicos, sino a condicionamientos históricos y culturales porque, como dice el padre Feijoo (p. X)¹⁵, «el no discurrir, ó discurrir mal depende, no de la falta de talento, sino de falta de noticias». Además, la originalidad del escrito se refleja en la dualidad de un título que anuncia las partes que lo componen, es decir, la educación física y moral, siendo esta una de las primeras veces en que ambas aparecen asociadas de forma explícita a la instrucción femenina. La primera parte, “La educación física”, da cabida a consejos sobre el régimen de vida durante el embarazo, las ventajas de dar el pecho a los hijos, la salud del neonato y el estilo de vida que debe enseñarse a las niñas. La segunda, “la educación moral”,

¹³ M. Victoria López-Cordón Cortezo, *Condición femenina y razón ilustrada. Josefa Amar y Borbón*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005, p. 111.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Los números de páginas entre paréntesis corresponden a las ediciones estudiadas: Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres*, cit., y Amar y Borbón, *Discorso sull'educazione fisica e morale delle donne*, cit.

se centra en cambio en las materias que se debe enseñar a las jovencitas y en los principios en que hay que educarlas. Aunque ya en la primera parte se hable de vestidos, en tanto que «los trages en cierto modo pueden tener algún influxo en la salud según su forma y hechura», y por ello «deben entrar también en un plan de educación» (p. 88), es en la segunda parte, la “educación moral”, donde se profundiza en el tema dedicándose un capítulo entero. Esto significa que la cuestión del vestir se consideraba parte esencial de la formación de las niñas; y no sólo por motivos de moralidad al uso, como veremos enseguida, sino por algo que tiene que ver directamente con el papel de la mujer en la sociedad.

Para entender bien este punto conviene detenerse en un término fundamental en la época, que aparece numerosas veces en el *Discurso* y que podemos relacionar directamente con la mujer. Se trata del término “felicidad”, que sufre durante el siglo XVIII un proceso de secularización para dejar de considerarse sólo eterna o celestial¹⁶. Definida por el *Diccionario de Autoridades* (AUT 1732)¹⁷ como «dicha, buena fortuna, successo próspero, que redunda en utilidad y provecho de alguno», se orienta al bienestar material y su logro se convierte en uno de los objetivos principales de los gobernantes¹⁸. La felicidad, en pocas

¹⁶ Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, cit., p. 273.

¹⁷ A partir de ahora nos referiremos a los diccionarios utilizados con las siguientes siglas:

- AUT: *Diccionario de Autoridades* de la RAE, 1726, 1729, 1732, 1734, 1737, 1780, 1817. Edición *online*;
- COR: Joan Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Berna, Francke, 1954;
- DRAE: *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2014. Edición *online*;
- MOL: María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007;
- ZIN: Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.

¹⁸ En palabras de José Antonio Maravall (*La idea de felicidad en el programa de la Ilustración*, in *Melanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 425-462), «la idea de felicidad es el punto de unión entre moral y economía», cosa que cristalizaría años después en la llamada “teoría del bienestar”. Siguiendo a Lapesa, Álvarez de Miranda – *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, cit., p. 282 – puntualiza que al asignarle a “felicidad” el sentido de bienestar o prosperidad económica, lo que se hace es desarrollar la significación que el término *felicitas* poseía en latín.

palabras, podía conseguirse también aquí, en la Tierra. Pues bien: de parte de esa felicidad, concretamente de la que depende de la buena gestión de la economía doméstica, eran responsables las mujeres. De ahí que, como afirma Amar, la “verdadera felicidad” sea la “felicidad doméstica” (1) y la educación femenina deba basarse en «la labor de manos, la economía y el gobierno doméstico» (2)¹⁹. Educadas para ser futuras esposas y madres, las mujeres debían aprender desde niñas a no dilapidar el patrimonio familiar en vestidos lujosos, adornos o diversiones; por eso dicho tema es esencial en un texto como este que habla de la educación de las mujeres.

Como decíamos, esa dimensión “terrenal”²⁰ del término hace que no siempre sea posible traducirlo con su homónimo “felicità”, tal como observamos en (3). En referencia al correcto régimen de vida que debe llevar la parturienta, la traductora ha elegido una perífrasis («andrà bene») que recoge el sentido práctico del vocablo. Algo parecido sucede con términos como “gobierno” y “economía” (2) que, circunscritos hoy al ámbito de lo público, se referían entonces a lo privado, y se relacionaban con la felicidad terrena que proporciona la correcta administración del patrimonio²¹. Coherentemente, se traducen como «l'economia e la direzione della casa».

- 1 Pero nada se dice de lo que conviene principalmente para asegurar la *felicidad* doméstica, que es la verdadera (p. 281) Ma non si dice niente di quello che è davvero utile per assicurare la *felicità* domestica, che è quella vera (p. 162)

¹⁹ Aunque también afirme que «no se opone a ella que las mugeres cultiven su entendimiento [...] para el mejor desempeño de sus obligaciones en el cuidado de la casa y crianza de los hijos» (p. 166).

²⁰ Significativamente, estas son las primeras palabras del *Discurso*: «Con razón se ha considerado siempre la educación como el asunto más grave e importante. De él depende la felicidad pública y privada» (p. I).

²¹ De hecho “gobierno” viene definido en *Autoridades* (AUT 1734) como «el modo y orden de regir y mandar el superior a los inferiores, o disponer las cosas a un fin»; “economía”, del griego *oikonomia*, «dirección o administración de una casa» (COR 1954), se define a su vez (AUT 1732) como «administración y dispensación recta y prudente de las rentas y bienes temporales: lo que comunmente se dice Régimen y gobierno en las casas y familias, para que no se desperdicie la hacienda».

- 2 Sentado el principio de que la base de la educación femenina es la labor de manos, *la economía y el gobierno doméstico* (p. 166) Dopo aver stabilito il principio che il cucito, *l'economia e la direzione della casa* sono il fondamento dell'educazione femminile (p. 121)
- 3 Siendo el parto una consecuencia natural del preñado, [y] si se ha guardado un régimen prudente en el tiempo del embarazo [...], es de presumir que se saldrá de todo *con felicidad* (p. 18) Poiché il parto è una conseguenza naturale della gravidanza, se in quel periodo si è seguito un regime di vita prudente [...], è presumibile che *tutto andrà bene* (p. 69)

Veamos, en primer lugar, cuál es el modelo de mujer propuesto en el *Discurso*, cuáles las cualidades que debía poseer la dama ilustrada para asegurar el buen gobierno y la felicidad doméstica y, en contrapartida, qué defectos debía evitar. Comprobaremos si la traducción ha sabido plasmar el modelo moral propuesto.

1. *La mujer debe ser:*

1.1 *Discreta*

La mujer debe ser ante todo “discreta”. Hoy el término se entiende fundamentalmente en la acepción (DRAE) de «moderado, sin exceso». En la época tenía en cambio otros sentidos: *Autoridades* (AUT 1732) aclara que proviene del verbo latino *discernere* y significa «cuerto y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar». De hecho, ante la elección de estado por parte de la mujer entre los dos únicos posibles (monjas o casadas), se dice (4) que ello «requiere suma madurez y discreción», lo cual se traduce como «maturità e discernimento». Y es que el *Discurso* deja claro desde el primer momento que la mujer ilustrada debe saber estar en su lugar²². Recordemos que los destinatarios reales del mismo no son las mujeres a los que en teoría va dirigido, sino la sociedad ilustrada que debía aprobar su contenido. Por eso, aunque en tantos aspectos sea innovador, no puede ni quiere romper con

²² Véase Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1994.

las reglas que destinaban a las mujeres a un concreto papel social: «No formemos pues un plan fantástico – afirma Amar –, tratemos solo de rectificar en lo posible el que está ya establecido» (p. 23). En otras ocasiones “discreto” se refiere, en relación metonímica, al talento o inteligencia necesarias para llevar a cabo tales elecciones (5), motivo por el cual la traductora opta por un vocablo perteneciente al campo léxico de la inteligencia (“saggezza”). Discreción o sabiduría necesarios también en el uso de modas y adornos, como vemos en (6)²³.

- | | | |
|---|---|---|
| 4 | Requiere suma madurez y <i>discreción</i> (p. 264) | Richiede grande maturità e <i>discernimento</i> (p. 157) |
| 5 | Por lo tocante á las muchachas, seria sumamente ventajoso que no se separasen de sus madres hasta tomar estado, si tienen la debida <i>discreción</i> para educarlas por sí mismas (p. 300) | Per quel che riguarda le fanciulle, sarebbe molto vantaggioso che non si separassero dalle loro madri fino al momento di scegliere uno stato, se queste possiedono la <i>saggezza</i> richiesta per educarle da sole (p. 169) |
| 6 | Como la natural propensión de las niñas, aún antes de saber hablar, es a que las engalanen y adornen, puede ser muy importante observar con <i>discreción</i> estos documentos (p. 144) | Poiché le bambine, ancora prima di saper parlare, sono naturalmente propense a mettersi in ghingheri e ornarsi, può essere molto importante attenersi con <i>saggezza</i> a tali raccomandazioni (p. 113) |

1.2 Prudente

En relación de sinonimia con “discreción” se encuentra la “prudencia”, que *Autoridades* (AUT 1737) define como «una de las quatro virtudes cardinales que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo, o huir de ello»²⁴. Pero, al igual que “felicidad”, “prudencia”

²³ Nótese que “documento”, lejos de su uso actual, tenía el sentido de “aviso” o “consejo” – «Doctrina o enseñanza con que se procura instruir a alguno en qualquiera matéria, y principalmente se toma por el aviso o consejo que se le da, para que no incurra en algún yerro o defecto» (AUT 1732) –, tal y como se traduce.

²⁴ Es interesante, como observa Carpi (“Introduzione”, cit., p. 33), la influencia aristotélica que considera la prudencia «uno stato abituale veritiero, unito a ragionamento, pratico, che riguarda ciò che è bene e male per l'uomo» (Aristóteles, *Ética Nicomachea*, Roma-Bari, Laterza, 1999).

deja de ser un concepto abstracto para pasar a tener una aplicación directa y concreta en el bienestar material que el Estado tiene obligación de procurar a sus súbditos. De hecho Carpi²⁵ observa que en el *Discorso* la prudencia acompaña a menudo a la economía, combinación que en (7) se traduce con una paráfrasis («avveduto senso dell'economia»). En cambio en (8) el adjetivo “prudente” se aplica a “reglas”; como sucedía con “discreción”, se elige para su traducción el campo léxico de la inteligencia o sabiduría: “sagge”. Este ejemplo introduce un elemento importante, porque aunque se condena el desorden de las modas – y sabemos que “desorden” es un término muy negativo en el léxico ilustrado, ya que es lo opuesto a “orden”, y por tanto significa desequilibrio, excesos y pasiones –, admite un margen de tolerancia («haya o no para ello») que depende de los recursos económicos que se posean. Se confirma por tanto la separación entre nobleza y bienes materiales, o lo que es lo mismo, entre nobleza y lujo²⁶, y se entra en una época en la que el simple hecho de poseer bienes justifica de alguna manera su ostentación. La misma Amar, en otro momento del *Discorso*, afirma que «no es justo que [las mujeres] se presenten con indecencia ni desaliño, si sus rentas lo permiten» (p. 213). De ahí la necesidad de promover la “prudencia”, porque «los hombres calculan [...] sus rentas [...] y si resulta [...] que no corresponden los dotes a los gastos de adornar una casa, y prevenir todo el tren necesario de vestidos y demás requisitos, huyen de casarse, o no pretenden sino a las ricas» (p. 223). En una palabra, casarse resultaba caro y los hombres preferían ser “chichisbeos” o “cortejos”, es decir, acompañantes o galanes de las damas de buena sociedad, cosa que les salía mucho más rentable.

²⁵ Carpi, “Introduzione”, cit., p. 33.

²⁶ Mucho se ha escrito sobre el concepto de “lujo” asociado a lo femenino. Véase entre otros Gilles Lipovetsky, *La feminización del lujo*, en María Carmen África Vidal Claramonte (ed. de), *La feminización de la cultura. Una aproximación interdisciplinar*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

- 7 La suya [obligación] es distribuir con *prudente economía* esos mismos intereses [del marido], cuidar de los hijos, de la casa y familia (p. 282) Il suo [dovere] è disporre di quelle sostanze con un *avveduto senso dell'economia*, aver cura dei figli, della casa e della famiglia (p. 163)
- 8 ¿Pero qué conexión tienen estas reglas *prudentes* con el desorden de variar todos los días de modas, y de querer seguir las todas, haya ó no para ello? (p. 214) Ma cosa hanno a che fare queste *sagge* regole con l'eccesso di cambiare d'abito tutti i giorni e di voler seguire tutte le mode, anche se non se ne hanno i mezzi? (p. 140)

1.3 Modesta, Moderada

Otra cualidad importante es la “modestia”, que en *Autoridades* (AUT 1734) se define como «virtud que modera, templa y regla las acciones externas, conteniendo al hombre en los límites de su estado, según lo conveniente á él». En síntesis, ser “modesta” significa no desear más lujos que los adecuados a la propia condición. En el *Discurso* se considera la base de todas las virtudes y, lo que es más importante, «la prenda²⁷ que más estiman regularmente los hombres quando están para casarse» (p. 242), poco proclives, como veíamos, a sostener los excesivos gastos que conlleva la institución del matrimonio. «La modestia – prosigue Amar – consiste en la inocencia del corazón, en una conducta arreglada y juiciosa, en un porte exterior, y en acciones y palabras que concilien el respeto de las demás gentes» (p. 242). Es por tanto una cualidad que debe apreciarse exteriormente, lo cual hace implícita la aceptación de las modas, porque vestir como nuestras abuelas (9) sería ridículo. Lo importante es hacerlo con “moderación” (10), término²⁸ que aparece en el *Discurso* ligado a la modestia y traducido como “sobrietà”.

²⁷ Nótese que el sustantivo “prenda” no tiene el sentido preferente actual – «cada una de las partes que componen el vestido y calzado del hombre o de la mujer» (DRAE 2014) –, sino que se refiere a «cada una de las buenas partes, cualidades ó perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algun sugeto» (AUT 1817) y suele traducirse “qualità” o “dote”, como en el ejemplo (10).

²⁸ La “moderación” se define (AUT 1734) «templanza en las acciones phisicas o morales, ajustándolas y gobernándolas, según la recta razón, o evitando los excessos».

Es decir, Amar parece considerar que la moda es un fenómeno social que no hay más remedio que seguir, y en esto se muestra más permisiva que muchos moralistas de su época que condenaban indistintamente cualquier tipo de adorno²⁹. Ella, en cambio, admite y justifica que a la mujer le guste vestir siempre que sepa adecuarse a su propia clase y condición (11) y siempre, como veíamos, que sus rentas se lo permitan; porque «muchas veces se ve ganarse la hacienda por el trabajo de los maridos, y consumirse y destruirse por el fausto de las mugeres» (p. 233). Acepta incluso que lo haga con cierta “magnificencia” (traducida como “lusso”) aunque sin caer en “ridícula afectación” o inútiles vanidades:

- 9 No se dice que se haya de vestir ahora como vestían nuestras abuelas: al contrario es razón acomodarse al uso, si éste no desdice de la *modestia*, porque el presentarse de otra manera es hacerse ridícula entre las gentes (p. 214) Non voglio dire che al giorno d'oggi ci si debba vestire come le nostre nonne; al contrario, è ragionevole seguire l'uso attuale, se non contravviene alla *modestia*, perché presentarsi in modo diverso tra la gente rende ridicoli (p. 140)
- 10 La *moderación* es prenda muy recomendable, y casi compañera de la *modestia*. Esta *moderación* se ha de guardar en todo, en los vestidos, en las diversiones, en los gastos (p. 243) La *sobrietà* è una dote molto raccomandabile, quasi la compagna della *modestia*, e si deve osservare in ogni circostanza: negli abiti, nei divertimenti, nelle spese (p. 149)
- 11 Que aprendan a adornarse con *moderación* y con juicio; que vistan conforme a su clase, y aun con *cierta magnificencia* que concilia el respeto de las demás gentes, huyendo de toda afectación ridícula; pero sepan al mismo tiempo despreciar las galas y no desvanecerse con ellas, como el pavo real con su hermosa cola (p. 220) Che imparino a ornarsi con *sobrietà* e buon senso, che si vestano in modo conforme al loro rango, e anche con un certo *lusso*, cosa che procura il rispetto delle persone, evitando ogni ridicola affettazione. Sappiano però, nello stesso tempo, non dare importanza ai vestiti e non scomparire dietro a loro, come fa il pavone con la sua bella coda (p. 142)

²⁹ «No se ha de condenar indistintamente á todas las mugeres, que se adornan conforme á su clase, ó á la de sus maridos, y al uso del país, ni se ha de creer que todas hacen esto con otros fines menos laudables» (p. 211). Véase al respecto López-Cordón, *Condición femenina y razón ilustrada. Josefa Amar y Borbón*, cit., p. 129.

1.4 *Decente*

También en esta ocasión el término se aleja del sentido más habitual que le damos hoy en día, el de «persona honrada» o «incapaz de acciones delictivas o inmorales» (MOL 2007). *Autoridades* (AUT 1817) lo describe como «aseo, compostura y adorno correspondiente á cada persona ó cosa». De hecho, tal como vemos en (12), “limpieza” y “decencia” – «in modo distinto» – se emparejan con frecuencia en el *Discurso*, y son muchos los consejos dedicados a las jovencitas para que se asean y laven sus vestidos (13)³⁰.

Pero *Autoridades* (AUT 1732) da una segunda acepción de “decencia” que también encontramos en el *Discurso*: la de «adorno, lucimiento, porte correspondiente al nacimiento o dignidad de alguna persona, que se funda en galas, familia y otras cosas». Se insiste así en la adecuación imprescindible, según los cánones de la época, a la propia condición social (13), a la cual se refieren otros términos ya vistos como “discreción”, “prudencia” y, sobre todo, “modestia”. Lo novedoso, como dijimos, es que todos ellos adquieren en la época una dimensión externa, visual. Es decir, no basta con que la mujer sea modesta y decente: sobre todo debe “parecerlo”, y su aspecto exterior, su forma de vestir y sus adornos deben confirmarlo. Por ello en (14) y (15) la traductora utiliza el sustantivo “decoro” y su adjetivo “decoroso”, que Zingarelli (ZIN 1987) define como «sentimento, coscienza della propria dignità che si riflette nell’aspetto, negli atteggiamenti, nell’operato».

- | | | |
|----|--|---|
| 12 | Siempre parece bien comer con
limpieza y <i>decencia</i> (p. 140) | Mangiare in modo pulito e
<i>distinto</i> produce sempre un buon
effetto (p. 112) |
|----|--|---|

³⁰ «La limpieza y el aseo sientan bien a todas horas, y son compatibles con los vestidos caseros» (p. 218). Hay que decir que el celo y la precisión de Amar en aconsejar a las mujeres no se detiene ante nada, ni siquiera ante cuestiones que podríamos definir “íntimas”. Advierte, por ejemplo, de la necesidad de ir al baño todos los días: «Las niñas se han de habituar á ir al *sillico* todas las mañanas aunque no tengan gana» (97). La traducción ha optado por actualizar el término “sillico” – definido por *Autoridades* (AUT 1817) como “bacin o vaso excrementicio” (AUT 1817) – usando “vaso”.

- 13 Porque no es reprehensible el Adornarsi non è riprovevole, adorno quando está arreglado a la quando è conforme alla *decenza*, á la clase de las perso- alla classe sociale delle persone e nas, y á las circunstancias en que alle circostanze in cui si trovano se hallan (p. 214) (p. 140)
- 14 Es razón que lleven [las niñas] È giusto che indossino vestiti vestidos *decentes* conforme a su *decorosi* e adatti alla loro classe clase (p. 91) (p. 95)
- 15 Nadie contradice que vistan Questo non significa che le conforme á su clase, y que en todo fanciulle debbano vestire in modo lo demás se porten como pide la non adatto al proprio rango, e che in tutto il resto non debbano *decencia* de su estado (p. 244) comportarsi come richiede il *deco-* ro della loro condizione (p. 150)

1.5 Compuesta

La frecuencia con que aparecen en el *Discurso* este adjetivo y su correspondiente sustantivo, “compostura”³¹, demuestran que el interés por el arreglo³² y la elegancia no es baladí, ya que de todas sus acepciones, priva la que se refiere al «aseo, adorno y aliño de una cosa» (AUT 1729). La mujer de buena posición debe vestir de modo correcto o aseado: ser “elegante” o “apparire bella”, como se traduce en (16) y (17). Se condenan el “desaseo” y el “desaliño”, términos ambos que *Autoridades* (AUT 1732) define como opuestos a “compostura” y por tanto sinónimos de “desorden”, tal y como suelen traducirse (16, 18).

- 16 ¿Pero qué gusto tendrá un mari- Che piacere proverà un marito do de ver á su muger tan *desasea-* vedendo sua moglie molto *disor-* *da* unas veces, aunque otras la vea *dinata* in certe occasioni, benché in alte la veda molto *elegante?* (p. muy *compuesta?* (p. 219) 141)

³¹ El sentido principal es «fábrica, construcción, hechúra y ser dado al agregado de varias cosas, que forman otra distinta y ajustada a la idea que se intenta executar», pero vale también como «modestia, mesúra y circunspección» (AUT 1729).

³² Curiosamente el adjetivo “arreglado” aparece numerosas veces en el *Discurso*, pero no referido a modas o vestidos, sino en aplicación perfecta de su etimología – «concertado, puesto en orden» (AUT 1726), es decir, “en regla” – asociado sobre todo a “conducta” y más relacionado por tanto con el sustantivo “orden”, ya visto.

- 17 No hay deseo mas insaciable que el de las galas y *compostura*, si no se sujeta á los principios (p. 215) Non esiste desiderio più insaziabile di quello dei vestiti e *dell'ap- parire belle*, se non viene moderato fin dall'inizio (p. 140)
- 18 Que no se haga parecer triste y *desaliñada* la modestia, sino que se ha de atemperar a las circuns- tancias (p. 212) Non far sembrare triste e *disor- dinata* la modestia, che deve adattarsi alle circostanze (p. 138)

Llegados a este punto, es necesario hacer un paréntesis y plantearse qué significa para Amar la “compostura” y, sobre todo, qué tipo de vestidos propone como más adecuados. Lo primero que hay que decir es que, aunque sumándose a la mayoría de los intelectuales de la época, avise de lo “extravagante y caprichoso” de las modas, también reconoce su poder, y afirma que la moda «tiene el imperio soberano en las materias [del vestir]» (p. 90). Recomienda incluso aprovechar su gran influencia sobre las jóvenes con fines morales, prohibiéndoles usar sus prendas preferidas cuando es necesario castigarlas, o incitándolas a hacer sus propios adornos en casa, ya que saldrían más baratos. Pero se lamenta de que ellas «aprecian mucho más estas cosas si están trabajadas por mano de maestras en el arte de las modas» (p. 153), y prefieren comprarlas fuera. Es decir, Amar está aludiendo, sin saberlo, a un fenómeno paralelo al de la moda y de igual fuerza: el de las “marcas”, que por lo que se ve, ya en la época hacían furor.

En cuanto a la forma de vestir, en nombre de la salud y haciéndose eco de las doctrinas de Rousseau³³, que preconizaba el uso de prendas sueltas como señal de la liberación del individuo de las constricciones sociales, Amar propone un tipo de ropa amplia, sobria y natural, adecuada para desarrollar las actividades cotidianas o, por usar un adjetivo recurrente en la época, “útil”³⁴. Tanto es así que en otra de sus obras se suma

³³ Véase entre otros Jorge López Lloret, *Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau*, «Cuadernos dieciochistas», 11, 2011, p. 241.

³⁴ Lo útil era bueno para el individuo y por lo tanto para el Estado. Feijoo aplica el concepto al campo de las modas, declarando que “la razón de la utilidad debe ser la regla de la moda” (*Teatro crítico* II, 6, 26, 1728, p. 178). Véase Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, cit., p. 306.

a una idea que circulaba en la época y promueve el uso de un “traje nacional”, una especie de sobrio uniforme que deberían llevar todas las mujeres porque «libres las damas de la moda y el lujo [...], no se retraerían los hombres de casarse, como parece sucede en el día, al ver que los caprichos de la moda en las mujeres exceden a las facultades del más acomodado»³⁵.

Por eso, apoyándose en autoridades como Hipócrates o Plutarco, rechaza pañales y fajas ajustadas y el exceso de alfileres³⁶ en los bebés, porque «más natural sería no llevar vestidos que llevar demasiados» (p. 93), y alaba la costumbre de los pueblos americanos de vestir a los niños sólo con una camisa (p. 53). Del mismo modo, se critica que las niñas usen ropas caras, que además de ser reprobables moralmente, les impiden jugar por el miedo a mancharse. Insiste, por los mismos motivos, en lo perjudicial de que las mujeres usen “cotillas”. Término compuesto por el diminutivo lexicalizado de “cota”, con el significado de “armadura” (AUT 1729)³⁷ – en el *Discurso* no se usa todavía el galicismo “corsé”³⁸ que, aunque llegó a imponerse, no se documenta hasta 1780 –, es traducido por su equivalente funcional italiano, “bustino”. Este indumento se convierte en los escritos de Rousseau³⁹ en símbolo por excelencia de la sujeción a la que se ve sometida la mujer: «era la prenda que más osten-

³⁵ Extracto del discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional, en «Memorial Literario», junio 1794. Martín Gaité (*Usos amorosos del dieciocho en España*, cit., p. 154) lo atribuye a Josefa Amar, aunque el autor permanezca anónimo. La idea del traje nacional aparece en otros documentos, como el firmado supuestamente por una mujer con las iniciales M. O., en *Discurso sobre el lujo de las señoras y proyecto de un traje nacional*, Madrid, Imprenta Real, 1788. Véase Elena Gallego Abaroa, *La educación de las mujeres en los discursos ilustrados*, «Mediterráneo Económico», 9, 2006, pp. 83-94.

³⁶ El número de alfileres que se usaba en la época era ingente. Véase R. Plaza Orellana, *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*, Córdoba, Almuzara, 2009.

³⁷ El significado actual de “cotilla” – «persona amiga de chismes y cuentos» (DRAE 2014) – es muy diferente ya que, a pesar de la homonimia, no deriva de “cota” sino de “coto” o “límite” (MOL 2007).

³⁸ Del francés *corset* y diminutivo de *corps*, que *Autoridades* (AUT 1780) define «especie de cotilla. Voz nuevamente introducida del francés».

³⁹ López-Lloret, *Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau*, cit.

2.2 *Bachillera*

Sin embargo, la mujer tampoco debía ser “bachillera”, término derivado del francés *bachelier* y aplicado con matiz peyorativo a la mujer que quería instruirse: «comunmente y por desprecio se llama así al que habla mucho fuera de propósito» (AUT 1780). La mujer “sabi Honda” o “pedante” – vocablo este importado de Italia⁴³ – molestaba. También Amar está contra los que “maestean” (20) o «hacen afectación de maestro» (AUT 1734) – traducción resuelta con la perífrasis «darsi aria da maestro» –, pero critica tanto a hombres como a mujeres, y aplica el apelativo de “eruditas” a las mujeres doctas cuyas palabras adopta como argumento de autoridad⁴⁴. Condena, eso sí, la falsa erudición, el pedantismo⁴⁵ y la afectación⁴⁶ – término este último que también se aplicaba a las modas – que, en su opinión, eran aún peores en mujeres que en hombres (21). Sin embargo hay que decir que Josefa Amar fue una de las primeras ilustradas en poner de manifiesto la contradicción de una sociedad que negaba la instrucción a las mujeres pero luego se quejaba de su ignorancia⁴⁷. Porque, «si no se les enseña otra cosa que a componerse y pasar el día en visitas o diversiones, precisamente han de hablar de modas y de aquellas cosas que ocurren diariamente en las familias» (p. 230).

⁴³ Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, cit., p. 474. El “pedante”, según el *Diccionario de Autoridades* (AUT 1737) es «el que se precia de sabio, no teniendo más que unas cortas noticias de latín».

⁴⁴ «Así lo han entendido también varias mugeres eruditas» (p. 188).

⁴⁵ *Autoridades* (AUT 1737) documenta dos posibles acepciones de “pedantismo”: «El agregado o conjunto de pedantes, o sus mismos errores y ignorancias». Aquí prevalece la segunda, que con el tiempo pasaría a designarse con el actual “pedantería”.

⁴⁶ *Autoridades* (AUT 1726) define “afectado” «el que usa de afectaciones, especialmente en el hablar, y pronunciar lo que dice escuchándose, y entonces se llama *afectáda* su oración».

⁴⁷ «Las niegan la instrucción y después se quejan de que no la tienen... Nacen y se crían en una ignorancia absoluta; aquellos las desprecian por esta causa, ellas llegan a persuadirse que no son capaces de otra cosa». Josefa Amar y Borbón, *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres*, «Memorial Literario», Madrid, 1786.

- 20 No hay cosa más fastidiosa que oír a un muchacho replicar y *maestrear* delante de las gentes (p. 145) Non c'è cosa più importuna che sentire un ragazzo rispondere a tono e *darsi arie da maestro* (p. 113)
- 21 El *pedantismo* y la *afectación* de ciencia parece mal casi siempre, hasta en los hombres sabios; ¿qué será en las mugeres? Es razón que se instruyan para su propia utilidad, y para hacer su trato más agradable; pero todo esto se puede componer sin rebosar *erudición* (p. 245) La *pedanteria* e *l'affettazione* *ne* fanno quasi sempre un brutto effetto perfino negli uomini dotti, figuriamoci nelle donne! È bene che esse si istruiscano per il proprio vantaggio e per rendere più piacevole la loro compagnia, cosa che si può ottenere senza trasudare *erudizione* (p. 150)

2.3 *Gastadora*

De todo lo que hemos visto hasta ahora, se deduce que la mujer – y más la casada (22) – no debe ser “perdida” ni “gastadora”. “Perdida” no tiene por supuesto el sentido actual – ya recogido en *Autoridades* (AUT 1780) – de “prostituta”. Aquí se asocia a la segunda acepción del verbo “perder”, «desperdiciar o disipar», con el sentido de «persona descuidada en sus obligaciones, ó incorregible en sus vicios y costumbres» (AUT 1737). De ahí su traducción como “prodiga”, es decir, «che da o spende senza misura» (ZIN 1987). Por su parte “gastadora”, adjetivo hoy en desuso y sustituido por “derrochadora” – del francés *dérocher*, galicismo documentado en *Autoridades* (AUT 1817) –, se traduce como “sprecona”. Como hemos tenido ocasión de ver, en el *Discurso* no se rechaza el gasto ni el adorno, pero se condenan el lujo y el derroche que va más allá de las posibilidades de la propia clase.

- 22 Y á todas sin que haya en ello excepción, les está bien y les pertenece á cada una en su manera el no ser *perdidas* y *gastadoras*, y el ser hacendosas y acrescentadoras de sus haciendas (p. 160) A tutte senza eccezione, ognuna a suo modo, conviene ed è utile non essere *prodighe* e *sprecone*, essere laboriose e accrescere i propri beni (p. 119)

2.4 *Petimetra*

Pero la mujer, ante todo, no debía ser “petimetra”. Aunque el término aparece una sola vez en el texto (23)⁴⁸, encarna todo aquello que la moral ilustrada rechazaba: femenino de “petimetre”, del francés *petit maître*, fue un término importado por los jóvenes de familias ricas que, habiendo podido viajar al extranjero, y sobre todo a Francia, implantaban al volver el último grito de la moda masculina. *Autoridades* (AUT 1737) lo define como «el joven que cuida demasadamente de su compostura, y de seguir las modas». De ahí que la traducción, difícil al tratarse de un término muy contextualizado, opte por una paráfrasis («vestita alla moda»). Pero la petimetra era algo más, porque encarnaba la exaltación de la apariencia y el triunfo del lujo, la extravagancia, los excesos. Era lo opuesto al orden y la compostura: Torres Villarroel⁴⁹, por ejemplo, se refiere a una dama que «echó enhoramala a la compostura», es decir, deshizo la imagen de “perfecta casada” proclamada por Fray Luis de León, para darse a una vida de diversiones y lujos. “Petimetra”, según Martín Gaité⁵⁰, era «sinónimo de gastadora, de elegante, y sobre todo de mujer que tenía por objetivo principal en la vida el de conseguir un caballero dispuesto a inciencarla y al cual ofrendar todas aquellas horas gastadas delante del tocador, es decir, llegar a tener cortejo». Era, por tanto, una amenaza a la institución del matrimonio y en consecuencia al bien del Estado.

Si de lo que se trataba era de formar a las futuras esposas y madres que supiesen gobernar el patrimonio familiar, es evidente que el *Discurso* debía desaconsejar a las jóvenes consumir su vida en el culto de la belleza (23). El excesivo interés por el aspecto hace que estas descuiden otras cualidades (“prendas”) más importantes y duraderas, las encarnadas en la “discreción”, “modestia”, “decencia”, etc., y atribuye la culpa de ello tanto

⁴⁸ Y aparece en uso predicativo, que según Martín Gaité (*Usos amorosos del dieciocho en España*, cit., p. 87) es revelador del grado de “cosificación” alcanzado por la mujer.

⁴⁹ Diego Torres Villarroel, *Sueños morales, visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*, Madrid, 1974, citado en Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, cit., p. 87.

⁵⁰ Ivi, p. 88.

a la deficiente educación impartida a las niñas como al mal ejemplo dado por las madres. Avisa además de los peligros de dejarse llevar por el “elogio” o la “lisonja” (24), término de origen occitano, relacionado con el latín *laudare* (“alabar”) – aunque otras fuentes como el *Diccionario de Autoridades* (AUT 1734) lo consideran derivado del italiano *lusinga* –, fruto de la vanidad⁵¹ y de la “política”. Nótese el uso de este sustantivo que, lejos del sentido actual que todos conocemos y usamos, significaba «cortesía y buen modo de portarse» (AUT 1737), tal y como se traduce. A veces, como en el presente caso, podía adquirir matiz negativo al relacionarse con lo puramente formal, sin sustancia; matiz que nunca tenía en cambio si se asociaba a la educación⁵². Para desmitificar pues la belleza femenina (“l’avenenza”), se echa mano a un argumento moral tradicional, es decir, su carácter efímero (25). Por ello es mejor atender a otras cualidades más “útiles” adquiridas con nuestro esfuerzo personal: «las del entendimiento, que no se marchita ni envejece» (p. XVII).

- 23 Casi todas las mugeres cuidan Quasi tutte le donne curano lo primero de su buen parecer, y per prima cosa il proprio aspet- miran con indiferencia las demás to, e guardano con indifferenza *prendas*. Esto puede atribuirse en alle altre *qualità*. Questo modo gran parte a la educación; porque di fare può essere attribuito in no se les enseña desde niñas sino gran parte all’educazione, perché a adornarse, y ven a sus madres y fin da bambine imparano solo amigas que dedican a esto mismo ad agghindarsi, e vedono madri e su principal atención. Los elogios amiche dedicare una grande cura que oyen recaen comunmente en a tale attività. Generalmente gli ser bonitas y *petimetras* (p. XVI) elogi che ascoltano riguardano il fatto di essere carine e *vestite alla moda* (p. 55)

⁵¹ Aunque Amar considera que la culpa es de los hombres, «que han adoptado este language, y le usan siempre, aunque no siempre sea verdadero» (p. 226). «Sería bueno – dice Amar en el *Discurso en defensa del talento de las mujeres*, cit. – supiese [una joven] de antemano que no hay lenguaje más parecido a la verdad que el de la mentira».

⁵² Por ejemplo: «Se han de acostumbrar á lavarse por lo menos dos veces al dia, á la mañana y después de comer, cuidando de no mancharse los vestidos, y de comer con aseo, conforme á las reglas que tiene establecidas en este punto la política y fina educación» (p. 139). Véase Carpi, “Introduzione”, cit., p. 36.

- 24 Escúchese pues la *lisonja* como un lenguaje fingido, que ha introducido la vanidad, o lo que se llama *política* y atención, con lo cual se impedirán sus malos efectos (p. 229)
- 25 No siendo pues las *gracias personales* las únicas que establecen la verdadera felicidad, ya porque no todas las tienen, ni pueden adquirirlas, y ya más principalmente porque aun tenidas es muy pasajera su duración y brillantez (p. XVII)
- Si ascolti dunque *l'adulazione* come un linguaggio falso, introdotto dalla vanità o da ciò che viene chiamato *cortesía* e rispetto, cosa che ne impedirà gli effetti dannosi (p. 145)
- L'avvenenza* non è l'unica dote su cui si basa la vera felicità, sia perché non tutte le donne ce l'hanno o possono procurarsela, sia ancor più perché, anche se la si possiede, la sua durata e il suo splendore sono effimeri (p. 55)

2.5 Descarada

Como complemento de todas las cualidades vistas anteriormente, la mujer no debía ser “descarada” – según *Autoridades* (AUT 1732), «desvergonzada, atrevida, descortés e insolente». Amar condena el descaro, como podemos ver en (26) – traducido “sfacciataggine” –, pero a la vez, y reflejando perfectamente la moral ilustrada, matiza el valor del término explicando que la mujer no debe tampoco caer en el polo opuesto, el “encogimiento” (o “*eccessiva timidezza*”) porque, en resumidas cuentas, podría ser tomada por “tonta” y ello le impediría encontrar marido, lo cual sería, recordémoslo, opuesto al bienestar de un Estado que necesita madres y esposas. Por eso es bueno un cierto “desembarazo” (27) – o “modo spigliato” – que aumente la gracia de las acciones, término que *Autoridades* define como «despejo, desenfado, libertad en el decir o hacer». “Despejo”, que no aparece en el *Discurso* – aunque sí, lo hemos visto, su casi sinónimo “desembarazo” –, era muy común en la época⁵³. Proveniente del portugués, significaba “descompostura”.

⁵³ Según *Autoridades* (AUT 1732) «desenfado, desembarazo, donaire y brio»; pero también «arrojo, temeridad, audacia, atrevimiento, osadía». Se puede considerar sinónimo de “desembarazo”: “despejar” (COR 1954) viene del portugués *despejar* («vaciar, desembarazar, desocupar») y deriva de *pejar*, «impedir, embarazar, llenar» (derivado a su vez de *peia*, «cuerda o lazo para atar el pie de los animales»).

“Despejo” era – nos dice Martín Gaité⁵⁴ – «franqueza, falta de encojimiento, mirar a los ojos, no ruborizarse». La actitud fue ganando espacio en los salones, porque como dice un autor de la época, «¡Cuántas señoritas estarían sin casar si no hubiesen empeñado a los hombres con una tonadilla, con un suspiro a tiempo, con un meneo gracioso!»⁵⁵. Pero, repetimos, es importante no caer en extremos, por eso «las madres deben procurar con mucho cuidado que las hijas distingan entre los límites del agrado que requiere el trato civil, y la familiaridad o llaneza» (p. 243).

- | | | |
|----|--|---|
| 26 | El saber presentarse en las concurrencias con las formalidades debidas, huyendo igualmente de los dos extremos, o del <i>descaro</i> , que es impropio de las mugeres, o del demasiado <i>encogimiento</i> , que se equivoca con la tontería (p. 248) | Sapersi presentare nelle riunioni con le dovute formalità, rifuggendo ugualmente dall'estremo della <i>sfacciataggine</i> , che non conviene alle donne, e da quello dell' <i>eccessiva timidezza</i> , che viene scambiata per mancanza di spirito (p. 151) |
| 27 | Hay un cierto <i>desembarazo</i> hasta en las acciones más comunes, que les aumenta gracia; pero es menester al mismo tiempo que sea muy natural y ajustado; porque de otro modo se equivoca con el <i>descaro</i> , que es impropio a las mujeres, como tan contrario a la <i>modestia</i> (p. 204) | Esiste un certo <i>modo spigliato</i> di compiere anche le azioni più comuni che ne aumenta la grazia, ma al tempo stesso è necessario che sia molto naturale e corretto, perché altrimenti lo si prende per <i>sfacciataggine</i> , che non conviene alle donne poichè è contraria alla <i>modestia</i> (p. 136) |

2.6 Rústica

La evolución de las costumbres, como acabamos de ver, era imparable, y el trato social imponía un modelo de mujer que sin ser descarada, se comportara con el suficiente “desembarazo”; pero también que fuera refinada y tuviera buen gusto. Por eso son condenadas tanto la “petimetra” como su opuesto, la “rústica”, adjetivo que aunque en un principio se aplicaba a lo sencillo, simple o campestre (AUT 1737), pronto pasa a designar

⁵⁴ Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, cit., p. 119.

⁵⁵ Ivi, p. 126.

también lo “tosco o grosero”, entendiéndose por “grosero” (AUT 1817) lo «descortés, que no observa urbanidad ni política» (es decir, todo aquello ajeno a la cortesía). Así, hablando de los bailes (28), se dice que el movimiento del cuerpo debe ser airoso, ni rústico ni grosero («ne rustico ne volgare»), porque todo forma parte del “decoro”. Y ello indica un cambio en las costumbres importante, ya que probablemente por primera vez en la historia, “el hábito hace al monje”⁵⁶: vestir bien es sinónimo de buenas costumbres y por ende, de buena posición social; es decir, de un prestigio que ahora podía comprarse con dinero, porque era más cuestión de forma que de contenido.

- 28 Para que el manejo de los brazos sea ayroso, no rústico ni grosero; para que en todas las posturas se guarde el *decoro* y propiedad correspondiente (p. 203) Affinché il movimento delle braccia sia lieve, né rustico né volgare, e in ogni posizione si mantengano il *decoro* e la naturalezza adeguata (p. 136)

Conclusiones

En el presente trabajo hemos querido constatar el nacimiento de un léxico inaugurado por la Ilustración y presidido por un nuevo concepto de felicidad de fuerte dimensión “terrenal”, que se orienta al bienestar material y, en el caso de la mujer, la designa como responsable de la felicidad doméstica, aquella basada en “la prudente economía” y el gobierno del hogar. A través de este léxico se difunde un modelo de mujer basado en valores como la discreción, la prudencia, la modestia o la decencia, cualidades todas ellas que insisten en la necesidad de gastar y aparentar en relación al propio estado y clase social, y sobre todo, en el fondo, a la propia disponibilidad económica. Es decir, temas como el de la belleza femenina y la ostentación del lujo pasan de ser una cuestión puramente moral (aunque los argumentos que se esgriman en su contra lo sigan siendo) a convertirse en una cuestión de Estado, porque las mujeres debían colaborar con el gobierno en un asunto de orden público: fomentar la institución

⁵⁶ Ivi, p. 75.

del matrimonio que se encontraba en crisis. Esto era debido, entre otras cosas, a costumbres sociales como la del “cortejo” y, en general, a un interés creciente por modas y adornos encarnado en la figura de la “petimetra”. Tal interés se veía favorecido por el cada vez mayor poder allanador del dinero que, abriendo las puertas de la sociedad a todos aquellos que lo tenían, incitaba al gasto y al lujo, haciendo rechazar a los hombres la idea de “tomar estado”. Por ello el *Discurso* propone una educación femenina que modere el gusto por el vestir y adornarse, si bien se reconozca que este gusto no sólo es innato en la mujer, sino muchas veces conveniente – igual que lo es un comportamiento “desenvuelto” – para atraer al futuro marido, siempre que se haga con el debido “decoro”. Todo ello se nos comunica con un lenguaje ordenado y preciso que rechaza juicios de valor y extremismos que podrían tener el efecto contrario al deseado por Amar, que no es otro que hacer que la mujer pueda acceder a la educación, al igual que los varones.

Esperamos haber demostrado también que este sistema ideológico se refleja correctamente en la traducción. La traductora, sin dejarse llevar por aparentes equivalencias, ha sabido realizar una adecuada búsqueda lexicológica para encontrar bien vocablos pragmáticamente equivalentes (“saggezza” por “discreción”; “disordine” por “desaliño”; “cortesia” por “política”), bien paráfrasis explicativas que recojan lo mejor posible el sentido del término español (como “vestite alla moda” por “petimetras”). Su intención ha sido siempre la de producir un texto de llegada “aceptable”, o lo que es lo mismo en términos traductológicos, adecuado al contexto situacional del lector italiano actual.

Patrizia Oppici

Difesa e illustrazione della moda. Dal «Cabinet des Modes»
al «Journal de la Mode et du Goût»

Le mode francesi, e segnatamente parigine, hanno rappresentato per molte generazioni di donne un ideale di eleganza cui ispirarsi. Anche in questo campo si può dire che la Rivoluzione francese segna uno spartiacque, poiché porta a compimento un processo di democratizzazione della moda che non vede più un modello nei costumi della corte, e deve quindi trovare altri strumenti di diffusione e divulgazione. Non è quindi un caso se proprio intorno agli anni della Rivoluzione il giornale di moda comincia ad affermarsi con le caratteristiche che ancora oggi conosciamo. Anche se in precedenza vi erano stati esempi di periodici che usavano talvolta pubblicare modelli di abiti opportunamente commentati, per trovare un progetto sistematico di giornale di moda illustrato, con una frequenza di uscita regolare e prolungata, bisogna arrivare almeno al 1785¹.

È in quell'anno che compare il «Cabinet des Modes ou les Modes nouvelles», un quindicinale destinato ad informare i lettori francesi ed europei sulle novità di Parigi in fatto di abbigliamento, ma anche di suppellettili e mobilia. Questo «Cabinet» il cui primo numero uscì il 15 novembre 1785, si trasforma, con il numero del 20 novembre 1786, in «Magasin

¹ Il primo giornale francese ad interessarsi di moda fu il «Mercurie galant» già a partire dal secolo precedente, poi nel corso del Settecento furono diversi i giornali che pubblicavano talvolta illustrazioni o commenti sull'ultima moda in fatto di abiti; cfr. Annemarie Kleinert, *La naissance d'une presse de mode à la veille de la Révolution et l'essor du genre au XIX^e siècle*, in *Le Journalisme d'ancien régime. Questions et propositions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, pp. 189-197.

des modes nouvelles françaises et anglaises». Come annuncia il cambiamento di titolo, il giornale si apre anche alle mode inglesi, attraverso una collaborazione con un analogo periodico inglese con cui ci si scambieranno notizie e *planches*. In effetti la caratteristica precipua del periodico è l'illustrazione, anche a colori, che permette di vedere i modelli proposti in ogni dettaglio, e che era ovviamente assai costosa. Il giornale ebbe comunque un notevole successo, testimoniato dall'intensificazione nella sua periodicità: da due uscite al mese, come era nel progetto iniziale, passa a tre, frequenza che manterrà anche nel periodo della rivoluzione. Dal 25 febbraio 1790 prende il titolo di «Journal de la Mode et du Goût», con il quale riuscirà a sopravvivere fino al mese di aprile 1793². Nonostante i successivi cambiamenti di titolo, la serie ha delle caratteristiche comuni, ed un unico editore, Buisson, mentre più controversa è la questione della direzione, che sembra essere stata affidata a diversi redattori, ma, per quanto riguarda il periodo della Rivoluzione, è certo che il giornale fu diretto da «M. Le Brun» come attesta il frontespizio del «Journal de la Mode et du Goût», a partire dal suo primo numero. Si tratta di Jean-Antoine Lebrun, detto Lebrun-Tossa, una figura di giornalista e uomo di teatro inizialmente vicino ai Girondini, ma che riuscì in seguito a riciclarsi efficacemente sotto tutti i regimi che la Francia conobbe in quel travagliato periodo della sua storia³.

² La collezione posseduta dalla Nazionale di Parigi si ferma al numero del 15 febbraio 1792; la Staatsbibliothek di Monaco ne possiede una che arriva fino al 10 marzo 1793 e dagli studi effettuati da Annemarie Kleinert, la specialista di questo periodico, emerge che l'ultimo numero sarebbe stato pubblicato il 1 aprile 1793, come si evince da un catalogo d'asta del 1954. Come spesso accade con le pubblicazioni illustrate, gli smembramenti successivi cui sono spesso fatti oggetto questo genere di periodici, uniti al difficile periodo storico, rendono congetturale la ricostruzione della collezione completa. Cfr. Annemarie Kleinert, *La Révolution et le premier journal illustré paru en France (1785-1793)*, «Dix-huitième siècle», 21, 1989, pp. 285-309: 308; per un elenco delle biblioteche che possiedono collezioni parziali della serie di periodici cfr. anche Annemarie Kleinert, *La Mode, miroir de la Révolution française*, «Francia», 16, 2, 1989, pp. 75-98: 75.

³ *Dictionnaire des journalistes*, ad vocem <<http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/476-jean-brun-dit-lebrun-tossa>>, ottobre 2016. Secondo Annemarie Kleinert, fu il suo impegno rivoluzionario a spingere l'editore a chiamarlo alla guida del giornale, che aveva bisogno di una direzione più consapevole della situazione politica. Tuttavia la grande continuità che sussiste tra le serie precedenti e il

Grazie a questo giornale abbiamo quindi l'occasione di studiare dall'interno i cambiamenti del costume e della mentalità che si disegnano in questi anni cruciali attraverso il prisma della moda.

Come è strutturato il giornale? All'inizio la struttura è molto semplice ed essenziale: vengono presentati in genere un abito maschile e un abito femminile, e due acconciature femminili, sempre opportunamente commentati in ogni loro dettaglio. Il rapporto tra descrizione e illustrazione è molto interessante e si presterebbe ad un'analisi sistemica in senso barthesiano, poiché si tratta di un vero e proprio codice autoritario e prescrittivo, che crea ciò che Barthes chiama l'abito scritto. Alla descrizione particolareggiata di ogni abito (la «*fonction de connaissance*») che rivela ciò che l'illustrazione non riesce a rendere manifesto (un colore o un dettaglio nascosto) si aggiunge una didattica sanzinatoria di ciò che è *démodé*⁴. Si vedano alcuni esempi tratti dalla prima serie:

VOICI LES LOIX QU'IL FAUT SUIVRE. Avec toutes les couleurs des habits, mettez une doublure blanche, avec *passé-poil*, et vous serez parfaitement à la mode⁵.

On ne met guère, cette année, de ces siamoises à raies noires et blanches, à raies noires et vertes, à raies vertes et rouges, comme on en portait en grande quantité l'année dernière. On les a remplacées par les serpentes et par les légers draps de coton⁶.

Maintenant on ne porte plus de chapeaux-bonnettes que ceux faits en gaze rayée de deux couleurs: jaune et noire, rose et noire, verte et lilas, blanche et bleue, blanche et rose, blanche et verte, etc.⁷

In alcuni numeri compaiono anche modelli per bambini, e vari elenchi, spesso illustrati, di ciò che va di moda in fatto di bottoni, gioielli, tessuti, fibbie per scarpe. Talvolta la scelta degli oggetti rappresentati dipende da una scelta pubblicitaria, si veda

«Journal» ha fatto sì che spesso egli venga considerato come il responsabile dell'intera serie (Kleinert, *La Mode, miroir de la Révolution française*, cit., p. 84).

⁴ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, pp. 25-26.

⁵ «Cabinet des Modes ou le Modes nouvelles» (d'ora in avanti C), 1° giugno 1786, p. 106.

⁶ C, 1° luglio 1786, p. 126.

⁷ C, 1° novembre 1786, p. 192.

questa convincente réclame contro il problema, assai sentito anche all'epoca, della calvizie:

L'on trouve des perruques semblables à celles [...] que nous venons de décrire chez le sieur ADAM DEFFAUX *rue de la Vieille Draperie, près le Palais, à Paris*.

Les talens du sieur Deffaux ne se bornent pas là; il regarnit les têtes, de cheveux, sans employer de pommade coulante [...] Cette *regarniture à jour* couvre le dessous de la tête, le derrière, les tempes, et imite la nature, à croire que ce sont les véritables cheveux. [...] Ses perruques sans *tissu* et *à jour* imitent parfaitement le naturel, et réunissent toutes les commodités possibles. Elles n'empêchent point la transpiration et ne produisent aucun effet nuisible à la santé; on peut même coucher avec⁸.

Le *planches* possono illustrare anche oggettistica per la casa; ci si imbatte in orologi a pendolo, letti a baldacchino, poltrone, seggiole, zuppiera. Infine, assai ricorrenti, i più fiammanti modelli di carrozze. Quando, nella seconda annata, il giornale prende in carico la moda d'oltremania, i figurini di foggia francese ed inglese verranno sapientemente alternati:

Nous nous donnerons sur les Modes anglaises les mêmes droits que nous nous sommes donnés sur les Modes françaises: tantôt censeurs, tantôt *plaudateurs*, tantôt simples descripteurs, tantôt appréciateurs; la carrière sera libre pour nous. Nous nous permettrons le parallèle dans l'occasion et nous assignerons le prix le plus justement que nous le pourrons⁹.

Gradatamente però questa struttura lineare comincia a complicarsi, aprendosi ad altri argomenti e facendo della moda un fenomeno globale, non ristretto al codice vestimentario. Così per la prima volta nel settimo numero del 1786 il giornale fornisce indicazioni su una voga del momento, quella di comporre canzoni *à l'impromptu*, e dà suggerimenti utili per chi volesse cimentarsi nell'impresa (suggerendo di fatto vari schemi). In seguito, ma sporadicamente, si pubblicheranno indovinelli con le soluzioni (altra voga del momento), qualche poema e, sul finire del «Magasin» una rubrica che, all'inizio di

⁸ C, 15 dicembre 1785, p. 20.

⁹ «Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises» (d'ora in avanti M), 20 novembre 1786, p. 6.

ogni mese, spiega le origini del termine con cui quel mese viene designato.

Il «Journal» rivoluzionario invece si presenta fin dal primo numero con un impianto, che discende da quello dei suoi antecedenti, ma se ne differenzia per la sistematicità con cui propone nuovi argomenti. Qui le prime pagine consistono sempre, come in precedenza, con la presentazione degli abiti che erano e restano lo scopo precipuo del giornale. Ma l'abito scritto di Lebrun-Tossa appare subito differente, e non si tratta solo di un cambio di fogge, ma piuttosto di un tono diverso: quello del giornalista che osserva i mutamenti del costume e li registra con piglio più narrativo che prescrittivo:

Le commencement de la révolution n'a pas donné naissance à beaucoup de modes nouvelles, et sur ce chapitre les Dames ont paru assez indifférentes. Aujourd'hui leur goût commence à se réveiller, et un grand nombre d'elles se montrent patriotes, en adoptant les couleurs de la nation¹⁰.

Poi abbiamo regolarmente un brano musicale, di cui si forniscono, oltre che lo spartito, indicazioni per l'interpretazione. E il tutto è condito con uno o più aneddoti, notizie di cronaca, recensioni di libri o di spettacoli. Il «Journal» si presenta insomma come una vera rivista, capace di fornire ai lettori e soprattutto alle lettrici informazioni su tutto ciò che è di moda, ma anche di cui si parla in quel momento, e quindi con una obbligata apertura anche alla materia politica di quei momenti, presentata, come vedremo, in un'ottica particolare che si potrebbe definire femminile.

Prima di passare all'analisi specifica degli aspetti più interessanti del «Journal», pare opportuno soffermarsi su un'altra caratteristica di tutta la serie, rappresentata dalla forte interazione coi lettori e le lettrici. In effetti si capisce che c'è un lettore femminile interessato a conoscere le novità, ma anche un pubblico di professionisti della moda dei due sessi, che si procura il giornale per soddisfare le richieste della propria clientela. Spesso il giornale risponde a delle lettere, o le pubblica direttamente; ci sono le lettrici esitanti, che si chiedono se i modelli che

¹⁰ «Journal de la mode et du goût» (d'ora in avanti J), 5 marzo 1790, p. 17.

hanno visto pubblicati siano destinati solo alle giovani donne, e il giornale le rassicura: la moda è per tutte, che si abbiano quaranta, cinquanta o anche sessant'anni:

Nous répondons à la Personne qui nous fait l'honneur de nous consulter que la mode est *une*, et qu'elle est la même pour tous les âges; que la plupart de nos dames, bien plus âgées que de quarante ans, ne font pas ici de difficultés de la suivre, et qu'elles ne paraissent nullement condamnables¹¹.

È chiara la funzione di guida che il giornale svolge per le lettrici di provincia, che sono fra le principali destinatarie del periodico, e come il tono parigino sia rassicurante rispetto a certe remore moralistiche. C'è poi chi reclama anche modelli di scarpe, difficilmente distinguibili sui figurini data la lunghezza delle gonne, e viene accontentato con la maggior solerzia possibile. In questa occasione il direttore chiarisce come le illustrazioni richiedano un processo di elaborazione particolarmente complesso: «désjà nos dessins sont faits; mais le temps nécessaire pour la gravure et l'enluminure ne nous permettrons de faire paraître ces détails que dans le treizième cahier» e conclude ringraziando i lettori per la collaborazione: «les avis qu'ils voudront bien nous faire passer seront toujours reçus de notre part avec la plus grande reconnaissance»¹².

Altre missive, provenienti dall'estero, testimoniano del grande successo del giornale: si tratta di lettori indignati per la cattiva qualità delle illustrazioni, che svelarono ai responsabili l'esistenza di un fiorente mercato di contraffazioni del periodico: «de plusieurs pays, d'Allemagne, de Saxe, de Liège, nous avons reçu de reproches durs». Proprio per l'eccellenza delle sue illustrazioni a colori il giornale aveva dei tempi e dei costi notevoli, di cui cercarono di approfittare editori con pochi scrupoli: «ce n'étaient ni nos modes, ni nos dessins, ni notre enluminure, ni nos couleurs»¹³.

¹¹ C, 1° luglio 1786, p. 128. Nel testo si precisa che la lettrice scrive «de la province du Bourbonnais».

¹² J, 25 maggio 1790, p. 3.

¹³ M, 20 dicembre 1786, p. 27. Per l'elenco delle contraffazioni si veda la voce *Cabinet des modes* del *Dictionnaire des journaux*, <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0188-cabinet-des-modes>>, ottobre 2016.

Dopo il dottorato, chiariamo le caratteristiche «ideologiche» del giornale di moda. Il «Cabinet des modes» inaugura il suo primo numero con un discorso introduttivo che è un vero manifesto, in cui giustifica la propria esistenza con una decisa presa di posizione in favore del lusso, entrando in quel dibattito filosofico in cui si erano schierati gli Illuministi:

Depuis longtemps on s'est formé des idées justes sur le luxe et sur ce qu'on appelle si improprement les objets de frivolité. On sait que dans les grandes sociétés, où il y a de l'inégalité dans les fortunes et dans les conditions, des richesses et par conséquent du superflu, il doit y avoir nécessairement du luxe, et que le luxe est utile; car si le riche n'emploie son superflu à des objets de consommation qui deviennent son nécessaire par l'habitude, il n'est plus de moyen de faire refluer ce superflu dans la classe nombreuse qui s'occupe des Arts et de l'Industrie. Le luxe restitue donc au pauvre ce que l'inégalité lui fait perdre¹⁴.

A questa giustificazione economica si aggiunge poi quella antropologica «Dans tous les temps, dans tous les lieux, les deux sexes, dans la vue de se plaire mutuellement, ont cherché à se parer». A partire dai selvaggi che si dipingono il corpo, tutte le società conoscono questo bisogno della «parure» di cui la Francia conosce i segreti: «Ce goût, le Français le possède au plus haut degré; il sait, avec l'étoffe la plus simple, la gaze la plus légère, faire des ajustements dont la valeur n'a point de proportion avec le prix de la matière dont ils sont composés»¹⁵. È questo valore aggiunto, la moda francese, che il giornale si propone di valorizzare e diffondere. Nel settimo numero del «Magasin» l'argomentazione economica sarà ampliata. La moda è un grande motore di sviluppo: «Si les citoyens opulents gardaient pendant vingt ou trente ans le même habit, le même carrosse, la même vaisselle [...] que deviendraient cinq cent mille Artistes, Marchands, Artisans et Journaliers qu'entretient leur caprice toujours renaissant?»¹⁶ Ma se l'incoraggiamento ai consumi fornito dalla moda è così importante perché allora la

¹⁴ C, 15 novembre 1785, p. 4. Un indispensabile riferimento critico sulla questione è costituito da Carlo Borghero, *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁵ Ivi, pp. 5-6.

¹⁶ M, 20 gennaio 1787, p. 53.

Francia non ne riconosce e istituzionalizza la funzione con la fondazione di un'Accademia che studi ed incoraggi la ricerca nel campo della moda? «J'ose proposer l'érection d'un établissement, où les sublimes découvertes dans les modes puissent être à jamais consacrées». A ben riflettere, tale istituto svolgerebbe per gli abiti una funzione analoga a quella esercitata dell'Académie Française sui vocaboli, consacrandone la voga o decretando la fine di quelli troppo desueti: «un grand Général, quelque habile qu'il soit, fait périr bien des hommes; un grand Ministre, malgré ses lumières, peut ruiner bien de monde; tandis qu'un *Frivoliste* industriel peut enrichir dix mille ouvriers par un seul trait de génie»¹⁷. La moda, così intimamente legata al genio francese, deve essere istituzionalizzata e consacrata. Essa può rivelarsi un fattore di civiltà e di sviluppo per la nazione, di gran lunga preferibile all'operato di certi politici e militari, i saccheggiatori di province di volterriana memoria¹⁸. Il discorso sviluppato da questo numero del «Magasin» appare di una modernità persino sconcertante nell'attribuire a quelli che oggi definiremmo stilisti un ruolo cruciale per l'economia di un paese.

Se questo è il fondamento dell'idea della moda professata dal giornale, si aggiungeranno poi con il susseguirsi dei vari numeri, altre argomentazioni.

La moda è un'arma di seduzione, femminile soprattutto. A questo stereotipo è dedicata una curiosa lettera, che potrebbe essere in realtà un'abile mossa pubblicitaria. In essa una lettrice del «Cabinet» si congratula con la redazione, che le ha permesso di conquistare un buon partito:

Je dois cette victoire, Messieurs, à Votre charmant Cabinet. J'avais mis ce jour-là une robe à *la Turque* et ma coiffure était un chapeau à *la captif*. Mon amant balançait encore entre l'or de ma rivale et mes faibles appas;

¹⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸ Il testo, che ha un certo sapore volterriano, viene attribuito ad un aristocratico collaboratore, «le marquis de T...», che lo avrebbe composto espressamente per il giornale: «On y lit en tête, PROJET UTILE. Le ton grave et imposant qu'il y a mis, le rend très-plaisant». Precauzione forse volta a temperare l'audacia del discorso, attribuendogli uno statuto scherzoso.

mais aidée de ce galant costume, j'achevais de le vaincre et de le décider en ma faveur¹⁹.

Questa missiva si presenta come una risposta, ed una spiegazione, ad un'altra lettera, pubblicata pochi giorni prima sul «Journal de Paris», in cui una sedicente gran dama lamentava di essere stata anticipata nella freschezza ed attualità dell'abito:

Hier, Messieurs, dans une des plus brillantes assemblées de la jolie ville que j'habite, j'ai eu la douleur de me voir prévenue et effacée par une femme fort au-dessous de moi, et qui jusqu'à présent n'était au courant de la mode que quinze jours après moi²⁰.

È da notare la provenienza (supposta) delle lettere: la prima dama scrive da Brive-la Gaillarde, la seconda da Montendre en Saintonge, due località in realtà non vicinissime fra loro, ma che servono ad evocare l'idea di una provincia remota, in cui possedere il monopolio delle mode della capitale significa primeggiare fra le dame. Il «Cabinet» si offre quindi come uno strumento che permette alle signore anche di non eccelso lignaggio di essere *à la page*, e renderle più seducenti di certe ricche e pretenziose aristocratiche.

Una volta catturato, bisogna poi saper trattenere l'amante o sposo tentato da altre bellezze; ed ecco che ancora la moda soccorre, permettendo di «paraître tous les jours nouvelle à ses yeux, en variant mes ajustements»²¹. L'argomentazione resterà valida anche in epoca rivoluzionaria quando il giornale ammonirà le lettrici a variare le loro *mises*, pur nella maggior sobrietà ora richiesta dai tempi: «la robe toujours de la même forme, la rendraient toujours la même, et quelque belle qu'elle fût, elle ne serait piquante que la première fois»²².

¹⁹ C, 1° marzo 1786, p. 61.

²⁰ «Journal de Paris», 9 febbraio 1786, p. 161. Il «Journal de Paris» è stato il primo quotidiano francese: fondato nel 1777, appare vicino agli ambienti borghesi e progressisti dell'epoca, ed è quindi verosimile che possa esservi una sinergia con il «Cabinet» che condivideva un *target* di pubblico di cetto medio, e non individuava necessariamente nella corte il proprio modello di riferimento. Sul «Journal de Paris» cfr. *Dictionnaire des journaux, ad vocem*, <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0682-journal-de-paris>>, ottobre 2016.

²¹ C, 1° marzo 1786, p. 62.

²² J, 5 novembre 1790, p. 1.

La moda quindi aiuta a rendersi diversi, è un elemento di differenziazione. È un argomento che in Francia aveva ispirato la famosa lettera 99 delle *Lettres Persanes* di Montesquieu, che interpretava la moda come un'attività sostitutiva (e dispendiosa) dei valori aristocratici che la nobiltà addomesticata da Luigi XIV non sapeva più incarnare in altro modo²³. Questo fenomeno è perciò particolarmente interessante da osservare in epoca rivoluzionaria, quando il giornale prende delle posizioni più apertamente egualitarie e anti-aristocratiche. «Le luxe tombe, s'écrient les marchands; l'or et l'argent ne sont plus employés dans la parure», si legge nel numero del 25 giugno 1790. Il giornale ritorce l'argomento: «le luxe n'existe que par le superflu [...] seulement ce superflu au lieu d'être concentré dans un petit nombre de mains, sera répandu sur l'universalité des citoyens. Alors le luxe ne consistera plus que dans l'aisance, la propreté et l'élégance des formes». La democratizzazione del lusso renderà ancora più essenziale il ruolo della moda, perché l'eleganza non consiste affatto nell'impiego di tessuti particolarmente preziosi, ma nel sapere nobilitare anche i materiali più ordinari attraverso un *savoir faire* in cui il genio della moda francese eccelle, come dichiarava già il discorso introduttivo del «Cabinet». «Et qui pourra nous disputer cette élégance? J'en prends à témoin ces femmes charmantes que la perte de leurs titres réduit au désespoir»²⁴. Trascorsi alcuni giorni nell'afflizione, ritorneranno alla loro primitiva occupazione, quella di distinguersi attraverso la ricercatezza di abiti sempre nuovi e diversi, che ora quindi diventa ancora più essenziale per soddisfare il bisogno di *distinzione*. In effetti «parmi les gens de qualité ce sont les femmes qui perdent le plus à la révolution; éloignées, par leur sexe, de tous les emplois [...] il ne reste donc plus à celles qui veulent jouir promptement, et frapper les yeux d'un vif éclat, que la singularité, la richesse et l'élégance du costume»²⁵. Lebrun-Tossa ribadisce insomma, in chiave femminile, la lezione montesquiviana:

²³ Jean Garagnon, *Montesquieu et les «caprices de la mode»*. *Pour une lecture politique de la lettre 99 des «Lettres Persanes»*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», XVIII, 1989, pp. 27-56.

²⁴ J, 25 giugno 1790, pp. 1-2.

²⁵ J, 15 aprile 1791, pp. 1-2.

la moda è un'attività di sostituzione per chi è escluso dall'esercizio del potere effettivo: le donne non hanno altro modo per acquisire visibilità in un mondo che le esclude da ogni sorta di impiego pubblico, e che ora non beneficiano neppure più del prestigio che discendeva dall'appartenenza ad una grande casata, fosse quella paterna o del marito. È davvero notevole, e ci ritorneremo, il punto di vista decisamente antimoralistico del giornale, che liquida inoltre le attività donnesche bollandole come un'autentica perdita di tempo: le signore «iront-elles se vouer à la simple pratique des vertus domestiques? Que de temps pour se faire une réputation! Que de peines pour se faire remarquer du public! La jeunesse, cette saison des plaisirs et de la coquetterie, serait usée dans la retraite, avant d'avoir entendu parler de soi»²⁶. Seppur forse soffusa d'ironia, vi è qui una rivendicazione del diritto delle donne ad apparire sulla scena pubblica, e a mostrare la propria femminilità almeno attraverso l'eleganza delle mode.

C'è infine un terzo argomento che, rivendicato già nel «Cabinet», acquista con la Rivoluzione un rilievo particolare. La moda fissa la storia:

La Mode, que ses détracteurs ont appelée légère, inconstante, volage, frivole, est pourtant fixe dans ses principes; et nous croyons, en vérité, qu'il y a de l'injustice à la traiter, sans retour, avec autant de dureté. Nous la voyons constante à saisir tous les événements remarquables, à se les approprier, à les consigner dans ses annales, à les ÉTERNISER dans la mémoire²⁷.

L'occasione di questa fiera requisitoria sull'importanza storica del costume nasce da un fatto di cronaca giudiziaria, il processo di una giovane domestica normanna, condannata ad essere bruciata sul rogo come avvelenatrice, poi riconosciuta innocente grazie allo straordinario zelo del suo avvocato. Si trattò di un caso che colpì moltissimo l'opinione pubblica, già sensibilizzata dalle celebri *affaires* giudiziarie in cui si era speso Voltaire qualche decennio prima, dedicandosi ad esse con tutto il peso della sua autorevolezza. Il *philosophe* era riuscito a dimostrare l'insussistenza delle accuse, basate sul fanatismo

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ C, 1° ottobre 1786, p. 169.

e su procedure arbitrarie e viziate, e aveva formato, con opere come il *Traité sur la tolérance*, un vasto movimento di opinione in favore di una riforma radicale del sistema giudiziario. È in questo clima che si inserisce *l'affaire* cui fa riferimento il giornale: la grande impressione suscitata da quest'ultimo processo, la commozione che suscitò la lunga persecuzione della povera ragazza – vittima, si disse, di un procuratore dell'accusa di cui aveva respinto le *avances* – lanciò la moda dell'abito che viene presentato in questo numero:

Les caracos à l'innocence reconnue ou à la Cauchoise, apprendront, dans mille ans, qu'en 1786 une malheureuse cuisinière, nommée Marie-Françoise-Victoire Salmon, qui s'est vue deux fois conduire au bûcher, pour y être brûlée, comme coupable du plus exécrable empoisonnement, et qui, deux fois, a été arrachée des mains de ses bourreaux par la vertu vigoureuse et inébranlable de M. Cauchois, son Avocat, a été enfin déclarée innocente par le Parlement de Paris. Ces caracos seuls suffiront pour perpétuer la gloire de cette fille, de son Avocat, et de l'illustre Compagnie qui l'a absoute. Nous nous flattons que l'on ne nous refusera pas l'aveu, que le «Cabinet des modes» peut devenir utile, même aux Historiens²⁸.

Secondo il giornale, sarebbe la moda a fissare nella memoria collettiva il ricordo di certi eventi, un paradosso per cui una realtà effimera per eccellenza, diventerebbe uno strumento di celebrazione duratura del fatto storico.

Questa presa di posizione può apparire assai curiosa, ma ha un aspetto notevole per lo storico, poiché il giornale continuerà a prestare grande attenzione ai mutamenti del costume legati alla registrazione degli eventi. Essa diventa tanto più interessante quanto più ci si inoltra verso gli anni rivoluzionari, in cui gli avvenimenti politici si susseguono incalzanti. Già il commovente discorso del Re *all'Assemblée des Notables* (22 febbraio 1787) in cui egli disse di volersi comportare come il beneamato antenato Enrico IV ispira alle dame entusiaste una nuova acconciatura: «elles ont imaginé de fixer l'époque où il a été prononcé, comme elles ont fixé presque toutes les époques remarquables,

²⁸ Ivi, p. 170. Per una ricostruzione completa del processo e degli eventi successivi della vita di Marie Salmon si veda Olivier Jouault, *L'innocence reconnue est Marie Salmon (Méautis, Caen, Paris, 1786)*, «Le Didac'Doc», 61, settembre-ottobre 2015, pp. 1-16.

en inventant les bonnets à la Béarnaise»²⁹. Con lo scoppio della Rivoluzione quindi sarebbe lecito aspettarsi grandi cose, ma in realtà l'inizio è un po' in sordina; nel secondo numero si osserva che le dame sono parse un po' indifferenti ma «aujourd'hui [è il 5 marzo 1790] leur goût commence à se réveiller», e, come già ricordato, inizia a diffondersi la moda di vestirsi coi colori della nuova bandiera³⁰. I cambiamenti coinvolgono anche la mobilia, e troviamo notizia di «lits à la Révolution», «pendules civiques», «lits patriotiques»³¹. Gli abiti si fanno più semplici (almeno a dire del giornalista) e si diffonde la moda di andar dappertutto con il «deshabillé»: «au salon, au spectacle, aux jardins publics»³². Si segnala per la sua audacia il «deshabillé à la démocrate» che però non sta bene a tutte: «sied à merveille aux femmes qui ont un petit air décidé»³³. Il giornale registra anche i cambiamenti negli accessori: sciarpe coi colori della nazione, anelli che si aprono mostrando il motto «la nation, la loi et le roi». Poiché tutte le decorazioni *ancien régime* risultano abolite, les *planches* dell'ottavo numero mostrano le nuove fasce tricolori che un funzionario municipale sarà tenuto a portare. Ma siamo ancora in un periodo in cui è lecito dare notizia di usi vestimentari contrapposti: così nel sesto numero l'illustrazione mostra un aristocratico vestito a lutto: «les aristocrates décidés, mâles et femelles, ne se mettent qu'en noir» portando il lutto del dispotismo, ma i giovani «*ex-nobles, dont le cœur n'est pas encore endurci dans le crime [...] portent le costume de demi-converti, c'est-à-dire le demi-deuil*» in segno di un loro probabile, futuro passaggio ai valori della Rivoluzione³⁴. Insomma il testo condanna, a parole, ciò che non esita a mostrare, ad uso di coloro che volessero imitare un simile atteggiamento. In un

²⁹ M, 10 aprile 1787, p. 114.

³⁰ J, 5 marzo 1790, p. 17.

³¹ J, 25 giugno 1790, pp. 5-6.

³² J, 25 luglio 1790, p. 2. Ovviamente il «deshabillé» è ben lungi dal possedere l'accezione odierna. Si tratta di un abito composto da un «caraco», una sorta di giacchetta con manica a tre quarti, e una gonna poco voluminosa che arriva alle caviglie. Appariva un abbigliamento di estrema semplicità rispetto alla «robe à la française» più ampia, sovraccarica di decorazioni.

³³ J, 5 dicembre 1790, p. 2.

³⁴ J, 15 aprile 1790, p. 1.

numero del 1791, compare un modello molto indossato ormai dalle parigine, il cui nome la dice lunga sulle ricadute quotidiane della crisi: si tratta della «robe économique», la cui foggia fa risparmiare metà della stoffa richiesta dagli altri abiti³⁵.

Un altro elemento degno di nota è l'analisi delle rubriche che accompagnano le mode e le musiche, in cui, dall'ottica particolare di una rivista di moda, vediamo compiersi la Rivoluzione. La vediamo compiersi dagli aneddoti: nel primo numero il Delfino impara a leggere sulla Dichiarazione dei diritti, e chiede a papà, convinto sostenitore dell'*égalité*, come mai certi cortigiani si credano di stirpe superiore. Siamo ancora nella fase di popolarità del re, ma è degno di nota che il «Journal» non menzioni la Regina, che pure era stata il grande modello delle mode femminili, dagli abiti a camicia, «en gaule», con cui si era fatta ritrarre³⁶, e che avevano scandalizzato la corte, alle più svariate acconciature. Sempre in fatto di famiglia reale, vorrà pur dire qualcosa l'aneddoto riportato nel quarto numero, riguardante il piccolo Delfino defunto, cui per lusingarlo i cortigiani sostituivano durante la notte i semi che aveva piantato con fiori già sbocciati. Ecco come si educa al privilegio e al dispotismo, invece che allevare i principi nel rispetto del diritto. E il numero successivo sarà tutto dedicato alla rappresentazione, invano osteggiata, di *Charles IX*, che denuncia appunto come l'adulazione svii i principi dalla difesa delle libertà³⁷. I figurini

³⁵ J, 15 febbraio 1791, p. 1.

³⁶ Il ritratto di Elisabeth Vigée-Lebrun la ritraeva con una *mise* composta da un semplice abito di mussola bianca, simile ad una camicia, ed un cappello di paglia, che non corrispondeva, secondo molti contemporanei, alla dovuta pompa regale, ma che ebbe un grandissimo successo.

³⁷ La tragedia di Marie-Joseph Chénier, ha una genesi abbastanza complessa: composta fra il 1787 e il 1788, fu a lungo proibita dalla censura e finalmente rappresentata con il titolo *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, sul *Théâtre de la Nation* il 4 novembre 1789, con grandissimo successo. A partire dalla terza rappresentazione, divenne *Charles IX ou l'école des rois*; la mutazione del titolo ne accentuava il potenziale critico, a pochi giorni di distanza dalle giornate del 5 e 6 ottobre in cui il re era stato costretto con la forza a tornare a Parigi. Anche durante le successive rappresentazioni la *pièce* fu causa di numerose polemiche che finirono per causare una scissione fra i *comédiens français*: il gruppo di attori sostenitori della Rivoluzione, con Talma che aveva portato al successo la tragedia, si trasferì in rue de Richelieu. Cfr. André Lieby, *Études sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Genève, Slatkine, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, 1901, pp. 32-77).

questa volta rappresentano i costumi della celebre tragedia. Ovvero c'è spesso un legame significativo tra le varie parti di cui si compone il numero: l'aneddoto o il fatto di cronaca da un lato, e il libro o lo spettacolo recensito, che sviluppa e amplia la riflessione proposta dalla notizia di cronaca e che l'illustrazione di moda può rafforzare.

È anche il caso di uno dei fatti politici che occupa un posto preponderante nei numeri del «Journal», e cioè la sorte delle monache che con la costituzione civile del clero possono lasciare i propri conventi. Il giornale non si stanca di denunciare le difficoltà delle religiose che vogliono lasciare il proprio stato, e che i maneggi di ecclesiastici e badesse cercano di trattenere in cattività. Vengono riportati episodi di cronaca che ricordano molto da vicino l'odissea di Suzanne Simonin, *La Religieuse* di Diderot, e se si deve parlare di un'opera, che sia *Les rigueurs du cloître* di Fiévée³⁸. C'è in questa attenzione particolare per le sorti delle monache un deciso punto di vista femminile. Come scrive l'articolista nel numero del 25 marzo 1790, a differenza dei maschi, queste povere vittime «de l'avarice et de la barbarie des familles» non posseggono conoscenze o abilità che possano dar loro da vivere. I monaci, «instruits ou vigoureux» possono e devono trovarsi un'occupazione consona alle loro facoltà, ma per le donne l'Assemblea dovrà trovare risorse per mantenerle decentemente, di modo che possano rientrare degnamente in società. Abbigliate decentemente e persino, con «un brin de coquetterie» troveranno un compagno che le renda madri. E il giornale subito le soccorre suggerendo l'abbigliamento adatto: «une robe à la Vestale» con «coiffure à la passion», una *mise* non disdegnata anche dalle dame ben più navigate «pour paraître novices, et se rendre intéressantes»³⁹. L'illustrazione mostra una giovane con gli occhi bassi e le braccia conserte, a significare l'imbarazzo di chi non ha familiarità con vesti così civettuole. In questa sensibilità al mondo femminile il giornale si fa davvero l'antesigiano delle riviste per signore, privilegiando

³⁸ Joseph Fiévée, *Les rigueurs du cloître*, commedia rappresentata dai *Comédiens Italiens* il 23 agosto 1790; è recensita nel numero del 5 settembre, pp. 6-7.

³⁹ J, 25 marzo 1790, pp. 1-3.

fatti di cronaca che hanno come protagoniste le donne: racconta di una dama capace di difendersi da sola in giudizio, e che non esita a schiaffeggiare il suo avvocato, o il patriottismo di una portiera che lancia secchiate d'acqua sui cannoni⁴⁰; non meno eroica la fanciulla dodicenne che si lancia nel fuoco per salvare un neonato⁴¹.

Attraverso il prisma della moda, passano anche eventi che hanno lasciato una traccia storica ben più nota. La famosa *Fête de la Fédération* che celebrò il primo anniversario della presa della Bastiglia è raccontata anche dal «Journal», con l'ottica particolare che gli è propria: tutte le cronache del tempo sono concordi nell'esaltare il grande entusiasmo, condiviso da tutte le classi sociali, con cui si preparò il terreno del Campo di Marte per lo svolgimento della cerimonia. Il nostro giornale racconta che vi furono eleganti d'ambo i sessi che si fecero confezionare durante la notte abiti da lavoro acconci per l'occasione: «il est vrai que le soir [...] la pelle de bois était aussi nette que lorsqu'ils l'avaient prise chez le marchand»⁴².

Tuttavia quando ci si inoltra nelle fasi più violente e concitate della Rivoluzione il giornale ricorre alla scelta dell'omissione o dell'allusione velata: per esempio nel giugno del 1791 la fuga di Varennes produce enorme impressione ma noi vediamo sfilare i soliti figurini, ed è solo nel numero del 5 ottobre che troviamo l'illustrazione di una nuova moda maschile, quella di andare a spasso dotati di una mazza: «une fanfaronnade» scherza il giornale, «qui jusqu'à présent n'a servi qu'à tuer des mouches», ma che, aggiunge delicatamente il giornalista, «les circonstances où nous sommes» hanno finito per autorizzare⁴³.

Nonostante l'acceso anticlericalismo di cui il giornale aveva dato prova denunciando le mene dei prelati che tentavano di mantenere prigioniere le povere monache liberate dalla Rivoluzione, l'anno successivo il giornale rendiconta comunque una nuova moda che sembra esprimere sostegno a chi si oppone alla costituzione civile del clero:

⁴⁰ J, 25 novembre 1790, pp. 2-3.

⁴¹ J, 15 dicembre 1790, pp. 3-4.

⁴² J, 15 luglio 1790, p. 5.

⁴³ J, 5 ottobre 1790, p. 1.

Maintenant il s'établit une sorte de secte entre les femmes. Ces nouvelles dévotes ont mis à la mode un costume qu'elles appellent *catholique* ou à *l'évêque non-jureur*; en effet, il a quelque chose en commun avec l'habillement d'un prélat⁴⁴.

Vi si potrebbe vedere la spia di un mutato atteggiamento nei confronti della Rivoluzione, come pure una continuità nel perseguire un programma di fedele registrazione dell'evoluzione del costume che sembra la cifra caratteristica della direzione di Lebrun-Tossa⁴⁵.

Comunque sia, ci auguriamo di avere mostrato l'enorme potenzialità di questa serie di periodici che costituiscono una vera miniera di dati per l'analisi storiografica e letteraria, e di come attraverso un testo che parla "solo" di moda, sia possibile scorgere i mutamenti del costume e della mentalità, seguendo una storia quotidiana che restituisce forse più della grande storia il sapore e il significato di quei giorni.

⁴⁴ J, 5 febbraio 1792, p. 3.

⁴⁵ Nell'interpretazione molto puntuale di Annemarie Kleinert, nel «Journal» è possibile discernere un'evoluzione che conduce da un'entusiastica adesione agli ideali della prima Rivoluzione al disincanto e alla prudenza delle fasi ulteriori. Cfr. *La Révolution et le premier journal illustré paru en France*, cit., pp. 287 ss.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Dal «Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises»:

- fig. 1. «robe à l'anglaise»;
- fig. 2. «robe et bonnet à la Turque»;
- fig. 3. «redingote» con «chapeau-bonnette»;
- fig. 4. un abito maschile con «chapeau à la Jockey»;
- fig. 5. «fourreau» con «bonnet à la Béarnaise»;
- fig. 6. un abito da ballo;
- fig. 7. «chemise à la Vestale» con «chapeau à la Tarare».



Fig. 7

21. C. h. ér.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11

Dal «Journal de la mode et du goût»:
 fig. 8. «caraco de taffetas» con gonna della medesima stoffa;
 fig. 9. pettinatura maschile «toute nouvelle, dite à l'ingénu»;



Fig. 12

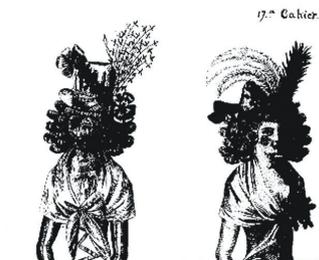


Fig. 13



Fig. 14

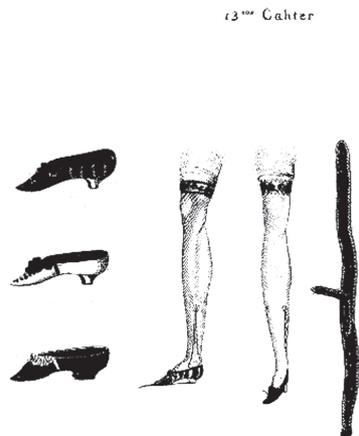


Fig. 15

fig. 10. costume della guardia nazionale di Parigi; fig. 11. dama «en demi-parure»; fig. 12 e 13. esempi di «fichus» e di acconciature; fig. 14 e 15. abito estivo e modelli di calzature;

16^m Cahier.

Fig. 16

Fig. 17

6^m Cahier.

Fig. 18

Fig. 19

fig. 16. abito maschile con «coiffure à la triomphe»; fig. 17. dama «en déshabillé»; fig. 18. aristocratico che indossa il lutto della Rivoluzione; fig. 19. «Femme vêtue à la Constitution»;



Fig. 20

Fig. 21



Fig. 22

Fig. 23

fig. 20. «robe à la Vestale» con «coiffure à la passion»; fig. 21. «Femme patriote en négligé et redingote nationale»; fig. 22 e 23. modelli di «robes économiques»;

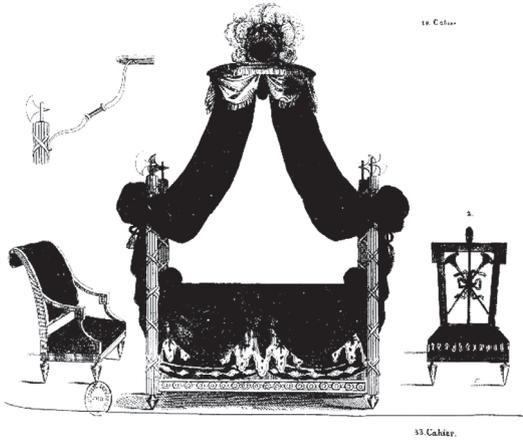


Fig. 24



Fig. 25

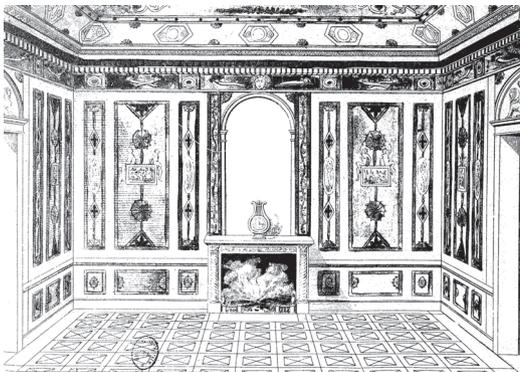


Fig. 26

fig. 24. Letto «à la Fédération»; fig. 25. modelli di candelabri e poltrona «de forme antique»; fig. 26 decorazione di un «nouveau salon».

Susi Pietri

«Riens». I paradigmi della moda nell'opera di Balzac

«Ainsi nous aurons embrassé l'universalité de la vie élégante, la plus vaste de toutes les sciences: celle qui embrasse tous les moments de notre vie, qui gouverne tous les actes de notre veille, et les instruments de notre sommeil; car elle règne encore même pendant le silence des nuits»¹. I fenomeni della *vie extérieure*, «la più vasta di tutte le scienze», sono rappresentati globalmente nell'opera di Honoré de Balzac, nei romanzi e racconti raccolti sotto il titolo comune di *La Comédie humaine*, nelle *Études analytiques* e nell'imponente produzione saggistica inclusa nelle cosiddette *Œuvres diverses*: trattati, articoli giornalistici, frammenti satirici, fantastici e, a più di un titolo, “eccentrici”. Attraverso questa pluralità ed eterogeneità testuale, Balzac pratica la sistematica interferenza tra le frontiere del racconto e del discorso analitico o dimostrativo, l'intreccio costante tra la riflessività teorica e la sfera della finzione, da cui «il pensiero della moda»² si delinea in una molteplicità di figure e paradigmi spesso contrastanti – ma proprio per questo estremamente produttivi, come si vedrà, per le forme della narrazione.

La finalità senza fini

Pour distinguer notre vie par l'élégance, il ne suffit plus aujourd'hui d'être noble ou de gagner un quaterne à l'une des loteries humaines, il faut

¹ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, vol. XI, p. 236.

² Ivi, pp. 216 ss.

encore avoir été doué de cette indéfinissable faculté (l'esprit de nos sens peut-être!) qui nous porte toujours à choisir les choses vraiment belles ou bonnes, les choses dont l'ensemble concorde avec notre physionomie, avec notre destinée. C'est un tact exquis, dont le constant exercice peut, seul, faire découvrir soudain les rapports, prévoir les conséquences, deviner la place ou la portée des objets, des mots, des idées et des personnes; car, pour nous résumer, le principe de l'élégance est une haute pensée d'ordre et d'harmonie destinée à donner de la poésie aux choses³.

Il *Traité de la vie élégante* propugna una figura ideale e idealizzata della moda, concepita a prima vista come pura poesia, bellezza disinteressata – occultando deliberatamente il suo essere anche una leva per i consumi di massa, la sua integrazione in un sistema e in un apparato produttivo industriale e/o artigianale – in altri termini, la sua natura di fenomeno sociale dominato da ragioni economiche e da obiettivi commerciali. D'altra parte, proponendo ai suoi lettori il programma di rendere di pubblico dominio «les principes qui rendent la vie poétique»⁴, il narratore tutt'altro che naïf del *Traité* non ignora affatto che gli orientamenti specifici della moda non seguono, propriamente, alcun criterio legato all'utile né si adeguano a ragioni rispondenti a finalità pratiche o etiche. «La toilette ne consiste pas tant dans le vêtement que dans une certaine manière de le porter»⁵: è la cosiddetta «indifferenza» con cui la moda, in quanto forma e principio astratto, guarda al significato dei suoi contenuti particolari. Nella molteplicità e nelle variazioni infinite dei suoi dettami concreti e singolari, la moda tende ad auto-finalizzarsi, a riconoscere la propria finalità solo in se stessa, come sottolineano, con provocatoria leggerezza e spregiudicata acribia analitica, *De la mode en littérature, Des mots à la mode, Complaintes satyriques sur les mœurs du temps présent*⁶. Attraverso questo orientamento auto-centrato e l'indipendenza da ogni altra motivazione, la moda balzachiana parte-

³ Ivi, pp. 224-225.

⁴ Ivi, p. 227.

⁵ Ivi, p. 254.

⁶ Balzac, *De la mode en littérature, Des mots à la mode, Complaintes satyriques sur les mœurs du temps présent*, in *Œuvres diverses* (édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Roland Chollet, René Guise), Paris, Gallimard, 1996, vol. II, pp. 749-755, 755-762, 739-748.

cipa perciò delle stesse prerogative dell'estetica. È una forma di estetizzazione della vita quotidiana fuori dai campi specificamente propri dell'estetica (come la poesia e l'arte), o una «dilatazione diffusa dei confini dell'estetico»⁷, che dal *Traité de la vie élégante* migra in innumerevoli pagine della *Comédie humaine*:

Le principal mérite des belles manières et du ton de la haute compagnie est d'offrir un ensemble harmonieux où tout est si bien fondu que rien ne choque. Ceux mêmes qui, soit par ignorance, soit par un emportement quelconque de la pensée, n'observent pas les lois de cette science, comprendront tous qu'en cette matière une seule dissonance est, comme en musique, une négation complète de l'Art lui-même, dont toutes les conditions doivent être exécutées dans la moindre chose sous peine de ne pas être⁸.

La figura più estrema dell'autonomia autoreferenziale della moda, in Balzac (e, naturalmente, in molti altri prima e dopo di lui) è il dandy – non solo il «dandismo» teorizzato nei saggi e nelle *Œuvres diverses* balzachiane, ma anche i vari Lucien de Rubempré, Maxime de Trailles, Henri de Marsay, Eugène de Rastignac, La Palférine, Paul de Manerville, e molti altri che attraversano ripetutamente le scene della *Comédie humaine*⁹.

«L'homme de talent qui crée ces mots ou les mets à la mode, ce qui est tout un, les jette dédaigneusement dans la circulation: il s'en sert sans y attacher d'importance. Alors, le mot vole de bouche en bouche; il fait fortune; il sert de cachet à l'esprit, à la toilette; c'est le vernis qui donne au tableau toute sa beauté. Le monde élégant l'adopte; mais aussi le monde élégant sent admirablement l'heure, le jour, la minute à laquelle le mot est mort ou devient ridicule; et il faut un tact immense pour deviner ce qu'un mot a de vie. Là est l'écueil. Il y a autant de danger à se servir d'un mot usé, qu'à ne pas le prononcer comme il

⁷ William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London, Jonathan Cape, 1945; trad. it. *L'avventura estetica*, Torino, Einaudi, 1962 (in particolare pp. 78-148).

⁸ Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. V, p. 275.

⁹ Le figure del «lion» e del «dandy» si elaborano nella costante interferenza fra la produzione saggistica di Balzac, le sue multiformi attività giornalistiche, le cosiddette *Études analytiques* e le opere narrative: Rose Fortassier, «Introduction» a Honoré de Balzac, *Pathologie de la vie sociale, Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 185-209; Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et C.*, Paris, Seuil, 1977 (e, per la storia della collaborazione di Balzac alla rivista «La Mode»: Roland Chollet, *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 221-348).

faut, et quand il faut»¹⁰: «arbitro della moda» che intende affermare la propria singolarità assoluta imponendo agli altri le mode che egli di volta in volta incarna o condanna a svanire, il dandy balzachiano è il «nuovo idolo» del culto della distinzione sociale, il *lion* dei salotti che coltiva e valorizza la differenza ricercando apertamente la devianza dalla norma. Non vuole infatti piacere, vuole sorprendere; non desidera essere semplicemente gradevole, bensì vuole essere unico, e, in questa esasperata singolarità, lungi dall'attenersi ai codici vestimentari e di comportamento condivisi e fissati dalle convenzioni altrui, «si fa da sé le sue regole»:

Comment ne pas être pénétré d'admiration pour le plus intime ami du roi George IV, pour le fashionable qui avait imposé des lois à l'Angleterre [...] n'était-il pas une preuve vivante de l'influence exercée par la mode?¹¹

Questa versione quintessenziale dell'unicità si esplica attraverso la severa disciplina della «pura formalizzazione», del «puro artificio», della pura cifra stilistica, che divengono «l'arte di vivere» esteticamente, vale a dire la compiuta estetizzazione della vita, trasferendo il postulato del valore inimitabile dell'opera (l'unicità dell'opera d'arte) all'«espressione di sé» fin nel più infimo aspetto quotidiano¹² – i dettagli più minuti dell'abbigliamento o dell'acconciatura, i particolari eccentrici delle *mises* e del portamento, la cura dei movimenti del corpo, le forme e i modi dell'andatura, il gesto elegante dell'annodarsi la cravatta¹³...

¹⁰ Balzac, *Des mots à la mode*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 753-754.

¹¹ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 229-230. Si tratta di Lord Brummell, che il narratore del *Traité* “finge” di avere intervistato e consultato prima della stesura del trattato.

¹² Sull'estetizzazione della vita nel «dandysme» si veda: Émilien Carassus, *Le mythe du Dandy*, Paris, Colin, 1971; Françoise Coblenze, *Le Dandysme. Obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988; Marie-Christine Natta, *La Grandeur sans conviction: essai sur le dandysme*, Paris, Éditions du Félin, 1991. Sulla ricerca della «distinzione» nella pura esteriorità in quanto essenza del dandismo: Roland Barthes, “La fin du dandysme”, trad. it. a cura di Gianfranco Marrone, “La fine del dandismo”, in Roland Barthes, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 107-111 e Daniel Salvatore Schiffter, *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps*, Paris, PUF, 2008.

¹³ Balzac, *Code de la toilette*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 273-282; *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 259-302; *Nouvelle théorie du déjeuner*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 762-768.

Il *lion*, il dandy, in quanto re della moda, è dunque l'arbitro supremo dell'arbitrario, in grado di legiferare sulle seduzioni ipercodificate della «vita esteriore», e, allo stesso tempo, una sorta di maestro di cerimonie della propria inflessibile indipendenza, sottratta ad ogni valore condiviso dalla «moltitudine». Nell'apparente insignificanza effimera delle sfumature più impalpabili del suo stile, ciò che lo contraddistingue è la padronanza dell'inessenziale, dell'inutile, dell'intempestivo – dei «riens», giustamente: «nonnulla» imponderabili che tuttavia celano «abissi» di significazione¹⁴. È grazie a questa modalità ulteriore di autonomia autofinalizzata che nella moda balzachiana la vita si interseca con l'arte¹⁵ in un rapporto insieme di correlazione e di subordinazione, dove la prima fornisce i semplici «materiali» di cui la seconda sarebbe la «forma»: la forma estetica, appunto, improntata al culto disinteressato del bello che più tardi sarà estremizzato da Oscar Wilde (non a caso, lettore acutissimo e anticonformista dei testi balzachiani) in assoluta «religione della bellezza» e aspirazione alla forma dal dissacrante potere ever-sivo, in cui «l'affermazione del valore supremo dell'arte passa attraverso la *dissoluzione* della pretesa di verità dell'arte», e il valore estetico della moda invece di attrarre e potenziare in sé altri valori, «li respinge sé e li allontana, facendo il vuoto al proprio interno»¹⁶. E tuttavia la poetica balzachiana della moda come finalità senza fini si distingue nettamente dai suoi sviluppi nell'estetismo *fin de siècle*. In Balzac l'autonomia della dimensione estetica incarnata nella moda non implica affatto l'annullamento o lo svuotamento degli altri valori (in prima istanza

¹⁴ Balzac, *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 265-266.

¹⁵ Va ricordato che la poetica del «dandysme» si sviluppa nell'intersezione fra le opere e l'esistenza stessa di Balzac, fra «l'arte e la vita», appunto, specialmente nel celebre periodo dei primi anni Trenta, quando Balzac decide di diventare un «arbitro della moda» atteggiandosi a raffinato intenditore dell'eleganza e sfoggiando *mises* eccentriche che includevano, tra l'altro, anche il famoso bastone da passeggio con il pomo in avorio tempestato di turchesi... (cfr. Maurice Bardèche, *Balzac*, Paris, Juillard, pp. 166 ss., 264 ss.; Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, pp. 167-176, 177-192).

¹⁶ Paolo D'Angelo, *Estetismo*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 55; Tzvetan Todorov, *Les Aventuriers de l'absolu*, Paris, R. Laffont, 2005; trad. it. *La bellezza salverà il mondo*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 25-34, 34-41.

etici e conoscitivi). Al contrario, nella *Comédie humaine* e nel variegato insieme delle *Œuvres diverses* balzacchiane, il primato della moda, così come il primato dell'arte, presuppongono sempre e comunque una finalità anche *noetica*. «Les principes qui régissent les modes», non meno delle «lois des œuvres», si costituiscono a partire da una funzione conoscitiva, manifestando anzi un'apertura veritativa più profonda e più radicale di quella operata dalle forme ordinarie di conoscenza. «L'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot. La vie élégante n'exclut ni la pensée, ni la science; elle les consacre»¹⁷.

La parte e il tutto

Pourquoi la toilette serait-elle donc toujours le plus éloquent des styles, si elle n'était pas réellement tout l'homme, l'homme avec ses opinions politiques, l'homme avec le texte de son existence, l'homme hiéroglyphié?¹⁸

La moda, in Balzac, è innanzi tutto *promessa e ricerca di individuazione* a cui il singolo aderisce per affermare ed esibire la propria individualità, la propria particolarità «irripetibile». In questo senso la moda diviene, per gli esseri della *Comédie humaine* che ne seguono rigorosamente i dettami, una forma peculiare di espressione di sé, in cui la dimensione esteriore si trasformerebbe nella manifestazione autentica di una corrispondente «interiorità», in quanto rivelazione materiale e simbolica della personalità più intima dell'individuo: «l'esprit d'un homme se devine à la manière dont il tient sa canne»¹⁹. Ma ben presto, nel discorso del narratore del *Traité de la vie élégante*, a questa «espressione geroglifica» dell'interno nell'esterno e dell'intimità nell'apparenza, si intreccia strettamente la loro riconfigurazione analogica secondo la corrispondenza tra la «parte» e il «tutto», o tra il «frammento» e l'«insieme»:

S'il existe un privilège, il dérive de la supériorité morale. De là, le haut prix attaché par le plus grand nombre à l'instruction, à la pureté du langage,

¹⁷ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 247.

¹⁸ Ivi, p. 251.

¹⁹ Ivi, p. 226.

à la grâce du maintien, à la manière plus ou moins aisée dont une toilette est portée, à la recherche des appartements, enfin à la perfection de tout ce qui procède de la personne. *N'imprimons-nous pas nos mœurs, notre pensée sur tout ce qui nous entoure et nous appartient?* [...] Aujourd'hui, la *vestignomie* est devenue presque une branche de l'art créé par Gall et Lavater²⁰.

La vie extérieure est une sorte de système organisé qui représente un homme aussi exactement que les couleurs du colimaçon se reproduisent sur la coquille. Aussi, dans la vie élégante, tout s'enchaîne et se commande. Quand Cuvier aperçoit l'os frontal, maxillaire ou crural de quelque bête, n'en induit-il pas toute une créature fût-elle antédiluvienne, et n'en reconstruit-il pas aussitôt un individu classé, soit parmi les sauriens ou les marsupiaux, soit parmi les carnivores ou les herbivores?... Jamais cet homme ne s'est trompé: son génie lui a révélé les lois unitaires de la vie animale. De même, dans la vie élégante, une seule chaise doit déterminer toute une série de meubles, comme l'éperon fait supposer un cheval. Telle toilette annonce telle sphère de noblesse et de bon goût. Chaque fortune a sa base et son sommet. Jamais les Georges Cuvier de l'élégance ne s'exposent à porter des jugements erronés: ils vous diront à quel nombre de zéros, dans le chiffre des revenus, doivent appartenir [...] les tapis de la Savonnerie, les rideaux de soie diaphane, les cheminées de mosaïque... Apportez-leurs enfin une seule patère !... ils en déduiront tout un boudoir, une chambre, un palais²¹.

Coniugando spericolatamente l'anatomia comparata di Cuvier alla frenologia e alla fisiognomica di Gall e Lavater, nonché al mesmerismo, il *Traité de la vie élégante* si richiama in modo esplicito a un paradigma chiave del mondo rappresentato nella *Comédie humaine*, che trae la sua forza precisamente dalla complessità dei diversi modelli epistemologici a cui Balzac attinge, attraverso i quali si reinventa e si ibrida plasticamente il principio dell'«osservazione» cuvieriana: non un rigoroso procedimento analitico-deduttivo, ma uno strumento duttilissimo e flessibile, un'arte decrittatoria delle «cause» e degli «effetti», del frammento e del tutto a cui il dettaglio della moda rimanda, che prevede l'intervento dell'intuizione e della sintesi, della ricostruzione analogica, dell'invenzione²². L'*unité de ton* della

²⁰ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 224, p. 251 (il corsivo è mio).

²¹ Ivi, pp. 237-238.

²² Cfr. in particolare Balzac, *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 276 e le letture di Lucette Finas, *La toise et le vertige*, in *La Toise et le vertige*, Paris, Éditions des Femmes, 1986, pp. 135-144, e di Jacques Neefs, *Balzac*

moda teorizzata nel *Traité* rinvia così direttamente all'*unité de plan* descritta nell'*Avant-propos* balzachiano²³ nei termini di un iperbolico paradigma della continuità unitaria di tutto il vivente e, allo stesso tempo, come elemento compositivo dell'opera stessa²⁴ – nonché come strategia rappresentativa esemplare del sistema di nessi figurali e corrispondenze analogiche disseminati tra gli esseri, gli spazi e gli oggetti dell'intera *Comédie humaine*. I fenomeni della moda anche apparentemente più insignificanti partecipano tanto di questo quadro concettuale di riferimento che di questa estetica della *totalisation romanesque* e della pulsione enciclopedica del romanzo. «Le principe constitutif de l'élégance est l'unité»²⁵: la sfavillante, in apparenza frivola *vestignomie* è attratta nell'orbita di ciò che costituisce, nella poetica balzachiana, una prodigiosa istanza di coesione e d'integrazione infinita, e, nell'opera – *La Comédie humaine* quale si va pensando e costruendo negli anni Trenta e Quaranta – un potente fattore di coerenza, una procedura di ricerca del senso e un rigoroso *princípio formale*.

Il fantasma dell'indifferenziazione

Depuis cinquante ans bientôt nous assistons à la ruine continue de toutes les distinctions sociales. [...] Les duchesses s'en vont, et les marquises aussi! Les comtesses resteront. Une femme élégante sera plus ou moins comtesse, comtesse de l'Empire ou d'hier, comtesse de vieille roche, ou, comme on dit en italien, comtesse de politesse. Mais quant à la grande dame, elle

et la science des riens, in *Les à-côté du siècle*, textes réunis par Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens, Tusson, Éditions du Lérot, 1998, pp. 93-98.

²³ Balzac, *Avant-propos* de *La Comédie humaine*, cit., vol. I, pp. 7-9.

²⁴ Si veda il programma balzachiano annunciato nell'*Avant-propos* proprio a partire dal paradigma «zoologico», con il parallelismo tra specie animali e specie sociali, per cui si rinvia principalmente a: Eric Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1945, pp. 422-459; trad. it.: «All'hôtel de la Mole», in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, pp. 220-268; Arlette Michel, *Balzac et la logique du vivant*, «L'Année balzacienne», 1972, pp. 223-237; Michel Nathan, *Zoologies parisiennes*, in *La Femme au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 189-199; Paolo Tortonese, *Balzac et la querelle des analogues*, comunicazione al convegno internazionale *Balzac penseur?* (Roma, 12-13 maggio 2016, con la direzione di Francesco Spandri), i cui atti saranno pubblicati nel 2017.

²⁵ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 237.

est morte avec l'entourage grandiose du dernier siècle, avec la poudre, les mouches, les mules à talon, les corsets busqués ornés d'un delta de nœuds en rubans²⁶.

Nell'esclusivo salotto di Mlle de Touches, in *Autre étude de femme*, Horace Bianchon, Henri de Marsay, Émile Blondet e altri illustri invitati del mondo balzachiano – riuniti, in uno spazio separato di eleganza e intimità, dalla cerimonia dello scambio di racconti e raffinate conversazioni²⁷ – stanno celebrando con malinconica, briosa leggerezza *les complaints satyriques* sulla scomparsa delle vere “grandi dame” del passato, sostituite dalla loro risibile imitazione nell'odierna, caricaturale, imborghesita «femme comme il faut». Il mondo contemporaneo – il mondo della “modernità” – rischia costantemente di assumere, in Balzac, una minacciosa dimensione indistinta. È il campo minato dell'imminente imperio della cosiddetta *égalité sociale*, dove il processo di «ugualizzazione», di mobilità sociale intensa e imprevedibile (a partire, per Balzac, dalla svolta cruciale della rivoluzione del 1789²⁸) si traduce in livellamento, omologazione e infine annullamento delle differenze. Nel contesto di questo incontrollabile sommovimento epocale, tanto la «vita esteriore» incarnata nella moda che l'universo sociale nella sua globalità si ridisegnano come spazi confusi ed essenzialmente opachi, mondi *non più leggibili* in preda al caos delle trasformazioni in cui sembrano svanire tutte le singolarità:

Où trouver de l'énergie à Paris? Un poignard est une curiosité que l'on y suspend à un clou doré, que l'on pare d'une jolie gaine. Femmes, idées, sentiments, tout se ressemble. *Il n'y existe plus de passions, parce que les individualités ont disparu. Les rangs, les esprits, les fortunes ont été nivelés,*

²⁶ Balzac, *Autre étude de femme*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. III, p. 689 (il corsivo è mio).

²⁷ Sulla natura elitaria ed esclusiva degli scambi narrativi nei «récits encadrés» balzachiani: Léo Mazet, *Récit(s) dans le récit: l'échange du récit chez Balzac*, «L'Année balzacienne», 1976, pp. 129-161; Claudine Vercollier, *Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac*, «L'Année balzacienne», 1981, pp. 225-234; Juliette Frølich, *Le phénomène oral: l'impact du conte dans le récit bref de Balzac*, «L'Année balzacienne», 1985, pp. 175-189; Jean Rousset, *Passages, échanges, transpositions*, Paris, J. Corti, 1990, pp. 101-112.

²⁸ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 220-224.

et nous avons tous pris l'habit noir comme pour nous mettre en deuil de la France morte. Nous n'aimons pas nos égaux. Entre deux amants, il faut des différences à effacer, des distances à combler. Ce charme s'est évanoui en 1789! Notre ennui, nos mœurs fades sont le résultat du système politique²⁹.

L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent. [...] La littérature actuelle manque de contrastes, et il n'y a pas de contrastes possibles sans distances. Les distances se suppriment de jour en jour. Aujourd'hui, la voiture tend à se mettre au-dessous du piéton, et c'est le fantassin qui bientôt éclaboussera le riche dans la petite voiture basse. L'habit noir triomphe. Ce qui est dans les habits et dans les rues anime également les esprits, vit dans les manières et dans les mœurs. [...] Les habits brodés du ministre, du général, du membre de l'Institut, le costume en un mot est honteux de se montrer et a l'air d'une mascarade³⁰.

L'indifferenziazione dell'«abito nero», ovvero la «triste livrea» della moda nel mondo borghese (che Baudelaire sonderà magistralmente nel volgere di pochi anni³¹) è quindi in prima istanza indifferenziazione delle identità sociali stesse, che rivela drammaticamente la dissoluzione dell'ordine del mondo e dei valori tradizionali che su quel mondo si fondavano. Di qui le nuove, strategiche funzioni assegnate alla moda, a cominciare dal suo *potere di produrre nuove differenze*:

Aujourd'hui les nuances ont acquis une véritable importance; car maintenant que nos mœurs tendent à tout niveler, maintenant que le commis à douze cent francs peut l'emporter sur un marquis par la grâce des manières, par l'élégance du costume, et peut quelquefois l'écraser par la puissance de la parole, *les nuances seules permettent aux gens comme il faut de se reconnaître au milieu de la foule*³².

Le «nuances» della moda sono dunque la nuova frontiera delle differenze ritrovate: dettagli in apparenza marginali, spesso impercettibili, talvolta infinitesimali, che divengono i veri

²⁹ Balzac, *La Femme de trente ans*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. II, p. 1123 (il corsivo è mio).

³⁰ Balzac, «Préface» a *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. VI, p. 425.

³¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. II, pp. 683-775.

³² Balzac, *Des mots à la mode*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, p. 749 (il corsivo è mio).

portatori di senso e di significati non immediatamente leggibili – ma che è tuttavia urgente e indispensabile, nell'universo della *Comédie humaine*, saper cogliere, percepire e interpretare. Il discorso della moda parla qui lo stesso linguaggio del romanzo balzachiano nel suo corpo a corpo con la società urbana del XIX secolo, ossia con il «compito» (ripetutamente, ossessivamente rivendicato³³) di elaborare dei nuovi principi di visione e di individuazione delle identità emergenti, ancora incerte e in via di formazione³⁴ – sondando l'opaco, l'oscuro, il sotterraneo, l'indistinto, il fugace, «l'effacé», *attraverso l'interrogazione e la rappresentazione dei più infimi dettagli*. La possibilità stessa di dare forma alle metamorfosi di un mondo in ebollizione, alle *mœurs en action*, al *présent qui marche*³⁵, passa anche per questa nuova poetica dei «particolari» della moda – nonché per il suo costante rovesciamento in chiave grottesco-caricaturale nelle varie «fisiologie», che Balzac produsse ispirandosi alla moda delle opere di Brillat-Savarin o della «littérature panoramique»³⁶ e nei «bestiari» metropolitani³⁷ composti schizzando

³³ Félix Davin, "Introduction" alle *Études de mœurs au XIX^e siècle*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. I, pp. 1145-1172; "Introduction" alle *Études philosophiques*, ivi, vol. X, pp. 1199-1218; Balzac, "Préface" alla prima edizione di *Une Fille d'Ève*, ivi, vol. II, pp. 261-272.

³⁴ Sull'esplorazione delle nuove identità sociali nella *Comédie humaine*: Jacques Neefs, *Les trois étages du mimétique dans La Comédie humaine*, in *Le Moment de La Comédie humaine*, textes réunis et édités par Claude Duchet, Isabelle Tournier, Saint-Denis, PUV, 1993, pp. 149-156; *Balzac et la crise des identités*, sous la direction de Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz, Boris Lyon-Caen, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2005.

³⁵ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. par Roger Pierrot, Paris, Laffont, 1990, vol. I, p. 538.

³⁶ Cfr. Arlette Michel, "Introduction" alla *Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, pp. 865-902; e, per la recente rivalutazione critica di quest'area «analitica» e «impressionistica» dell'opera di Balzac: Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, cit.; William Paulson, *La Démarche balzacienne ou le livre sur rien*, «The Romantic Review», May 1984, pp. 294-301; Franco Fiorentino, *Introduzione a Balzac*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 43 ss.; Mariolina Bongiovanni Bertini, "Introduzione" a Honoré de Balzac, *Patologia della vita sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. VII-XXXIV; e, soprattutto, i saggi raccolti in *L'Aventure analytique*, sous la direction de Claire Barel-Moisson, Christèle Couleau, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2009.

³⁷ Cfr. Eric Bordas, *L'arbitraire du single*, e Jacques-David Ebguay, *De quoi l'animal est-il le nom?*, in *La Comédie animale*, Actes de la Journée d'études du GIRB du 9 juin 2009, éd. par Aude Déruelle, <<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/>

febrilmente i ritratti estemporanei della nuova «fauna» parigina. A questa vena analitica e parodistica, in cui le forme e le più diverse manifestazioni della moda giocano un ruolo di primo piano, si devono *Les Français peints par eux-mêmes*, il *Code des gens honnêtes*, la *Monographie du rentier*, la *Physiologie de l'employé*, la *Monographie de la presse parisienne*, *Le Voyage d'un lion d'Afrique à Paris*, *Les Amours de deux bêtes*, *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, *Guide-âne*³⁸, ma anche importanti sezioni delle opere maggiori di Balzac, come il sulfureo *excursus* sulle «specie dei librai» in *Illusions perdues*³⁹. Nelle une e nelle altre opere, la classificazione delle «specie sociali» e l'uso deliberatamente provocatorio del multiforme universo semantico vestimentario divengono il pretesto per l'esplorazione spregiudicata e impressionistica delle nuove figure emergenti nell'inedito «milieu» zoologico dello spazio urbano, con la spumeggiante commistione di stili e registri cui Balzac attinge costantemente, nel ventennio durante il quale prende forma *La Comédie humaine*, dalle «tipologie delle donne» e delle mode femminili della *Physiologie du mariage*, del 1829, fino alla «fisiologia del passante» su cui si apre, nel 1847, *Le Cousin Pons*⁴⁰.

«Aussi notre civilisation est-elle immense de détails»⁴¹, «les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *romans*»⁴², «on ne relit une œuvre que

bestiaire.html», aprile 2017.

³⁸ Balzac, *Les Français peints par eux-mêmes*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Maurice Bardèche, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1955-1963, vol. XXIV, pp. 9-72; *Code des gens honnêtes*, ivi, vol. XXI, pp. 413-505; *Monographie du rentier*, ivi, vol. XXIV, pp. 43-63; *Physiologie de l'employé*, ivi, vol. XXIV, pp. 345-388; *Monographie de la presse parisienne*, ivi, vol. XXIV, pp. 389-457; *Le Voyage d'un lion d'Afrique à Paris*, ivi, vol. XXIV, pp. 310-323; *Les Amours de deux bêtes*, ivi, vol. XXIV, pp. 323-345; *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, ivi, vol. XXIV, pp. 283-295; *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*, ivi, vol. XXIV, pp. 296-309.

³⁹ Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. V, pp. 300 ss.

⁴⁰ Balzac, *Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XI, pp. 929 ss.; *Le Cousin Pons*, ivi, vol. VII, pp. 483 ss.

⁴¹ Balzac, «Préface» a *Une fille d'Ève*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. II, p. 262.

⁴² Balzac, *Note alla prima edizione delle Scènes de la vie privée*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. I, p. 1175.

pour ses détails»⁴³: come l'impresa romanzesca balzachiana, la moda incarna dunque esemplarmente «le parti pris des détails»⁴⁴. Nella distesa sterminata dei romanzi e dei racconti che compongono *La Comédie humaine*, sono i *riens* e le *nuances* – e segnatamente le sfumature della moda – che permettono al narratore balzachiano di leggere nell'oscurità dell'indistinzione sociale, aprendo la via alla comprensione di ciò che altrimenti resterebbe insignificante o nascosto. La moda, «al tempo lamentevole dell'*habit noir*», trova una nuova vita romanzesca trasformandosi in una modalità di conoscenza e di *intelligibilità del sociale e dell'umano*.

La vestignomie indiziaria

On pourrait juger un homme, rien qu'à faire l'inspection de sa garde-robe. Son caractère, ses goûts, ses penchants, se retrouveraient révélés par le choix, la couleur, la coupe de ses habits, per leur état, surtout, de soin ou de négligence. Il y a de ces traits caractéristiques, en toilette, que tout l'art du tailleur, toute la vigilance du valet de chambre, ne sauraient prévoir ni empêcher. L'habitude de la réflexion, en inclinant la tête, fait grimacer le collet; la nonchalance élime d'abord les coudes et les reins du frac; la fierté qui porte la tête et le buste redressés, la bigoterie à la mine oblique, l'activité, l'exaltation, la paresse, l'amour, se trahissent chacun à des signes certains. *Enfin l'habit a une physionomie, un caractère, un physique, un moral*⁴⁵.

In questa provocatoria «personificazione dell'abbigliamento», l'abito non si limita a incontrare e a vestire il corpo, bensì *coincide* con esso, “materializzando”, allo stesso tempo, la psiche. «Si vous examinez avec soin toutes les *traductions*

⁴³ Balzac, *Un prince de la bohème*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. VII, p. 838.

⁴⁴ Sulla poetica e la rappresentazione del «dettaglio» nella *Comédie humaine*: Naomi Shor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994; Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996; Stéphane Vachon, *On ne relit une œuvre que pour ses détails*, in *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, sous la direction de Luc Resson, Franc Schuerewegen, Saint-Denis, PUV, 1997, pp. 111-122; Joëlle Gleize, *Immenses détails. Le détail balzacien et son lecteur*, in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, sous la direction de Raymond Mahieu, Franc Schuerewegen, Paris, Sedes, 1998, pp. 97-106; Régine Borderie, *Balzac peintre de corps. «La Comédie humaine» ou le sens du détail*, Paris, Sedes, 2002.

⁴⁵ Balzac, *Des passants*, in *Ceuvres diverses*, cit., vol. II, p. 275.

matérielles de la pensée dont se compose la vie élégante, vous serez sans doute frappés comme moi du rapprochement plus ou moins intime qui existe entre certaines choses et notre personne»⁴⁶. L'altro versante dell'espressione di sé o dell'individuazione attraverso la moda, è tuttavia il suo potere immancabilmente, inconsapevolmente rivelatore: «N'est-il pas effrayant de penser qu'un observateur profond peut découvrir un vice, un remords, une maladie en voyant un homme en mouvement?»⁴⁷. Divenuti veri e propri «personaggi» dotati di fisionomia, carattere, tratti fisici e morali di chi li indossa, gli elementi della moda e del corpo plasmato dai codici vestimentari si fanno dunque il campo elettivo delle rivelazioni involontarie che «tradiscono» i loro possessori: sono «segno» e «indizio», struttura di senso in cui si riformula e si rimobilizza costantemente «le jeu du caché et du montré auquel joue le roman balzacien»⁴⁸. È così che *l'Étude de mœurs par les gants* può teorizzare l'analisi indiziaria dei «riens», ossia dei dettagli e delle tracce minutissime di eventi verificatisi la sera e conservati il giorno dopo sui guanti di vari personaggi – ricostruendo da questi labili indizi i retroscena di una *soirée*, l'abuso del gioco, un episodio equivoco, un adulterio clandestinamente consumato...⁴⁹ – con un procedimento induttivo che instaura coerenza e significato nella discontinuità di dati in apparenza marginali, fino a farne lo strumento per risalire a una realtà inaccessibile alla visione diretta. È così, ancora, che *Le Bois de Boulogne et le Luxembourg* può mettere in scena un divertente, straordinario Sherlock Holmes *avant la lettre* in grado di dedurre, dalle vesti e dalla fisionomia dei casuali passanti, il preciso quartiere parigino che hanno frequentato:

[...] il savait distinguer, aux nuances de la physionomie, l'ennui lourd et agreste du Jardin des Plantes de l'ennui plus élégant et plus civilisé des Tuileries, le bâillement apprêté du boulevard de Gand du bâillement

⁴⁶ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 233-234.

⁴⁷ Balzac, *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 280.

⁴⁸ Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006, p. 133.

⁴⁹ Balzac, *Étude de mœurs par les gants*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XXII, pp. 217-220.

méthodique de la Petite-Provence. Suivant lui, il y a avait dans chaque quartier une atmosphère à l'influence de laquelle il était impossible d'échapper, et un homme qui venait de la rue Mouffetard ou de la place Maubert ne pouvait s'empêcher d'avoir dans ses gestes, dans sa tournure, dans sa mise, dans le son de sa voix, quelque chose de commun et de trivial qui trahissait son pèlerinage au Quartier Latin. Les vêtements mêmes, disait-il, prennent un mauvais pli dans ces pays perdus, et un habit de Staub ne résisterait pas à deux excursions dans le faubourg Saint-Jacques⁵⁰.

Un analogo protocollo di lettura indiziaria presiede all'assioma XL del *Traité de la vie élégante*:

Dressez là un portemanteau, mettez-y des habits!... Bien. Pour peu que vous ne vous soyez pas promené comme un sot qui ne sait rien voir, vous devinerez le bureaucrate à cette flétrissure des manches, à cette large raie horizontalement imprimée dans le dos par la chaise sur laquelle il s'appuie si souvent en pinçant sa prise de tabac ou en se reposant des fatigues de la fainéantise. Vous admirerez l'homme d'affaires dans l'enflure de la poche aux carnets; le flâneur, dans la dislocation des goussets où il met souvent ses mains; le boutiquier, dans l'ouverture extraordinaire des poches qui bâillent toujours, comme pour se plaindre d'être privées de leurs paquets habituels. Enfin, un collet plus ou moins propre, poudré, pommadé, usé, des boutonnières plus ou moins flétries, une basque pendante, la fermeture d'un bougran neuf sont les diagnostics infaillibles des professions, des mœurs ou des habitudes. Voilà l'habit frais du dandy, l'Elbeuf du rentier, la redingote courte du courrier marron, le frac à bouton d'or sablé d'un Lyonnais arriéré, ou le spencer crasseux d'un avare...!⁵¹

È attraverso questi fulminei procedimenti d'induzione che ogni casuale incontro, per strada o in un salotto (i due grandi cronotopi del mondo balzachiano⁵²) con individui sconosciuti o enigmatici si traduce in un'accurata indagine «vestignomica» in cui i «riens» dell'abbigliamento appaiono i segni manifesti o le spie visibili di un'organizzazione più profonda, le «tracce» anche infinitesimali di ciò che è celato e che si affaccia enigmaticamente sulla superficie, permettendo di cogliere *una realtà nascosta altrimenti inattingibile*. Ogni «nonnulla» della moda

⁵⁰ Balzac, *Le Bois de Boulogne et le Luxembourg*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, p. 769.

⁵¹ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, pp. 251-252.

⁵² Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

balzachiana «annuncia», «denota», «tradisce», «dice», «rivela», «manifesta» degli impensati sensi reconditi, partecipando per vie molteplici e mai convenzionali di nuovi modi di rappresentazione del paradigma indiziario⁵³: un motivo ricorrente di tutti i capitoli della *Comédie humaine* in cui si anticipano ampiamente le movenze del poliziesco, intrecciando il grande tema dell'ambiguità dell'«origine» con l'esplorazione del «cuore di tenebra» di Parigi⁵⁴ in una sorta di epopea in nero degli arcani della vita metropolitana⁵⁵, o mettendo in scena – attraverso il pullulare degli «osservatori»⁵⁶ alle prese con «indizi» colti fortuitamente sulle vesti e sui corpi – appassionate attività di decifrazione che, letteralmente, «danno il via al racconto»⁵⁷. «Toute robe nous raconte quelque chose»: in questo senso, la moda contiene e produce «storie», è parte integrante del progetto romanzesco balzachiano che si forgia secondo le esigenze di nuovi ordini del sapere e, allo stesso tempo, *li costituisce e li inventa nelle innovazioni della sua stessa forma narrativa*.

Maschere e linguaggi occulti

C'est à Paris que la mode semble avoir placé le siège de son empire. Les théâtres, les promenades, les vêtements, les personnages, la politique, la

⁵³ Per l'impostazione teorica del «paradigma indiziario»: Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106.

⁵⁴ Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. V, pp. 1039-1054.

⁵⁵ Cfr. Ferdinand Baldensperger, «Quelques maîtres de frénésie et d'horreur», in *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927, pp. 23-34; Roger Caillols, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 232-243; Leyla Perrone Moisés, *Le Récit euphémique*, «Poétique», 17, 1974, pp. 27-38; Uri Eizensweig, *L'Instance du policier dans le romanesque*, «Poétique», 51, 1982, pp. 279-302.

⁵⁶ Anne-Marie Baron, *Statut et fonctions de l'observateur chez Balzac*, «L'Année balzacienne», 1989, pp. 301-316.

⁵⁷ Gabriel Moyal, *La Position de l'énigme et la lecture de «Maître Cornélius»*, in *Le Roman de Balzac*, études réunies par Roland Le Huenen, Paul Perron, Montréal, Didier, 1980, pp. 163-169; Alain Henry, Hilde Olrik, *Le Texte alternatif: les antagonismes du récit dans l'«Histoire des Treize» de Balzac*, «Revue des Sciences Humaines», 175, juillet-septembre 1979, pp. 77-97; Mario Lavagetto, «Improvvisamente, uno sconosciuto», in *Lavorare per piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 197-223.

littérature, les événements, tout y est jugé sous son influence. [...] Au reste, si la mode commet parfois quelques méprises, elle en fait promptement justice: c'est une vieille coquette qui se peut tromper, mais à qui son inconstance fait bientôt réparer son erreur⁵⁸.

Il narratore apparentemente frivolo e divagante del *Code de la toilette*, così come l'impareggiabile «fisiologo vestimentario» della *Physiologie de la cravate*⁵⁹ o il cinico analista dei mutamenti linguistici di *Des mots à la mode*⁶⁰, giocando sul registro comico dell'accostamento straniante di «alto» e «basso», *grande histoire* e *nuances* (ossia, ancora una volta, «riens», futili accidenti del vestiario), descrivono un processo parallelo nel quale le grandi trasformazioni sociali si manifestano e diventano leggibili attraverso la sottile filigrana delle minime variazioni dell'abbigliamento. Ognuno di questi narratori apparentemente eccentrici, sul filo dell'ironia e della contaminazione sistematica di registri stilistici volutamente dissonanti, fa perciò della moda un fenomeno sociale globale, che investe trasversalmente ogni aspetto della vita quotidiana:

Aujourd'hui la mode n'est plus restreinte au luxe de la personne. Le matériel de la vie, ayant été l'objet du progrès général a reçu d'immenses développements. Il n'est pas un seul de nos besoins qui n'ait produit une encyclopédie, et notre vie animale se rattache à l'universalité des connaissances humaines. Aussi, en dictant les lois de l'élégance, la mode embrasse-t-elle tous les arts⁶¹.

Un «trattato della vita elegante» non può che strutturarsi come «compendio» globale⁶² capace di includere i modi di vita e le appartenenze culturali, gli stili singolari e le forme di uniformità – nonché le complesse articolazioni interne del loro sistema di significazione:

⁵⁸ Balzac, *Code de la toilette*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, p. 275.

⁵⁹ Balzac, *Physiologie de la cravate. De la cravate considérée en elle-même et dans les rapports avec la société et les individus*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XXI, pp. 496-498.

⁶⁰ Balzac, *Des mots à la mode*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 749-755.

⁶¹ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 226.

⁶² *Ibidem*.

La mode a ses préjugés comme toutes les autres parties de la science humaine. Ainsi, beaucoup de gens croient être à la mode parce qu'ils sont habillés suivant les prescriptions de ces journaux vulgaires que nous combattons de tout notre pouvoir. Cette croyance est une erreur. De là procèdent tous les désappointements qui mortifient l'amour-propre de quelques personnes assez indifférentes pour ne pas songer à toutes les obligations imposées par le bon goût et le savoir-vivre. Il ne suffit pas d'avoir la véritable étoffe nouvelle, de s'habiller chez Blain, de faire faire ses robes par Victorine; ses voitures, chez Thomas-Baptiste; ses *tigres*, en Angleterre; ses gants, chez Bodier; *pour être à la mode, il faut encore saluer, parler, chanter, s'asseoir, discuter, manger, boire, marcher, danser comme le veut et l'ordonne la mode*. Or, jusqu'à présent ces détails importants, ces transitions brusques, ces mutations atmosphériques, ont été dédaignés; mais, disons-le franchement, ce dédain était ignorance chez nos devanciers, comme c'est une impuissance chez nos rivaux⁶³.

Così concepita, "l'espressione vestimentaria" rappresenta insieme, e contraddittoriamente, «la métaphysique des choses» e «le cachet dont un consentement unanime» sigilla il successo, l'invenzione d'innovative «révolutions des mœurs» e un inevitabile regesto di «principes incommutables»⁶⁴. Poiché la moda è anche «legge» – codice normativo, canone a carattere rigorosamente costrittivo e vincolante, o sistema di ideali regolativi a cui non si può evitare di conformarsi – ma, imperscrutabilmente, «legge non scritta». Non diversamente si esprime Madame de Mortsauf, in *Le Lys dans la vallée*, allorché impartisce a Félix de Vandenesse una magistrale lezione sui linguaggi occulti della moda e dei costumi sociali:

Cher, les lois ne sont pas toutes écrites dans un livre, les mœurs aussi créent des lois, les plus importantes sont les moins connues; il n'est ni professeurs, ni traités, ni école pour ce droit qui régit vos actions, vos discours, votre vie extérieure, la manière de vous présenter au monde ou d'aborder la fortune. Faillir ces lois secrètes, c'est rester au fond de l'état social, au lieu de le dominer⁶⁵.

⁶³ Balzac, *Des mots à la mode*, in *Œuvres diverses*, cit., vol. II, p. 749 (il corsivo è mio).

⁶⁴ Balzac, *Traité de la vie élégante*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. XII, p. 226.

⁶⁵ Balzac, *Le Lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. IX, p. 1085 (il corsivo è mio).

In questo celebre trattatello sulla dissimulazione machiavellica dei linguaggi mondani (di cui tanto Henry James che Marcel Proust censureranno, pur essendone affascinati, la mescolanza impura⁶⁶ e quasi indiscernibile delle «più volgari ambizioni» e dei «più nobili scopi»⁶⁷, nella sistematica interferenza tra le illusioni della vita reale e gli inganni della vita romanzesca), l'iniziazione alla moda si ridefinisce come una propedeutica all'arte della menzogna in vista della *réussite*, del successo sociale. In tal senso, la moda diviene «maschera» necessaria, *mise en scène* indispensabile ad ogni passo sul palcoscenico mondano. Tutte le scene della *Comédie humaine* moltiplicano, in un repertorio infinitamente vario e sfumato, gli approcci e gli sguardi sulla rappresentazione del gioco «des masques mondains», dove l'apparizione di qualunque «verità» trova sempre come spazio elettivo (come condizione preliminare, o risorsa primaria, o contro-fondamento) l'esplorazione della menzogna. Nell'universo balzachiano non c'è fenomeno della moda in quanto «commedia sociale» che non passi attraverso una spessa coltre di dissimulazioni o duplicità, di messaggi ambigui, simulazioni intenzionali che confondono e sorprendono lo sguardo altrui⁶⁸. E non esiste, d'altronde, alcun «giovane eroe balzachiano» che non sia esposto precariamente alle alee di un doppio processo di interpretazione. In prima istanza, gli compete la rieducazione ermeneutica al deciframento e alla traduzione del «linguaggio in maschera» delle mode e dei rituali mondani (le parole, i gesti, le espressioni furtive, le occhiate, le impercettibili inclinazioni del capo, le sfumature della toilette...). Ma, in seconda istanza, lo attende il vero e proprio apprendistato alla moda del tipico «commediante» dell'alta società balzachiana: la necessità di «mentire», di posare, di impadronirsi di un codice riconosciuto «di artifici da rappresentare»⁶⁹ – di mettersi, insomma,

⁶⁶ Henry James, *Honoré de Balzac* (1875), in *Literary Criticism*, ed. by Leon Edel, Mark Wilson, New York, The Library of America, 1984, vol. II, p. 63.

⁶⁷ Marcel Proust, *Sainte-Beuve et Balzac*, in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration de Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 263.

⁶⁸ Rose Fortassier, *Les Mondains de «La Comédie humaine». Étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974, *passim*.

⁶⁹ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, pp. 67 ss.

in maschera. È l'apoteosi del «velamento/disvelamento» del linguaggio artificiale della moda, secondo la legge occulta della rivelazione rovesciata e del discorso criptato, che più tardi Proust, al di là delle sue prime letture balzachiane, trasformerà in vertigine del linguaggio indiretto e sempre “secondo” dell'artificio mondano nell'immensa tessitura riflessiva della *Recherche*, dove «non c'è parola rivelatrice che sulla base di una parola essenzialmente menzognera»⁷⁰. Allo stesso titolo, nell'impero balzachiano delle apparenze mondane, «girotondo di inganni» non più governabile in un sistema di stabili e affidabili forme semantiche, ogni più contingente artificio della moda deve forzatamente divenire l'oggetto di un'incerta, faticosa conquista.

La tragedia del futile

Oh! Savoir qu'elle ne pensait seulement pas à ma misère et me croyait, comme elle, riche et doucement voituré! [...] Je me souvins alors que j'étais à jeun. Je ne possédais pas un denier. Pour comble de malheur, la pluie déformait mon chapeau. *Comment pouvoir aborder désormais une femme élégante et me présenter dans son salon sans un chapeau mettable!*⁷¹

Stiamo percorrendo, insieme a Raphaël de Valentin, le strade che separano i miserabili quartieri parigini popolati da studenti e *bohémiens* dalle incantevoli *avenues* del Faubourg Saint-Germain e della Chaussée d'Antin, i templi del lusso e dell'eleganza in cui si muove, come nel proprio elemento, l'algida contessa Fœdora: un febbrile, concitato andirivieni nella geografia immaginaria della Parigi di Balzac dove i molteplici tratti degli spazi metropolitani segnano altrettanti invisibili confini simbolici e sociali⁷², disegnando una rete di opposizioni tra luoghi che incarnano visibilmente invalicabili «barriere» – *nonché* «*frontiere della moda*». Poche pagine dopo, infatti, ritroviamo Raphaël, sempre in preda alla frustrante ossessione della conquista di

⁷⁰ Gérard Genette, *Proust et le langage indirect*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 249.

⁷¹ Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. X, pp. 159-160.

⁷² Claude Duchet, *La mise en texte du social*, in *Nouvelles lectures de «La Peau de chagrin»*, éd. par Pierre-Georges Castex, Clermont-Ferrand, Université de Clermont II, Faculté de Lettres, 1979, pp. 79-92.

Fœdora, alle prese con l'inusuale «catastrofe» tragica rappresentata dal fango sul selciato:

Mon bonheur, mon amour dépendait d'une moucheture de fange sur mon seul gilet blanc! Renoncer à la voir si je me crottais, si je me mouillais! Ne pas posséder cinq sous pour faire effacer par un décrotteur la plus légère tache de boue sur ma botte! [...] Entre une blessure à recevoir et la déchirure de mon frac, je n'aurais pas hésité⁷³.

Un'impercettibile macchiolina sul gilet bianco balza dunque in primo piano nel racconto autobiografico di Raphaël come un avvincente colpo di scena. Dalla sua immacolata superficie dipendono l'accoglienza che il giovane riceverà, gli esiti del corteggiamento, i termini stessi della sua autoaffermazione sociale, e, con essi, anche gli sviluppi possibili dell'intreccio del romanzo: la futilità delle più minute componenti della moda si carica di un'intensità drammatica percepita e rappresentata con tale vivida acutezza da poter *decidere* le sorti del racconto. Il codice vestimentario diviene così dramma del futile, violenza simbolica dell'accessorio che si esercita con inaudita crudeltà sui suoi soggetti e sulle sue vittime. La moda è qui profonda, lanciante «esperienza di senso»⁷⁴, o vero e proprio choc percettivo, come quello a cui è sottoposto il giovane Lucien de Rubempré al primo impatto con le «costose inezie» del lusso parigino. I loro scintillanti dettagli, ostentati nelle vetrine delle boutiques e in quella sorta di «vetrina vivente» che sono i raffinati passanti dei viali delle Tuileries, «inebriano» Lucien, lo «abbacinano», «colpiscono» il suo sguardo, «feriscono» la sua sensibilità, «umiliano» il suo amor proprio, lo «estraniano» dal sentimento di appartenenza alle sue origini, gli «spezzano il cuore»⁷⁵. La moda manifesta il suo iperbolico *pouvoir d'écraser* chi ne ignora il rigoroso sistema di codificazione. Con una progressione fulminea, imprime su Lucien (sul suo corpo, come sulle vesti che lo «infagottano ridicolmente»⁷⁶) dapprima il marchio dell'inade-

⁷³ Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. X., pp. 160-162.

⁷⁴ Georg Simmel, *Die Mode* (1895), in *Jenseits der Schönheit*, hrsg. von Ingo Meyer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, pp. 78-106; trad. it. *La moda*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 15-67.

⁷⁵ Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, cit., vol. V, pp. 264-271.

⁷⁶ Ivi, p. 272.

guatezza e della volgarità del suo *mauvais goût*, poi la rivelazione brutale della sua qualità di *parvenu*, e quindi la sua irrimediabile estraneità al *beau monde* a cui aspira, fino, letteralmente, ad annientarlo:

Les personnes qui jouissent en province d'une considération quelconque, et qui y rencontrent à chaque pas une preuve de leur importance, ne s'accoutument point à cette perte totale et subite de leur valeur. Être quelque chose dans son pays et n'être *rien* à Paris, sont deux états qui veulent des transitions; et ceux qui passent trop brusquement de l'un à l'autre, tombent dans une espèce d'anéantissement⁷⁷.

Nell'universo balzachiano, i «riens» della moda hanno dunque il potere di ridurre a «rien» l'individuo. Prima ancora della rottura consumata nel celebre episodio all'Opéra, nel palco di Madame d'Espard, sono proprio le «inezie» vestimentarie a decretare la fine della relazione tra Lucien e Louise de Bargeton, per reciproco disincanto nel confronto mimetico con gli splendori delle *mises* e del *bon ton* dei rispettivi rivali parigini: «Louise comprit ce que du Châtelet lui avait dit la veille: *Lucien ne fut plus rien*»⁷⁸.

L'incontro con l'eleganza della vita esteriore si trasforma così in un «urto» dalle conseguenze drammatiche, attraverso lo stordimento e lo spaesamento di una radicale perdita di identità nell'immersione subitanea in un mondo divenuto di colpo minacciosamente illeggibile, e dove tuttavia «tutto parla». La toilette e il candore delle mani, le posture del corpo, le maniere, gli accessori più disparati segnalano e significano linguaggi segreti di aggressiva, implacabile complicità, «invisibles cachets de passeport qui impliquent une maçonnerie, une société plus ou moins nombreuse d'initiés qui se reconnaissent et s'entre-tiennent à la barbe du vulgaire⁷⁹» – linguaggi che l'inesperto Lucien ignora, subendone ancor più dolorosamente l'impatto corrosivo e l'annullamento identitario. Starà a lui (come a ogni giovane «esordiente balzachiano» nello spietato universo «des

⁷⁷ Ivi, p. 264.

⁷⁸ Ivi, p. 278 (il corsivo è mio).

⁷⁹ Kempf, «Coutumes et hiéroglyphes balzaciens», in *Sur le corps romanesque*, cit., p. 71.

gens à la mode») trasformare l'inferno dei «riens» vestimentari nel purgatorio del loro tormentoso, non meno drammatico *apprentissage*. Le tappe inevitabili di questo itinerario sono i concitati tentativi di riconoscere e distinguere il nuovo linguaggio degli ombrelli, dei bastoni da passeggio o dei cappelli – ossia l'iniziazione al sapere della moda e del corpo addomesticato dai suoi dettami, che, in Balzac, è appunto una «scienza dei nulla»: *une science des riens* aleatoria eppur imprescindibile, carica di esplosive innovazioni romanzesche. Le sue manifestazioni, ormai affidate ai «nonnulla», generano infatti su scala globale nell'opera di Balzac un processo generalizzato di deciframento, di interpretazione parossistica, di ossessiva ricerca di ciò che si annida o si cela nelle sfumature più fugaci, con una vera e propria ipersemantizzazione di ogni più piccolo elemento della vita esteriore. Attraverso questa reiterata, inesausta attività semiotica *ante litteram* della *vestignomie*, il romanzo balzaciano si fa lo spazio dell'ingrandimento di ciò che sembrerebbe infinitamente piccolo, del radicale rovesciamento di prospettiva secondo il quale *sono ormai l'infimo e il labile a detenere il senso del generale* – in cui l'esplorazione di nuove forme della scrittura romanzesca si allea alla conquista ermeneutica dei «segni» della modernità.

Jean-Paul Rogues

L'apparence est sacrée. Le concept d'«apparure» chez Henri Raynal

L'œuvre d'Henri Raynal n'est pas seulement originale et singulière, elle propose un renversement total de la perception commune en offrant de surcroît un nouvel espace où il est possible de respirer plus librement. Deux paradigmes se distinguent chez lui: la montagne et le vêtement, encore faut-il préciser que ce sont exclusivement la haute montagne et le vêtement féminin. Cependant il s'agit bien là d'un seul intérêt, intérêt pour l'apparence, la parure, toutes les formes de la coquetterie fût elle orogénique. Il serait donc erroné de considérer ces objets de prédilection comme de simples thématiques. André Breton a d'ailleurs immédiatement perçu dans le premier manuscrit d'Henri Raynal, non pas l'originalité, mais ce qui, souci débordant, est à la source d'une véritable pulsion littéraire qui ne relève pas du «chic» circonstancié de la transgression, comme pourrait le laisser entendre la publication presque simultanée des œuvres de Sade dans l'Édition de Gilbert Lely qui fait désormais référence. Ainsi, en 1957, André Breton engage Pauvert à publier *Aux pieds d'Omphale*; ensuite viendront *L'Œil magique* et *Sur toi l'or de la nuit*¹ qui illustrent la constance de ses préoccupations jusque dans ses ultimes conséquences: le sentiment d'une passion débordante dont les occurrences, toujours reprises, ne permettent plus au lecteur de voir la réalité d'un manteau de pluie ou d'une robe de la même façon. Si jupons et falbalas ont désormais un caractère d'étrangeté pour de jeunes lecteurs, il

¹ Voir les références bibliographiques en fin de texte.

en ira autrement lorsqu'ils rencontreront une méditation sur le latex et les matières composites qui se séparent de l'organique.

Lire Henri Raynal c'est être convoqué à voir ce qui jusque-là n'était pas visible et dont il a voulu témoigner. Sa passion n'est pas fétichiste et encore moins voyeuriste; elle est certes le fruit d'une fascination mais aussi celui d'une exigence de savoir. Dans cet effort intellectuel et amoureux, la métaphore aura un rôle majeur, mais elle sera de celles qu'appelle Nietzsche. Jamais, en effet, elle ne trouble son eau pour qu'elle paraisse profonde et elle aura toujours pour but de faire connaître la fin des choses et leur principe. Le vêtement féminin comme l'orogénie ne seront jamais des objets détachés du Tout qu'il faut entendre comme «Tout cosmique». Ils ne sont en effet que la manifestation de la diversité, diversité qui elle-même est le trait majeur et fondamental du Tout.

Deux paradigmes essentiels donc, auxquels il faudra ajouter plus marginalement la mer. Mais, le plus souvent, le pli du vêtement féminin l'emporte sur le drapé géologique. Henri Raynal consacrera un ouvrage à l'un et un ouvrage à l'autre. *Le Pays sur le chevalet* donne à voir et à penser la montagne, *Sur toi l'or de la nuit* consacre le vêtement féminin. On pourrait s'attendre à une écriture strictement descriptive, cherchant à épuiser le réel et, pourquoi pas, semblable à celle du nouveau roman dont Raymond Queneau raille l'absurdité du détail dans *Les fleurs bleues*². Mais avec Henri Raynal on doit tirer une autre leçon: celle de la réconciliation du su et du vu, celle du sensible et de l'intelligible. Le savoir scientifique fait irruption dans le regard porté sur la forme de l'objet qui suscite son admiration; et la science, celle-là même qui rend possible les techniques permettant la création de matières nouvelles et qui s'interroge sur les représentations de la matérialité, ne désenchante pas le monde, tout au contraire elle accroît l'étonnement où le réel est encore plus présent et affirme l'existence d'un merveilleux objectif qui confine à l'énigme dont il entend témoigner.

Ainsi dans le déploiement d'un réel susceptible de nous livrer sa splendeur, le vêtement féminin provoquera l'émerveillement, ce moment où la banalité se retire, et le concept «*d'apparure*»

² Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, «Folio», 1965.

n'est que la conséquence de l'articulation d'une pensée qui se présente comme une phénoménologie amoureuse et poétique du vêtement féminin, phénoménologie qui trouve son origine dans *Aux pieds d'Omphale*, dans plusieurs chapitres de *L'Œil magique* et dans deux ouvrages: *Sur toi l'or de la nuit* et *Dans le dehors*.

Vichy, pois, plis, bottes et bas, matières et motifs, «*installations confidentielles*»³, «*jambes attelées*»⁴ pour une «*gastro-nomie de l'œil*»⁵ qui n'ignore pas les termes techniques de la couture et que redouble une réflexion sur le drapé et les couleurs chez Zurbaran, Giotto, Watteau, auraient déjà amplement de quoi satisfaire notre réflexion si ces vues à plat n'étaient pas articulées à une vision beaucoup plus large. En effet, l'intérêt de l'écriture admirative et interrogative d'Henri Raynal, si elle n'exclut pas le dénombrement provoqué par l'étonnement, donne à la toilette une dimension métaphysique que seul peut-être Baudelaire avait envisagée.

Paradigmes et architectures

«L'hommage ne lasse jamais»⁶, écrit Henri Raynal à propos du vêtement féminin. Il occupe en effet une place telle que le lecteur vulgaire, décelant un intérêt hors du commun, est aussitôt tenté d'employer malheureusement les termes de la psychiatrie: obsession, perversion, fétichisme, et masochisme pour le premier texte publié en 1957 chez Jean-Jacques Pauvert. Mais la fascination exercée par la transgression que l'on retrouve alors notamment dans l'œuvre de Georges Bataille est très différente de ce qui naît de la plume d'Henri Raynal. André Breton est certainement sensible au caractère hors normes de l'œuvre, mais Henri Raynal n'est pas un «illuminé» nervalien, son écriture n'est pas non plus celle d'un ouvrage du deuxième rayon. C'est un classique, sa passion est celle du sens que l'on obtient

³ *Sur toi l'or de la nuit*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 116.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 93.

⁶ *Redites (?) Sur la robe*, Paris, L'Œil du Griffon, 1995, p. 8.

dans une langue où ce qui se conçoit bien s'énonce clairement; en effet Henri Raynal, d'un ouvrage à l'autre, a une exigence morale: poser sans cesse les mêmes questions, en les pénétrant toujours plus avant, parce qu'elles sont essentielles, et ceci avec une grande rigueur intellectuelle. De 1957 à 2015, on perçoit ce qu'on doit nommer les progrès de sa pensée dans un domaine, celui du vêtement, laissé en friche depuis Balzac et Baudelaire.

Henri Raynal n'est donc pas la dupe de sa pratique, il ne cherche pas non plus à la masquer. Les précisions qu'il donne, les postfaces ajoutées par exemple pour *Omphale*⁷ donnent toute la mesure de la constance de ce centre d'intérêt. Un chapitre entier de *L'Œil magique* est intitulé «phénoménologie du vêtement féminin». Mais même à considérer seulement *Omphale*, le premier ouvrage, on rencontre des notations très importantes sur la soie, le velours, le décor par exemple écossais, la jupe, la jupe et son mouvement. À lui seul le buste vêtu est évoqué dans dix-huit pages différentes⁸. Ce qui pourrait laisser penser que la poitrine occuperait la place essentielle, mais ce serait oublier que la féminité a besoin d'accessoires: ceintures, escarpins, déshabillés, anneaux portés aux poignets, et ceci encore sans compter sur la réflexion provoquée par l'irruption des matières nouvelles: l'imperméable transparent, l'imperméable caoutchouté, le tablier de caoutchouc, les matières plastiques.

Ainsi la réflexion engagée dès 1957 se poursuit dans l'œuvre entière. Dans *L'Œil magique* (1963), il s'engage en effet dans l'écriture d'une phénoménologie du vêtement féminin, phénoménologie dans laquelle il distinguera ce qui relève de la matière – la soie ou le satin – ce qu'il nomme le décor – les carreaux ou les pois – et enfin la forme qui apparaît sous le terme de plis. Il faudra ajouter ensuite, avec *Sur toi l'or de la nuit*, ouvrage entièrement consacré aux vêtements, à la parure, à l'étoffe de la féminité, une réflexion consacrée à la couleur. La lecture de cet ouvrage ne permet d'ailleurs plus de voir banalement le vêtement féminin.

⁷ Voir la réédition de 2004 (*Omphale*, Paris, Fata Morgana).

⁸ *L'Œil magique*, op. cit., pp. 34, 52, 53, 59, 67, 68, 69, 83, 84, 94, 95, 101, 102, 110, 112, 133, 139, 153; voir également les chapitres "Opulence" (pp. 130-134) et "Le sculpteur est à l'intérieur" (pp. 163-168) de cet ouvrage.

Contrairement à Balzac, le déploiement de la litanie vestimentaire dissout le caractère accessoire ou social du vêtement dont le moindre élément ne peut être dissocié du corps qu'il vêt. Dans cet ouvrage, Henri Raynal reprend les éléments consacrés dans les ouvrages précédents: étoffe, étoffe de couleur vive, noir étincelant, plis, carreaux, quadrillage, jupe plissée, dessous, jupons, froufrous, soutien-gorge, ceinture, cordelière, cape, porte-jarretelles, escarpins, hauts talons, bottes, bottes étincelantes, tablier, cirés, évoqués plusieurs fois, etc. Ainsi la litanie que l'on aurait pu croire achevée, non seulement s'enrichit mais conduit peu à peu, au-delà même de la volonté de redire un territoire, à chercher à en dévoiler le sens né de la rencontre d'un confinant qui fait corps avec le confiné. Et là l'énumération fascinée n'y peut suffire.

Henri Raynal ne sera pas le Prévert de la vêtue. Il est à la recherche d'une parole qui permettra de donner au vêtement une compréhension de nature anthropologique et métaphysique. Cet accès sera rendu possible par un échange métaphorique entre l'étoffe et la mer et par l'analogie avec l'orogénie et la question du pli.

Analogies

La première page de *Sur toi, l'or de la nuit* établit une analogie entre les deux paradigmes majeurs de son œuvre, la montagne et le vêtement féminin: «J'ai vu les monts basculer. Se renverser. J'ai vu danser les monts. [...] J'ai vu des montagnes trop riches, disposant d'étendues trop généreuses... [...] j'ai vu de longs versants se toucher, se séparer, se retrouver. J'ai vu d'affectueuses montagnes un instant aller joue contre joue. Je parle de la jupe. Je parle de la matière mobile, vivante, de son relief versatile qui se transforme d'une seconde à l'autre. Je parle spécialement de cette sorte de jupe abondante, tirant ses effets du biais du tissu qui est dit à godets. [...] Bousculade, démon qui chavire! Ebats! Hochement des monts!»⁹.

⁹ *Sur toi, l'or de la nuit*, cit., p. 9.

Les trois premières pages de cet ouvrage proposent «la propagation d'une métamorphose» dans laquelle le plissement de la jupe devient plissement orogénique. On comprend dès lors que «le vêtement est plus que le vêtement». Il est matière et cette matière aux propriétés et aux richesses inouïes propose une leçon: «c'est-t-elle, la matière, qui vient vers nous, s'avance à notre rencontre, exactement comme les vagues qui se portent à nos pieds». Dès lors la jupe devient «leçon spectacle»¹⁰, elle s'anoblit dans une appartenance plus large, elle peut être envisagée comme objet de pensée. Limite, elle dépasse son contour et se fait matière vivante qui révèle non seulement le corps qu'elle vêt mais aussi le faste proposé par l'existence même de la matière qui se déploie dans toute sa diversité. Ainsi, toujours dans l'analogie entre le pli orogénique et le pli vestimentaire, Henri Raynal décèle «la matière en mouvement qui se rapproche d'une intimité scellée, y fait pudiquement allusion, la désigne symboliquement»¹¹. Cette perspective, où le mouvement domine, le conduit à avancer le paradoxe d'une «locomotion de la montagne»¹² qui rappelle les tentatives de l'architecture contemporaine, où le pli aura une place de choix. Le pli du vêtement ou la montagne plissée et marine demeurent un «épiderme» avec lesquels «les peintres s'en sont donnés à cœur joie»¹³. Sa réflexion le conduit ensuite, presque naturellement, de Giotto à Watteau en passant par les rhénans, Gainsborough, Ingres et Corot. Dans tous les cas, ce qui domine sa réflexion, c'est la particularité du charme opéré par la matière. Chez Watteau par exemple, il affirme que «c'est la substance même de la peinture qui est prêtée à celle des tissus soyeux [...]. Les plis, eux, quand ils ne sont pas charmeurs, sont inquiétants»¹⁴. Cependant ce qui demeure, ce n'est pas l'inquiétude mais la fascination du mystère que recèle le mouvement de la matière, «sa surface perturbée» [...] son «chahut topographique»¹⁵.

¹⁰ Ivi, p. 10.

¹¹ Ivi, p. 55.

¹² Ivi, p. 59.

¹³ Ivi, p. 37.

¹⁴ Ivi, p. 38.

¹⁵ Ivi, p. 39.

À l'évidence, cette vocation chorégraphique de la matière Henri Raynal la tient de sa fréquentation des ouvrages majeurs concernant la physique et l'astrophysique contemporaines. Une image est au centre de cette préoccupation. «Dans la nuée des possibles, il y a cette terrible image: partez d'une étoffe tendue; rendez-lui sa laxité; des plis paraissent. Soit des créatures. C'est quoi des créatures? De l'éphémère, du fragile, du précaire. Tendez de nouveau l'étoffe. Les êtres qui étaient venus ont disparu. Le fond les a émis. Le fond les a repris»¹⁶. Naturellement il n'y aurait danse de la matière si la matière n'existait. Henri Raynal est donc conduit à s'interroger sur ces phénomènes de «lisière» ou «limite où deux mondes se rencontrent»¹⁷ et aux modalités de la matière.

Les deux artifices

Il distinguera deux artifices. «Le premier est empirique, souvent, et, en tout cas, inspiré»¹⁸. Si on le rapporte au vêtement, on peut affirmer qu'il est naturel. Il n'est nullement en rupture avec la nature, il est supplément de celle-ci, adaptation de celle-ci, l'image qui permet de concevoir simplement, et celle de la production artisanale, pour le vêtement, c'est l'art du couturier qui ajoute quelque chose à la vie et, ce faisant, en devient complice. Si le corps «commande aux tribulations de l'étoffe»¹⁹, l'étoffe ajoute au corps quelque chose qui peut se nommer supplément ou surcroît. Dans tous les cas, c'est quelque chose qui est donné et qui «a l'honneur de s'ajouter à la vie»²⁰.

Il en est tout autrement avec le second artifice qui, par la technique, est en rupture avec la nature, et la refoule. On rencontre ainsi chez Henri Raynal une critique nietzschéenne où la technique tend à s'autonomiser et à engendrer un rapport de domination destructrice avec la nature dont elle s'empare comme

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 42.

²⁰ *Ivi*, p. 43.

s'il s'agissait d'un décor à coloniser. Ce dernier fera l'éloge de l'artifice qui garde le contact avec la nature et affirmera que «de ce bon artifice le vêtement est l'exemple plus que privilégié, plus que précieux, miraculeux!»²¹. Cette compénétration de la toilette et du corps, cette rencontre heureuse de la surface et de sa nouvelle périphérie n'est pas artifice qui masquerait et effacerait le corps. Il affirme en effet que sur telle femme, le vêtement choisi n'est plus artificiel parce que l'artifice est lié à la vie. «Sur la femme charnue assez grande brune qu'il a choisie, cet artificiel n'est plus, l'artificiel a saisi la vie. La vie a occupé l'artificiel, l'a adopté. Très intime osmose. Échange parfait. L'artificiel est vivant»²². Le vêtement devient attribut vivant du vivant. Ainsi «passer en revue la parure de la femme, dans une large mesure, revient à reconnaître, énumérer des attributs»²³, mais des attributs vassalisés, qui rendent hommage et qui, sans pour autant perdre leur altérité, sont acquis à la féminité et parfois la sacralisent, donnant à la parure la possibilité d'un dialogue avec un corps présent.

À cet égard, il est important de dégager Henri Raynal de toute interprétation fétichiste. Le corps ne sera pas réduit à son symbole par découpages métonymiques successifs, comme le fait Rétif dans *Le joli pied* où la féminité passera de façon fétichiste de la jambe au pied, du pied à la chaussure. En effet, le corps dans l'œuvre d'Henri Raynal est envisagé dans son intégralité, intégralité révélée par le vêtement qui dans le cas d'un choix heureux lui permettra d'apparaître dans sa matérialité et de manifester la personne qui le porte. «Aucune discontinuité ne séparerait les parties du corps. L'attention qui est portée à nombre d'entre elles les élevant au rang d'attributs, divise un pouvoir originel en pouvoirs distingués, afin qu'elles puissent se coaliser et que leur total, enrichi, soit rendu à l'unité première»²⁴. Naturellement telle conception s'appuie sur une idée de la matière qu'il partage avec les astrophysiciens dont il a fréquenté les œuvres et avec lesquels il a eu l'occasion de dialoguer. On peut citer tout

²¹ Ivi, p. 47.

²² Ivi, p. 48.

²³ Ivi, pp. 48-49.

²⁴ Ivi, p. 52.

particulièrement Jean-Pierre Luminet qui, pour sa part, portera un intérêt particulier à la renaissance d'une poésie scientifique parmi lesquels il distingue Queneau, Ponge et Jacques Réda.

«Louée soit l'illusion»

Henri Raynal, s'appuyant donc sur les concepts d'unité, d'expansion et de diversification pour tout ce qui concerne la matière, doit ensuite résoudre une seconde question: celle de la valeur que l'on peut accorder à cette apparence issue de la diversité. Ainsi il envisagera la femme qui, au miroir, cherche un ajustement pour le seul plaisir du paraître, c'est-à-dire sans finalité. Cette conception qu'il partage, en grande partie, avec le philosophe Jacques Dewitte, renverse les conceptions doxiques utilitaristes selon lesquelles il est nécessaire que toute chose ait un but. Cela pourrait paraître anodin. Or il n'en est rien: il s'agit ni plus ni moins d'interroger l'idée de cause finale. De même que la statue ne serait plus là pour orner le temple, de même la robe n'aurait pas de but avéré. La choisir ou la porter relèverait d'une gratuité, de la recherche d'un accord entre le corps et la nouvelle limite qui lui permet d'apparaître dans toute sa beauté. Il s'agit pour Henri Raynal d'ajouter une nouvelle frontière artificielle qui fait corps avec la limite première à laquelle elle s'associe.

Rien n'est donc fait "pour" le regard d'autrui, mais plutôt pour qu'un "soi" accède à un "je" dans la rencontre avec une altérité. Le vêtement comme le corps ne seront plus apparences révélatrices d'une absence qui serait la féminité, mais présence infinie qui cherche à se lier, à être en continuité avec une totalité qui la dépasse. En d'autres termes, la conception doxique de la cosmétique est totalement inversée. C'est là un trait de la générosité de la pensée d'Henri Raynal qui éclate dans ce renversement. La conception ordinaire est celle du masque ou plus gravement du leurre. En effet, si l'on suit la pensée d'Henri Raynal l'analogie selon laquelle le filament de laine rouge permet aux pêcheurs de tromper le brochet comme le rouge à lèvres permet aux femmes de fasciner la gent masculine, est réductrice car la beauté de l'artifice, et donc du leurre adossé au regard, est réduite à l'état de moyen.

Pour Henri Raynal, la privation d'intention en elle-même donne au désir plus d'ampleur et de liberté en magnifiant et le corps et l'artifice. Cet argument entre en cohésion avec la critique qu'il opère de ce qu'il nommera les *déréalistes*. En effet, si tout est dans le regard porté sur l'objet – même à concevoir que cet objet soit un objet d'admiration – la réalité alors disparaît, Henri Raynal affirmant en effet que «Maya n'existe pas» et que «louée soit l'illusion»²⁵. Ce faisant, il s'engage contre toutes les formes de déconstruction et de relativisme qui dissolvent l'objet: «l'exténuation de l'objet étudié est bien ce qui ressort des énoncés des philosophies, sociologies, épistémologies contemporaines, considérées dans leur ensemble. Dans les traits de cet objet, la déconstruction se plaît à reconnaître ce qui provient des cultures, des idiomes, des complexions individuelles, à quoi s'ajoute ce qui résulte du fonctionnement même de l'esprit: cet apport exogène *seul les intéresse*, elles le privilégient à un tel point que l'objet est vidé de sa substance aspirée hors de lui. Telle est l'action dissolvante des constructivismes et relativismes: il n'y a plus rien en propre. Qu'en reste-t-il? Existe-t-il? Question d'un piètre intérêt pour les déréalistes»²⁶.

Il s'agit donc de proposer un renversement total de la position de l'aliénation et de son corollaire, le désir de désaliéner, de démythifier, de démystifier, de déconstruire. L'idée selon laquelle rien ne peut être vraiment réel lui paraît une pétition de principe qui relève de l'absurdité et conduit à la ruine du réel: «cette désagrégation universelle, cette débâcle de tout le visible»²⁷.

Contre l'idée d'illusion cosmétique

Ainsi la cosmologie du vêtement féminin offerte par Henri Raynal est en tout point opposable à la conception qui rabaisse le vêtement à l'effet d'illusion d'une part et celle qui renvoie tout au regard d'autre part. Les exemples abondent dans la littéra-

²⁵ *Ils ont décidé que l'univers ne les concernait pas*, Paris, Klincksieck, 2012, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ Ivi, p. 21.

ture, mais la version la plus caricaturale est certainement donnée par Edgar Allan Poe, dans une nouvelle intitulée *Les lunettes*²⁸. Le héros s'éprend à l'opéra d'une image féminine dont le charme exaspère son désir. L'image, flattée mais distante, finit par accepter un rendez-vous et lui offrir la paire de lunettes qui permettra au myope de comprendre enfin pourquoi il est moqué par ses amis pourtant courtois. L'objet de son amour est une grand-mère. On pourrait encore se référer aux jeux d'absence et d'illusion de Gérard de Nerval dans *Sylvie*. Mais, dans les deux cas, on est renvoyé soit au regard, soit au désir de quelque chose qui par principe ne saurait être là.

Cependant, à chercher des comparaisons, si l'on admet que Henri Raynal rompt avec le cercle des présences illusoires et de la facticité, il est possible toutefois de le rapprocher des conceptions baudelairiennes et particulièrement de celle que l'on rencontre dans une nouvelle intitulée *La Fanfarlo*²⁹. Baudelaire affirme en effet, contre la platitude réaliste de Poe et la magie de l'absence nervalienne, la valeur intrinsèque de la cosmétique. Ainsi, lorsque le héros, fasciné par l'actrice, obtient enfin le rendez-vous nocturne tant attendu, il lui demande de retourner au théâtre et de revêtir son costume de scène en précisant «d'une voix tonnante: Eh! N'oubliez pas le rouge?». Baudelaire poursuit et commente l'attitude de son héros:

Il aimera toujours le rouge et la céruse [...]. Il aimait un corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture plus le mouvement; et ce matérialisme absolu n'était pas loin de l'idéalisme le plus pur. Mais comme dans le beau, qui est la cause de l'amour, il y avait selon lui deux éléments: la ligne et l'attrait, – et que tout ceci ne regarde que la ligne – l'attrait pour lui, ce soir-là du moins, c'était le rouge³⁰.

D'autres pages de cette nouvelle sont effectivement consacrées à la matérialité des vêtements et à l'immanence de l'être qui les porte: «elle aimait les étoffes qui font du bruit, les jupes longues,

²⁸ Edgar Allan Poe, *The spectacles*, «Dollar Newspapers», 27 mars 1844, traduction par William Little Hughes, s.d., Hetzel (1862), pp. 155-164.

²⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

³⁰ Ivi, p. 509.

craquantes, pailletées, ferblantées qu'il faut soulever très haut d'un genou vigoureux et les corsages de saltimbanque...»³¹.

Le vêtement raynalien est encore plus élaboré que celui de Baudelaire et peut être encore plus armé philosophiquement. Fondamentalement, il rejoint l'idée de l'erreur nudiste qui ne voit pas le bénéfice de la parure, de la rhétorique vestimentaire, ornement sans lequel le réel n'est pas. Dans l'œuvre d'Henri Raynal, le corps pour paraître est souvent pris dans «une charpente étreignante [...] qui embrasse avec pour but de louer»³². Il précisera d'ailleurs son désir:

On s'abstiendra d'examiner avec condescendance ce que l'on considérerait comme déguisement devant être percé à jour, on admirera la fécondation fraternelle de toutes choses, leur aptitude à additionner ce qui fait séparément leurs prix, à accéder à une présence double; la transfusion des pouvoirs; la mystérieuse intimité qui renferme sur lui-même un cosmos pourtant sans borne; l'intensité des échanges qui s'y tissent – qu'elle inspire, qui la renforce³³.

«Apparure et désapparure»

Il est donc nécessaire d'envisager le vêtement comme une métaphore vive, qui crée donc une réalité. Le vêtement comme la parole consistera à l'augmentation du réel dans un mouvement gracieux de civilité et de don. Dans un chapitre de *Retrouver l'océan* intitulé "L'apparure", le sous-titre est: "faire de soi un poème"³⁴. Naturellement il ne faut pas rapporter ce désir en lui donnant son sens dans le cadre hédoniste du début de notre siècle, ou le comprendre comme la sculpture de soi de Michel Onfray. La conception proposée par Henri Raynal est certainement plus proche de celle du philosophe Jacques Dewitte³⁵.

Il faut cependant lever une ambiguïté pour ce qui concerne la manifestation de soi. En effet avec Jacques Dewitte et notam-

³¹ Ivi, p. 503.

³² *Sur toi l'or de la nuit*, cit., p. 102.

³³ Ivi, pp. 59-60.

³⁴ *Retrouver l'océan*, Paris, éditions du Murmure, 2005, pp. 131-138.

³⁵ Jacques Dewitte, *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris, La Découverte/MAUSS, 2010.

ment avec l'image de Nelson qui pour Trafalgar revêt sa grande tenue, il se produit un mouvement de réflexivité. L'apparence est un choix, une intériorité qui se réfléchit, alors que chez Henri Raynal, il se produit un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, peut-être peut-on dire de l'Être vers une altérité. C'est tout le sens du titre *Retrouver l'océan*. L'auteur Raynal précise en effet qu'au-delà de «la satisfaction de plaire ou de rivaliser avec succès», il existe «un plaisir en soi. Fondamental qui ne passe pas par le regard d'autrui. Il est autonome. (Les jours où la femme est seule, il ne disparaît pas pour autant.)». C'est un plaisir semblable à «une parole qui aspire à être au meilleur d'elle-même»³⁶. Ainsi «la phénoménologie du vêtement pêche par omission: il lui revenait d'étudier une pratique artistique où l'artifice prend vie [...] ou l'intériorité s'engage dans un contour différent, se dote de couleurs nouvelles, avec chaque vêtement, s'y manifeste»³⁷. La phénoménologie du vêtement ne permet donc pas de rendre compte de cette innocence et de cet honneur du paraître qui permet le lien à plus ample que soi, à plus autre que ce qui peut se réduire au social.

Mais Henri Raynal insiste sur un autre aspect de la déliaison, c'est le mouvement de la *désapparure*. Car penser le mouvement comme «stricte surface, périphérie pure»³⁸ conduit à faire du vêtement un corps étranger au corps qu'il vêt. Il ne lui permet plus dès lors de décliner une identité et de la lier avec ce qui lui est circonvoisin. En d'autres termes, le prosaïsme peut rompre la proximité avec l'énigme qui donne tout son sens au créé. «Il faudra que je me décide un jour à fonder un comité de défense des créatures, un syndicat d'éloge du Créé»³⁹, s'écrie Henri Raynal qui s'offusque, en baudelairien, du prosaïsme vestimentaire. Dans ses *[Extraits] Sur la désapparure*⁴⁰, il s'indigne contre le choix du pratique au détriment du poétique en matière vestimentaire. La définition du poétique relève pour lui de la composition, ce qui le conduit à souligner le caractère universel de ce

³⁶ *Retrouver l'océan*, cit., p. 132.

³⁷ Ivi, p. 133.

³⁸ *Sur toi, l'or de la nuit*, cit., p. 20.

³⁹ Ivi, p. 34.

⁴⁰ Communication personnelle.

désir d'arrangement des apparences: «A-t-il existé un peuple chez qui la poésie de ce qu'on appelle l'apparence, aurait été inconnue? Citera-t-on une ethnie même disposant de ressources limitées, qui l'ignore?»⁴¹. Il propose un contraste très éclairant qui oppose le peu d'intérêt que l'on porte au vêtement à la place que l'on accorde à la confection des mets pour affirmer:

Le vêtement souffre d'un préjugé tenace.

S'en préoccuper, le commenter, souvent passe pour futile. Est-ce que disserter sur les différentes manières de confectionner un mets, ce qui se fait dans tous les milieux, analyser subtilement les sensations procurées par la dégustation d'un vin, pour cela user d'un vocabulaire abondant, raffiné, prête à sourire? Pourquoi cette différence?⁴²

Là encore, il rejoint Baudelaire qui, dans la même courte nouvelle, *La Fanfarlo*, exalte le choix des vins et des mets comme il exalte les choix vestimentaires. Henri Raynal va même jusqu'à dater la rupture qui s'accomplit sous l'influence du *sportswear* et du prosaïsme américain:

Ce vêtement en tant que poème (que la personne compose... Il peut être d'une grande sobriété), je l'appelais depuis peu *apparure*, par combinaison d'*apparence* et de *parure*, lorsqu'une cassure se produisit, c'était dans la première moitié des années 1990. Le pratique l'emportait, diminuant diversité et attrait, alors qu'auparavant, jamais il n'avait eu le dernier mot.

J'ai donc été amené à parler de *désapparure*⁴³.

Liturgie

L'auteur poursuit sa réflexion en insistant sur le caractère rituel et liturgique de l'ornement. Déjà dans *Sur toi, l'or de la nuit*, il précisait qu'«à son origine, en son essence, l'ornement est liturgique. Nous devons y voir un geste. Geste qu'accomplit le sacré ou geste par lequel on l'assiste, on lui apporte son concours, on rend hommage à sa présence, on se joint à lui, l'ornement désigne, chante, célèbre. Son lyrisme est thuriféraire»⁴⁴.

⁴¹ Ivi, p. 1.

⁴² Ivi, p. 2.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Sur toi, l'or de la nuit*, cit., p. 103.

Ainsi pour le citer encore: «se vêtir avec soin c'est honorer la présence de la vie au cœur de soi; rendre hommage à cette vie dans l'individu dont il n'abrite qu'une parcelle»⁴⁵. Le choix vestimentaire participe d'une conception beaucoup plus large que l'on rencontre dans la totalité de l'œuvre d'Henri Raynal. Composer, faire un choix esthétique, «c'est participer à la fête des formes et des couleurs qui attendaient l'humanité, c'est rejoindre en complices le spectacle premier des ciels, des eaux, des près, des feuillages, des plumages, des fourrures, des corolles c'est prendre place dans la convivialité du visible. À l'état pur ou en cohabitation avec les motivations de l'ego qui la cache, il y a une coquetterie – j'emploie ce mot faute de mieux – désintéressée»⁴⁶.

Son texte se termine par une éloquente prière adressée aux peuples qui n'ont pas complètement renoncé à ce goût de la parure:

De grâce, ne perdez pas le goût de vous vêtir d'avenante étoffe imprimée ou de vous draper avec art. N'y renoncez pas. Continuez à accorder votre apparence à la dignité de la vie que vous percevez intuitivement, dignité dont procède votre allure, ce n'est pas un hasard si on vous ont été épargné à la fois la noblesse innée de l'attitude et le désir spontané de vous habiller avec soin, la parure qui est la vôtre, s'inspirant de la beauté du monde, y ajoute. Elle manifeste aussi le mystère.

C'est vous qui, pour parler comme Hölderlin, habitez poétiquement cette planète⁴⁷.

Œuvres d'Henri Raynal

- 1957, *Aux pieds d'Omphale*, Paris, Fata Morgana.
- 1963, *L'Œil magique*, Paris, Seuil.
- 1965, *L'Orgueil anonyme*, Paris, Seuil.
- 1992, *Sur toi l'or de la nuit*, Paris, Le temps qu'il fait.
- 1992, *Le Pays sur le chevalet*, Paris, Deyrolle.
- 1995, *Redites (?) Sur la robe*, Paris, L'Œil du griffon.

⁴⁵ Communication personnelle, p. 2.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 3.

- 1996, *Dans le dehors*, Paris, Deyrolle.
- 1996, *La Double Origine. Journal de bord d'un voyage en Peinture*, Paris, éd. Galerie Michèle Heyraud.
- 1997, *Lettre à Louis-Paul Guigues*, Paris, L'Œil du griffon.
- 2004, *Dans le secret*, Paris, Fata Morgana.
- 2005, *Retrouver l'Océan*, Paris, éd. du Murmure.
- 2010, *L'Accord*, Paris, Fata Morgana.
- 2012, *Ils ont décidé que l'univers ne les concernait pas*, Paris, Klincksieck.

Revue «Autre Sud», dossier «Henri Raynal», n° 38, septembre 2007 (Marseille, éd. Autres Temps).

Dans la «Revue du MAUSS semestrielle» (Paris, La Découverte):

- 1993, n° 2, *L'orgueil anonyme*.
- 1997, n° 10, *À propos de la controverse sur l'art contemporain*.
- 1999, n° 13, *Noblesse de la finitude*.
- 1998, n° 8, *L'île sans océan. Trois méditations sur la générosité*.
- 2001, n° 17, *L'apparence infinie*.
- 2002, n° 19, *Un écrivain du oui peut-il lire Du trop de réalité d'A. Le Brun?*
- 2006, n° 27, *L'honneur d'être*, suivi de *Il s'élève vers nous*.
- 2007, n° 30, *Louée soit l'illusion! (Maya n'existe pas)*.
- 2008, n° 31, *Considérer enfin la parole-index*.
- 2012, n° 40, *Innombrables sont les voies*.
- 2013, n° 42, *L'émulation originelle*.
- 2014, n° 44, *Formes du rien*.
- 2014, n° 44, *L'innocence du paraître*.

Daniela Fabiani

Oublier Palerme di Edmonde Charles-Roux. Moda e stili di vita tra Vecchio e Nuovo mondo

Nel 1966 Edmonde Charles-Roux, dopo aver lavorato come caporedattrice alla rivista «Vogue» Francia, pubblica presso la casa editrice Grasset il suo primo romanzo, *Oublier Palerme*, subito premiato con il Goncourt e accolto da un ampio consenso di pubblico. Il romanzo, estremamente complesso e articolato nella sua struttura e modulato su varie dimensioni spazio-temporali, ha come centro tematico l'incontro/scontro tra due civiltà, quella americana e in particolare newyorchese, e quella siciliana, presentato anzitutto attraverso i suoi protagonisti principali, Gianna Meri, giovane siciliana emigrata a New York e Carmine Bonnavia, nato a New York da genitori siciliani emigrati, attorno ai quali ruota una miriade di personaggi, espressione emblematica di due mondi che sembrano essere totalmente antitetici. La scelta di situare le vicende raccontate nella dimensione dell'emigrazione permette all'autrice di sfruttare il pathos dell'esilio, legato appunto alla percezione di questa estrema differenza, e di proporre i due universi culturali attraverso una tecnica che potremmo definire di contrappunto, grazie alla quale ogni descrizione di New York e dei suoi abitanti viene immediatamente messa in relazione, attraverso la memoria, con una simile concernente la Sicilia e in particolare Solanto, la cittadina immaginaria di cui sono originari i protagonisti. L'opposizione costante tra un presente americano, luogo di un radicamento che comporta l'accettazione di uno stile di vita legato all'apparenza, e un passato che rivive grazie alla memoria e che invece proclama l'appartenenza, cioè l'essere, diventa così un

punto di vista interessante con cui leggere le vicende raccontate: emergono infatti davanti agli occhi del lettore gli stili di vita, l'abbigliamento, le tradizioni di due società umane che tuttavia trovano, proprio nella costante contrapposizione, le ragioni di un superamento di queste ultime individuando perciò i possibili percorsi su cui costruire una comune e nuova identità.

Vecchio e Nuovo Mondo a confronto

Il romanzo, ambientato in un tempo non ben definito ma ascrivibile alla prima metà del secolo scorso, si apre in modo emblematico, dal nostro punto di vista, con una frase della protagonista/narratrice, Gianna Meri, che introduce il personaggio di Carmine Bonnavia: «À New York, ceta étonnait un homme en noir assis sur le pas de sa porte»¹. Con questo esplicito riferimento a una situazione certamente non in linea con lo stile di vita americano viene suggerita immediatamente al lettore quella diversità che costituirà la costante narrativa di tutta la vicenda successivamente raccontata, pur se legata a due personaggi apparentemente uniti da una comune identità: Gianna Meri e Carmine Bonnavia sono entrambi legati all'America e alla Sicilia, con la differenza che Gianna si è volontariamente esiliata a New York dopo la morte in guerra del suo fidanzato, e qui vive lavorando come redattrice alla rivista femminile «Fair», mentre Carmine, nato a New York da genitori siciliani emigrati durante la guerra, vive nella metropoli deciso ad intraprendere qui una carriera politica, convinto di non nutrire alcun desiderio di conoscere la terra d'origine della sua famiglia; ma essa sembra diventare per lui una sorta di Atlantide segreta il cui richiamo diventa nel tempo sempre più forte tanto che, dopo il matrimonio con l'americana Babs, una delle responsabili della rivista «Fair», decide di recarsi in Sicilia dove tuttavia troverà la morte.

Diciamo subito che le immagini del Vecchio e Nuovo mondo che scaturiscono dalla narrazione sono delineate in modo estre-

¹ Edmonde Charles-Roux, *Oublier Palerme*, Paris, Grasset, 1966, p. 9.

mamente lucido e per certi versi impietoso: gli americani sono vanesi, ipocriti, superficiali, materialisti e razionalisti, incapaci di nutrire sentimenti profondi, pensano solo alla carriera e al denaro, cioè a una posizione sociale per raggiungere la quale sono disposti a tutto; l'unica qualità che li contraddistingue è l'ambizione, la voglia di lavorare bene e di non perdere tempo. Al contrario, la Sicilia è un paese misterioso e ostile, povero e in parte retrogrado, ma i siciliani sono fieri della loro terra e delle loro tradizioni, non si lasciano sottomettere dal potere e dalle istituzioni, agiscono impulsivamente per cui la razionalità non è il loro forte, hanno una grande forza interiore che li aiuta a superare ogni ostacolo. Questo fa sì che nel corso della narrazione i tratti caratteriali dell'uno e dell'altro popolo vengano spesso messi a confronto delineando dei rapporti dominati dall'incomprensione, da divergenze che sembrano insanabili, dal rifiuto di accettare l'altro o di adattarsi ad esso. Tutto ciò viene presentato dalla scrittrice attraverso figure che potremmo definire secondarie ai fini della vicenda raccontata ma che in realtà sono estremamente importanti poiché esse hanno il compito di illustrare i vari aspetti delle due culture. In particolare, accanto a figure maschili certamente significative, è soprattutto al mondo femminile che la scrittrice affida il ruolo di esprimere al meglio i vari elementi di queste società, incarnando in esso i valori e gli stili di vita che attraverso un confronto a volte serrato delineano davanti agli occhi del lettore un potente affresco sociale.

Anzitutto la vanità e l'ipocrisia del mondo americano vengono presentate attraverso il personaggio di Mrs. Mac Manno, la Tante Rosie di Babs, vedova di un uomo d'affari il cui riconoscimento sociale in vita poggiava su un abbigliamento da milord inglese, grazie «à sa chemise, à son col haut et glacé, à son veston boutonné jusque sous le nœud de la cravate et à ses bottines à tige»². Questo aspetto esteriore così sobrio e serio serviva a conferire maggior valore e dignità all'attività di un uomo d'affari che alla vendita di prodotti importanti per la vita quotidiana accompagnava la "missione" di aiutare l'ascesa sociale di giovani fanciulle per «faire d'une inconnue la débu-

² Ivi, p. 94.

tante de l'année»³, affermando così il suo potere e la sua rispettabilità. L'abbigliamento, e l'aspetto esteriore, come elementi di importanza sociale, quindi in questo caso come maschera, diventano il leitmotiv anche della sua vedova, appunto Tante Rosie, che ossessionata dall'orrore dell'invecchiamento e dominata costantemente dall'idea di «faire jeune»⁴, lungo tutto il romanzo diventa il sinonimo della vanità senza limiti: a sessanta anni, rifiutando di accettare la degenerazione del tempo, ha bisogno di un nuovo aspetto per essere felice e sentirsi a suo agio nell'ambiente sociale che frequenta; questa sua ossessione della vecchiaia la porta a trascorrere ripetuti periodi in cliniche capaci di ridarle un aspetto giovanile e da cui torna «fière d'offrir aux regards un front lisse de momie, méconnaissable, figée»⁵; passa molto tempo davanti alla sua *coiffeuse*, intenta a servirsi dei vari «pots, les hydratants, les astringents, les décapants, les vitaminés»⁶, suscettibili di mutare l'aspetto di una donna matura «victime de la beauté obligatoire, de la jeunesse forcée, farcie de paraffine, faufilée de nylon...»⁷. Inoltre, convinta che «un visiteur vous juge [...] sur ce qui saute aux yeux»⁸, il suo appartamento è arredato all'inglese con mobili e oggetti di lusso, «[...] tout cela plus ou moins choisi pour entretenir le visiteur dans des pensées reconfortantes»⁹ ed è un inno alla riuscita sociale. Fin dalle prime pagine la sua presentazione ne mostra il lato ridicolo e patetico: Gianna si reca a casa della donna e dopo aver notato che indossa un cappello certamente originale per una persona della sua età, «[...] un bouillonné en soie cerise qui paraissait de bonne marque»¹⁰ ne fa un ritratto ben preciso:

cette Américaine de soixante ans qui se donnait des airs de petite fille, se laissait glisser de sa chaise plutôt qu'elle n'en descendait, se tenait sur un seul pied comme si elle allait utiliser les carreaux noirs du lino pour jouer à

³ Ivi, p. 95.

⁴ Ivi, p. 24.

⁵ Ivi, p. 25.

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 17.

la marelle et me conduisait ainsi, de pièce en pièce, avec la démarche sautillante d'une écolière désœuvrée¹¹.

Lungo tutta la narrazione la sua immagine ritorna declinata su una scala di valori in cui la bellezza esteriore è necessaria non solo per dare un senso alla sua vita ma anche per mantenere uno stile di vita degno del suo rango sociale: con l'intento di sostenere sempre di più la rivista «Fair» di cui la nipote è un'importante dirigente, passa il suo tempo a partecipare a eventi mondani e ad organizzare nella sua casa dei ricevimenti che ospitano «[...] tous les champions du luxe devenu obligation sociale, tous les pontes»¹² e che si svolgono secondo il rituale classico dell'alta società in cui alla banalità della conversazione si unisce sempre il massimo apprezzamento per una padrona di casa che sa far divertire i suoi ospiti.

A questa donna vittima dell'opinione altrui, contraddistinta da atteggiamenti giovanilistici e dalla frivolezza, che al matrimonio della nipote ha il coraggio di vestirsi con una «robe rose bébé et un chapeau tout en fleurs»¹³, viene contrapposto da Gianna il ritratto della nonna e di altre donne siciliane che la giovane rievoca con una sorta di controcanto nostalgico che infrange le norme di uno stile di vita che la società americana ha eretto a dogma. La nonna viene rievocata in occasione delle uscite in spiaggia con i nipoti e il ritratto che ne esce la sublima come figura di saggezza e dignità, anzitutto attraverso la descrizione del suo abbigliamento:

Ma grand-mère, toujours en deuil, cheveux blancs, forte poitrine, robe de crêpe (du violet, du gris ou du noir), bas épais, souliers à bride, jambe enflée. Mon Dieu le succès qu'elle avait¹⁴.

Rispettata da tutti, questa anziana donna di 75 anni, sulla cui fronte brillava «l'étoile de la féminité»¹⁵, come sottolinea la narratrice,

¹¹ Ivi, p. 17.

¹² Ivi, p. 119.

¹³ Ivi, p. 361.

¹⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵ Ivi, p. 30.

se tenait assise au bord de l'eau, sans appui, sur un tabouret de cuisine, plus droite qu'un I ou qu'une reine, le nez pointé vers l'horizon, surveillant une nichée de brailards, ses petits enfants, âgés de deux à huit ans, [...] formant avec les jeunes corps qui se doraient à ses pieds, heureux adolescents attachés à ses propos, à ses conseils, un tableau d'une beauté inoubliable¹⁶.

Il senso della vecchiaia siciliana, esaltata attraverso un'attività che ne evidenzia il ruolo all'interno della famiglia, e quindi basato su un'appartenenza, viene così contrapposto a quello di una società americana legato invece a un rispetto sociale che occorre conquistarsi a fatica, rinnegando o comunque nascondendo la verità di ciò che si è.

Ma ancora, parlando dei suoi anni in collegio, Gianna rievoca l'abbigliamento austero e l'atteggiamento casto e sobrio delle «anciennes» mentre entrano in chiesa:

elles avancement dans l'allée centrale sur la pointe des pieds, tenant d'une main la mantelle sur leur décolleté trop profond et de l'autre serrant la jupe de taffetas contre leurs cuisses en prévision de quelque malheur hypothétique: coup de vent malencontreux, regard indiscret, faux pas où s'anéantirait leur dignité de femme entrant à l'église¹⁷.

A queste giovani donne che popolano i ricordi di Gianna fanno eco quelle che ruotano attorno alla rivista «Fair», la cui presenza in scena è sempre introdotta dalla descrizione di un abbigliamento e di uno stile di vita tipici delle donne moderne americane, disposte a tutto pur di farsi notare, pronte a consacrare la vita al proprio lavoro per essere rispettate. Così la giovane Fleur Lee, anch'essa responsabile della rivista «Fair», si presenta a un ricevimento in casa di Tante Rosie vestita con «un fourreau violet autour duquel s'enroulaient des écharpes multicolores qu'elle semait partout. Avec ses joues plates, son grand nez, sa coiffure de geisha, elle ressemblait à une extralucide sur le point de livrer ses secrets»¹⁸. La stessa Babs, «spécialiste en beauté»¹⁹ per il giornale in cui lavora, viene descritta spesso nel

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 32.

¹⁸ Ivi, p. 357.

¹⁹ Ivi, p. 10.

suo abbigliamento; anzitutto il suo arrivo in redazione coincide sempre con la cerimonia della sua vestizione “ufficiale”:

en pleine rédaction, Babs ôtait sa jupe, son chandail et se changeait de la tête aux pieds. D'une valise, rangée sous son bureau, elle tirait un collier, des gants clairs, des bas fins, puis elle glissait ses longues et blondes jambes dans un fourreau noir et c'était fait²⁰.

Questo mutamento di un aspetto esteriore adeguato appunto alla tipologia del suo lavoro rivela tuttavia agli occhi della narratrice una mancanza di qualità umane, di sentimenti profondi e veri tanto che il primo tentativo di descriverla da parte di Gianna presenta un incisivo pur se amaro ritratto ironico: «Babs, essayons de la décrire. Mais quels mots choisir pour donner du relief à ce qui n'en a pas? Babs était longue, blonde et abstraite»²¹. Il suo stesso matrimonio con Carmine, politico in ascesa, è dovuto a un ulteriore, possibile riconoscimento sociale per entrambi ed è talmente evidente la mancanza di affetto tra i due che lo zio Calogero, guardando il nipote sull'altare, dice sottovoce alla moglie Agata: «J'espère que j'avais l'air plus amoureux que lui»²². Questo stile vita di Babs, condotto all'insegna di un'organizzazione precisa, di un opportunismo e di una razionalità estremi, si riverbera anche nel suo modo di concepire il cibo: il suo pranzo in ufficio è sempre fatto di «crudités rapées, une tranche de viande froide, un pot de yaourt et une tasse de café noir, le tout vite avalé»²³. Possiamo ben immaginare il suo sconcerto quando, una volta in Sicilia, vestitasi con un abbigliamento adeguato alla spiaggia di Mondello, viene a sapere da Carmine che i suoi parenti siciliani vanno al mare solo per mangiare per cui si trova di fronte a tavole imbandite di pesce cotto in tutti i modi, al chiasso e al disordine della numerosa famiglia del marito.

Questo universo femminile delineato da Edmonde Charles-Roux è perciò estremamente rappresentativo di due concezioni di vita e di una condizione femminile che inevitabilmente il

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Ivi, p. 37.

²² Ivi, p. 265.

²³ Ivi, p. 48.

lettore mette a confronto nel corso della narrazione ricavandone alla fine un'impressione non solo di grande diversità ma anche di profonda inconciliabilità che sembra far diventare impossibile l'integrazione dell'esiliato/emigrato in terra americana. Le donne americane, moderne, libere, in carriera, amanti della vita mondana, preoccupate solo della loro posizione sociale e quindi concentrate sulla cura dell'aspetto esteriore, testimonianza indispensabile del loro successo, nulla hanno in comune con quelle siciliane il cui ruolo è molto più defilato rispetto alla società e relegato alla sfera del privato, come casalinga, moglie e madre²⁴. L'esperienza di Babs in Sicilia ne è un esempio evidente: cogliendo i segni di un cambiamento nel marito che sembra misteriosamente ritrovare in sé i caratteri tipici di una sicilianità che non ha mai conosciuto, come la gelosia, la vendetta, la violenza, ma anche il fascino per la luce, i colori, i rumori, le feste di una terra che solo ora scopre, Babs cerca di capire, di conformarsi anche lei a questa terra, ma ogni suo tentativo diventa occasione di incomprensioni sempre più profonde, di una estraneità sempre più forte: non accetta il ritmo della vita siciliana che Carmine ha subito adottato, dormendo di giorno e uscendo di notte, tanto che arriverà ad odiare questa terra, anche se a Tante Rosie che la aspetta al suo ritorno a New York, «avec des coquelicots qui voltigeaient autour de son chapeau»²⁵, offre un racconto del suo soggiorno siciliano in cui «toutes les phrases contenaient le mot "Ravissant"...»²⁶.

Tuttavia in questo confronto tra una Sicilia retrograda e attaccata a valori del passato e una New York terra di libertà, in cui i valori della prima sono inconciliabili con lo stile di vita di una società che guarda solo al futuro, l'autrice inserisce una nota di contrasto, se così possiamo chiamarla, un personaggio anche qui femminile che riesce a trovare quel giusto equilibrio tra i due mondi in cui è vissuta e vive. Agata, cognata di Alfio Bonnavia e zia di Carmine, emigra a New York insieme al

²⁴ Cfr. Chiel Monzone, *L'immagine della Sicilia in Oublier Palerme di Edmonde Charles-Roux*, in *Ravy en pensée plaisante et lie*, a cura di Luca Pierdominici, Fano, Aras, 2012, pp. 218-219.

²⁵ Charles-Roux, *Oublier Palerme*, cit., p. 413.

²⁶ *Ibidem*.

marito appena sposato per lavorare nella trattoria del cognato a Mulberry Street, luogo di incontro non solo dei siciliani stabiliti a New York ma anche di tutti gli emigrati, cinesi, irlandesi, polacchi. Agata non vuole trasformarsi in una tipica abitante della metropoli americana, è fiera di essere siciliana e vuole mantenere intatta questa sua identità, convinta che la vita americana le chiede una sorta di adattamento, ma non una rinuncia. Il ritratto che ne fa inizialmente Alfio è espressione di queste sue radici che l'aspetto fisico mostra in modo evidente:

*une femme aux yeux profonds, aux cheveux lisses, une femme coiffée à la mode de Solanto avec un chignon sage, bien rond, posé bas dans la nuque*²⁷.

All'immagine esteriore corrisponde una personalità forte, vitale e fiera delle proprie certezze, altrettanto tipica delle donne siciliane presentate nel romanzo. Edmonde Charles-Roux la descriverà sempre con questo aspetto e atteggiamento che portano l'impronta di una Sicilia abbandonata ma mai dimenticata:

*Agata continuait à porter son chignon de villageoise tressé en brioche et collé au dos de la tête, des bas épais qu'elle préférait aux bas fins et il lui fallait une cuisine chaude avec des odeurs de coulis de tomate pour s'épanouir*²⁸.

È proprio questa sua identità, filtrata attraverso una semplicità e immediatezza di rapporti con i clienti della trattoria, che la fa stimare da tutti, anche da quegli americani come Tante Rosie e Babs che normalmente hanno un atteggiamento ostile nei confronti degli emigrati. Pur apprezzando tutti i comfort e le libertà offerti dalla società americana, Agata ricostruisce in questo spazio newyorchese le abitudini siciliane: dissemina nella sua camera le immagini di Santa Rosalia, per la festa dei morti fa in modo che il figlio Theo si risvegli in un letto pieno di regali inviati, secondo la sua tradizione, dai parenti morti che sono in Paradiso, a Natale si fa in quattro per poter allestire un presepe secondo gli usi della sua terra: «En Sicile on gardait les jésus des

²⁷ Ivi, p. 272.

²⁸ Ivi, p. 284.

crèches d'une année sur l'autre»²⁹ poiché le statuette «des Noël's précédents, entassés, enterrés, sous une montagne de papier, couleur de mousse ou bien de terre [...] servaient de ciment de fondation, d'échafaudage et la façon dont on les plaçait dépendait pour une bonne part des mérites qu'on leur attribuait»³⁰. Inoltre, in occasione del matrimonio di Carmine celebrato con il rito cattolico, Agata si incarica di abbellire la chiesa secondo la tradizione siciliana, preoccupandosi anche di eliminare «les veilleuses dont la présence dans les églises de New York ne s'explique que par la panique du feu»³¹ e di sostituirle con «de vrais cierges [...], ce qui parut à certains aussi inhabituel qu'un tapis d'hermine»³². Agata cioè rifiuta di fondersi nel paesaggio newyorchese perché, come sottolinea il nipote Carmine «il lui fallait son passé, ses habitudes, son patois, comme à l'escargot sa coquille»³³.

Ma il suo attaccamento alle tradizioni non è un tentativo di ricreare nostalgicamente un universo abbandonato quanto invece un tentativo di istituire un punto di comunicazione tra i due universi siciliano e americano. L'immagine che emerge infatti è quella di una giovane donna profondamente legata alla tradizione della sua terra d'origine, ma una tradizione vissuta in modo talmente autentico da essere diventata forma del suo agire personale: è in forza di questa certezza che non si fa intimidire dalla caoticità del mondo americano né fa propri i vizi della società in cui si trova a vivere. Caratterizzata dall'abbigliamento e dallo spirito fiero e indomito tipici della sicilianità femminile, accompagnati inoltre da una semplicità che le permette di far divenire un'esperienza piena di ricchezza anche una circostanza difficile, Agata ha uno spontaneo atteggiamento di apertura verso tutto e questo la rende punto di riferimento per tutti coloro che la incontrano. Il suo comportamento infatti stimola negli altri continue domande volte a comprendere quell'universo siciliano così lontano per tutti tranne che per lei, e contri-

²⁹ Ivi, p. 282.

³⁰ Ivi, p. 283.

³¹ Ivi, p. 359.

³² Ivi, p. 360.

³³ Ivi, p. 280.

buisce a far nascere negli altri emigrati, che avevano fatto della loro assimilazione americana un vanto, il dubbio di un errore di prospettiva nel loro modo di porsi di fronte ai due mondi che portano in sé. Agata vive dunque la sua sicilianità in modo positivo e propositivo e la certezza di un'appartenenza che nulla potrà eliminare diventa il punto di partenza di un dialogo costante e fecondo con il mondo americano: in questo senso è l'espressione narrativa di un raggiunto equilibrio tra le due culture e emblema di una concezione identitaria non statica o retrograda ma dinamica, perché capace di dialogare, di suscitare il desiderio di un'integrazione che non sia una semplice assimilazione ma un continuo rinnovamento e arricchimento. Non a caso sarà proprio grazie a lei che Carmine comincerà a pensare alla Sicilia come a una terra originaria da conoscere e deciderà appunto di rendere quest'ultima la meta del suo viaggio di nozze; sempre grazie a questa donna che ama visceralmente la sua patria pur riconoscendone i limiti, la Little Italy che gravita intorno alla trattoria di Mulberry Street diventa il luogo di una umanità diversa, in cui gli emigrati vivono non più la nostalgia di una terra abbandonata e perduta ma il desiderio di un possibile incontro fruttuoso tra passato e futuro, tra la cultura di appartenenza e quella di adozione.

Conclusion

Questo romanzo, nonostante sia stato scritto da una donna che per molti anni ha diretto un'importante rivista femminile come «Vogue» e che successivamente scriverà ben due biografie di Coco Chanel³⁴, non affronta la questione della moda in quanto fenomeno legato a un flusso diacronico di tendenze nelle forme del vestire ma la declina in alcune tipologie di abbigliamento, caratterizzate anche cromaticamente: pur se l'accenno al tubino nero di Babs come anche quello agli originali cappelli di Tante Rosie sono probabilmente un richiamo ideale alle creazioni della celebre *couturière* francese, il vestito e l'aspetto

³⁴ Edmonde Charles-Roux, *L'Irrégulière ou mon itinéraire Chanel*, Paris, Grasset, 1974 e *Le temps Chanel*, Paris, Chêne-Grasset, 1979.

estriore dei vari personaggi vengono collegati ai loro stili di vita, inseriti nell'eterna dialettica tra effimero e eterno, tra naturale e artificiale che già Baudelaire aveva messo in evidenza, ma soprattutto riproposti nella dimensione della questione identitaria legata all'emigrazione. La memoria di Gianna recupera epoche perdute che sembrano ormai irripetibili e abiti e stili di vita della Sicilia della sua infanzia e giovinezza restano impressi solo nei suoi ricordi, contribuendo a perpetuare un'immagine datata della civiltà isolana. Per le donne americane abiti e accessori sono strumenti di metamorfosi, di una sorta di sdoppiamento sociale che implicitamente rimanda a una filosofia di vita in cui ciò che conta è appunto l'apparenza, cioè la caducità e l'effimero, nozioni tipiche della modernità. In tal senso è interessante perché emblematica l'immagine di Tante Rosie: la ripetuta descrizione del suo aspetto esteriore artefatto, modulata sulle sfumature cromatiche del rosa, non rimanda a un'idea di bellezza e/o di eleganza ma sottende, pur se in modo implicito, il dissidio tra realtà e finzione e fa trasparire l'affanno dell'essere umano che, per non volere accettare la realtà, nasconde il suo desiderio di felicità dietro il culto dell'esteriorità. Viene in mente la pagina di Pirandello, nel suo saggio sull'*Umorismo*³⁵, dove per spiegare la distinzione tra comicità e umorismo, fa il celebre esempio della signora imbellettata che attraverso abiti e maquillage cerca di contrastare il suo invecchiamento per mantenere l'amore del marito molto più giovane: tale pagina fa capire, come è stato scritto, che «dietro la superficie dell'abito si scopre la vera essenza del personaggio, ovvero le contraddizioni di un io ormai irrimediabilmente deformato, scisso, divaricato» per cui il vestito si congiunge «all'idea intimamente moderna della dissociazione dell'io»³⁶. Pirandello insegna quindi che dietro al riso si nasconde sempre un fondo di amarezza, dietro alla commedia, il dramma: tuttavia, il riso del lettore di fronte al personaggio di Tante Rosie è ancora più amaro perché in lei non emerge lo spessore di una figura che avverte acutamente

³⁵ Cfr. Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Milano, Garzanti, 2008.

³⁶ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010, p. 96.

il dramma della propria esistenza, del teatro che è diventata la sua vita. Ma proprio questa mancanza di spessore anche narrativo, per cui i personaggi di cui si è parlato non subiscono una vera evoluzione nel corso della vicenda raccontata, permette di cogliere meglio il valore emblematico che ad essi ha voluto attribuire la scrittrice: l'immagine un po' stereotipata dell'America e della Sicilia, incarnata nelle donne siciliane e in quelle americane, risponde non all'intento di esibire un sostanziale atteggiamento antiamericano di Edmonde Charles-Roux, come qualche critico ha detto³⁷, quanto a quello di mettere a confronto due società in un periodo di grandi mutamenti storici, come ha giustamente sottolineato Ida Rampolla³⁸: qui Sicilia e America sono i due termini di un parallelo tra le certezze e i valori del passato e le minacce o le prospettive delle nuove logiche emergenti proposte dai cambiamenti storico-sociali. È in questa ottica perciò che abbigliamento e stili di vita diventano espressione di due diversi tipi di società, o meglio di una comunità umana, intesa come comune appartenenza soggettivamente sentita, e di una società concepita come convergenza di interessi, secondo la celebre distinzione fatta da Max Weber³⁹.

Ma di fronte al confronto serrato tra l'effimero e l'eterno, tra la fugacità e la permanenza rappresentati dal tramonto di un'epoca e di un mondo come quello siciliano come anche dalla nascita di una nuova mentalità come quella americana, il lettore non può non interrogarsi sul senso di quel titolo che sembra perentoriamente indicare la necessità dell'oblio come unica strada per affrontare il futuro. In realtà la scrittrice individua nel personaggio di Agata quella che potremmo chiamare una terza via, cioè quel punto di convergenza in cui passato e presente si fondono per guardare in modo diverso il futuro. Per questo, a mio avviso, alle parole di Gianna che alla fine del romanzo ribadisce la sua volontà di dimenticare la sua terra d'origine pur non riuscendoci, vengono contrapposte quelle della «petite Agata,

³⁷ Cfr. tra i tanti, l'articolo di George Emerson, *Back to Sicily*, «The New York Times Book Review», luglio 1968, p. 4, p. 40.

³⁸ Cfr. Ida Rampolla, *A Palermo l'autrice di Oublier Palerme*, «Culture Française», settembre 1967, p. 7.

³⁹ Cfr. Max Weber, *Economia e società. Comunità*, Roma, Donzelli, 2005.

dans sa robe noire»⁴⁰ che si dichiara «prisonnière volontaire de l'oubli»⁴¹ perché capace di entusiasmo e di stupore di fronte alle continue scoperte che la società americana le offre; ella diventa così l'emblema di chi è capace di integrare in sé passato e presente in un interscambio fecondo, per cui l'identità originaria non è mai persa completamente ma anzi è costantemente rinnovata e rivissuta. Occorre sì, perciò, dimenticare Palermo come dice il titolo, ma per farlo rivivere ancor più ricco e interessante in un presente capace di aprirsi al futuro.

⁴⁰ Charles-Roux, *Oublier Palerme*, cit., p. 439.

⁴¹ Ivi, p. 438.

Silvia Vecchi

Essere alla moda in ottica *beur*¹. Stili e linguaggi della multiculturalità in *Entre les murs*

Introduzione

Attraversare romanzi francesi contemporanei che diano sistematicamente punti di *repères* sull'abito giustificando una necessità di ricerca scientifica, di approfondimento nei confronti di un tema falsamente frivolo come quello della moda mostra

¹ Diamo qui il senso del termine *beur*, presente nel titolo del nostro contributo e lasciato volontariamente neutro, facendo nostri gli assunti dei lavori di Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, di Charles Bonn, *Littératures des immigrations*, Paris, L'Harmattan, 1995, di Najib Redouane, *Où en est la littérature «beur»?*, Paris, L'Harmattan, 2012. Ispirandoci al lavoro di Michel Laronde, indicheremo con *beur* l'insieme di romanzi francesi la cui caratteristica comune è «celle de signifier la culture de jeunes issus de l'immigration maghrébine en France, c'est-à-dire appartenant à la génération née de l'immigration massive (surtout algérienne) en gros entre les années 1950 et 1970 et que les médias ont rassemblés sous la dénomination de *Beurs* [...] il s'agit d'un étiquetage dont je tiens à atténuer la valeur historique et dégager la valeur du concept. Ici, je ne rassemble pas sous l'étiquette *beurs* les seuls romans dont *les auteurs* sont nécessairement issus de l'immigration maghrébine (même si c'est souvent le cas) mais tous les romans dont un certain *contenu* (ingrédients géo-historiques, personnages, situations) donne au terme *beur* le sens d'un *esprit* particulier à un milieu et à une époque: celui de l'immigré d'origine maghrébine dans la ville française des années 1980 [...] à élargir dans le sens d'une dialectique: celle qui *parle* la situation du jeune Maghrébin dans la société française contemporaine» (Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, cit., pp. 5-6). In merito a quest'ultima precisazione, contestualmente alla scelta decisa per il romanzo *Entre les murs*, esso non è da annoverare tra i romanzi *beur* ma condivide un'affinità di stile e lingue con il filone letterario della *littérature beur*, almeno, per il senso del reale documentato lungo le pagine (cfr. Collectif, «Qui fait la France?», *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007), per l'effervescenza lessicale costitutiva del *Français contemporain des cités* (Jean-Pierre Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998).

quanto l'idea stessa di moda sia onnipresente nelle preoccupazioni estetiche e narratologiche degli scrittori nell'istituire un'indissolubilità tra romanzo e abbigliamento, nel loro essere spazi affini alla ricerca di un senso che vada al di là dell'immagine stessa dell'abito e di un immaginario di uno stile: tanto moda quanto scrittura tentano di segnare uno spazio sociale, culturale, linguistico, identitario, simbolico.

La moda occupa uno spazio eminentemente significativo nel romanzo *Entre les murs* di François Bégaudeau², sullo sfondo di vicende e vicissitudini di una classe di adolescenti, nelle pieghe di uno spaccato di un anno scolastico in una scuola media difficile, situata in una *zone d'éducation prioritaire* del diciannovesimo *arrondissement* di Parigi³.

La nostra scelta si è orientata su questo romanzo per una serie di interessi:

- il contesto socio-scolastico scelto dallo scrittore è quello delle nostre società multiculturali: in questo, moda e stili si rivelano specchi della contemporaneità che ben si amalgamano a trasposizioni proteiformi della realtà pluriculturale della Francia;
- il francese di cui si serve l'autore è una lingua che intende lasciare traccia dell'eterogeneità di registri linguistici, di tratti dell'oralità, di anglicismi delineando stili e portamento di espressione nei protagonisti del romanzo;
- lo stile del romanzo si intreccia con la volontà d'identificare le espressioni socioculturali dei giovani protagonisti nella scrittura letteraria, quella di un romanzo definito, tra i meriti riconosciuti, in gran parte autobiografico; moda e parlato dei giovani costituiscono a loro modo elementi di un sistema di senso.

L'elemento-chiave dell'identità di una «moda giovane»⁴ si rivela nell'enunciazione di ciò che rende l'abito un'appro-

² François Bégaudeau, *Entre les murs*, Paris, Gallimard, 2006.

³ Vital Philippot, Florence Salé, *Dossier pédagogique sur Entre les murs. Un film de Laurent Cantet*, <http://www.eduhi.at/dl/dossier-entresmurs_fuerNatives.pdf>, aprile 2017.

⁴ *Y-a-t-il un parler jeune?*, in *Les parlers jeunes. Pratiques urbaines et sociales*, a cura di Thierry Bulot, «Cahiers de sociolinguistique», 9, 2004, pp. 75-98.

priazione di un modo di vita rispetto all'analisi mediatica, alle rappresentazioni pubblicitarie che ne evidenziano la natura del processo di evoluzione; questa appropriazione, che sottende un'aderenza culturale, si appoggia a trasformazioni lessico-semantiche relative a stili, ad accessori semioticamente evocativi rispetto alle carte di identità ed interpella l'attenzione sull'enunciazione stessa di questi stili che costituiscono fattori intrinsecamente culturali con un forte risvolto in termini di implicazione soggettiva nell'auto- ed etero-rappresentazione.

In ordine alla complessità del rapporto tra l'abito e i modi di vita, individuando in questo rapporto un riflesso della cultura e della soggettività, nell'espressione simbolica veicolata, da una parte, dai colori, dalle trame, dalle stoffe e, dall'altra, dalla salvaguardia di un «portamento» linguistico-espressivo non attribuibile solo ad una problematicità di un'età, per antonomasia difficile come quella adolescenziale in cui si perpetua lo *stile* di una ricerca identitaria, l'analisi testuale-enunciativa al centro di questo studio si propone di evidenziare una maieutica della moda nel suo valore di racconto, attraverso gli stilemi semantici, lessicali dell'abbigliamento degli adolescenti, nelle stratificazioni dei valori denotativi e connotativi dell'abito e delle sue forme, nel valore aggiunto culturale⁵ degli stili, del gusto che rinviano a sensibilità culturali, ad impronte antropologiche rispetto ad un apparato codificato che la moda è in quanto sistema di riproduzione⁶, in quanto discorso esso stesso di assimilazione, di acculturazione di cui la prassi traduttiva è, poi, interpellata a rendere conto, che il discorso traduttologico è, in ultima istanza, interpellato a fonderne assunti, problematiche, punti di forza e punti di scavo prasseologico.

Per una linguistica della moda in prospettiva multiculturalale

Diremo con le parole di Sakina M'sa che «habiller son corps, c'est marquer son territoire. Un vêtement, c'est aussi une pièce

⁵ Robert Galisson, *De la langue à la culture par les mots*, Paris, CLE International, 1991.

⁶ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

d'identité»⁷; l'identificazione di un abito come segno di riconoscimento rivela tracce di una «geografia di segni» che ha una sua ragione nella dialettica che si instaura tra la necessità di mettere il vestito in relazione a qualche altra cosa e la necessità di trovare modalità per ragionare su come e rispetto a cosa mettere in relazione⁸.

Con il saggio di Roland Barthes, *Système de la mode*, la moda è divenuta un terreno di ancoraggio per modelli attorno ai quali si è disegnato lungo i decenni un sistema di segni oggettivi sull'abbigliamento, con tutto che la letteratura stessa, dal XVIII secolo ad oggi, ha mostrato il suo contributo nell'essere osservatorio di stili di abbigliamento⁹. Barthes pone un'attenzione metodologica nel definire il fenomeno della moda, oggetto di studio sociologicamente complesso, rilevando una struttura semantica e sintattica rigorosa nelle descrizioni delle riviste di moda da lui analizzate¹⁰. Nel delineare una semiologia del vestito, associando quindi indizi di una cartografia dell'abito ad una mitologia del sistema culturale collettivo ed individuale, il suo studio parte da un primo ordine di considerazioni, in sostanza, da una constatazione: la riflessione sociologica sul fenomeno della moda si è sviluppata attraverso la letteratura grazie, in particolare, ad alcuni autori del XIX secolo: George Brummell autore di un saggio sul dandysmo, *Book of Fashion* (1821), Honoré de Balzac, autore del *Traité de la vie élégante* (1830), Charles Baudelaire autore di *Le Peintre de la vie moderne* (1863), per citare tra i più rappresentativi; il semiologo parla di una storia dell'abito che inizia con il Romanticismo, principalmente presso gli uomini di teatro, fautori di una vera e propria storia del costume laddove la scelta dei costumi d'epoca veniva affidata a pittori o a disegnatori scrupolosi nel ricercare, *in primis*, la

⁷ Gilles Castro, Sakina M'sa, *Entre conscience et sacré*, in Gilles Castro, Françoise Ploquin (éds.), *La mode, mode d'emploi*, «Le français dans le monde», 344, 2009, p. 49.

⁸ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, pp. 7-10.

⁹ Massimo Baldini, *Semiótica della moda*, Roma, Armando editore, 2005.

¹⁰ Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi, 2006, p. 43.

verità storica delle apparenze (vestiti, scenari, mobili, accessori): parlare di moda significava parlare di ruoli.

Vi è un secondo ordine di considerazioni: non possiamo separare i termini di «costume» e «abbigliamento» poiché entrambi formano un insieme generico denominato «vestito»¹¹; è come se separassimo *langue* e *parole* che costituiscono i due aspetti del linguaggio umano. Barthes non esita a precisare che i fenomeni di abbigliamento associati alla *parole* comprenderebbero le dimensioni individuali del vestito, il grado di usura, le carenze parziali di indumenti, la scelta dei colori, le derivazioni circostanziali di impiego di un indumento. I fenomeni di costume, questi associati alla *langue*, sempre astratti, giustificabili mediante una descrizione verbale, comprenderebbero le forme, le sostanze e i colori ritualizzati, gli usi fissi, i gesti stereotipati, il gioco regolato degli indumenti interni e di quelli esterni. Questa distinzione è fondamentale perché permette di giustificare il carattere sociologico del proprio oggetto di studio; ma non solo.

Nel riferire un codice attorno al quale ruota la *mimesis* del vestito, questa distinzione si rivela per il nostro discorso altrettanto importante poiché attraverso i termini di moda si integrano al campo linguistico-culturale sia una dimensione sociolinguistica di una cartografia di stili, di usi della moda presenti nella letteratura contemporanea, sia una dimensione semiologica di un fenomeno culturale associato a determinati modi di vestirsi degli adolescenti, assumendo la prospettiva di promuovere una consapevolezza di lettura e di interpretazione dei «complessi significativi» di determinati fenomeni di costume, una riflessione sul vestito come modello sociale di comportamenti collettivi e individuali¹².

Ci chiederemo di conseguenza: in che misura le forme di abbigliamento dei protagonisti del romanzo *Entre les murs* si caratterizzano come vettori di rappresentazioni socioculturali ancorate all'immaginario sociale nel rapporto con il mondo e con se stessi attraverso l'esistenza di una *lessicologia* dello stile contemporaneo?

¹¹ Barthes, *Système de la mode*, cit., p. 15.

¹² Ivi, p. 23.

Il métissage: nella moda, nella lingua

Leggere *Entre les murs* significa protendersi verso una ricerca di elementi di accesso ad un immaginario della creatività di stili e d'abbigliamento e a forme del parlare appartenenti all'«urbanité langagière»¹³; se la rappresentazione pubblicitaria appare costitutiva di un glossario intrinseco all'evoluzione dei colori combinati a stoffe, degli accessori combinati ad un taglio di capelli, «pour le printemps, ce tailler et sa toque»¹⁴, la scrittura letteraria ne conferma o ne smentisce la rappresentazione dell'uso sociale e la sua durata: «dans la cour les tee-shirts écrasaient la concurrence»¹⁵.

Quali sono le espressioni associate alla moda che emergono dal romanzo *Entre les murs*? Quali elementi semio-linguistici e socioculturali si configurano? Attraverso quali forme di abbigliamento si suppone che il sistema di rappresentazione della moda degli adolescenti sia un modello? Attraverso quali elementi concettuali e metodologici si può elaborare un approccio di studio sensibilizzato all'interpretazione della moda contemporanea dei più giovani e della componente multi-/trans-culturale del loro essere, del loro modo di vestirsi? Esiste un paradigma di moda degli adolescenti plurilingui? Cos'è che nella natura della domanda dà legittimità alla sua ragion d'essere?

La ragione che presiede alla scelta delle citazioni, delle parole, degli estratti del romanzo presi qui in esame impegna un livello di analisi prevalentemente tematico ed enunciativo-discorsivo.

Per una lettura dell'essere alla moda in ottica beur, fra modelli e reinvenzioni

Nel passaggio da una visione della moda come fulcro dei processi di differenziazione e di omologazione a quella di detonatore nella ricerca di affiliazione sociale e di appartenenza

¹³ Bulot, *Les parlers jeunes. Pratiques urbaines et sociales*, cit., p. 133.

¹⁴ Barthes, *Système de la mode*, cit., p. 93.

¹⁵ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., p. 247.

culturale¹⁶, in *Entre les murs* la moda rappresenta l'occasione di riconoscimento di un modo di essere degli adolescenti: «Il y a une mode jeune, ou, plus exactement, ce que l'on peut appeler un *usage jeune de la mode*, si l'on considère la mode comme une *médiation vestimentaire de la sociabilité*¹⁷», sociabilità connaturata al «parler des jeunes», non banalmente annoverato in una geografia di *banlieue*.

Secondo una dinamica narratologica intrinseca all'intrecciarsi di situazioni didattiche all'interno della classe, si concretizza una presenza sistematica di riferimenti allo stile e all'abbigliamento quotidiano degli studenti e degli insegnanti conferita da quel raccontare in prima persona che è osservazione intradiegetica di ogni aspetto culturale della condizione sociale e delle sensibilità degli alunni.

Presentata come opera emblematica nel rapporto tra lingua e ideologia¹⁸, la dimensione letterario-documentaristica che ritroviamo sulla moda in classe ne traccia un'entità sociologica significativa:

Par exemple les vêtements. À la base, pourquoi on s'habille? Pour avoir chaud, et ensuite par pudeur. Mais très vite, les humains ont ajouté une troisième motivation quand ils s'habillent, c'est que ce soit beau, que ça corresponde à leur goût, ou à leur personnalité, ou à l'image qu'ils veulent donner. Et par exemple comment on les appelle les grands couturiers, ou ceux qui inventent les vêtements? On les appelle des stylistes. C'est-à-dire que vouloir être beau niveau vêtements, c'est faire attention au style [...] Eh bien, pour le langage c'est pareil. Je peux dire quelque chose en me contentant de l'information que je veux transmettre, par exemple je suis né en France. Mais je peux dire la même chose en ajoutant du style, par exemple je suis né au pays des fromages, ou au pays des droits de l'homme¹⁹.

La spiegazione del professor Marin, in introduzione alla lezione, sembra predisposta a sollevare una problematica dalle importanti proporzioni interpretative la cui analisi dovrebbe

¹⁶ Giorgia Mavica, *Moda e giovani. Processi di inclusione ed esclusione sociale*, in *Il sapere dei giovani*, a cura di Raffaele Rauty, Roma, Aracne, 2011, pp. 377-384.

¹⁷ Lamizet, *Y-a-t-il un «parler jeune»?», cit.*, p. 78.

¹⁸ Philippot, Salé, *Dossier pédagogique sur Entre les murs*, cit.; Annie Léchenet, *Entre les murs*, «Le Télémaque», 35, 2009, pp. 9-14, <<https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2009-1-page-9.htm>>, aprile 2017.

¹⁹ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., pp. 210-211.

orientarsi verso un'attenzione sostenuta su una sociologia dello stile in classe oltrepassando l'apparente forma di un *vademecum* sullo stile che il docente pone come elemento di confronto all'abbigliamento e alla lingua: *somme toute*, la valenza del modo di vestirsi degli allievi non si distanzia dal modo presunto maldestro di far un *bon usage* del francese secondo il punto di vista del professor Marin: «Inlassablement, le professeur reprend ses élèves lorsqu'ils font un écart de langage et recourent à un niveau de langue familier, et leur demande de reformuler leur propos en "registre courant"»²⁰.

Dalle pagine eminentemente specifiche al tema della moda²¹, la lingua si rende oggetto di attenzione nel contesto del rapporto educativo; alcune espressioni evocano esplicitamente stili e forme di abbigliamento in ordine al significato che rinviano alla relazione che si costruisce, secondo più livelli di testo significativi, fra più aspetti interrelati, basati su un determinato momento storico – epoca contemporanea – in un determinato contesto socioculturale – la multiculturalità di una zona periferica di Parigi – in un contesto educativo come una scuola di quartiere:

La «mode jeune» [...] présente trois caractéristiques, éminemment porteuses de sens. D'une part, elle affiche une rupture par rapport aux normes et aux usages de ce que l'on peut appeler «la mode établie», en particulier dans le choix des couleurs, dans l'usage des formes vestimentaires et dans la mise en valeur du corps par le vêtement, par la revendication d'une mode dynamique et inscrite dans la perspective d'une grande mobilité du corps [...] D'autre part, la «mode jeune» s'affiche par des attitudes et une exhibition du corps qui souligne à la fois son agilité et son intention de s'inscrire pleinement dans l'espace par le mouvement et par des positions théâtralisées²².

Fin dalle prime righe del testo di Bégaudeau, la moda passa per il tramite di magliette, felpe, giubbotti disegnando una sorta

²⁰ Philippot, Salé, *Dossier pédagogique sur* Entre les murs, cit., p. 19.

²¹ I riferimenti delle pagine in cui si parla di moda sono i seguenti: capitolo venticinque, pp. 14, 15, 19, 25, 26, 29-30, 33, 37, 40, 48, 50-51, 58-59, 63. Capitolo ventotto, pp. 68, 75, 89, 93-94, 111, 117. Capitolo ventisei, pp. 138, 141, 152, 169, 172, 173. Capitolo ventisette, pp. 176, 184, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 198, 210-211, 220-221. Capitolo trenta, pp. 233, 242, 244, 246-247, 258, 269, 273, 284, 288.

²² Lamizet, *Y-a-t-il un «parler jeune»?», cit., p. 78.*

di «mappa» transnazionale: «Los Angeles 41 se lisait sur le sweat d'Hadia», «Son blouson New York Jets», «Nike Atlantic sur son blouson en faux cuir», «Mohammed, District 500»²³.

Un dettaglio ricorrente in tutto il testo risiede nella specificità delle scritte in inglese sulle magliette, o comunque, evocazioni di anglicismi: «Frida Love me twice en noir sur tee-shirt rose», «Avec ses baskets toutes cramées», «I love Ungaro disait son sweat», «Sur le sweat de Faiza penchée sur le texte qu'elle lisait à haute voix», «Adidas 3, Djibril a arbitré le contentieux»²⁴.

Le firme racchiudono un potenziale di identificazione della riuscita sociale; «Ungaro», «Nike», «Adidas» fungono da catalizzatori identitari negli adolescenti che vedono nella firma un segno di appropriazione e di differenziazione; in sostanza, le firme sportive costituiscono punti di raccordo nella costruzione di un'identità fortemente valorizzata dalle figure di campioni.

L'aspetto del portamento si insinua di frequente, tra i rimandi delle pieghe formali del vestito, in un persistente richiamo a quel cappuccio della felpa perennemente infilato da Souleymane, che il professore spesso riprende:

Souleymane était entré dans la classe avec sa capuche rabattue, j'ai attendu qu'il soit assis.

– La capuche, Souleymane, s'il te plaît.

Il l'a fait glisser sur ses épaules d'un coup de tête²⁵.

Essendo l'estetica del vestito femminile oggetto di analisi strutturale nelle descrizioni delle riviste di moda analizzate da Barthes, essa si ripresenta all'uditorio del pubblico di studenti sotto forma di argomento ed obiettivo didattico di conoscenza della lingua nell'analisi della «bourgeoise rigide tirée à quatre épingles», che il professore Marin sollecita e spiega:

– Quelqu'un sait ce que veut dire «tirée à quatre épingles»?

Des rangs ont fusé des propositions anarchiques et irrecevables. J'étais content de pouvoir expliquer.

²³ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., rispettivamente pp. 25, 117, 59, 184.

²⁴ Ivi, rispettivamente pp. 37, 63, 58, 169, 178.

²⁵ Ivi, p. 68. I riferimenti al portamento, descritto come insolente, dell'allunno con il consueto cappuccio in testa, sono alle seguenti pagine: 75, 89, 141, 176, 190.

– Tirée à quatre épingles c'est quand une dame est habillée de façon très stricte, tellement stricte qu'on dirait qu'elle est maintenue debout par quatre épingles qui la tirent, vous voyez?

Ils voyaient mal.

– En fait c'est surtout la raideur qui compte, vous savez ces gens qui sont habillés avec tellement de soin qu'ils se tiennent droit pour rien désordonner.

Chaque mot était un pas en arrière.

[...] Leur silence et mon impuissance m'ont fait adopter un ton cassant²⁶.

Proseguendo nel suo ruolo di detentore di un sapere in lingua, nell'intento di veicolare un sapere linguistico aderente al *buon uso* del francese, M. Marin correggerà un suo allievo:

– M'sieur j'ai une question mais si j'la pose vous allez m'envoyer à Guantanamo [...]

– Pose-là, qu'on en finisse.

– Non, m'sieur vous allez vous vénère.

– On parle français.

– Vous allez vous énerver²⁷.

La diatriba non è innocua ma l'attenzione è appassionata. Non si tratta di un conflitto manifesto fra generazioni bensì di posizioni, l'una, del docente, l'altra dello studente. Qui l'attenzione è tutta focalizzata sui campi discorsivi che l'enunciazione rivela attraverso l'uso del *verlan*²⁸ e consente di vedere come i locutori si collocano in un determinato spazio discorsivo²⁹.

Portatore di un ideale di riconoscimento, di riuscita, l'abbigliamento si completa con gli accessori, definiti come la «mode non vestimentaire»:

Les ornements et les accessoires représentent [...] ce que l'on peut appeler *l'amplification sémiotique du corps*. Ils représentent ce qui inscrit le corps dans une présence dans l'espace, sémiotisée, précisément, par les ornements et les accessoires, qui, en accompagnant le corps, assurent, en quelque sorte, sa mise en scène dans l'espace public représenté [...] Les objets et les accessoires sont, en l'occurrence, fondamentaux parce qu'ils définissent, en

²⁶ Ivi, p. 50.

²⁷ Ivi, pp. 89-90.

²⁸ Valeria Zotti, *Traduire en italien la variation socioculturelle du français: le verlan et «il linguaggio giovanile»*, «RiMe», 5, 2010, pp. 23-42.

²⁹ Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 100.

même temps que la figure de la personne qu'ils accompagnent, les pratiques sociales et culturelles censées constituer son identité³⁰.

Orecchini, bandane, perline intrecciate ai capelli, modelli di diamanti sulle narici del naso, unghie smaltate rivelano l'importanza, nelle adolescenti del romanzo, della ricerca di un universo scintillante all'interno dello spazio della classe: «Boucles d'oreilles plastique rose, Khoumba n'a pas levé le doigt pour parler»³¹. Gli orecchini di Sandra descrivono un particolare fluire di luce: «Ses grandes boucles d'oreilles conductrices d'électricité encerclaient la moitié des joues»³².

Se «l'accessoire fait le printemps»³³, bijoux o parti di abiti, quando sono *detti*, rivelano ciò che essi valgono analogamente all'abito stesso, diventando l'abito stesso:

par antiphrase, ce qu'on appelle l'*accessoire*, en Mode, est très souvent l'essentiel, le système parlé ayant précisément à charge de faire signifier le *presque rien*³⁴.

Non è molto diverso il discorso delle associazioni all'abbigliamento degli insegnanti i cui riferimenti si allineano alle magliette, principalmente presso il corpo docente maschile, «Le dragon du sweat de Léopold cracherait du feu si on l'énervait»³⁵, quando i riferimenti all'abbigliamento del corpo docente femminile sono confinati alle scarpe, assumendo, nella costellazione degli accessori di moda, un rilievo importante nella prospettiva della socializzazione: «Rachel avait ses chaussures rouges à talons épais, et plutôt bonne mine³⁶» e «Katia avait des chaussures roses aussi, mais des Converse avec All Star écrit dans un rond sur la cheville»³⁷.

Anche i luoghi della moda fanno parte di questi riferimenti culturali, come i grandi magazzini che gli adolescenti conoscono

³⁰ Lamizet, *Y-a-t-il un «parler jeune»?», cit., p. 78.*

³¹ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., p. 15.

³² Ivi, p. 138.

³³ Barthes, *Système de la mode*, cit., p. 69.

³⁴ Ivi, p. 27.

³⁵ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., p. 195.

³⁶ Ivi, p. 93.

³⁷ Ivi, p. 273.

perfettamente: «C'est bon on est pas des paysans, les Galeries Lafayette moi j'y vais presque toutes les semaines alors c'est bon»³⁸.

I grandi magazzini rappresentano gli orizzonti del senso cittadino di un modello identitario di appartenenza all'interno di uno sforzo di identificazione soggettiva: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu»³⁹. Il riferimento alle *Galeries Lafayette*, inscritto in una *démarche* didattica del professore Marin finalizzata ad introdurre la sua lezione sulla Francia, “Paese dei diritti”, viene trasformato da un'alunna in un modo per rivendicare il suo essere al centro di una Francia di cui, dal suo punto di vista, avverte una politica di marginalizzazione.

La lingua del romanzo realizza l'espressione di un immaginario linguistico⁴⁰ restituendo all'attesa di orizzonte del lettore il rapporto che ogni personaggio intrattiene con *la* lingua piuttosto che ad una lingua, o alla propria lingua, o alle lingue in generale, in quanto forma di esistenza storica di ogni individuo e delle proprie pratiche linguistiche, configurandolo come attore ed agente nel mondo reale in quanto agente di pratiche sociali del processo di produzione e di riproduzione: da una parte, modalità enunciative che scardinano la formalità del rapporto docente e discente⁴¹, dall'altra, quelle che creano conflittualità linguistica nello studente perché preso nella maglia dell'*entre-deux* linguistico e culturale. In questo immaginario linguistico, la moda appartiene ai più alti livelli dei processi di produzione e di riproduzione⁴².

Va detto che il romanzo ricomponne il genere letterario attraverso lo stile restituendolo all'autenticità d'uso: «la promotion

³⁸ Ivi, p. 51.

³⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

⁴⁰ Anne-Marie Houdebine (sous la direction de), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

⁴¹ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., p. 113.

⁴² Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, cit.; Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

du style est corrélée à celle de la valeur-travail. L'écrivain travaille la langue sans la saborder, il la sculpte, la façonne; le style est le dépôt dans la langue commune de cette fine industrie»⁴³; da qui, possiamo riconoscere due parti coestensive narratologiche che procedono su due livelli linguistico-enunciativi di pari complementarità: l'una, associata al fluire del francese del *bon usage* del professore quando la voce narrante è onnipresente ai fatti e alle dinamiche della classe; l'altra, associata all'uso gergale della lingua quando la voce narrante si rende presente alle osservazioni degli studenti, quindi, all'osservazione puntuale del dettaglio dell'abito.

Per quanto un dibattito sui margini di co-estensione fra lingua e stile in chiave contemporanea esponga l'intento dell'analisi del nostro oggetto di studio al pericolo di una rimozione, occorre esplorare cosa unisce la relazione tra stili di abbigliamento ed espressione linguistico-enunciativa ad un valore epistemologico da perseguire in chiave traduttiva e traduttologica.

Per un'interpretazione dell'essere alla moda in ottica beur: spunti di riflessione in prospettiva traduttologica

Le nostre riflessioni raggiungono in questa parte quelle di Mathieu Guidère che, nel sintetizzare le teorie che attraversano preoccupazioni metodologiche e operative insite nell'atto del tradurre non manca di rilevare l'importanza data dall'effetto che determinerà il valore della centralità del dato testuale dal punto di vista del traduttore:

Ce que l'on choisit comme solution de traduction constitue en général une réaction à l'intentionnalité contenue dans le donné textuel. La décision de traduction ne serait pas ainsi actualisation d'une mémoire textuelle déjà constituée, mais ré-action à une intention première de communication⁴⁴.

Nella prospettiva di cogliere le ragioni delle decisioni operative prese nel processo traduttivo, restando ancorati al principio

⁴³ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., p. 133.

⁴⁴ Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier aujourd'hui demain*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 97.

della cooperazione del lettore-traduttore nel lavoro di esegesi delle componenti testuali, vediamo che leggere *Entre les murs* consente di rilevare una composizione stilistico-contenutistica cadenzata sulla componente narratologico-enunciativa e sulla componente documentaristica molto vicina al genere del reportage: narrare e documentare sono funzionalmente contigui in *Entre les murs* con registri linguistici specifici in base ai personaggi presenti nelle singole parti del libro che contribuiscono, ciascuno con la sua peculiarità di statuto di agente narratologico⁴⁵, a configurare un andamento storico-sincronico e linguistico ben riconoscibile nell'*ethos* dell'espressione:

l'image de soi peut découler du *dit*: ce que le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme thème de son propre discours. En même temps, elle est toujours un résultat du dire: le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole, même lorsqu'il ne se réfère pas à lui-même. C'est ce que Mainguenu a appelé [...] *ethos dit* et *ethos montré*⁴⁶.

Per illustrare queste peculiarità, ci soffermiamo sul quadro testuale e stilistico. Rispetto ai luoghi e alle scene, *Entre les murs* si apre sull'esterno di una fermata di metrò di Parigi il primo giorno della *pré-rentrée scolaire* accompagnando il lettore all'ingresso della sala dei professori⁴⁷; nel finale, la scena si chiude su un terreno di gioco del cortile della scuola⁴⁸; in questi due avamposti, la vita scolastica diventa il riflesso di luoghi su cui gli adolescenti si giocano il loro rapporto all'interno dell'istituzione scolastica: una classe diventa l'immagine di quella diversità sociale in cui non è necessario uscire dall'edificio per poter intuire quale sia il proprio *hors-champ*⁴⁹; la scuola occupa un posto importante, punto di rottura con l'ambiente familiare e con il suo sistema omogeneo di valori in cui lo studente «se trouve placé entre deux autorités, deux mondes»⁵⁰.

⁴⁵ Algirdas Julien Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 2001.

⁴⁶ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, Paris, PUF, 2010, p. 113.

⁴⁷ Bégaudeau, *Entre les murs*, cit., pp. 11, 12-13.

⁴⁸ Ivi, pp. 288-290.

⁴⁹ Philippot, Salé, *Dossier pédagogique sur Entre les murs*, cit., p. 5.

⁵⁰ François Desplanques, *Quand les Beurs prennent la plume*, «Revue Européenne des Migrations Internationales», VII, 3, 1991, p. 141.

Se «moda» è il termine che indica «un système de signifiants, une activité classificatrice, un ordre bien plus sémiologique que sémantique»⁵¹, l'immaginario della moda «si traduce», nel romanzo, secondo modalità in cui la moda costituisce «l'enunciazione» di un sistema di ricostruzione di modelli culturali di assimilazione da parte degli adolescenti di cui essi si servono per non restare fuori da ciò che la moda può portare loro in termini di riconoscimento, a costo di aderire ad un modo di vestire conformista, o globalizzato, spesso ricercato perché valore di integrazione; sembra evidente che il binomio stile-lingua sia doppiamente ricondotto al portamento scaturente dal rapporto che gli adolescenti vivono con la lingua francese e ad uno stile di portamento inerente alla dialettica fra ciò che è dato e ciò che è percepito dalla parte del docente.

Ora, nello spazio di queste nostre brevi notazioni, prendendo le mosse da riflessioni che si allineano alla traduzione italiana del romanzo⁵² assumiamo, a maggior propulsione, un discorso traduttologico su questa relazione tra moda e lingua secondo l'apporto e il carattere propulsivo degli «stili collettivi» delle opere dotate di un carattere di problematicità nel «rapporto che si instaura quando due culture si trovano faccia a faccia», quando «la traduzione è il veicolo di scambio fra di esse»:

Gli stili sono collettivi e passano da una lingua all'altra; le opere, radicate nel loro territorio linguistico, sono uniche [...]. Uniche ma non isolate: ciascuna nasce e vive in relazione alle altre lingue diverse. Così, né la pluralità delle lingue né la singolarità delle opere equivalgono a un'eterogeneità irriducibile o al caos, al contrario: è un mondo di relazioni, fatto di contraddizioni e corrispondenze, di unioni e separazioni⁵³.

Il “dire” del vestito pone all'attenzione del traduttore-lettore la sfida di questo mondo di relazioni, di comprensione, di correlazione antropologica, soggettiva, simbolica fra ciò che si indossa e ciò che il linguaggio alimenta in termini di rappresen-

⁵¹ Barthes, *Système de la mode*, cit., p. 280.

⁵² François Bégaudeau, *Entre les murs: La classe*, trad. it. a cura di Tiziana Lo Porto, Lorenza Pieri, Torino, Einaudi, 2010.

⁵³ Octavio Paz citato da Maria Cristina Batalha in *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, a cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Elena Di Giovanni, Milano, Bompiani, 2009, p. 55.

tazione per descrivere ciò che si indossa. Affidandoci all'idea della traduzione in quanto «luogo permanentemente percorso, eternamente rivisitato»⁵⁴, si prenderà atto che non esiste una separazione tra il linguaggio che fissa l'uso di una lingua – pur nelle sue forme sociolette – rappresentativa di un'identità *d'entre-deux* alla moda, di un metalinguaggio che comporta un lavoro traduttivo e un assunto traduttologico delle stesse: scrittura e traduzione si situano entrambe nella sfida di un lavoro creativo per designare, connotare, rappresentare e sfidare determinati fenomeni di moda, siano essi associati alla lingua, siano essi associati al modo di vestirsi: «à travers la langue, la Mode devient récit»⁵⁵.

Nel racconto di *Entre les murs*, si evidenzia sul piano prettamente linguistico-enunciativo, la propensione per l'uso di un lessico alla moda socioculturalmente connotato e posizionato su usi ricorrenti di espressioni ed accessori di moda (*tee-shirts, baskets, ...*) che sembrano fungere da intercalare in seno all'uso di un registro colloquiale normalizzato (*M'sieur, J'sais pas, ...*), con tratti intermittenti della lingua *argotique* (*vous allez vous vénère...*), proiettato sul fondo di un socioletto di cui gli adolescenti sono specialisti; le espressioni associate alla moda rincorrono, sollecitandola, l'attenzione del traduttore verso una ricerca di risemantizzazione dei propri strumenti analitici ed operativi oltre che dello statuto delle proprie competenze traduttive; nel contesto della traduzione italiana del romanzo, in assenza di una «Nota del traduttore» a mo' di prefazione, possiamo evidenziare la tendenza a mettere in luce l'elemento “straniero” sia nella direzione del linguaggio del metatesto sia nella descrizione dell'uso che gli adolescenti fanno della moda, optando per quella strategia che si avvale più delle virgolette nei riferimenti alle *griffes* di magliette, felpe e scarpe sportive, che della tendenza a chiarire, esplicitare nella nota a piè di pagina⁵⁶:

⁵⁴ Danielle Londei, *La traduzione, luogo permanentemente percorso, eternamente rivisitato*, in *Repères DoRiF, Les voix/voies de la traduction*, n. 1, cordonné par Laura Santone, ottobre 2015, <http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=269>, aprile 2017.

⁵⁵ Barthes, *Système de la mode*, cit., p. 277.

⁵⁶ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

in definitiva, si propende all'effetto di equivalenza rispetto al prototesto.

Da un punto di vista strettamente semiologico, possiamo riconoscere elementi di un'etnografia della moda che enumera forme di vestirsi – felpe con cappuccio dei ragazzi, giubbotti in finto cuoio con scritte anglo-americane, ... – che si riconoscono in uno stile detto *caillera*:

Éminemment lié au hip hop et au sportswear [...], le vestiaire caille réunit baskets, survêtement en matière synthétique aux couleurs clinquantes (longtemps le jaune poussin et le vert grenouille régnèrent sur la banlieue), coton qui se fait velours les jours de grand froid et pull à capuche portée très souvent relevée pour donner un air un peu effrayant. «Genre la Mort, quoi»⁵⁷.

Nell'uso del termine omonimo codificato, *Caillera* riporta la forma in *verlan* di *racaille*, termine *argotique*⁵⁸:

Enfant des quartiers sensibles, issu de l'immigration, grand amateur de rap à la casquette vissée sur la tête et à la langue fleurie, la caillera n'est plus à présenter. Sympathique ou vraiment relou, cet être à capuche vise, par la construction d'une culture et d'une idéologie fortes, à intégrer un système qui l'a toujours délaissé [...] Très influencée par la culture hip hop américaine, l'idéologie caillera, semblable à la philosophie bling bling, s'inspire du mode de vie prôné par le gangsta rap, issus des gangs de la côte Ouest [...] Le terme caillera apparaît dans les quartiers [...] comme l'affirmation d'une supériorité, la valorisation d'une marginalité à l'écart de la ville, passée du boulet au blason⁵⁹.

Allo stesso modo in cui *caillera* sarà associato allo stile di un modo di vestire e di vivere, analogamente si presenterà con tutta la sua forza sociolinguisticamente e socioculturalmente marcata per mostrare come un termine appartenente al *français contemporain des cités* dei «parlers des jeunes» sia esso stesso *alla moda*:

⁵⁷ Géraldine de Margerie, Oliver Marty, *Dictionnaire du look. Une nouvelle science du jeune*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 76.

⁵⁸ Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, cit., p. 202; Abdelkarim Tengour, *Tout l'argot des banlieues. Le dictionnaire de la zone*, Paris, Éditions de l'Opportun, 2013.

⁵⁹ Margerie, Marty, *Dictionnaire du look*, cit., pp. 75-76.

La langue française circulante est de ce fait la langue cible; dans le cas de groupes scolaires implantés dans des cités, la langue source, qui est celle utilisée par les élèves, est à bien des égards particulièrement distante de la langue cible compte tenu de la multitude des éléments linguistiques identitaires instillés⁶⁰.

Sulla base di elementi riferiti a stoffe (cuoio), a colori (rosa, blu, giallo, rosa, ...), ad accessori (orecchini, braccialetti, ...), possiamo annoverare, particolarmente nel modo di vestire delle studentesse, uno stile prossimo a quello "R'n'B":

Ça brille: Bain de strass, de paillettes et de diam's, le style répond à l'impératif glitter du «tout ce qui est beau brille» et convoque la garde-robe hip hop et soul. La penderie féminine r'n'b intègre baskets, baggy extralarge et débardeur moulant, gilet à capuche et grosses boucles d'oreilles⁶¹.

Non sapremmo essere rigorosi nell'identificazione di un'adesione allo stile «R'n'b» se ponessimo al centro esclusivamente e indebitamente un richiamo di emulazione, pur sapendo che l'obiettivo della moda è veicolare emulazione.

Nel riepilogare le nostre considerazioni, in una forma provvisoria di bilancio, ci sembra importante ricordare che di fronte alle opere letterarie, siamo costantemente ricondotti all'imperativo di un modello letterario, di stile, di lingua, ad un immaginario poetico anch'esso standardizzato poiché adattato ai costumi di lingua, di portamento. Esplorare il significato del modo di vestire negli adolescenti non solo ci pone nella situazione di ricontestualizzare le categorie nominali associate agli stili e alle mode secondo un processo di decostruzione e di ricostruzione delle immagini stesse associate a stereotipi di mode riscontrabili nei testi letterari, riferibili ai contesti delle storie narrate, ma ci pone ugualmente nella situazione di ricontestualizzare la dimensione della traduzione da integrare alle competenze costitutive di coloro che studiano, praticano le lingue-culture attraverso testi letterari portatori di un'ibridità linguistica e culturale allineata al bisogno di un più ampio confronto con

⁶⁰ Goudaillier, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, cit., pp. 11-12.

⁶¹ Margerie, Marty, *Dictionnaire du look*, cit., p. 217.

le voci dell'altro, della diversità⁶², nel voler sperimentare in che misura le opere letterarie contemporanee pongono problematicamente la "leggibilità" dei modelli, dei gusti e della lingua in uso.

Il nostro indugiare in queste pagine ci porta, in questo primo indizio di contributo al tema «Moda e modi vita», a ripensare al *volet* del concetto di traduzione come mediazione, precisamente nell'analisi semiologica dei termini della moda che tentano di portare alla luce espressioni della multiculturalità; può costituire un elemento di riflessione rispetto alle competenze costitutive di un apprendimento linguistico universitario che non può escludere il tempo della traduzione dei termini della moda, ovvero quel movimento di significato, quella pratica di una comunicazione che «mette in movimento l'originale per de-canonizzarlo, per dargli il moto della frammentazione, un delirio erratico, una sorta di esilio permanente».

Pertinente al delirio erratico è l'interrogarsi:

Interroger la traduction c'est interroger la mobilité des concepts, c'est interroger leurs conditions socio-historiques d'émergence, leur contexte de production mais aussi leurs conditions de disparition, de réapparition, de revitalisation, de détournement, de réappropriation, bref de circulation, au gré des courants de pensée et en regard des enjeux scientifiques, générationnels, sociaux, économiques, voire identitaires, dans un espace donné à une époque précise...⁶³

Nell'arte come nel viaggio – e la moda stessa fa entrare una qualche forma artistica – tutto è erranza, e l'erranza permette la reversibilità del viaggio traduttivo.

Conclusioni

Raccogliere elementi testuali, lessicali riferibili alla lingua di un romanzo contemporaneo come *Entre les murs* è sintoma-

⁶² Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale, cit.

⁶³ Aline Gohard-Radenkovic, *Traduction ou trahison? Traduttore o traditore? Traduisibile ou intraduisibile?*, in *Metamorfosi della traduzione in ambito francese-italiano*, a cura di Danielle Londei, Sergio Poli, Anna Giauffret, Micaela Rossi, Genova, De Ferrari Comunicazione SRL, 2015, p. 35.

tico non solo di aver scoperto quanto sia stretto il rapporto tra cultura e moda, tra stili e linguaggio, di confermare quanto le lingue siano diverse nel modo di ritagliare e ricomporre il reale a livello di discorso⁶⁴ ma che letteratura e sociologia della moda – pur nel loro essere campi di studio estremamente vasti – restringono, attraverso gli strumenti dell’analisi linguistico-enunciativa, questo divario epistemologico ogni volta che l’una, la letteratura, si rende testimonianza dell’altra, che, l’altra, l’espressione sociale e relazionale della moda, mostra gli assunti estetici di portamenti nella ricerca di una *misura* adattata ad un determinato termine per rilevarne la consistenza culturale di un modo di vestirsi negli adolescenti, protagonisti nel romanzo; è stato possibile evidenziare una certa retorica sociale dei fenomeni di moda che forse riteniamo come qualcosa di scontato, ma che non lo sono poiché la pratica del linguaggio, come insegna *Entre les murs*, non è mai scontata e la scelta di tale o talaltra espressione non è mai neutra. Opera letteraria esemplare di quella nuova letteratura contemporanea impegnata a dar voce alla questione della legittimità di culture e di ibridità linguistiche e culturali, il romanzo contribuisce a suo modo alla riproduzione di un immaginario dell’essere alla moda in ottica *beur* tutta intessuta sull’uso di un francese veicolare complessificato dai registri linguistici popolari, familiari, dall’uso *verlanesque* del francese che è costantemente correlato ad un modo di vestire che si ritiene essere omologato ad un abbigliamento globalizzato. In definitiva, crediamo che si possa parlare di forme ed espressioni alla moda in costante transizione connaturata ad influenze culturali che sembrano essere più accomodanti nell’identificazione con un modello di costruzione identitaria: gli adolescenti sono in piena ricerca della propria identità e il modo di vestirsi permette loro di affermarsi laddove impalpabilmente *l’entre-deux* linguistico e culturale stabilizza significativamente la loro – spesso affannosa – ricerca di affermazione.

In ultima analisi, Hans Robert Jauss, teorico dell’estetica della ricezione, afferma che la letteratura, in quanto attività di

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004; Danielle Londei, *La traduzione, luogo permanentemente percorso, eternamente rivisitato*, in *Repères DoRiF, Les voix/voies de la traduction*, cit.

comunicazione, non è un semplice prodotto bensì un fattore di produzione della società. La letteratura veicola valori estetici, etici, sociali che possono contribuire a trasformare la società o a perpetuarla in quanto tale; nel contesto della nostra analisi, leggere *Entre les murs* impegna a restituirlo al contesto globale dell'esperienza letteraria, che è anche esperienza culturale e individuale di chi l'ha prodotta: «L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la "série littéraire" dont elle fait partie, afin qu'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte générale de l'expérience littéraire»⁶⁵.

Da qui, la sfida nel rinvenire piste di studio proseguendo nel campo del lavoro della traduttologia, della semiolinguistica, che interpellano necessariamente una riflessione sul rapporto con l'uso contemporaneo della *parole* letteraria.

⁶⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 69.

Sabrina Alessandrini

Il velo e le adolescenti italiane e francesi nate da famiglie d'immigrati magrebini: moda o modo di vita?

Le scienze sociali sono concordi nel definire l'adolescenza come il principale periodo della vita in cui l'individuo è alla ricerca della propria identità. Suddetta ricerca passa anche attraverso l'abbigliamento, il quale, soprattutto in questa fase dell'esistenza, costituisce un elemento di identificazione e di appartenenza ad un preciso gruppo, nel quale ci si vuol riconoscere e dal quale si necessita di essere accettati. L'antropologia culturale ci ricorda infatti che significati e forme esteriori sono elementi che danno sicurezza ai soggetti. Inoltre, tutto ciò che viene appreso dall'esterno è pregno di valori che orientano l'individuo verso una desiderabilità sociale e culturale¹.

Per le ragazze italiane e francesi nate da famiglie d'immigrati magrebini, tale aspetto – in particolare la scelta di portare il velo – assume un valore ancor più emblematico, in quanto traduce valori e consuetudini che vanno oltre i processi di omologazione/differenziazione che caratterizzano la fase adolescenziale, e comprendono significati ben più ampi in termini di identità sociale e culturale: «Un axe d'acculturation polarisé par l'opposition assimilation/différenciation et un axe de personnalisation polarisé par l'opposition conformation/individuation s'imposent comme compléments l'un de l'autre, se croisant au cours du processus d'intégration psychosociale»².

¹ Francesca Gobbo, *Pedagogia interculturale*, Milano, Carocci, 2002, pp. 70-71.

² Altay Manço, *Processus identitaires et intégration. Approche psychosociale des jeunes issus de l'immigration*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 93.

Come considerare dunque l'uso o il *non uso* del velo tra queste giovani? Come adesione/rifiuto verso consuetudini familiari e valori culturali e religiosi d'origine, o piuttosto come una strategia di identificazione con un preciso gruppo, in un contesto la cui collocazione identitaria è particolarmente difficile in un'età altrettanto problematica? Segno di appartenenza culturale e religiosa, il velo islamico costituisce un indicatore identitario, culturale, generazionale, fino a diventare un vero e proprio fenomeno di moda, quest'ultimo, fautore di un vero e proprio business in costante espansione.

Partendo da un breve cenno ai passi del Corano e alle norme legislative vigenti in Francia e in Italia in relazione all'uso di questo indumento, il presente contributo si propone di analizzare comportamenti e consuetudini di adolescenti italiane e francesi di origine magrebina³ rispetto al velo, al valore da esso rivestito e a tre diversi atteggiamenti sugli usi e sui significati dello stesso, in particolare:

- Adesione al velo / Rifiuto del velo
- Ritorno al velo / Abbandono del velo
- Il velo come accessorio di moda

Tale percorso porterà infine ad osservare la risonanza mediatica e culturale del fenomeno, fonte di dibattiti e dissapori tra quanti rivendicano la libertà di decisione, da parte delle donne islamiche, di coprire o meno il capo, e quanti vedono ancora, in questo indumento, un simbolo di oppressione e di negazione dell'emancipazione femminile.

³ Il presente campione, complessivamente costituito da 27 studenti (ragazzi e ragazze), si basa sui dati rilevati esclusivamente dalla componente femminile composta da 13 studentesse nate in Italia e 2 studentesse nate in Francia da genitori magrebini. Il corpus di studenti nati in Italia è stato selezionato all'interno di 5 istituti d'istruzione secondaria di II grado della provincia di Ancona, le studentesse nate in Francia sono state selezionate nel corso dello scambio interuniversitario presso l'INALCO di Parigi. I dati sono ricavati da un'inchiesta qualitativa basata su questionari e interviste semi strutturate.

Il velo nel Corano e nella Legislazione francese e italiana: una breve premessa

Contrariamente all'idea ormai radicata nell'immaginario collettivo occidentale, le prescrizioni coraniche che si riferiscono all'abbigliamento delle donne islamiche si limitano a raccomandare un timido appello al pudore, suggerendo loro l'adozione di vesti decorose e l'utilizzo di un velo dai connotati generici e imprecisi, che copra i seni e le "parti belle"⁴. Ogni riferimento a questo indumento risulta dunque, nei passi del testo sacro, assai vago ed approssimativo, come possiamo leggere in questi versi: «E di alle credenti che abbassino lo sguardo e custodiscano le loro vergogne e non mostrino troppo le loro parti belle [...] e si coprano i seni d'un velo e non mostrino le loro parti belle altro che ai loro mariti, ai loro padri...» (Corano, XXIV, 31)⁵; e ancora: «O profeta, di alle tue figlie e alle donne dei credenti che si ricoprono dei loro mantelli» (Corano, XXXIII, 59)⁶.

Per questo motivo, che esso venga imposto da un padre a una figlia, da un fratello alla sorella, da un marito a una moglie, tale imposizione è oggi ritenuta, nel mondo occidentale, una forma di abuso e di violenza ingiustificabili nei confronti delle donne⁷. Senza contare come l'obbligo di coprire il capo all'interno delle Moschee sia consuetudine ormai consolidata nei paesi musulmani e non.

La genericità dei precetti coranici e la conseguente pluralità d'interpretazioni degli stessi, hanno fatto sì che nel mondo islamico si consolidassero usi, costumi e tradizioni di diversa natura, i quali non si limitano a rendere il velo un indumento caratterizzato da una certa varietà di forme, funzioni e appellativi (*hijab*, *chador*, *niqab*, *burqa*), ma comportano consuetudini, regole e dettami che differiscono in modo significativo da un paese all'altro: imposto con sanzioni severe in caso di inosser-

⁴ Nicola Fiorita, *Libertà religiosa e società multiculturali: il caso del velo islamico*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», giugno 2008, p. 3, <http://www.statoechiese.it/images/stories/2008.6/fiorita_libert.pdf>, aprile 2017.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Frédéric Ferney, *Hidjab, mon amour*, Paris, s.e., 2015, p. 1.

vanza dell'obbligo da taluni Paesi, reputato il simbolo di una tradizione legittima ma non intransigibile – persino esente da qualsivoglia principio religioso – in altri.

Tuttavia, a dispetto di suddette divergenze, esso è pervaso da un significato complesso denso di tradizioni storiche, culturali e religiose, atte per lo più a sottolineare la subordinazione della figura femminile a quella maschile e l'esclusione della donna dalla vita sociale⁸.

L'accezione simbolica e polisemica che tale indumento ha assunto nel mondo occidentale, veicola inoltre, in alcuni paesi cosiddetti "più avanzati", la necessità di tutelare l'identità religiosa e culturale dominante: ne è un esempio la "negazione" della tradizione islamica a favore di un'uguaglianza formale (si veda la legislazione sul velo in Francia) e della salvaguardia dell'identità nazionale, o ancora la lotta per la tutela della dignità individuale e collettiva delle donne, lesa da un lato dal gruppo di appartenenza, nel suo tentativo di imporre il velo, dall'altro dalla comunità di accoglienza, volta a vietarne l'uso in determinati contesti⁹.

Limitazioni e barriere costituzionali sono ormai consolidate all'interno delle disposizioni riguardanti la libertà di abbigliamento. In che modo dunque le norme giuridiche si posizionano rispetto a tale argomento?

Come accennato, la Francia tende a privilegiare una politica orientata verso il raggiungimento di un'uguaglianza "convenzionale", in particolare nei contesti istituzionali quali la scuola. La legge n. 2004-228 del 15 marzo 2004, entrata in vigore nell'aprile 2011, vieta infatti la «dissimulazione del volto nei luoghi pubblici»: «dans les écoles, les collèges et les lycées publics, le port des signes ou tenues par lesquels les élèves manifestaient ostensiblement une appartenance religieuse»¹⁰. Essa proibisce l'uso del *burqa* senza tuttavia alcun esplicito riferimento al velo integrale islamico. Per i trasgressori, è previsto il pagamento

⁸ Cfr. Fiorita, *Libertà religiosa e società multiculturali: il caso del velo islamico*, cit.

⁹ Ivi, p. 16.

¹⁰ Susanna Mancini, *Il potere dei simboli, i simboli del potere*, Padova, Cedam, 2008, p. 70.

di una multa pari a 150 euro, e l'obbligo di frequenza di uno stage di educazione civica: «L'obligation d'accomplir le stage de citoyenneté mentionné au 8° de l'article 131-16 du code pénal» (art. 3 della l. 1192 del 2010)¹¹.

Un ulteriore provvedimento è previsto inoltre in caso di «dissimulazione forzata del viso», in base al quale chiunque costringa una donna a coprirsi integralmente rischia fino a un anno di carcere e il pagamento di una multa pari a 30.000 euro¹².

La legge francese costringe dunque le donne – in determinati contesti – a togliere il velo, ma punisce quanti le obbligano ad indossarlo. Al di là del paradosso, la tendenza è evidentemente quella orientata verso l'uniformità e la standardizzazione ai canoni estetici e socioculturali occidentali.

Nel contesto giuridico italiano, si segnalano norme del codice penale (art. 498 c.p. e 640 c.p.) che si riferiscono all'abbigliamento come «elemento idoneo ad indurre una falsa individuazione sociale della persona»¹³. Tali disposizioni suggeriscono l'idea dell'abito come strumento atto a camuffare la propria identità. È lecito chiedersi pertanto se il velo possa essere ritenuto un elemento volto a dissimulare la riconoscibilità di un individuo. La risposta è certamente negativa, a condizione che il volto sia ben visibile: la donna musulmana coperta da un *hijab* non intende certo nascondere o camuffare la propria identità, ma deve tuttavia adeguarsi ad una legge secondo cui ogni cittadino, per ragioni di ordine e sicurezza, è tenuto a rendersi riconoscibile.

Il contesto socioculturale italiano tutela la libertà di culto e di religione e riconosce alla persona il diritto di indossare indumenti che coprano il capo purché lascino scoperti e ben visibili i tratti del volto.

¹¹ <http://www.legifrance.gouv.fr/affichLoiPubliee.do;jsessionid=BCCF03D26501BC71680F22A86FC48D95.tpdjo04v_3?idDocument=JORFDOLE00022234691&type=contenu&id=2&typeLoi=&legislature=13>, aprile 2015.

¹² «il Sole 24 ore», 14 settembre 2010, <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-09-14/cosa-prevede-nuova-legge-193655_PRN.shtml>, aprile 2015.

¹³ Giulia Bassetti, *Interculturalità libertà religiosa, abbigliamento. La questione del burqa*, «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», luglio 2012, p. 16, <http://www.statochiese.it/images/stories/2012.7/bassetti_interculturalitm.pdf>, aprile 2017.

Dal punto di vista legislativo, l'Italia non impone dunque alcun divieto, al contrario concede alle donne mussulmane ampi margini di libertà nella scelta di coprirsi. Il velo islamico è infatti consentito nei luoghi pubblici e nei documenti di identità. La Circolare del Ministero dell'Interno del 14 marzo 1995, n. 4, ad esempio, autorizza le amministrazioni comunali ad accettare richieste di documenti di riconoscimento la cui foto tessera ritrae il richiedente con il capo coperto «purché i tratti del viso siano ben visibili»¹⁴. La circolare del 14 luglio 2000 sottolinea inoltre che il velo, il turbante e il chador, imposti da ragioni religiose, sono «parte integrante degli indumenti abituali e concorrono, nel loro insieme, ad identificare chi li indossa, naturalmente purché si mantenga il viso scoperto»¹⁵. Infine, nella Carta dei valori della cittadinanza e dell'integrazione approvata con il Decreto del 23 aprile 2007 del Ministero dell'Interno, viene precisato che «in Italia non si pongono restrizioni all'abbigliamento della persona, purché liberamente scelto, e non lesivo della sua dignità»¹⁶.

Il divieto d'indossare il velo nelle scuole e nella pubblica amministrazione – in nome della laicità – in un paese come la Francia, è un tema che fa discutere, a maggior ragione se in altri Stati, tra cui l'Italia, esso è invece autorizzato. Diverse concezioni del diritto e della libertà individuale vanno pertanto ad opporsi, generando, in tutti i paesi democratici, dibattiti più che mai aperti.

Il corpus delle studentesse intervistate in questo studio si colloca proprio all'interno di un contesto istituzionale, quello della scuola. I loro enunciati danno prova di grande incongruità di pareri, di giudizi, di posizioni non soltanto tra coloro che decidono di indossare il velo e coloro che non lo portano, ma anche rispetto alle ragioni che spingono alcune donne a toglierlo ed altre a (re)indossarlo. Il contesto socioculturale svolge in tal senso un ruolo fondamentale nell'influenzare i comportamenti, poiché da esso dipendono abitudini, decisioni, giudizi.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

Adesione al velo / Rifiuto del velo

Il velo come libera scelta da parte di alcune donne – emancipate dalla tutela di un padre, un fratello, un marito – nella vita sociale, scolastica e professionale, è un fatto piuttosto recente. Sebbene in un primo momento destabilizzante per alcuni, tale fenomeno va compreso e pensato al di fuori delle categorie rassicuranti del passato, poiché costringe alla rimessa in discussione di convinzioni ormai consolidate.

Esso infatti – soprattutto se si parla di adolescenti migranti – porta ad andare oltre al binomio inclusione/esclusione, e offre lo spunto per comprendere come questo simbolo di pudore, di occultamento, di sottomissione diventi esibizione, dimostrazione, ribellione.

Adesione al velo

Dai risultati del presente studio, è indicativo il fatto che soltanto una studentessa, all'interno del campione analizzato, indossi effettivamente il velo. Questo è il primo segnale del cambiamento socioculturale e identitario di questa generazione di giovani donne. Nel suo enunciato, la ragazza in questione esordisce con un chiaro riferimento all'infondatezza di luoghi comuni e stereotipi legati alla condizione della donna magrebina "sottomessa", dalla limitata o persino assente libertà decisionale: «Per il fatto che la donna porti il velo "è sottomessa", subito, "qualcuno l'ha obbligata a portarlo" invece non è vero»¹⁷.

La visione erronea della donna islamica è l'esito, da parte di alcuni paesi occidentali, di una conoscenza lacunare di diverse culture, nonché il prodotto di un'alterazione dei valori operata da poteri politico-sociali prevalentemente maschili. Tali aspetti contribuiscono, secondo Maria Concetta Greco¹⁸, ad incremen-

¹⁷ Intervista n. 10: Amina (ll. 175-176).

¹⁸ Maria Concetta Greco, *Le donne dell'Islam, una vita s-velata. Mobilità umane e nuove geografie migranti*, in *Sviluppo della persona ed esercizio dei diritti umani. Sezione di migrazione e diritti umani*, a cura di Aurelio Angelini, Roma, Aracne, 2014, p. 193.

tare antichi clichés della/sulla donna musulmana e a danneggiare la libertà di espressione di quante, in totale autonomia, decidono di rivendicare, proprio attraverso il velo, la loro identità culturale e religiosa.

In un secondo momento, la ragazza sottolinea nel suo discorso le ragioni che la spingono ad indossare questo indumento, e che fondano le radici nell'identità individuale e collettiva, nella rivendicazione dei propri valori e dei valori del paese d'origine. Ecco che il velo diviene allora un simbolo di affermazione personale e sociale, culturale e religiosa, di valorizzazione della propria appartenenza. Un simbolo da mostrare e da esibire: «Cioè ad esempio io no? Rispetto molto la vostra religione e amo profondamente la mia, se la mia religione dice di portare il velo io automaticamente lo “voglio” portare, nessuno mi obbliga a portarlo»¹⁹.

Come precedentemente affermato, l'abito rappresenta, per gli adolescenti, il mezzo più immediato, visibile ed accessibile per rivendicare la propria assimilazione/differenziazione verso un determinato gruppo. Negli adolescenti di seconda generazione, le diverse forme di esibizione della religione islamica intervengono il più delle volte ad alimentare le problematiche legate all'integrazione e all'inclusione. Per questo motivo, la decisione di coprire il capo diviene, oltre a una scelta religiosa, una vera e propria presa di posizione sociale e politica, in grado di sfidare l'immaginario collettivo del mondo occidentale seguendo la sua stessa logica di libertà individuale²⁰. Ne sono la prova le ragazze francesi che nel 2003, anno che precede l'emanazione della legge sul divieto di dissimulazione del volto nei luoghi pubblici, hanno diviso in due l'opinione pubblica.

Rifiuto del velo

Dalle parole delle adolescenti che non indossano il velo, emerge come, dietro questa scelta, risiedano ragioni assai complesse e conflittuali rispetto alla propria percezione identi-

¹⁹ Intervista n. 10: Amina (ll. 177-178).

²⁰ Greco, *Le donne dell'Islam*, cit., p. 199.

taria: vi è da un lato il totale rifiuto dei valori reali e simbolici di origine e il desiderio di omologazione con quelli italiani, dall'altro una parziale adesione ai valori socioculturali e religiosi di origine, ma un'assenza di valori attribuiti al velo, quest'ultimo considerato un accessorio dal quale la religione può prescindere.

I primi due enunciati testimoniano la ricerca di un'identità italiana sentita e desiderata, ma al tempo stesso sofferta, che spinge queste studentesse a una presa di distanza dai valori socioculturali parentali:

[Io mi sento] più italiana, cioè, anche perché i marocchini c'ha il velo... cioè, c'ha un'altra cultura, c'ha un'altra mentalità, cioè io non... non me sento de... appartiene a quella... cioè, a quel gruppo lì²¹.

Non ho un buon rapporto con tre ragazze marocchine [...] cerco di stargli... lontano, non lo so perché. Perché mi ricordano troppo... i miei genitori, diciamo. [...] Odio la situazione che c'ho a casa, e vedendo magari loro che portano il velo come mia madre, mi ricordano troppo²².

Rivendicare la propria identificazione con la cultura italiana potrebbe indicare la consapevolezza di una situazione di rottura. Risultato di un allontanamento dalle origini per alcuni, per altri, essa è il chiaro segnale del rifiuto di un retaggio identitario troppo ingombrante. Tale atteggiamento costituisce inoltre una presa di distanza dall'autorità parentale, un diniego di ogni imposizione religiosa e culturale a favore di un percorso di libertà e di emancipazione.

Dietro questa sicurezza di facciata, si cela tuttavia un desiderio di accettazione e di omologazione con gli autoctoni spesso negato – per questo ancora più sofferto, anelato, ostentato – che porta le ragazze a respingere le proprie origini per rendersi il più possibile conformi al gruppo degli italiani, rivendicando il proprio diritto all'uguaglianza e alla somiglianza²³: «vorrei essere considerata un'italiana, non un'immigrata»²⁴.

²¹ Intervista n. 21: Maria (ll. 111-113).

²² Intervista n. 8: Miriam (ll. 285-544).

²³ Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 183.

²⁴ Intervista n. 8: Miriam (l. 222).

È dall'esterno che provengono infatti messaggi e significati, i quali, interiorizzati, innescano processi che influenzano il modo di auto percepirsi e di sentirsi percepito. Per questo motivo, la scelta di non indossare un indumento carico di contenuti simbolici è sinonimo di rivolta verso la cultura di provenienza e testimonia la ricerca di un consenso sociale in seno alla società d'accoglienza. L'abbigliamento infatti, non solo rivela ciò che si è, ma anche ciò che si vorrebbe – o non si vorrebbe – essere. A tale proposito, Simmel sottolinea come esso sia a tutti gli effetti uno strumento di ribellione sociale, in grado di omologare e di differenziare, di conformare ad un gruppo o di sfuggire da esso²⁵. Il desiderio di omologazione verso gli italiani va di pari passo, nelle parole di Miriam e di Maria, con il desiderio di differenziazione dalla comunità di origine.

Questo uniformarsi, questo “diventare come”, è un atteggiamento che passa attraverso il rifiuto del velo come marcatore di riconoscimento e di appartenenza ad un preciso gruppo. I ragazzi provenienti dalla migrazione vedono in questo indumento un ulteriore segnale di differenza verso gli autoctoni, in particolare in una società in cui, riprendendo le parole di una nostra intervistata, «l'aspetto conta tanto»²⁶.

Accanto a queste studentesse, altre vivono il rapporto con la tradizione e con questo accessorio con maggiore serenità, con la consapevolezza di possedere un'identità multipla, una doppia appartenenza che costituisce un'importante risorsa nelle dinamiche d'integrazione e nella stima di sé, a dispetto di consuetudini talvolta ambigue e incoerenti:

Lo porto solamente tipo in occasioni quando c'è... la festa in Moschea, ste robe lì perché il capo deve esse coperto. Però così in generale no²⁷.

Io... non lo metto mai. Mai, mai neanche cioè... [...] io non vado nelle moschee, perché se vai nelle moschee lo devi mettere per forza il velo. A

²⁵ Georg Simmel, *Die Mode*, Berlin, 1905; trad. it. *La moda*, Milano, SE, 1996, p. 45.

²⁶ Intervista n. 5: Kadija (l. 308).

²⁷ Intervista n. 23: Yasmine (ll. 224-225).

me è questo che mi dà fastidio, è il fatto che te lo devono imporre. Io posso anche pregare così²⁸.

Le due testimonianze evidenziano la significativa influenza che regole e consuetudini vigenti nei luoghi di culto esercitano nei comportamenti e nella libertà di espressione dei singoli.

L'interesse di questo aspetto risiede nelle diverse risposte di fronte ad una stessa costrizione contestuale: mentre Yasmine decide di mettere il velo per poter entrare in moschea, Amira sceglie di non andare in moschea pur di non indossarlo.

Il senso di frustrazione è in tal caso generato da una libertà negata e non negoziabile rispetto alla scelta degli indumenti e alla possibilità di poter praticare la propria religione nei luoghi di preghiera senza per questo doversi coprire.

Ritorno al velo / Abbandono del velo

Togliere e/o reindossare il velo assumono significati molto diversi a seconda che tali scelte avvengano nel passaggio dal paese d'origine a quello d'immigrazione (o viceversa) o che esse si verifichino durante la permanenza in seno al paese natale e/o a quello di residenza.

Un'ulteriore variabile rispetto al senso attribuito a questa decisione riguarda l'aspetto generazionale del fenomeno, il quale, più di altri, testimonia la portata del cambiamento operato nelle rappresentazioni del e sul velo, nel valore simbolico da esso rivestito e nelle consuetudini sociali rispetto al suo uso. Tornare al velo o togliere il velo hanno insomma un significato molto diverso se diverse sono le generazioni di donne che optano per questo cambiamento.

Ritornare al velo

Accettato e giustificato allorché interessa madri e nonne, il ritorno al velo viene severamente criticato dalle adolescenti

²⁸ Intervista n. 22: Amira (ll. 174-185).

quando attuato da coetanee. La diversità di giudizio sembra dunque rispondere ad una logica generazionale confermata dagli studi sul caso: le divergenze culturali, identitarie e simboliche che contraddistinguono le due generazioni di donne conferiscono a questo ritorno significati molto diversi.

Apparentemente paradossale, la decisione di ritornare al velo una volta raggiunto il paese d'accoglienza si giustifica, nelle madri e nelle nonne, con la necessità di conformarsi ad un preciso gruppo, di sentirsi parte di esso. Atteggiamento, questo, per nulla circoscritto alla fase adolescenziale, ma che si estende anche all'età adulta, in modo particolare in un contesto, quello di arrivo, geograficamente e culturalmente lontano da quello di partenza:

Mamma... cioè... non lo portava [...] Poi quando è arrivata qui nelle Marche... forse perché c'era... più influenza qui no? Cioè molte più donne che lo portano e quindi... se l'è messo anche lei. [...] L'ha messo proprio... quando sono arrivati a Castelfidardo²⁹.

Può essere perché sono venuti fuori dal paese d'origine, quindi l'unico modo per rappresentare diciamo il paese d'origine è... seguire la religione³⁰.

Ricreare nel paese d'accoglienza la realtà culturale e comunitaria d'origine è una dinamica costante in gran parte dei fenomeni migratori.

Accanto ad un desiderio di omologazione e di appartenenza ad un gruppo, subentra infatti una dimensione nostalgica del paese d'origine, la quale porta i soggetti a ricrearne gli usi e i costumi, talvolta persino ad accentuarli, grazie alla funzione rassicurante che tale dinamica svolge per chi vive il disagio dello sradicamento.

Su questo punto, i pareri, le giustificazioni e i giudizi delle studentesse differiscono in modo significativo da quelle fornite dalle scienze sociali: la letteratura vede infatti in questo atteggiamento una forma di debolezza e di sconfitta rispetto ad un più coraggioso percorso di emancipazione e di riscatto auspicato

²⁹ Intervista n. 23: Yasmine (ll. 254-258).

³⁰ Intervista n. 22: Amira (ll. 192-193).

per le donne musulmane. Lazreg sottolinea ad esempio come l'aspetto religioso costituisca una forma di alibi e come dietro la decisione di indossare il velo si celi in realtà la rinuncia – forse la paura – ad affrontare un percorso di liberazione dalle costrizioni del passato:

Tornare al velo significa tornare a un passato che non è sempre stato vantaggioso per le donne. Ci vogliono più coraggio e lungimiranza per affermare a pieno la propria umanità resistendo alle pressioni per rimettere il velo. Una politica identitaria che si basa su una sciarpa o un vestito non porta ad altro che a una rinnovata attenzione per il corpo come “limite naturale” della vita di una donna. [Tornare al velo] non è segno di maggiore religiosità³¹.

Come accennato, studentesse che approvano un ritorno al velo quando interessa la generazione di madri e nonne, esprimono giudizi molto rigidi allorché tale ritorno coinvolga il gruppo di pari, a maggior ragione in assenza di una variazione di contesto, ovvero di un passaggio dal paese di origine al paese di destinazione migratoria parentale:

Si elles le portent c'est pour... c'est pour des raisons, enfin, c'est pour la religion, et elles ont... une cinquantaine d'années. Mais quand tu as... vingt ans et tu... t'es voilée de la tête aux pieds pour dire... préserver, je pense que... ça ne tient pas la route [...] moi j'en connais enfin qui le portaient pas, quand j'étais petite, il y a peu de temps elles... elles le mettent. Moi je pense que c'est un dommage quand même. Moi je sais que ma grand-mère elle le porte, mais c'est une grand-mère et puis... on voit son visage³².

Et puis souvent il y en a qui se sont reconverti, [...] la plupart des femmes qui... qui se cache derrière le voile intégral c'est souvent les françaises. [...] elles ne connaissent pas... la religion et elles le portent comme ça³³.

Nell'enunciato di Tracy le differenze generazionali costituiscono il parametro secondo cui il ritorno al velo possa ritenersi accettabile o meno. La sua testimonianza sembra quasi suggerire la natura ipocrita e provocatoria di tale decisione nelle ragazze della sua età.

³¹ Marnia Lazreg, *Sul velo – Lettere alle donne musulmane*, 2ª ed., Milano, il Saggiatore, 2011, p. 197.

³² Intervista n. 26 Tracy (ll. 517-523).

³³ Intervista n. 25 Nedma (ll. 554-557).

Tuttavia, le severe valutazioni delle due studentesse sono in questo caso ammorbidite dalle scienze sociali, le quali giustificano le nuove generazioni che decidono di coprire il capo con motivazioni legate alla libertà di espressione e al superamento del velo come simbolo di oppressione:

Non è stato facile per le femministe europee e per le donne musulmane della prima immigrazione, che già vivevano in Europa e avevano rifiutato il velo, dialogare con una nuova generazione di femministe riformiste musulmane che oggi rifiutano di valutare lo status e il ruolo della donna islamica unicamente a partire da modelli occidentali. [Chi lo indossa], rivendica di aver lasciato dentro di sé il velo come oppressione, tanto da sentirsi libero di recuperarlo come simbolo di affermazione della loro libertà, rivestendo quel velo di nuovi significati culturali³⁴.

La rappresentazione del velo come simbolo di oppressione è stata significativamente ridimensionata dalla correlazione esistente tra il ritorno crescente di questo indumento e la progressiva intensificazione della presenza di donne nella sfera pubblica: un tempo indossato in zone prevalentemente rurali, è oggi un indumento dilagante nelle grandi città, nelle Università, negli ambienti cosiddetti moderni, colti ed evoluti, frequentati da donne acculturate, emancipate, «che lavorano, studiano, che occupano posti di prestigio, anche alcune di quelle che si dichiarano femministe, hanno ripreso ad indossarlo. E con loro lo portano le emigrate che vivono in Paesi in cui cultura e tradizioni dovrebbero spingere ad una veloce omologazione, e, persino, le loro figlie nate dopo l'emigrazione»³⁵.

Non più simbolo di sottomissione, di assoggettamento, di costrizione, il velo accorda oggi alle donne musulmane una nuova, inedita libertà nella scelta d'indossarlo.

³⁴ Maria Concetta Greco, *Le donne dell'Islam, una vita s-velata. Mobilità e nuove geografie migranti, in Sviluppo della persona ed esercizio dei diritti umani. Sezione di migrazione e diritti umani*, cit., pp. 193-208.

³⁵ Ritanna Armeni, *Il ritorno del velo. Inchiesta sui nuovi cambiamenti in corso tra le nuove generazioni islamiche*, «L'Osservatore Romano», 2 maggio 2014, pp. 15-17: 15.

Togliere il velo

Togliere il velo è considerato dai più un atto di liberazione, una scelta che prova la capacità delle donne musulmane di rivendicare un'identità propria, indipendente, affrancata dalla tutela delle figure maschili famigliari, un'identità plurale e scissa: da un lato quella di donne velate, dall'altro quella di persone autonome, libere di scegliere e di decidere, come gli uomini, di camminare all'aria aperta con i capelli sciolti, con il volto e le orecchie scoperti. Queste donne conquistano così il loro posto nel mondo, un posto a cui hanno diritto nell'universo umano: «Il loro è un atto di liberazione dalle incontrollate mistificazioni dei testi religiosi. [...] una coraggiosa e clamorosa affermazione dell'autonomia della donna nei confronti del suo corpo»³⁶.

Dello stesso avviso, la giornalista iraniana Masih Alinejad, in esilio tra Londra e New York dopo le elezioni di Ahmadinejad nel 2009, ha creato una pagina Facebook "MyStealtyFreedom" in cui racconta la sua vita senza il foulard. Nella pagina, che conta quasi ottocentomila iscritti, donne di tutte le età e condizione sociale pubblicano foto e video senza *hijab*.

In un estratto di un'intervista apparsa su «la Repubblica», Masih Alinejad definisce il velo «il simbolo di tutti i diritti negati alla popolazione femminile in Iran. [...] il simbolo dell'oppressione contro le donne»³⁷.

Questo un estratto dell'intervista alla giornalista:

Cosa ne pensa delle donne che indossano il velo nei paesi occidentali?

Io sostengo la libertà di scelta: le donne che nei paesi occidentali indossano l'hijab hanno questo diritto. In Iran non è così. [...]

Cosa ha provato quando ha tolto il velo per la prima volta in pubblico?

Ho sentito il vento tra i capelli. La prima esperienza è questa: gioire dei capelli che, davvero, danzano³⁸.

³⁶ Lazreg, *Sul Velo*, cit., p. 109.

³⁷ Marta Caldara, «Musulmane, togliete il velo che ci opprime». *Le iraniane su Facebook senza hijab*, «L'Espresso», 5 giugno 2015, <<http://espresso.repubblica.it/internazionale/2015/06/04/news/Musulmane-togliete-il-velo-che-ci-oppri-me-le-iraniane-su-Facebook-senza-hijab-1.215670?ref=fbpr>>, aprile 2015.

³⁸ *Ibidem*.

Fig. 1. Donne che gettano il burqua³⁹

Jack Shahine
@jackshahine

Freedom Portrait

A woman takes off blackness after reaching safety, #Kurds

#YPG contrid area, west #GireSipi

#Rojava

19:26 - 4 Juin 2015

🔄 1 895 ★ 1 113



Jack Shahine
@jackshahine

Women & children breathing freedom reaching #Kurd #YPG
contrid area

Beginning of liberating #GireSipi

#Rojava

#Kobani

11:00 - 6 Juin 2015

🔄 101 ★ 83

Fonte: <http://www.repubblica.it/esteri/2015/06/06/foto/rojava_donne_in_fuga_dall_isis_si_tolgono_il_velo-116234547/1/?ref=fbpr#2>, aprile 2017.

Il contesto, talvolta più della religione, resta uno dei principali elementi che regola e influenza il comportamento anche per quante decidano di togliere il velo.

Non mancano, tra le studentesse intervistate, coloro che condividono questo dato di fatto: nel suo enunciato Amira sottolinea ad esempio come la decisione di togliere il velo sia legata alla maggiore libertà concessa alle donne nel nuovo contesto, il quale consente loro di mostrare la propria identità e di muoversi con maggiore disinvoltura nell'ambiente lavorativo e sociale:

Ce stanno persone che... magari una volta che stanno qui decidono di mettere il velo, come ci sono persone che [...] lo tolgono una volta arrivate qui. Perché anche per il lavoro era... una grandissima sciocchezza. È una

³⁹ In queste immagini pubblicate su Twitter e Facebook dal giornalista freelance Jack Shahine, l'arrivo al Rojava – a nord del Kurdistan – di un gruppo di persone sfuggite alla persecuzione degli jihadisti dello Stato islamico che governano il Kurdistan siriano. Le donne a bordo dei pick up si liberano di burqua e veli. «Una volta arrivate nel territorio controllato dai curdi – ha spiegato Shahine a Huffington Post France – queste donne hanno gettato il burqua e riscoperto la gioia di essere nuovamente libere».

grande scocciatura ma non tanto il velo ma il fatto che... una volta che metti il velo decidi di coprirti tutta. Quindi devi... puoi far vedere solo le mani, e solo i piedi. Anche d'estate lavori in fabbrica... tutta coperta... non è una bella cosa⁴⁰.

La studentessa non nasconde tuttavia le sue perplessità verso questo atteggiamento e non manca di sottolineare un aspetto per certi versi antitetico al precedente, ovvero l'ipocrisia che si cela dietro la facilità con cui il velo viene troppo spesso tolto e indossato a seconda dei luoghi e dei momenti della giornata, seguendo logiche contestuali e variazioni spaziotemporali ad essi legate. Questo atteggiamento priva il velo del valore che lo contraddistingue e che dovrebbe prescindere da fattori spaziali, culturali e sociali legati alla mobilità o alle semplici attività quotidiane:

Allora, quelle che lo portano nel paese d'origine, è un po' una cavolata perché questo... conferma quello che ti dicevo prima, che l'apparenza... cioè, per loro è l'apparenza. Comunque gente che lo mettono solo in Tunisia perché... persone e anche familiari hanno detto: «no, tua figlia deve portà il velo». [...] E... poi... ognuno è libero di fare quello che vuole, mamma non lo porta e io non lo porterò, perché non me deve essere imposto, il velo lo devo... lo devo senti io e sinceramente adesso... non lo sento⁴¹.

Dello stesso avviso, Nedma usa parole ancor più severe per sottolineare la superficialità che secondo lei caratterizza questo comportamento:

Déjà le voile à l'école c'est interdit. [...] Dans mon lycée il y en a qui le mettent et... quand elles rentrent... elles l'enlèvent, [...] dans les pays arabes saoudite... ou dans les pays... du Maghreb [...], et ici elles le mettent, donc après je pense que c'est aussi une mode. C'est pour ça qu'elles le mettent mais sans savoir pourquoi. C'est un phénomène de mode! [...] C'est la mode⁴².

Al di là dell'imprescindibile condizionamento contestuale – in modo particolare negli ambiti educativi (la scuola in Francia) e religiosi (Moschea) – dietro le decisioni di tornare al velo o di toglierlo si avverte il segnale evidente di una mancata libertà di

⁴⁰ Intervista n. 22: Amira (ll. 164-207).

⁴¹ Intervista n. 22: Amira (ll. 165-174).

⁴² Intervista n. 25: Nedma (ll. 175-176).

espressione e di un condizionamento esercitato dalla/e comunità di accoglienza e/o di appartenenza. Tornare al velo costituisce tuttavia un comportamento più complesso, dietro cui si celano ragioni spesso discordanti, quali desiderio di omologazione con la comunità d'origine nel nuovo contesto, senso di protezione, di sicurezza, ma anche di esibizione, di ostentazione, fino a diventare, nelle parole di Nedma, un fenomeno legato alla moda – estesa anche alle ragazze non musulmane, come dimostrazione di solidarietà verso le coetanee – poiché il velo può “vestire” in modo estetico.

Il velo come accessorio di moda

Che ci si abitui o meno all'idea del velo come fenomeno di moda, questo indumento è ormai divenuto un accessorio di tendenza, un segno “ostentatorio” di femminilità e un'arma di seduzione. È un po' come se la civetteria, la moda, il *business* – virtù non particolarmente lecite nei paesi musulmani – s'introducessero gradualmente in un Islam spesso e volentieri austero, arcaico e puritano⁴³. Ma questo ritorno alla tradizione è in realtà tutt'altro che frivolo. Che senso dargli? Bisogna vederci una forma di burla verso la severa osservanza religiosa, o una deviazione / sovversione dei codici imposti? Un'affermazione di sé o una forma di guerra dei sessi?

Secondo Tamzali, indossare il velo si risolve, per le nuove generazioni nate e cresciute in occidente, in un semplice fenomeno di moda, assimilabile alle tante tendenze che nei decenni si sono succedute e che molti hanno conosciuto, amato e seguito: dai capelli cotonati alle minigonne, dai pantaloni a zampa di elefante ai tatuaggi, fino ad arrivare a correnti musicali come il rock, il punk e così via. Mode effimere, innocue e passeggiere, ma difficilmente riconducibili, per quanti vivono in paesi musulmani, al velo islamico e ai suoi significati⁴⁴.

⁴³ Ferney, *Hidjab, mon amour*, cit., p. 2.

⁴⁴ Wassyla Tamzali, *Il femminismo tra islamismo e postmodernismo*, «La camera blu. Rivista di studi di genere», VIII, 8, 2012, p. 2.

Come testimoniano le parole di Tracy, per le nuove generazioni cresciute in Europa esso è divenuto un accessorio di moda in quanto risponde all'esigenza e al desiderio di omologazione e di imitazione: «Je trouve que c'est une mode parce que quand ta copine va le porter et tu dis: moi aussi il faut que je le porte [...] c'est débile, maintenant... [...] et puis à vingt ans on n'a pas... forcément le... la maturité pour... pour porter le voile»⁴⁵.

Questa tendenza all'omologazione costituisce, secondo Simmel, una forma di retaggio, «un'eredità psicologica, come il trasferimento della vita di gruppo nella vita individuale. [...] Nell'imitare non solo trasferiamo da noi agli altri l'esigenza di energia produttiva, ma anche la responsabilità dell'azione compiuta. L'individuo si libera dal tormento della scelta e la fa apparire come un prodotto del gruppo»⁴⁶.

Data la portata del fenomeno, si potrebbe dire del velo quello che il sociologo Jean Baudrillard dice dell'oggetto di consumo: eternamente versatile, reversibile, ironico, deludente e che si presta a facili manipolazioni⁴⁷.

I negozi di *hijab* si moltiplicano. Per molte ragazze, oggi, esso può essere perfettamente coordinato al trucco, a una camicetta o un paio di jeans a vita bassa che lasciano intravedere l'ombelico o un piercing. A volte è sufficiente nascondere i capelli per sottolineare meglio l'arcata sopraciliare o l'ombra di una palpebra. Si sfoggia il velo come si fa con un gioiello.

Da aspetto tradizionale, quasi un'uniforme (che uniforma, rende simili), il velo è ormai divenuto un articolo di *prêt à porter* o di alta moda, suscettibile di molteplici variazioni, modelli, tessuti. In seta o in cotone, può essere abbellito da una vasta gamma di colori, di motivi – a *pois*, floreali, a righe – impreziosito da frange o perle; lo si può indossare annodato sulla fronte o avvolgerlo e fissarlo con una spilla⁴⁸.

Basta consultare l'elegante catalogo di *Tekbir* o siti ad esso dedicati per convincersene. O ancora la rivista turca *Ala*, una sorta di *Marie Claire* islamica, creata nel giugno 2010.

⁴⁵ Intervista n. 26: Tracy (ll. 550-554).

⁴⁶ Simmel, *Die Mode*; trad. it. *La moda*, cit., p. 13.

⁴⁷ Ferney, *Hidjab, mon amour*, cit., p. 2.

⁴⁸ *Ibidem*.

Fig. 2. IMFW, International Muslim Fashion Week



Fonte: <<http://goltune.com/?q=article/international-muslimah-fashion-show-scandal>>, aprile 2017.

Alla moda islamica sono dedicati inoltre eventi, sfilate e manifestazioni quali la *International Muslim Fashion Week*, o la *Jakarta Fashion Week*.

La *Islamic Fashion*, così viene definita la moda del velo, sta diventando un fenomeno in continua espansione nel mondo, la cui risonanza si estende fino a comprendere forum e blog, come il *Muslim Fashion Blogger*, un blog di moda gestito da ragazze musulmane che suggeriscono vari modi di indossare il velo o altri indumenti caratteristici della cultura islamica, o ancora come abbinarli a capi e accessori occidentali.

Sempre dai blog continuano a svilupparsi in rete nuovi movimenti, come quello delle *Mipsterz*. Nato negli Stati Uniti, questo gruppo di giovani donne – che ama definirsi nella sua pagina Facebook «una comunità inclusiva, che non giudica e ha interessi e passioni diverse»⁴⁹ – appassionato di moda e delle sue tendenze, ama sfoggiare il velo come accessorio che

⁴⁹ Francesca Caferri, *È l'ora delle Mipsterz, le musulmane hipster*, «la Repubblica», 16 gennaio 2014, <http://www.repubblica.it/rubriche/parla-con-lei/2014/01/16/news/l_ora_delle_mipsterz_le_musulmane_hipster-76128985/>, aprile 2015.

Fig. 3. Mipsterz



Fonte: <<http://amsterdam-ftv-blog.com/archives/36914>>, aprile 2017.

impresiosisce i comuni capi d'abbigliamento e che valorizza nel contempo l'identità culturale e religiosa d'origine.

Essendo il velo divenuto un indumento di moda, ecco che il mondo della moda lo usa per promuovere nuove campagne pubblicitarie dai contenuti attuali e provocatori, che facciano leva su significati culturali e simbolici e che sollecitino attenzioni, prese di posizione, discussioni: «nei prodotti di moda gli aspetti evocativi e simbolici prevalgono su quelli tecnico-funzionali [...] Pubblicità e moda rappresentano un connubio affascinante in cui la pubblicità assume dignità artistica e presenta le caratteristiche di prodotto culturale»⁵⁰.

La nota marca di moda Diesel, ha realizzato nel 2013 una pubblicità in cui viene raffigurata una modella tatuata coperta solo di un *niqab* in jeans.

⁵⁰ Sebastiano Distefano, *La pubblicità: un prodotto culturale nell'industria della moda*, pp. 27-50, <<http://www.educatt.it/collegi/archivio/QDL200503DISTEFANO.pdf>>, aprile 2015.

Fig. 4. Campagna pubblicitaria Diesel



Foto di Laurence Passera. CREATIVE Direzione Creativa: Nicola Formichetti, agosto 2013

Si tratta di una pubblicità dai contenuti così stratificati, contraddittori e complementari: celare e mostrare, nascondere e sovrapporre; una pubblicità che rilancia il complesso tema dell'identità: identità nascosta (donna coperta dal velo) e identità mostrata (nudità sotto il velo, indumento che copre ma al tempo stesso svela). La foto è inoltre accompagnata da uno slogan altrettanto ambiguo: «non sono quello che sembro». Dunque: cosa sembro? Cosa non sono? Chi sono?

- Cosa sembro? Una bellezza seduttrice e provocatoria.
- Cosa non sono? Una donna sottomessa che indossa il velo; o forse una donna trasgressiva, che sotto il velo non ha nulla fuorché i tatuaggi. Ed ecco che il gioco degli opposti imbroglia le piste.
- E ancora, chi sono? Difficile dirlo.

Molte reazioni alla campagna pubblicitaria insistono sul carattere nocivo di questa donna apparentemente “soggetto” ma in realtà “oggetto”, una donna simbolo di falsità e doppiezza.

Se il *Burka* è sottomissione, la donna – reale – che lo usa può voler impostare un suo atto di ribellione; ma la pubblicità che la sfrutta la riporta alla sottomissione usando i più palesi stereotipi

(“dama velata”), o binomi come “donna e mistero”, “donna e seduzione” e via dicendo.

Tra le numerose reazioni, quella della fondatrice del Movimento per la tutela dei diritti musulmani, Silvia Layla Olivetti, è particolarmente indignata:

Il titolo giusto per questa campagna è: «Il maschilismo si mette il *burqa*». Siamo di fronte a un insulto al genere femminile privo di pudore, un trionfo di becero maschilismo travestito, e male, da pluralismo. Ancora una volta il corpo femminile viene svenduto e mercificato in nome del denaro. È avvilente vedere l'Islam che viene rappresentato negativamente [...] Se la donna musulmana non viene discriminata abbastanza nel quotidiano, ecco che la Diesel provvede a insinuare dubbi sulla sua moralità sotto il velo [...] Questa foto è un atto di terrorismo [...] perché mira a scatenare reazioni forti da parte del mondo musulmano solo per aumentare il fatturato. Inoltre offende il senso religioso dei musulmani e ne deride la fede tramite la mancanza di rispetto per la donna⁵¹.

Il velo è dunque negazione della libertà o espressione della stessa? È forse questa la domanda che più di altre genera reazioni, dibattiti, provocazioni dalla crescente risonanza mediatica e culturale.

Una replica è giunta dalla Media Literacy Project, la quale risponde alla provocazione della famosa casa di moda attraverso tre diverse campagne di comunicazione, in una delle quali viene raffigurata una donna completamente ricoperta dal *burqua*, accompagnata dallo slogan «I don't need to be naked to be free»⁵², a dimostrazione che il velo non costituisce un limite alla libertà della donna musulmana.

Altra risposta proviene dalla International Society Human Rights, società che tutela e promuove i diritti delle donne, la quale ritrae una donna coperta col *niqab* che lascia scoperti gli occhi, imprigionati dietro delle sbarre.

La campagna rafforza lo stereotipo che vuole la donna musulmana costretta ad indossare il velo, quest'ultimo ancora legato all'antico *cliché* dell'obbligo, della sottomissione, della

⁵¹ Silvia Zanardi, *Donna in burqa e jeans, polemica su Diesel*, «Il Mattino», Padova, 16 settembre 2013, <<http://mattinopadova.gelocal.it/regione/2013/09/16/news/donna-in-burqa-e-jeans-polemica-su-diesel-1.7755366>>, aprile 2015.

⁵² «Non ho bisogno di essere nuda per essere libera».

Fig. 5. Media Literacy Project



Foto di Khulood Mohammed Nasser Saleh Alrahma

Fonte: <<https://medialiteracyproject.org/deconstructions/counter-ad-diesels-affront-muslim-women/>>, aprile 2017.

Fig. 6. International Society Human Rights



Advertising Agency: Grabarz & Partner, Germany. Creative Directors: Ralf Heuel, Dirk Siebenhaar. Art Director: Julia Elbers. Copywriter: Bent Hartmann. Photographer: Veronika Faustmann

Fonte: <http://adsoftheworld.com/media/print/international_society_for_human_rights_burka>, aprile 2017.

Fig. 7. Princess Hijab



Fonte: <http://www.repubblica.it/esteri/2010/11/14/news/caferri_velo-princess-9089169/>, aprile 2017.

prigionia, sebbene tale visione sia per molti già superata: la libertà non è soltanto una donna libera dal velo, ma una donna libera di esprimersi, dunque di portarlo.

La risonanza mediatica e culturale del fenomeno ha coinvolto infine il mondo dell'arte, della *street art* in particolare: da qualche tempo l'artista francese conosciuta sotto lo pseudonimo di Princess Hijab copre i volti di modelli raffigurati su cartelloni pubblicitari con niquab disegnati con una bomboletta spray.

Moda, cultura, arte, associazioni dialogano, si scontrano, si sfidano rispetto a questo tema, ma puntualmente rilanciano un dibattito che non perviene a risposte lineari e univoche.

Conclusion

Cosa rappresenta dunque il velo per le nuove generazioni di donne musulmane? Qual è la sua funzione, il suo significato, il suo messaggio? È una moda o un modo di vita? Come sostiene Lazpeg, nel continuo braccio di ferro tra minoranze musulmane e paesi europei, appellarsi ad un elemento tanto significativo della tradizione islamica e ostentarlo quale simbolo della propria cultura, fa parte di un percorso di rivendicazione e valorizzazione della propria identità. Nella sua chiarezza e legittimità, tale processo è tuttavia assai complesso, e caratterizza una

donna appartenente a più culture, ma ben lontana dal mondo globalizzato. Il velo è l'elemento che differenzia, che consente la presa di distanza dal mondo occidentale, che difende, afferma, ostenta la propria identità⁵³ e la propria appartenenza.

Data l'ampiezza del tema, non va trascurata un'ulteriore lettura, quella che vede nella nuova rappresentazione del velo una questione di genere. Che le donne si stiano opponendo alla dominazione maschile? Secondo Ferney due sarebbero i modi di superare la sottomissione: la rivolta frontale – violenta e spesso disperata – o la riappropriazione, la furbizia narcisistica, l'abnegazione⁵⁴. Chi è dunque, oggi, in Occidente, la donna musulmana che indossa il velo? Forse una donna che oppone al potere reale e concreto dell'universo maschile, un universo simbolico, creativo, seduttivo di una nuova dimensione femminile, o forse “soltanto” una donna che rivendica la propria libertà di appartenenza e la propria identità.

⁵³ Lazreg, *Sul Velo*, cit., p. 118.

⁵⁴ Ferney, *Hidjab, mon amour*, cit., p. 2.

Indice dei nomi

A

Agnelli (editori), Lugano 47
Aguilar Piñal, Francisco 75 e n, 76n
Aguirre, José Luis 114n
Ahmadinejad, Maḥmūd 271
Albert, Mechthild 56n
Albert (parrucchiere e poeta) 41
Alimento, Antonella 30n
Alinejad, Masih 271
Alpago-Novello, Luigi 45n
Álvarez, Eric Victor 77n, 79n, 82n, 83 e n, 84n
Álvarez Barrientos, Joaquín 55n, 77 e n
Álvarez de Miranda, Pedro 55n, 56n, 59n, 63n, 71n, 135 e n, 137n, 146n, 149n
Álvarez Lugrís, Alberto 134n
Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio 64n
Amar y Borbón, Josefa 20, 133 e n, 134n, 136n, 143n, 149n
Ambrosini, Maurizio 265n
Amossy, Ruth 248n
André (coiffeur) 39, 40n, 41
Angelini, Aurelio 263n, 270n
Angulo Egea, María 86n
Arce, Ángeles 56n
Arce, Joaquín 117n
Argyle, Michel 32n
Arias de Saavedra Alías, Inmaculada 55n
Aristotele / Aristóteles 140n
Armeni, Ritanna 270n
Arranz, David Felipe 122n
Arroyal, León de 92
Assouly, Olivier 30n
Aubrun, Charles Vincent 137n

B

Bach, Johann Sebastian 33
Bachtin, Michail 195n
Baldensperger, Ferdinand 196n
Baldini, Costanza 32n, 34n
Baldini, Massimo 32n, 34n, 238n
Balzac, Honoré de 7 e n, 12 e n, 22 e n, 23, 181 e n, 182n, 183 e n, 184n, 185 e n, 186 e n, 187 e n, 188n, 189 e n, 190n, 191 e n, 192 e n, 193n, 194n, 195n, 196n, 197n, 198n, 199n, 200 e n, 201n, 203, 208, 209, 238
Baratti, Antonio 15, 45 e n
Barbafieri, Carine 30n
Barbey d'Aurevilly, Jules 15, 16n
Barbier, Antoine-Alexandre 40n
Barbier, Frédéric 38n
Bardèche, Maurice 185n, 192n
Barel-Moisan, Claire 191n
Baron, Anne-Marie 196n
Baroncini, Daniela 232n
Barrovecchio, Anne-Sophie 40 e n, 41n
Bartelemi (conciatete) 14, 15, 29, 38, 41, 45, 48
Barthes, Roland 13n, 19n, 26, 31n, 159 e n, 184n, 238 e n, 239 e n, 240n, 243, 245n, 249n, 250n
Bassetti, Giulia 261n
Bataille, Georges 207
Batalha, Maria Cristina 249n
Baudelaire, Charles 9 e n, 13 e n, 16n, 23, 183n, 190 e n, 207, 208, 215 e n, 216, 218, 232, 238
Baudrillard, Jean 8n, 17n, 275
Beaumont (coiffeur) 15, 39 e n, 47, 48
Beaussant, Philippe 33 e n

- Bégaudeau, François 26, 236 e n, 240n, 241n, 242, 243n, 245n, 246n, 247n, 248n, 249n
- Bénard, Robert 46n
- Berengo, Marino 43n
- Berg, Maxine 30n
- Berman, Antoine 250n
- Binni, Walter 9n
- Bizzocchi, Roberto 35n, 56n
- Bodei, Remo 8n
- Boileau, Nicolas 92, 115
- Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria 249n
- Bolufer Perugia, Mónica 57n, 64n, 69n, 70n, 71n
- Bona Castellotti, Marco 34n
- Bongiovanni Bertini, Mariolina 191n
- Bonn, Charles 235n
- Bordas, Éric 191n
- Borderie, Régine 193n
- Borghero, Carlo 163n
- Botturi, Francesco 71n
- Bourdieu, Pierre 7n, 237n, 246n
- Bovicelli, Giuliano 36n
- Braudel, Fernand 29 e n, 30
- Braun, Theodore E.D. 41n
- Bravetti, Patrizia 42n
- Bressan, Edoardo 34n
- Breton, André 205n, 207
- Briesemeister, Dietrich 100n, 102, 103n
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme 191
- Brocchi, Giuseppe Maria 59n, 60 e n
- Brummell, George Bryan 15, 16n, 184n, 238
- Buisson, François 158
- Bulot, Thierry 236n, 240n
- Burke, Edmund 42n
- Burke, Peter 74n
- C
- Cadalso, José 90n, 101n, 107n, 110n, 113, 114 e n, 116 e n, 117n, 118n, 119 e n, 120 e n, 121, 122n, 123, 124, 128, 130, 131, 132
- Cafferri, Francesca 276n
- Caillois, Roger 196n
- Cairoli, Giuseppe 36n
- Calanca, Daniela 29n, 31n
- Calatayud, Pedro de 17, 58 e n, 59 e n, 61 e n
- Caldara, Marta 271n
- Caldelari, Callisto 47n
- Calderón Altamirano de Chaves, Luis Francisco 55 e n
- Callegari, Marco 42n
- Calvo Carilla, José Luis 92n, 105 e n, 106n, 113n
- Caminer, Antonio 43
- Caminer, Domenico 43
- Cantos Casenave, Marieta 56n
- Carassus, Émilien 184n
- Carbonell i Cortés, Ovidi 134n
- Carnino, Cecilia 30n, 31n
- Carpi, Elena 133n, 134 e n, 140n, 141 e n, 152n
- Carriero, Raffaele 34n
- Cartesio (Descartes, René) 31
- Cáseda Teresa, Jesús Fernando 60n
- Caso González, José Miguel 101n, 122n, 123n, 126n
- Castagna, Edoardo 71n
- Castex, Pierre-Georges 7n, 181n, 182n, 200n
- Castro, Gilles 238n
- Cave, Christophe 41n
- Cervantes, Miguel de 83n, 119n
- Charles-Roux, Edmonde 24, 221, 222n, 227, 228n, 229 e n, 231n, 233, 234n
- Chédozeau, Bernard 35n
- Chénier, Marie-Joseph 170n
- Chen Sham, Jorge 90n, 95n, 97n, 101 e n, 104n, 114n, 120n
- Chollet, Roland 182n, 183n, 191n
- Cienfuegos, Beatriz 66, 67n
- Clarac, Pierre 199n
- Clavijo y Fajardo, José 63 e n, 66, 69
- Coblenze, Françoise 8, 184
- Collectif «Qui fait la France?» 235
- Compagnoni, Giuseppe 43 e n, 44 e n
- Corot, Jean-Baptiste-Camille 210
- Cosimo III, Granduca di Toscana 34
- Costantini, Giuseppe Antonio 68n
- Coughlin, Edward 82n, 89 e n, 92n, 119n, 122n, 125n
- Couleau, Christèle 191n
- Covarrubias, Sebastián 90n, 94n
- Craveri, Benedetta 66n
- Cruz, Ramón de la 55n
- Cullmann, Emmanuelle 191n
- Cuvier, Georges 187

D

Dagen, Jean 41n
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 14,
 37, 40n, 46n
 Damonte, Mario 57n
 D'Angelo, Paolo 13n, 185n
 Davanzo Poli, Doretta 32n
 Davies, Simon 41n
 Davin, Félix 191n
 Davis, Fred 25n
 De Claustre, André 45
 Deffaux, Adam 160
 Defourneaux, Marcelin 76n
 De Giorgi, Fulvio 35n, 36n
 Demerson, Georges 122n
 Déruelle, Aude 191n
 Desplanques, François 248n
 Dewitte, Jacques 213, 216 e n
 Diaz, José-Luis 191n
 Díaz de Benjumea, José 54 e n
 Díaz Marcos, Ana María 63n, 64n
 Díaz-Plaja, Guillermo 127n
 Diderot, Denis 14, 37, 40n, 46n, 171
 Di Giovanni, Elena 249n
 Di Pinto, Mario 95n, 96n, 97n, 99n
 Distefano, Sebastiano 277n
 Domínguez, Joaquín María 58n
 Duchet, Claude 191n, 200n
 Dursteler, Eric R. 38n

E

Ebguy, Jacques-David 191n
 Echeverz y Eyto, Francisco Miguel de 61n
 Eco, Umberto 32n
 Edel, Leon 199n
 Eger, Elizabeth 30n
 Eijocente, Luis de 64 e n, 66 e n, 121n
 Eizensweig, Uri 196n
 Emerson, George 233n
 Enrico IV 168
 Espinosa, Agustín 63n
 Esposito, Elena 8n, 9n, 18n, 73n, 74n

F

Fassadoni, Marco 44n
 Febronio, Giustino (Hontheim, Johann
 Nikolaus von) 42n
 Federico II di Hohenzollern, re di
 Prussia 33

Feijoo, Benito Jerónimo 64 e n, 73, 74
 e n, 81 e n, 136, 146 e n
 Fenzo, Modesto 44n
 Fernández, José 54n
 Fernández de Moratín, Leandro 95n,
 126n, 127n, 128n, 129n, 130n
 Fernández de Moratín, Nicolás 125
 Fernández Rodríguez, Carmen 58n
 Ferney, Frédéric 259n, 274n, 275n,
 282
 Ferrara, Giuliano 33n
 Ferrari, Silvio 253
 Ferrarin, Domenico 45
 Ferrer, Vicente 59n
 Fiévée, Joseph 171 e n
 Finas, Lucette 187n
 Fiorentino, Franco 191n
 Fiorita, Nicola 259n, 260n
 Forner, Juan Pablo 107n, 112, 113 e n,
 125, 132
 Fortassier, Rose 183n, 199n
 France, Anatole 37, 48
 Franci, Giovanna 19n
 Franco Rubio, Gloria A. 66n
 Frangi, Francesco 34n
 Fréron, Elie Catherine 39n
 Frølich, Juliette 189n

G

Gainsborough, Thomas 210
 Galisson, Robert 237n
 Gall, Franz Joseph 187
 Gallego Abaroa, Elena 147n
 Garagnon, Jean 166n
 Gargani, Aldo 196n
 Gaunt, William 183n
 Genette, Gérard 200n
 Ghidetti, Enrico 9n
 Giannone, Pietro 42n
 Giauffret, Anna 253n
 Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana 71n
 Ginzburg, Carlo 196n
 Giotto da Bondone 207, 210
 Girardi, Maria 43n
 Givone, Sergio 16n
 Gleize, Joëlle 193n
 Glendingning, Nigel 92 e n, 122n, 123n,
 125n
 Gobbo, Francesca 257n
 Goblot, Edmond 21n

Gohard-Radenkovic, Aline 253n
 Goldoni, Carlo 45
 Gómez Jarque, Noelia 101n, 121n,
 123 e n
 Góngora, Luis de 62n, 91n, 93
 González Hidalgo, José Luis 58n
 Gorian, Rudj 43n
 Goudaillier, Jean-Pierre 235n, 251n,
 252n
 Gozzi, Gasparo 15, 44
 Graziosi, Antonio 15, 37, 38, 41, 42 e
 n, 43 e n, 44, 45, 46, 47
 Greco, Maria Concetta 263 e n, 264n,
 270n
 Greimas, Algirdas Julien 248n
 Grillet, Bernard 80n
 Grisellini, Francesco 15, 44 e n
 Guerci, Luciano 68n
 Guidère, Mathieu 247 e n
 Guise, René 182n
 Gullino, Giuseppe 43n

H

Haro de San Clemente, José 59n, 60
 Hatim, Basil 133n
 Henry, Alain 196n
 Hochereau, Charles-François 39 e n
 Hölderlin, Friedrich 219
 Hontanilla, Ana 65n
 Houdebine, Anne-Marie 246n
 Howard, Richard 11n
 Huizinga, Johan 31, 32n
 Hurtaut, Thomas-Nicolas 40n
 Huysmans, Joris-Karl 13

I

Iafelice, Marianna 45n
 Infelise, Mario 38n, 41n, 42n, 44n
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 210
 Ippocrate / Hipócrates 147
 Iriarte, Tomás de 92n, 104, 105 e n,
 106 e n, 107 e n, 110, 111, 112 e n,
 113 e n, 117, 118, 120, 121, 123,
 126, 131, 132
 Isla, José Francisco 90n, 99 e n, 100 e
 n, 101 e n, 102, 103, 104 e n, 107,
 111, 114, 115n, 118, 120, 121, 123,
 124, 130, 131, 132

J

James, Henry 11 e n, 199 e n
 Jaucourt, Louis de 30
 Jauralde Pou, Pablo 93n, 94 e n, 97n,
 99n
 Jauss, Hans Robert 254, 255n
 Jouault, Olivier 168n
 Jovellanos, Gaspar Melchor 89n, 97n,
 101n, 120n, 121, 122 e n, 123 e n,
 124 e n, 125 e n, 130, 131, 132
 Juratic, Sabine 38n

K

Kempf, Roger 183n, 199n, 202n
 Kleinert, Annemarie 73n, 157n, 158n,
 159n, 173n

L

Lambertini, Prospero (poi papa Benedet-
 to XIV) 35n
 Lamizet, Bernard 241n, 242n, 245n
 Lapesa, Rafael 137n
 Laronde, Michel 235n
 Lavagetto, Mario 193n, 196n
 Lavater, Johan Kaspar 187
 Lázaro Carreter, Fernando 126n
 Lazreg, Marnia 269 e n, 271n, 282n
 Lebrun-Tossa, Jean-Antoine Lebrun detto
 158, 161, 166, 173
 Léchenet, Annie 241n
 Lefrère, Jean-Jacques 188n
 Le Huenen, Roland 196n
 Le Noble, Eustache 42, 46 e n
 León, Fray Luis de 148, 151
 Leopardi, Giacomo 9 e n
 Levi Pisetzky, Rosita 32n
 Lieby, André 170n
 Lipovetsky, Gilles 12n, 141n
 Lobo, Eugenio Gerardo 56 e n, 57n
 Londei, Danielle 250n, 253n, 254n
 López Barquero, Manuel Francisco 55n
 López-Cordón Cortezo, M. Victoria
 55n, 136n
 López-Guadalupe Muñoz, Miguel
 Luis 55n
 López Lloret, Jorge 146n
 Lo Porto, Tiziana 249n
 Lorenzo Álvarez, Elena de 56n, 92n
 Luhmann, Niklas 22n

Luigi XIII, re di Francia 32
 Luigi XIV, re di Francia 33, 166
 Lumbroso, Lia 34n
 Luminet, Jean-Pierre 213
 Luzán, Ignacio 91 e n, 92
 Lyon-Caen, Boris 191n

M

Macchia, Giovanni 9n
 Mahieu, Raymond 193n
 Maingueneau, Dominique 244n
 Malamani, Vittorio 34n
 Mallefont, Alfred 32n
 Mancini, Guido 127n
 Mancini, Susanna 260n
 Manço, Altay 257n
 Manfrè, Giovanni 42n
 Manfrè, Marcantonio 41, 42n
 Maravall, José Antonio 137n
 Marchand, Jean-Henri 15, 40 e n, 41n, 47
 Marchena Fernández, Juan 76n
 Margerie, Géraldine de 251n, 252n
 Marín Barriguete, Fermín 58n
 Marrone, Gianfranco 19n, 184n
 Marsais de Chesneau, César du 42n
 Martinelli, Vincenzo 56n
 Martínez Fernández, José Enrique 99n, 100n, 103 e n, 104n
 Martín Gaité, Carmen 56n, 85n, 135 e n, 147n, 148n, 151 e n, 154
 Martínez Ruiz, José (Azorín) 130, 130n
 Marty, Olivier 251n, 252n
 Mason, Ian 133n
 Massol, Chantal 194n
 Matteucci, Giovanni 8n
 Mavica, Giorgia 241n
 Mazet, Léo 189n
 Mérimée, Prosper 22
 Metastasio, Pietro 45
 Meyer, Ingo 7n, 201n
 Michel, Arlette 188n, 191n
 Milton, John 31
 Molina, Álvaro 57n, 65n, 67n
 Molina Petit, Cristina 139n
 Monaco, Valentina 45, 158n
 Montandon, Alain 8n, 30n
 Montesano, Giuseppe 9n
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 30, 42n, 166 e n

Montiano y Luyando, Agustín 92
 Monzone, Chiel 228n
 Morant, Isabel 70n
 Morazzoni, Giuseppe 34n, 45n
 Moroni, Gaetano 35n
 Moyal, Gabriel 196n
 M'sa, Sakina 237, 238n
 Muñoz Cortés, Manuel 113n
 Muratori, Lodovico Antonio 53n
 Musset, Alfred de 22

N

Nathan, Michel 188n
 Natta, Marie-Christine 16n, 184n
 Neefs, Jacques 187n, 191n
 Nerval, Gérard de 215
 Newton, Isaac 33
 Nicolai, Christoph Friedrich 39n
 Nietzsche, Friedrich 206
 Nifo, Francisco Mariano 118 e n, 125

O

Olavide, Pablo de 76 e n
 Oloriz, Juan Crisóstomo 54n
 Ollrik, Hilde 196n
 O'Neill, Charles E. 58n
 Onfray, Michel 216
 Orsini, Pierfrancesco (poi papa Benedetto XIII) 36
 Osuna, Rafael 127n
 Ottolini, Angelo 44n
 Ovidio Nasone, Publio 80 e n

P

Pacini, Arturo 35n, 56n
 Palacios Fernández, Emilio 72n
 Pascal, Blaise 31
 Pasquali, Giambattista 45, 68n
 Pasta, Renato 42n
 Paulson, William 191n
 Paz, Juan de 61n, 62, 249n
 Perdices Blas, Luis 76n
 Pérez Magallón, Jesús 126n, 127n, 128n, 129 e n, 130n
 Perras, Jean Alexandre 30n, 31n
 Perron, Paul 196n
 Perrone Moisés, Leyla 196n
 Petrucci, Alfredo 45n
 Pettoello, Alberta 45n

Philippot, Vital 236n, 241n, 242n, 248n
 Pichois, Claude 9n, 190n
 Pieri, Lorenza 249n
 Pierrot, Roger 185n, 191n
 Pirandello, Luigi 232 e n
 Plauto, Tito Maccio 85
 Plaza Orellana, Rocío 73n, 147n
 Plebani, Tiziana 35n
 Ploquin, Françoise 238n
 Plutarco 147
 Poe, Edgar Allan 215 e n
 Poli, Sergio 253n
 Polt, John H.R. 101 e n
 Ponge, Francis 213
 Pope, Alexander 42n
 Preto, Paolo 44n
 Prévert, Jacques 209
 Prieto de Paula, Ángel Luis 105n
 Proust, Marcel 199 e n, 200 e n

Q

Queneau, Raymond 206 e n, 213
 Quevedo, Francisco de 67, 91n, 93 e n,
 94 e n, 95, 96, 97n, 98, 99 e n, 115 e
 n, 119, 126, 129, 151n
 Quijano, Gabriel 68 e n

R

Rabadán, Rosa 134n
 Raboni, Giovanni 9n
 Racine, Jean 70n, 115
 Radne, John B. 41n
 Ragone, Gerardo 8n
 Ramírez y Góngora, Manuel Anto-
 nio 67, 68n
 Rampolla, Ida 233 e n
 Rasson, Luc 193n
 Raynal, Henri 23, 24, 205, 206, 207,
 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,
 215, 216, 217, 218, 219, 220
 Réda, Jacques 213
 Redouane, Najib 235n
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 31
 Remondini (tipografi-editori) 42, 68n
 Ricœur, Paul 254n
 Ríos Carratalá, Juan Antonio 121n
 Robespierre, Maximilien-François-Marie-
 Isidore de 33
 Roche, Daniel 29n, 31n, 37n
 Rodríguez, Juan 68n, 120n

Rodríguez Bernis, Sofía 80n
 Rodríguez Pequeño, Mercedes 71n
 Rodríguez Sanchez de León, María José
 87n
 Rojas, Fernando de 79n, 83n
 Roncaglia, Costantino 59n
 Rosado Martín, Delia 58n
 Rosati, Gianpiero 80n
 Rossi, Antonio de' 35n
 Rossi, Micaela 253n
 Rossi, Rosa 95n, 97n, 99n
 Rousseau, Jean-Jacques 42n, 70, 146 e
 n, 147 e n
 Rousset, Jean 189n
 Rozzo, Ugo 43n
 Rueda, Ana 67n
 Ruiz Lagos, Manuel 116 e n
 Ruiz Morcuende, Federico 127n
 Ruiz Pérez, Pedro 60n
 Rumeu de Armas, Antonio 62n

S

Sainz y Rodríguez, Pedro 112n
 Sala Valldaura, Josep María 69n
 Salazar y Hontiveros, Juan José (Abad
 de Cenicerio) 59n, 60 e n
 Salé, Florence 236n, 241n, 242n, 248n
 Salmon, Marie-Françoise-Victoire 168
 e n
 Sánchez Barbero, Francisco 92
 Sánchez Robayna, Andrés 62n
 Sandre, Yves 199n
 San Miguel, Ángel 116 e n
 Santone, Laura 250n
 Sapir, Edward 135
 Scannapieco, Anna 45n
 Schendel, Corinna van 32n
 Schiffer, Daniel Salvatore 184n
 Schuerewegen, Franc 193n
 Schwartz-Lerner, Lia 94 e n, 95 e n
 Scott, Paul 32n, 36n
 Scottoni, Giovanni Francesco 15, 44
 Sebold, Russell P. 91n, 96n, 97n, 99n,
 100n, 102 e n, 103 e n, 104n, 107n
 Secrétant, Gilberto 34n, 35n
 Ségneri, Paolo junior 53n
 Ségneri, Paolo senior 53 e n, 54
 Sempere y Guarinos, Juan 64 e n
 Seriman, Zaccaria 42n
 Shor, Naomi 193n

Simmel, Georg 7, 8 e n, 10 e n, 12n, 14n,
25n, 201n, 246n, 266 e n, 275 e n
Sirsch, Licia 43n
Smitd, Andrea J. 71 e n
Sorcinelli, Paolo 31n, 37n
Spandri, Francesco 188n
Spinoza, Baruch 31
Steinmetz, Sebald Rudolf 8n

T

Talma, François-Joseph 170n
Tamarit Vallés, Inmaculada 83n
Tamzali, Wassyla 274 e n
Tarde, Gabriel 14n
Tengour, Abdelkarim 251n
Terreros y Pando, Esteban de 55 e n
Thackeray, William Makepeace 19 e n
Thiers, Jean-Baptiste 32n, 35 e n, 36n
Todorov, Tzvetan 185n
Torcellan, Gianfranco 44n
Torres Villarroel, Diego 65 e n, 69 e n,
95, 96n, 97n, 98n, 131, 132, 151 e n
Tortonese, Paolo 188n
Tournier, Isabelle 191n
Trigueros, Cándido María 18, 73, 75 e
n, 76, 77, 78 e n, 79, 80, 81, 82, 83,
84, 85, 86 e n, 87 e n
Tron, Andrea 42

U

Uzcanga Meinecke, Francisco 65 e n,
89n, 90 e n, 91, 92n, 103 e n, 105n,
113n, 116n, 119n, 122, 124 e n,
125n, 126n

V

Vachon, Stéphane 193n
Valeri, Stefania 42n
Varry, Dominique 38n
Veblen, Thorstein 14n
Vecchioni, Michele Maria 42n
Vega, Jesusa 65n
Velasco Moreno, Eva 56 e n
Velázquez de Velasco, Luis José 58n
Venuti, Lawrence 134 e n
Vercollier, Claudine 189n
Vidal Claramonte, María Carmen
África 141n
Vigée-Lebrun, Elisabeth 170n
Vigny, Alfred de 22 e n

Villamediana González, Leticia 118 e n,
125n
Vinciguerra di Collalto, Scipione 34
Vismara, Paola 34n
Vitali, Achille 34n
Vivanti, Corrado 29n
Voltaire (Arouet, François-Marie) 30,
33, 40 e n, 41n, 46, 78, 167

W

Wahnbaeck, Till 30n
Watteau, Jean Antoine 207, 210
Weber, Max 233 e n
Werner, Stephen 46n
Wilde, Oscar 13, 185
Wilson, Mark 199n
Worf, Benjamin Lee 135

Y

Yuste Frías, José 134n

Z

Zanardi, Silvia 279n
Zatta, Antonio 42, 45
Zavala, Iris M. 62n
Zingarelli, Nicola 137n, 144
Zotti, Valeria 244n
Zucchino Stefani, Stefano 68
Zurbarán, Francisco de 207

Moda e modi di vita

Figure, generi, paradigmi

La moda, prima ancora di diventare leva per i consumi di massa, ha saputo manifestare tutta la sua capacità di mobilitazione del desiderio facendo confluire, in un unico movimento denso di tensioni e contraddizioni, ragioni economiche e pulsioni sessuali, ricerca dell'espressione individuale e costruzione delle identità sociali, obiettivi commerciali e modelli di erotismo. I saggi raccolti in questo volume, dedicati a opere e autori di diverse epoche e distinte scene nazionali, indagano l'intreccio formale tra moda e modi d'esistenza analizzando l'interazione tra le reciproche poetiche, semantiche e proposte di "orientamento della vita" – ed esplorando, simultaneamente, la loro problematica reinvenzione attraverso le forme letterarie.

Luciana Gentili insegna letteratura spagnola all'Università di Macerata. I suoi principali interessi di ricerca sono rivolti all'indagine della teatralità in epoca barocca (teatro aureo, letteratura emblematica, predicazione posttridentina) e allo studio del tema dell'educazione e della formazione nella società di corte. Ha scritto libri e saggi su Quevedo, Lope e Calderón de la Barca.

Patrizia Oppici insegna letteratura francese all'Università di Macerata. Studiosa di storia delle idee, ha dedicato diversi libri ai concetti correlati all'altruismo e al dono nella letteratura del Settecento e dell'Ottocento. Ha inoltre pubblicato saggi su Balzac, Flaubert e Proust e sulla letteratura francofona contemporanea.

Susi Pietri insegna lingua e letteratura francese all'Università di Macerata. I suoi interessi di ricerca si rivolgono alle teorie e alle poetiche del romanzo otto-novecentesco in prospettiva interdisciplinare (letteratura francese, letteratura comparata, antropologia letteraria). Ha pubblicato volumi e saggi su Balzac, Flaubert, Gautier, James, Stevenson, Wilde.



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 978-88-6056-517-4



9 788860 565174