

*LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME
DANS LE VÊTEMENT*

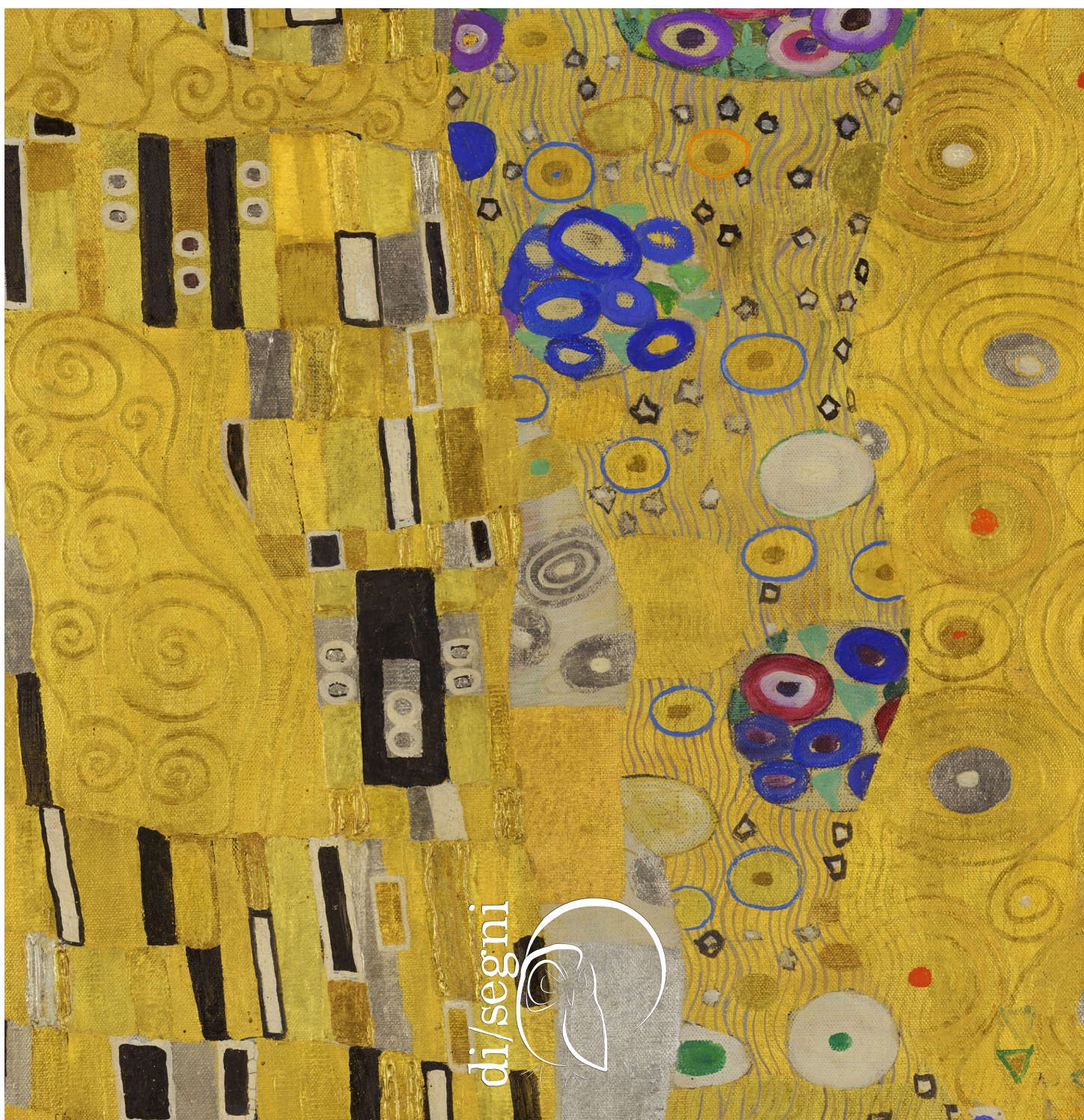
Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

A cura di Marco Modenesi,
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi

TOMO III

DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ



di/egni



***LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME
DANS LE VÊTEMENT***

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

**A cura di Marco Modenesi,
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi**

**TOMO III
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2015 degli autori dei contributi per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-286-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Gustav Klimt, *Der Kuss* [dettaglio], 1907-1908,
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, olio su tela.

n° 12

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

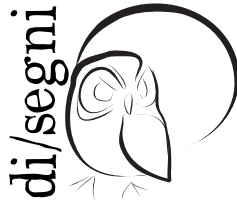
Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI GIUGNO 2015

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Osprovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)

Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia	Sara Sullam

Indice

TOMO I: DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO

Bibliografia delle pubblicazioni di Liana Nissim	XIX
MARCO MODENESI, <i>Introduzione</i>	XXXIII
<i>Il vestito e lo stile del filosofo</i>	9
ELIO FRANZINI	
<i>Montaigne vêtu de noir: le style du gentilhomme</i>	21
JEAN BALSAMO	
<i>Le langage figuré des vêtements dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux en 1718</i>	35
MONICA BARSÌ	
<i>La donna, l'amore, l'artificio e l'incostanza nella poesia barocca</i>	49
SARAH BIANDRATI	
<i>Épiphanies féminines et ekphrasis vestimentaires dans quelques textes narratifs de la Renaissance</i>	59
MAGDA CAMPANINI	
<i>«Sa robe estoit...»: costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach</i>	71
CONCETTA CAVALLINI	
<i>«Tant estoit le luxe enraciné au coeur de ce Prince!» Moda e modi a corte nelle Tapisseries Valois</i>	83
ALBA CECCARELLI PELLEGRINO	

«Habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries». <i>Una poetica dell'abbigliamento: i racconti delle fate</i>	91
DARIO CECCHETTI	
<i>Le vêtement dans les premières traductions françaises du Galatée</i>	105
SARA CIGADA	
<i>Les extravagances de la mode au temps des derniers Valois</i>	117
NERINA CLERICI BALMAS	
Mieux vault amy en voye que ne fait denier en courroye. <i>Vêtements et tissus dans quelques proverbes en Moyen Français</i>	129
MARIA COLOMBO TIMELLI	
<i>Montrer son rang dans le vêtement. Des façons de s'habiller au Mesnil-Au-Val (1549-1562)</i>	141
VALERIO CORDINER	
<i>Le 'pianelle' di Teodora: imitazione e commento nell'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino</i>	153
SILVIA D'AMICO	
<i>Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca</i>	163
DANIELA DALLA VALLE	
Ainsy ne vault le monde ung bout de fringe. <i>Tissus, vetements, chaussures, expression d'une valeur minimale en Moyen Français</i>	169
BARBARA FERRARI	
<i>Vêtements et nudité dans la correspondance de Marie de l'Incarnation</i>	177
ALESSANDRA FERRARO	
<i>Anche l'abito fa il re (e la regina): moda e rivoluzione secondo Sénac de Meilhan</i> .189	
VITTORIO FORTUNATI	
<i>Vestiti e accessori nei romanzi e nelle novelle di Madame de Lafayette</i>	199
GIORGETTO GIORGI	
<i>Le lys et la soie: le trousseau de Marguerite de France, Duchesse de Savoie (avec la transcription du Trousseau, BnF, Ms. fr. 31119)</i>	207
ROSANNA GORRIS CAMOS	

<i>L'être dans le paraître. Morale libertine et séduction par la parure dans La Paysanne Pervertie (1784) de Rétif de la Bretonne</i>	229
CARMELINA IMBROSCIO	
<i>Considérations de La Bruyère sur la mode. Le portrait d'Iphis</i>	239
MARCELLA LEOPIZZI	
<i>La satira della moda in Molière. L'abbigliamento come ethos del comportamento sociale</i>	251
MICHELE MASTROIANNI	
<i>«Au lieu d'une robe d'apparat, un pagne de grosse toile» (Is 3: 24): descrizione e funzione dei costumi nella tragedia biblica del XVI secolo</i>	265
MARIANGELA MIOTTI	
<i>Othello: il mondo in un fazzoletto ricamato</i>	277
CARLO PAGETTI	
<i>L'art des manufactures dans l'Encyclopédie Méthodique de Panckoucke: un appareil scientifique gouverné par les mots</i>	287
GIULIA PAPOFF	
<i>Dal manto al masque. Tentativi di francesizzazione dell'abbigliamento della tapada nelle comédies à l'espagnole secentesche</i>	299
MONICA PAVESIO	
<i>«Au théâtre, l'habit fait parfois le moine»: il significato politico di alcuni costumi e accessori nel teatro della Rivoluzione</i>	311
PAOLA PERAZZOLO	
<i>Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La 'réforme' du dix-huitième siècle</i>	321
FABIO PERILLI	
<i>Madame de Sévigné et la mode</i>	333
FRANCO PIVA	
<i>Lo specchio della satira protestante: vanità, perdizione e infamia nell'abbigliamento di corte</i>	345
ALESSANDRA PREDA	

Les vêtements des Indiens d'Amérique du Nord..... 355

FRANÇOIS PROÏA

*La Description de l' Île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659)
de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman*365

ANNE SCHOYSMAN

Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan.....377

ANNA SLERCA

«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie 389

FRANCESCA TODESCO

TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

<i>«Rêve: habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur». Trame della memoria, del sogno e del mito in Nerval, da Les Filles du feu ad Aurélia</i>	9
MARIA GABRIELLA ADAMO	
<i>Admirer les tissus, toucher les draps, sentir les soies, entendre le bruit des étoffes dans Bel-ami de Guy de Maupassant</i>	25
JANA ALTMANOVA	
<i>Le lexique de la mode et des tissus dans les Causeries de la mode de Louise Colet</i>	37
ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA	
<i>Les affiches des Magasins de Nouveautés: les scénarios de la mode.....</i>	51
BRIGITTE BATTEL	
<i>La Dame aux éventails de Manet et le poète Charles Cros.....</i>	65
GABRIEL-ALDO BERTOZZI	
<i>Isabelle Eberhardt entre déguisement, jeu d'identités et errance</i>	75
ELISABETTA BEVILACQUA	
<i>Voiles et nudités chez Henri de Régnier: «L'Homme et la Sirène».....</i>	87
MARIA BENEDETTA COLLINI	
<i>La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle</i>	99
LAURA COLOMBO	
<i>Quand l'habit fait le moine. Réforme religieuse et crise du sujet chez Francis Poictevin</i>	111
FEDERICA D'ASCENZO	
<i>«Messaline est nue»: habillage et déshabillage dans la littérature antiquisante fin-de-siècle.....</i>	123
MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO	
<i>Entre apparences et profondeurs: le personnage de Renée dans La Curée d'Émile Zola.....</i>	143
ROBERTA DE FELICI	
<i>I capelli di Lamiel</i>	155
MARIELLA DI MAIO	
<i>I tessuti in Nana di Émile Zola</i>	165
CAROLINA DIGLIO	

<i>Sur le voile sacré de Tanit. Retouches iconiques du Zaïmph de Salammbô</i>	177
BRUNA DONATELLI	
<i>Éventails de comédie. Quatre pièces pour une amitié</i>	189
GUY DUCREY	
<i>De l'art du ridicule: de la casquette de Charles Bovary aux coiffures de Hergé dans Tintin au Congo</i>	203
SILVIO FERRARI	
<i>Il fascino silenzioso dell'allusione nell'abbigliamento</i>	213
GIOVANNELLA FUSCO GIRARD	
<i>La cigale et la fourmi, Emma Bovary et Ernestine Duhamain, l'élégance et l'économie</i>	223
BERNARD GALLINA	
<i>Parigi o «la nécessité de se désangouler»</i>	233
TIZIANA GORUPPI	
<i>L'élégance vestimentaire de la parisienne chez de Nittis et les portraitistes mondains de la fin du XIX^e siècle à Paris</i>	245
MARIE-CHRISTINE JULLION	
<i>Abiti ed accessori nei racconti di Maupassant</i>	255
MARIA GIULIA LONGHI	
<i>Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin</i>	269
FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA	
<i>Il guardaroba di Anna</i>	279
FAUSTO MALCOVATI	
<i>Trama e testo nell'opera di Gérard de Nerval</i>	285
MARILIA MARCHETTI	
<i>Metamorfosi del costume teatrale in Francia. Innovazioni artistiche e ispirazioni letterarie alla fine dell'Ottocento</i>	297
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO	
<i>L'erotismo dell'abito femminile nella prima Éducation sentimentale</i>	307
IDA MERELLO	

<i>Symptôme du goût de l'idéal: les vêtements d'À Rebours</i>	319
MARCO MODENESI	
<i>Premières robes de bal</i>	331
ALAIN MONTANDON	
<i>La robe et le paletot: les vêtements dans le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo</i>	345
FLORENCE NAUGRETTE	
<i>La seconde peau. Charnel & textile fin-de-siècle</i>	361
JEAN DE PALACIO	
<i>L'âme des vieilles étoffes. Sur Jean Lorrain</i>	369
FRANCESCA PARABOSCHI	
<i>Vêtements et accessoires dans la description ethnographique au début du xx^e siècle – l'exemple du Congo Belge</i>	383
JÁNOS RIESZ	
<i>«Carnevale» di Champfleury: gli abiti dai colori dell'anima</i>	399
CETTINA RIZZO	
<i>Velours, soies, dentelles: la symphonie des tissus dans Au bonheur des dames de Zola</i>	409
SIMONETTA VALENTI	
<i>Des anges en robe de laine: l'âme nue d'Arthur Rimbaud</i>	423
MARISA VERNA	
<i>Le feutre, du Caudebec au Borsalino: hommage au chapeau</i>	433
MARIA TERESA ZANOLA	

TOMO III: DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ

Mimesis, authenticité et rédemption.

Les politiques de l'habillement dans le Congo urbain 9

STEFANO ALLOVIO

L'arte della moda in Jean-Philippe Toussaint.....21

MARGARETH AMATULLI

«Miroir, miroir», *vêtue et accessoires*

dans les réécritures de «Blanche-Neige» 33

PASCALE AURAIX-JONCHIERE

«Cappelli di Parigi e idee di New York».

La moda francese nella narrativa di Edith Wharton45

GIANFRANCA BALESTRA

Il guardaroba del Commissario Maigret..... 55

GRAZIANO BENELLI

Le détail révélateur dans les portraits romanesques de Marguerite Yourcenar

(Archives du Nord et Souvenir Pieux)..... 67

CLAUDE BENOIT MORINIÈRE

I tessuti wax-print in Africa occidentale.

Geografie internazionali di un tessuto 'tradizionale' 79

VALERIO BINI

Vestire l'assurdo in tailleur Chanel:

la Cantatrice Chauve di Jean-Luc Lagarce 89

GABRIELLA BOSCO

Come si è vestita la terra? 101

GIORGIO BOTTA

Du 'linge' aux 'vêtements'. Le champ sémantique

de l'habillement dans La traversée du continent de Michel Tremblay..... 111

CRISTINA BRANCAGLION

Représentations du bijou maghrébin entre

la tradition et la modernité au-delà de l'esthétique123

MARIA CERULLO

<i>Il linguaggio e l'elemento iconico ne L'Élégance du hérisson di Muriel Barbery e Le Hérisson di Mona Achache.....</i>	133
ADRIANA COLOMBINI MANTOVANI	
<i>De chapeau à... chapeau! Remarques linguistiques.....</i>	147
MIRELLA CONENNA, SARA VECCHIATO	
<i>Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini....</i>	161
RENÉ CORONA	
<i>Abîmer les âmes par ses vêtements. Lilian et Vincent dans Les Faux-monnayeurs...</i>	173
GIAN LUIGI DI BERNARDINI	
<i>Les mots de la mode</i>	185
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Robes de linon blanc près de la mer</i>	197
JACQUES DUBOIS	
<i>Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto</i>	207
CHIARA ELEFANTE	
<i>Léon Damas: essere o apparire attraverso il vestito</i>	221
ANTONELLA EMINA	
<i>La pelle della moda</i>	233
FRANCA FRANCHI	
<i>«Frou-frou»: le doux bruissement des tissus.....</i>	241
ENRICA GALAZZI	
<i>Nei panni di Clérambault e tra le pieghe delle Vies antérieures: «La passion des étoffes» di Gérard Macé.....</i>	253
STEFANO GENETTI	
<i>Vêtement: au chic parisien. Arsène Lupin et son entourage</i>	265
GABRIELLA GIANANTE	
<i>La terminologie de la mode dans les manuels de couture: emprunts, neologismes, métaphores</i>	275
ANNA GIAUFRET, MICAELA ROSSI	

<i>Écrire en sabots. André Baillon et la recherche de la simplicité</i>	297
MARIA CHIARA GNOCCHI	
<i>À la mode Ghelderode. Costumes et accessoires dans Escorial</i>	309
PAUL MATHIEU	
« <i>La légende des parfums</i> » di Michel Tournier	321
DANIELA MAURI	
<i>I costumi cinquecenteschi nelle tele dipinte di Marguerite Yourcenar</i>	333
FRANCESCA MELZI D'ERIL KAUCISVILI	
<i>Un «rêve bleu-blanc-rouge»: les sapeurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou</i>	345
JADA MICONI	
<i>Du tailleur à la burka: représentations sociolinguistiques d'une France multiculturelle</i>	357
CHIARA MOLINARI	
<i>Il vestito e le identità sessuali nella cultura occidentale</i>	371
FRÉDÉRIC MONNEYRON	
<i>Mystères, métonymies et violences entre les plis du Sari vert d'Ananda Devi</i>	381
VIDOOLAH MOOTOOSAMY	
<i>Le signe vestimentaire dans Le Coq de bruyère de Michel Tournier</i>	393
MARIACRISTINA PEDRAZZINI	
« <i>Le Petit Écho de la Mode</i> »: raconter la mode au début des Années 50	405
ALBA PESSINI	
<i>La dame aux catleyas</i>	415
PAOLA PLACELLA SOMMELLA	
<i>Les hommes mal vêtus mais libres chez Panaït Istrati et ses traducteurs italiens</i>	427
YANNICK PREUMONT	
<i>Da una lingua all'altra. i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone</i>	439
PAOLA PUCCINI	
<i>Tra abito e habitus: i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky</i>	455
ELENA QUAGLIA	

<i>Odette de Crécy si riveste nelle traduzioni italiane della Recherche di Proust</i>	467
MANUELA RACCANELLO	
<i>Le corps déchiré sous des vêtements en lambeaux: Une Saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais</i>	479
MARIA EMANUELA RAFFI	
<i>Il pagne nei romanzi di Kourouma</i>	491
NATAŠA RASCHI	
<i>Tela, stoffa, abito, o del metodo della creazione nella poesia contemporanea francese (Ponge, Bonnefoy, Fourcade)</i>	501
SILVIA RIVA	
<i>Dissolution et recomposition dans La maison d'Alexina de Mehdi Charef</i>	515
PAOLA SALERNI	
<i>L'abito del mondo. Scenografie della Genesi e del sogno teatrale in Yves Bonnefoy</i> ...	527
FABIO SCOTTO	
<i>La puissance du vêtement ou comment habiller l'impuissance (petites notes de lecture sur Trois femmes puissantes de Marie NDiaye)</i>	539
ANNA SONCINI FRATTA	
<i>«Une femme drapée dans son deuil»: la madre del Narratore in abito da eterno lutto</i>	549
ELEONORA SPARVOLI	
<i>Photographie et vêtements dans le roman contemporain: la 'toilette de l'intimité'</i> ..	561
VALERIA SPERTI	
<i>Le chassé-croisé des emprunts dans le vocabulaire des vêtements</i>	573
GIOVANNI TALLARICO	
<i>Les robes d'Odette dans À la recherche du temps perdu: symbole et réalité retrouvés</i>	587
BERNARD URBANI	
<i>Rayures et tissus rayés dans À la recherche du temps perdu</i>	599
DAVIDE VAGO	
<i>Le style 'Nouvelle Vague'. Une révolution dans la garde-robe</i>	611
CLAUDIO VINTI	

*«Des oiseaux habillés d'écailles». Corps occultés et mémoire perdue
dans Les Immémoriaux de Segalen 621*

LINA ZECCHI

*Dentro il deserto: stanze, vesti e drappaggi come memoria (Abdelkébir Khatibi
e Abdelwahab Meddeb) 633*

ANNA ZOPPELLARI

Relire Nathaniel Aïnremi Fadipe pour Liana Nissim 645

OLYMPE BHÊLY-QUENUM

LA PELLE DELLA MODA

Franca Franchi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

La moda conferma se stessa solo a patto di ridisegnare costantemente la forma del corpo che riveste e, contemporaneamente, di consegnarlo ad un'intensa attività mimetica.

Prima del Novecento, quasi a ribadire che il meccanismo da cui muove la sua stessa esistenza implica necessariamente una perdita, la moda invita all'adesione di modelli vestimentari che, mentre sottraggono quanto più possibile l'epidermide alla vista e al tatto, idealmente rimandano la superficie corporea alla dimensione di una profondità insondabile così che, come suggerisce l'affermazione di Paul Valéry, «Le plus profond dans l'homme c'est la peau» (1934: 50). Nelle sue infinite declinazioni l'immaginario del corpo elaborato via via dalla moda affonda peraltro le sue radici proprio nella possibilità da parte dell'abito di modificare i confini anatomici, ovvero di essere / diventare pelle¹.

Esattamente come la pelle, l'abito è forma, movimento, colore, materia che coinvolge tutti i sensi e che funge da barriera separando l'interno dall'esterno. Peraltro le lingue stesse, nel passaggio dall'una all'altra, giocano sull'interscambiabilità dei termini come nel caso delle espressioni equivalenti, in francese e in italiano, 'se sentir bien dans sa *peau*': 'stare bene nei propri *panni*' o ancora in particolare 'être, entrer dans la *peau* d'un personnage': 'essere, mettersi nei *panni* di un personaggio'; ciò che in questa sede appare sostanziale dato che il fenomeno della moda implica l'impulso a indossare la superficie dell'altro.

Nella mitologia classica mettersi nella pelle dell'altro comporta un rafforzamento identitario che determina e al contempo garantisce la gerarchia dei

¹ Didier Anzieu, nei preliminari epistemologici da cui muove la sua teoria dell'io-pelle, rimanda alla cultura vestimentaria per dimostrare come le tre basi del pensiero umano, la pelle, la corteccia e l'accoppiamento sessuale, corrispondano a tre specifiche configurazioni della superficie: l'involucro, la cuffia, la tasca (cf. Anzieu 1985).

ruoli all'interno dell'Olimpo. Zeus, che la madre salva dalla ferocia paterna, viene allattato dalla capra Amaltea al cui corpo, una volta morta, sottrae la pelle per farsene un'armatura, per l'appunto l'egida di cui sperimenta per la prima volta la forza nel combattimento contro i Titani (contro il padre), e che quindi risulta decisiva nel portare a compimento il suo destino di divinità al vertice del *pantheon* ellenico. Apollo, finita la gara musicale che lo contrappone a Marsia, decide di imporre al vinto la punizione dello scorticamento, avendo cura di lasciare integra la pelle, trofeo che a testimonianza della sua supremazia sospende o inchioda, a mo' di vestito smesso, a un pino. Nella Bibbia l'imberbe Giacobbe, grazie a una pelle di capra con la quale la madre Rebecca gli ha ricoperto le mani e la nuca, può sostituirsi al fratello Esaù e sostenere la prova del confronto tattile con il padre cieco Isacco. Anche la fiaba è particolarmente sensibile al tema che, soprattutto con Charles Perrault, verrà rivisitato alla luce della lezione del mito. Come la pelle della capra Amaltea, quella dell'asino che permette alla principessa di sottrarsi alla violenza del padre, è strumento indispensabile nel processo di crescita e, allo stesso modo, è un gatto che calza degli stivali a consentire, nel percorso iniziatico del giovane mugnaio, il passaggio a marchese di Carabas. Il meccanismo che implica il desiderio di indossare l'involucro dell'altro per confermare il proprio sé, si riscontra anche sul piano della realtà. Ben prima della storia di follia di Ed Gein, da cui trae spunto il noto *The Silence of the Lambs* di Jonathan Demme, i prigionieri sacrificati dai sacerdoti atzechi venivano sottoposti a una vera e propria operazione chirurgica sartoriale così che la loro pelle rivestiva per venti giorni il corpo dei vincitori. Allo stesso modo, gli sciti, secondo Erodoto, spesso, oltre allo scalpo, conciavano la pelle dei loro nemici per farne indumenti.

Quest'idea dell'abito quale epidermide viene tematizzata dalla cultura vestimentaria occidentale in particolare a partire dalla metà del XIV secolo, epoca alla quale non casualmente risale il ricorso al concetto di moda. Così come viene restituito dalle miniature destinate a promuovere i codici del *paraître* in ambito cortese², l'abito, per entrambi i sessi più aderente al corpo, dotato di scollatura per la donna e più corto per l'uomo, mentre induce alla 'rivelazione' della forma anatomica ne smentisce la morfologia, modificandola a piacere tramite il lavoro della stoffa. Come mostrano con particolare evidenza alcune miniature fiamminghe della metà del XV secolo, la visibilità della sovrapposizione degli elementi chiamati a comporre gli abiti – in particolare la *mise en abyme* delle fenditure sulle maniche dei valletti –, richiamando all'esistenza di un interno di cui viene continuamente differita la visione, investe l'abito di una funzione protettiva che mantiene viva la dialettica dentro / fuori e invita a pensarlo come pelle stratificata. È questo peraltro il secolo in cui Leon Battista Alberti, nel suo *De Pictura* (1435), rimanda l'azione dell'abbigliare un personaggio a una preventiva

2 Cf. Blanc (1997), in particolare il capitolo «L'invention du corps de mode».

operazione di vestizione e suggerisce al contempo che l'abito sta alla pelle come quest'ultima al corpo scorticato: «al pittore nulla s'appartiene delle cose quali non vede. Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo» (2011: 80-81). Nel Rinascimento questa funzione diaframmatica della pelle vestimentaria (interno / esterno), ritorna a fondamento dell'estetica del nudo tramite la pratica della velatura, o l'utilizzo del drappo che dissociato dal corpo nudo si segnala, come è stato dimostrato (cf. Didi-Huberman 2002), quale antico drappaggio in cui era avvolta la Ninfa. Alla stessa epoca il rapporto analogico pelle / vestito viene tematizzato dall'iconografia sulla dissezione anatomica che, sulla scorta della tradizione inaugurata dal mito di Marsia, a partire dal celebre modello proposto da Juan Valverde, declinerà una serie di scorticati rivestiti dalla propria pelle. Valgano, ad esempio, quello di Joachim Remmelini (1619) che porta la propria pelle arrotolata come un perizoma attorno al ventre e quello di Van Der Spieghel (1627) che si stacca la pelle dai femori per farsene delle 'ghette'.

La dialettica profondità / superficie messa necessariamente in gioco dalla moda, viene, in prima istanza e per lungo tempo, discussa con l'intento di portare l'attenzione, a partire dalla relazione antinomica essere-apparire, sulle sue ricadute in ambito religioso e sociale. Strumento tramite il quale misurare l'adattamento della moda tanto alle esigenze della morale religiosa quanto ai bisogni della società civile, l'abito ideale dovrebbe essere in grado di rispecchiare l'armonia tra l'essere e l'apparire: «Il vestito è, in un certo senso, il corpo del corpo e dà un'idea delle disposizioni dello spirito» (Erasmus da Rotterdam 1993: 47). In ambito laico come in quello religioso ciò su cui al fondo si dibatte, mentre si riflette attorno al vestito, è ovviamente la sua possibilità di perturbare l'ordine, in funzione della constatazione che la moda può essere di per sé esteriorità pura, autonoma dall'interiorità. La capacità che ha la moda di falsificare, condannata, sempre a sostegno dell'estetica classica del naturale, anche dagli enciclopedisti, peraltro impegnati a elogiare le potenzialità del mercato relativo all'effimero (al commercio di nastri sono dedicate 161 voci, a quello dei bottoni 78, a quello delle parrucche 42...), è ciò su cui indugerà con compiacimento l'Ottocento. Nel suo saggio *De la mode* (1858) Théophile Gautier, facendo implicitamente riferimento a quanto già suggerito dal marchese di Condorcet (l'abito come tratto distintivo dell'uomo rispetto all'animale), e da Georg Wilhelm Friedrich Hegel (l'abito come datore di senso del corpo), sviluppa il tema della moda quale elemento indispensabile alla rappresentabilità / visibilità del corpo, facendo ricorso alla metafora della pelle. Così come Gustave Flaubert in *Salammbô* (1862) metterà a fuoco il carattere irriconoscibile del corpo scorticato di Mâtho a suggerire l'unica verità cui riconduce il disvelamento, Gautier,

mentre rimanda la forma anatomica alla dimensione dell'illegibilità, concipisce l'abito come una pelle identitaria:

Le vêtement à l'époque moderne, est devenu pour l'homme une sorte de peau dont il ne se sépare sous aucun prétexte et qui lui adhère comme le pelage à l'animal, à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli. Toute personne un peu liée avec des peintres, et que le hasard a fait entrer dans l'atelier à l'heure de la pose, a éprouvé, sans trop s'en rendre compte, une surprise mêlée d'un léger dégoût, à l'aspect de la bête inconnue, du batracien mâle ou femelle posé sur la table. Certes une espèce inédite, rapportée récemment de l'Australie centrale, n'est pas plus imprévue et plus neuve, au point de vue zoologique, et, vraiment, une cage du Jardin des Plantes devrait être réservée à deux individus de l'un et de l'autre sexe appartenant au genre homo, et dépouillés de leur peau factice. Ils y seraient regardés avec autant de curiosité que la girafe, l'hémione, le tapir, l'hornithorynque, le gorille, ou la sarigue. (Gautier 1993: 11-12)

Sviluppata a partire da una prospettiva antropologica (quella che adatterà Lévi-Strauss per motivare l'origine della rete di arabeschi che ricopre la pelle del viso o dell'intero corpo della popolazione caduvea)³, nel seguito del saggio questa speculazione sulla superficie, peraltro certamente in sintonia con l'estetica di Gautier che vuole l'arte autonoma dal reale, restituirà appieno l'idea dell'indipendenza della 'pelle della moda' dall'epidermide corporea. Ciò su cui, è noto, insisteranno di lì a poco sia Charles Baudelaire, riferendosi al potere deformante del trucco (*Éloge du maquillage*, 1863), che Stéphane Mallarmé, sfruttando le infinite derive offerte dalla retorica della rivista di moda («La dernière mode», 1874).

La cultura vestimentaria ottocentesca, che nel suo trattamento simbolico del corpo continua, come nel passato, ad assolvere a una precisa funzione sociale⁴, mentre impone la regola della completa adesione dell'essere all'apparire («paraître c'est l'être»: Barbey d'Aurevilly 1997: 92), non rinuncia ancora alla tradizionale dialettica interno / esterno.

Inserendosi nella tradizione inaugurata in epoca tardo-medievale, la moda continua ad attivare una visione allusiva dell'identità corporea e, soprattutto relativamente all'abbigliamento femminile, ad assimilare il vestito a un'entità sfogliabile. Una tensione dell'abito a farsi icona dell'invisibile rivelato che viene ad esempio illustrata dal *Portrait de Marguerite* (1887) di Fernand

3 «Il fallait être peint pour être homme; celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la bête [...]. Les peintures de visage confèrent d'abord à l'individu sa dignité d'être humain; elles opèrent le passage de la nature à la culture, de l'animal 'stupide' à l'être civilisé» (Lévi-Strauss 1955: 194, 199-201).

4 Cf. il noto Perrot (1981).

Khnopff, dove, quale diaframma / mediatore del corpo, il corsetto, aderente come se fosse la pelle stessa, porta un'evidente cucitura che si segnala come una piaga suturata, una cicatrice che ricorda un interno forzato. Rivisitata sulla pelle vestimentaria di Margherita, questa fenomenologia dell'*ouverture* (cf. Didi-Huberman 1999), sostenuta in prima istanza da Alberti e che caratterizza, a partire da Botticelli sino alla fine del Settecento, la rappresentazione della nudità di Venere, sta anche a fondamento della *Venus im Pelz* (1870) di Leopold von Sacher-Masoch, che affronta il tema puntando l'attenzione proprio sul fantasma dello scorticamento da cui muove. La pelliccia che apre alla visione di un interno che ospita la nudità femminile, è fusionalità e strappo al contempo: nel contatto pelle a pelle rappresenta il ritorno alla simbiosi con il materno, ma anche, (memoria dello scuoiamento che l'ha sostanzialmente), la pelle stessa di colui che se desidera vedere / possedere il suo interno viene punito con la flagellazione, fantasmatico scorticamento cui riconduce la pulsione di mettersi nella pelle della madre. Il medesimo slancio a procedere *à rebours*, a ritornare 'dedans', nel romanzo di J.-K. Huysmans interviene a spiegare non solo l'involucro di pelle nel quale si rinchiude *des Esseintes* (i muri *reliés* sono a loro volta rivestiti dalle librerie dove sono disposti i volumi rilegati in marocchino), ma anche l'adozione di una strategia linguistica che si offre come una coscienziosa operazione dermatografica (cf. Buisine 1978).

Per converso la moda tematizza la propria autoreferenzialità nel ricondurre l'intero corpo sociale a sostanza 'pellicolare': la rivista di moda, le *affiches* disseminate lungo le vie della città e il corpo piatto, letteralmente 'tiré à quatre épingles', del romanzo realista (cf. Hamon 2001). È l'esperienza visiva della *silhouette* di moda a condizionare la lettura del ritratto femminile di Porbus da parte di Frenhofer-Balzac nel *Chef-d'œuvre inconnu* (1832): «Au premier aspect elle semble admirable, mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps; c'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée qui ne saurait se retourner, ni changer de position» (Balzac 1994: 41). Di questo corpo senza spessore e che si assimila mimeticamente ai figurini proposti dai manifesti di moda, riferisce ad esempio lo sguardo di Charles Blanc nelle *Considérations sur le vêtement des femmes* (1872): «Elles se coiffèrent et s'habillèrent comme pour être vues de profil. Or, le profil, c'est la silhouette d'une personne [...] qui passe, qui va nous fuir. La toilette devint une image du mouvement rapide qui emporte le monde» (cit. in Benjamin 2000: 79). Alla stessa modalità percettiva, che segnala lo specifico dell'epoca, rinvia l'atteggiamento di Palissot – il protagonista di «Les dimanches d'un bourgeois de Paris» (1880) di Guy de Maupassant –, nel rimodellare la sua persona sull'immagine dell'imperatore alludendo quasi alla consuetudine di applicare ai figurini i volti di personaggi celebri:

[il] imita dans la coupe de sa barbe, l'arrangement de ses cheveux, la forme de sa redingote, sa démarche, son geste. [...] quand il rencontrait dans la rue un autre monsieur représentant aussi la figure impériale, il en était jaloux et le regardait dédaigneusement. Ce besoin d'imitation devint bientôt une idée fixe [...]. Il devint ainsi pareil à son modèle qu'on les aurait confondus. [...] Depuis lors, il marcha d'une façon régulière, grâce à cette faculté simiesque d'imitation. (Maupassant 1974: 123)

Illustrando appieno 'la perdita dell'aura', l'iconoteca ottocentesca relativa alla moda, oltre a restituire un dimorfismo vestimentario che radicalizza la revisione / neutralizzazione della forma anatomica, mette l'accento tanto sulla possibilità della riproduzione in serie, quanto, a evidenziare il carattere totalizzante di questo procedimento di *moulage*, sulla prospettiva transgenerazionale del modello, che rinvia all'età adulta, alla fanciullezza e alla gioventù.

Alla fine del secolo questa pulsione mimetica, portata alla ribalta dalla moda quale sistema ormai al centro della vita sociale (Georg Simmel pubblica il suo saggio *Die Mode* nel 1895), viene interpretata secondo una prospettiva marcatamente deterministico-evolutiva. È quanto emerge dallo studio condotto da Gabriel de Tarde nel suo *Les Lois de l'imitation* (1890) dove l'attività mimetica, considerata a fondamento dei rapporti sociali come pure dei fenomeni materiali e biologici, viene letta alla luce dei principi della teoria dell'ereditarietà e, relativamente alla cultura vestimentaria, ricondotta al sopravvento del 'bisogno del lusso' sul 'bisogno primitivo'. Anche Thorstein Veblen (*The Theory of the Leisure Class*, 1899) soffermandosi in particolare sulla propensione al lusso la spiega, balzachianamente (*Le Traité de la vie élégante*), in rapporto alla capacità della toilette elegante e costosa di rimandare a un principio di *dépense*, di retaggio aristocratico. In questa direzione va peraltro interpretata la sua proposta di un corpo di moda femminile sul quale la borghesia imprime la sua traccia, o altrimenti detto che si propone, con le parole di Balzac di *Une fille d'Ève*, come 'portemanteau de son luxe'.

Entrambe le riflessioni tendono chiaramente a riassorbire, all'interno di un sapere scientifico, il carattere di spesa fine a se stessa cui comunque rimanda l'adesione all'effimero, spesa che la cultura vestimentaria del Novecento renderà sempre più evidente nel graduale, ma comunque programmatico, smantellamento delle sue funzioni principali: morale, protettiva e sociale.

Come già in *Delitto e castigo* (1886) Raskolnikov era giunto a sperimentare l'omicidio per poter entrare appieno nei panni / nella pelle di Napoleone e come, su questa scia, nel *Prométhé mal enchainé* (1899) di Gide gli atti gratuiti compiuti da Zeus vogliono significare, secondo la formula di Condorcet a proposito della moda, ciò che «distingue l'homme des ani-

maux» (Gide 1899: 22), la moda finisce per realizzare pienamente la sua natura, ovvero la sua autoreferenzialità, indossando sempre di più il corpo in quanto tale. Ci si riferisce al fenomeno che, lungo tutto il Novecento e ancora ai nostri giorni, segnala l'epidermide come tessuto del quale l'abito si avvale nella declinazione delle sue diverse forme e che agli esordi muove, è noto, dall'idea promossa da Isadora Duncan di un corpo non più da difendere. È tramite questa stoffa epidermica destinata a conquistare nei decenni sempre più spazio all'interno dell'abito sia femminile che maschile che, come sintetizzerà la firma Versace negli anni Novanta, il vestito si concede l'opportunità di esibire la rimessa in discussione tanto del suo tradizionale dimorfismo (per enfatizzare la tensione sostanzialmente androgina della moda), a favore di un modello sensitivo che, in grado di farsi garante di un'inedita osmosi, indica alla vista e al tatto le tracce e gli stimoli che possono venire dall'esterno e simmetricamente dall'interno. Ciò che al fondo esibisce platealmente la moda epidermica del Novecento, è la capacità di far vivere all'interno della propria organizzazione il principio opposto a quello che definisce la sua stessa esistenza. Non casualmente Roger Caillois in *Méduse et Cie* (1960), dopo aver scardinato le argomentazioni dell'entomologia, volte a leggere un certo mimetismo in natura in funzione del principio di utilità biologica, spiega il fenomeno alla luce del principio di *dépense* insito nel sistema della moda. La moda, che sin dall'inizio del secolo esplicita il suo interesse per l'altro volto della razionalità nel dialogo serrato che intrattiene con la cultura d'avanguardia (Gabrielle Poiret e Francis Picabia, Elsa Schiapparelli e Salvador Dalí, Coco Chanel e Jean Cocteau...), è in particolare nell'invenzione dell'abito-pelle che esplora lo spazio di cui parla Georges Bataille in *La littérature et le mal* (1957). Lo rappresenta appieno alla fine del secolo il modello di Alexander McQueen («It's a Jungle out There», 1997) che, a partire dall'inserzione nella veste di un dettaglio del *Ladrone crocifisso* (1410) del Maestro di Flémalle, restituisce in una vertiginosa *mise en abyme* dell'epidermide, la 'passione' della moda, ovvero la sua possibilità di giungere al culmine della propria realizzazione, solo nella consapevole violazione della serie di divieti che si è data per esistere. Questa riflessione sull'epidermide della moda viene tematizzata da *Veruschka* (Lehndorff-Trúlzsch 1986), vale a dire la serie di sculture corporee dove Vera Lehndorff – ma che la titolazione *Veruschka* e la nostra esperienza indicano come 'la moda' –, mentre interpreta il desiderio di indossare solo la propria pelle, procede alla sua autocancellazione. Il carattere palesemente mortifero di questo procedimento di mimesi consiste proprio nella fusionalità cui si appella – Lehndorff insiste sulla sua volontà di con-fondersi. Questa necessità di morire a sé per diventare altro, che interpreta il fenomeno dell'imitazione della moda nella sezione dedicata al «Linguaggio dell'abito», finisce, grazie al virtuosismo della rappresentazione, per evocare il fantasma dello scorticamento, la veste avvelenata che aderisce alla pelle della moglie di Giasone.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alberti L.B., 2011, *De pictura*, L. Bertolini (ed.), Firenze, Polistampa, (1435).
- Anzieu D., 1985, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas.
- Balzac H. de, 1994, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard.
- Barbey d'Aurevilly, 1997, *Du Dandysme et de Georges Brummel*, Paris, Payot et Rivages Poche, (1845).
- Benjamin W., 2000, *Appunti e materiali, Moda, I 'passages' di Parigi*, in *Opere Complete*, t. 9, Torino, Einaudi.
- Blanc O., 1997, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Buisine A., 1978, *Le taxidermiste*, «Revue des Sciences Humaines» 170-171: 59-68.
- Didi-Huberman G., 1999, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard.
- , 2002, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard.
- Erasmus da Rotterdam, 1993, *L'educazione civile dei bambini*, trad. it. di G. Giacalone-S. Sévry, Roma, Armando, (1530).
- Gautier Th., 1993, *De la mode*, Arles, Acte Sud.
- Gide A., 1899, *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Mercure de France.
- Hamon Ph., 2001, *Imagerie, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti.
- Lehndorff V.-Trúlzsch H., 1986, *'Veruschka' Trans-Figurazione ('Veruschka' Trans-Figurations, 1986)*, Milano, Mondadori.
- Lévi-Strauss Cl., 1955, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- Maupassant G. de, 1974, *Contes et Nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Perrot P., 1981, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard.
- Valéry P., 1934, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, (1931).