

**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 I
DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO**

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: 978-88-6705-284-4

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Carlo Crivelli, *Madonna in trono con Bambino* [dettaglio], 1472,
New York, Collezione Linsky,
tempera e olio su tavola

n° 10
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>

**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 I
DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO**

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

«TU VEUX EN VAIN ME CACHER TES PEINES»¹:
VELI E VISIBILITÀ DELL'ANIMO DI JULIE

Francesca Todesco
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Nell'insieme delle lettere che la compongono, *La Nouvelle Héloïse* è «une longue romance» («Seconde Préface», Rousseau 1961: 18) intonata da «des solitaires» che, «par degrés» e con un «langage toujours figuré», scandiscono il loro discorrere amoroso: non una semplice «suite de lettres», quindi, ma un susseguirsi di «hymnes» (16), scritti in una lingua in cui risuona, come fa notare Saint-Preux à Julie, «e'l cantar che nell'anima si sente»² (ltr. I, 48: 135). Un romanzo, insomma, in cui la musica, la melodia degli accenti così cara a Rousseau, sembra supplire alle parole. Perché, come ricorda Saint-Preux citando un verso di poesia barocca, ci si può avvicinare alla verità dell'essere e delle cose, al di là del loro apparire, se «ammutoliscon le lingue, e parlan l'alme»³ (ltr. V, 3: 560).

L'animo, quindi, nel suo palpitare e nel suo placarsi, nelle sue impetuosità e nei suoi silenzi, è il fulcro del risuonare di queste lettere, che si succedono percorrendo i sobbalzi intimi di ciascuno dei protagonisti, il ritmo della loro vita interiore. Così per Julie che, fin dalle prime pagine del romanzo, si apre sull'interiorità: sentiamo subito che il suo fascino è nelle qualità invisibili del suo animo, nel sentimento appassionato che turba il suo cuore, nella sofferenza del suo desiderio ostacolato, nel dolore della sua rinuncia, nella fragilità, infine, del suo spirito forte, quando la sua promessa di fedeltà si scontra con il richiamo del cuore e del corpo.

«C'est cette union touchante d'une sensibilité si vive et d'une inaltérable douceur; c'est cette pitié si tendre à tous les maux d'autrui; c'est cet esprit

1 Ltr. I, 31 (Rousseau 1961: 100).

2 Rousseau cita un verso tratto da un sonetto del Petrarca, «Grazie ch'a poche il ciel largo destina».

3 Verso tratto dall'*Adone* di G.B. Marino (III, 151, v. 8).

juste et ce goût exquis qui tirent leur pureté de celle de l'arne; ce sont, en un mot, les charmes des sentiments, bien plus que celle de la personne, que j'adore en vous» (ltr. I, 1: 32), scrive Saint-Preux, manifestando fin dalle prime lettere i motivi profondi del suo trasporto, che riecheggiano, poi, nel seguito delle sue missive: «Eh, si j'adore les charmes de ta personne, n'est-ce pas surtout pour l'empreinte de cette ame sans tache qui l'anime, et dont tous les traits portent la divine enseigne?» (ltr. I, 5: 41).

Prigioniera del suo tempo, della sua società e delle sue costrizioni, Julie è 'colpevole' di un amore «chaque jour plus mortel» (ltr. I, 4: 39), di una passione su cui sembra pesare la fatalità del leggendario amore di Abelardo ed Eloisa. Ma Julie è capace anche di rivestire questo «feu dévorant» (ltr. I, 12: 61) che potrebbe annientarla, di virtù, di pace rasserenata, dell'illusione di una tranquilla felicità. Risoluta nella sua scelta di fedeltà ai principi del padre e della tradizione, benché sempre intensamente appassionata, Julie decide di 'velare' il suo amore, per impedire il rimorso, la colpa, la vergogna: padrona del suo corpo e del suo cuore, sceglie il dovere, l'obbedienza, la pacatezza delle convenienze e del matrimonio destinatele. E la passione diventa virtù, il delirio amoroso e i gioiosi turbamenti diventano equilibrio e forza d'animo. Ma quel 'velo' con cui si vorrebbe nascondere la verità non è che un 'velo' e non fa in realtà che rivelare più fortemente ciò che si vorrebbe offuscare. Castigando le passioni, Rousseau le rende sovrane, le vivifica, amplificandole e trasformandole nel solo, vero filo conduttore della sua soltanto apparente lezione di morale e di saggezza. E quel sentimento negato, reso assente, diventa imperiosamente presente, guida ogni momento della storia narrata e dipinge ogni luogo e ogni carattere dei suoi attori.

Ecco allora che, benché Julie sia presenza costante e ineludibile in tutto il romanzo, non troviamo che briciole sparse di un suo ritratto. Esprime un «monde idéal», nato dall' «imagination créatrice» del suo autore: un mondo popolato di «êtres selon [s]on cœur», di «créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés» (Rousseau 1959: 427, 430). Ma non si lascia mai afferrare completamente: i suoi tratti fisici e caratteriali, il suo atteggiarsi così come il suo ornarsi, sfuggono continuamente ad ogni tentativo di fissazione e riproduzione. « Vos blonds cheveux » (ltr. I, 1, Rousseau 1961: 33), « le feu de tes yeux » (ltr. I, 1: 33), « le coloris de tes joues » (ltr. I, 14: 64), « l'éclat de votre teint » (ltr. I, 3: 37), « ta bouche de roses » (ltr. I, 14: 64): soprattutto nella prima parte del romanzo numerosi sono i richiami al viso di Julie e diverse le sue connotazioni; ma sempre guidati dal deittico personale, voluto dall'enunciazione epistolare del discorso, che interpella con particolare insistenza la persona cui è rivolto, riportandola alla centralità di colui che vede, immagina e scrive. Julie non può essere rappresentata e ciò che si dice della sua immagine non è la traccia di un ritratto: è il richiamo ad un sentimento, ad un punto di vista, che sovradeterminano la sua immagine stessa. L'essenziale della figura di Julie è solamente ciò che lo sguardo

appassionato dell'amante percepisce. Che non è, però, che una via di penetrazione nell'animo, una finestra simbolica sulla sua interiorità, di fronte ad un'esteriorità che sfugge, ad un corpo che è negato, ad un velo che divide.

Lungo tutto il romanzo, lo sguardo è infatti un forte mezzo di comunicazione: i silenzi si caricano di un'affettività che, innanzitutto, prima di inviare al cuore, si fa vedere: «vos attraits avoient ébloui mes yeux» (lfr. I, 1, Rousseau 1961: 32), scrive Saint-Preux a Julie. E quando la presenza dell'amata turba i suoi sensi oltre che il suo animo, è con queste parole che egli la invoca: «détournez de moi ces yeux si doux qui me donnent la mort; dérobez aux miens vos traits, votre air, vos bras, vos mains, vos blonds cheveux, vos gestes; trompez l'aveide imprudence de mes regards» (lfr. I, 1: 33). Carico di connotazione erotica, lo sguardo, sorta di tatto nella distanza, comunica il desiderio di possedere l'oggetto d'amore. Ma, come in un paradosso tragico, mentre suscita il desiderio, illuminandolo e facendolo esplodere, lo sguardo afferma anche l'impossibilità del suo soddisfacimento. Consente la prossimità con il corpo che contempla, ma nella separazione, nell'assenza del contatto. «Faut-il qu'incessamment mes yeux dévorent des charmes dont jamais ma bouche n'ose approcher?» (lfr. I, 8: 48), si interroga Saint-Preux di fronte all'«ingénieuse rigueur» di Julie. O ancora: «Cent fois mes yeux furent témoins de ses combats et de sa victoire; les siens étincelloient du feu de ses désirs, il s'élançoit vers moi dans l'impétuosité d'un transport aveugle, il s'arrêtoit tout à coup; une barrière insurmontable sembloit m'avoir entourée, et jamais son amour impétueux, mais honnête, ne l'eut franchie» (lfr. I, 29: 96), confida Julie alla cugina Claire, esaltando il cuore virtuoso dell'amato, al quale scrive poco dopo: «Quel tourment de se voir et de se contraindre! il vaudroit mieux cent fois de ne se point voir» (lfr. I, 33: 104).

Ma sempre, nella sottrazione di quel corpo che attira bramosamente lo sguardo e infiamma il cuore, Julie esiste perché è guardata. Prende vita, si delinea e via via acquisisce i suoi caratteri grazie all'esperienza che vive il suo spettatore, allo slancio che la sua figura inafferrabile e sfuggente provoca in chi la vede, la immagina, la desidera. Non esiste in se stessa, ma nella tensione che la coglie, ne interpella e sospira la presenza e ne crea così l'esistenza.

A quest'occhio che tutto regola e determina, l'apparire non è, però, che segno fuggevole e ogni bellezza, per quanto carica di fascino, non è nulla se non mostra insieme l'animo che la vivifica. Tutto ciò che esso sfiora, anche gli ornamenti della 'belle Julie', portano al cuore: «Ta robe, ton ajustement, tes gants, ton éventail, tout ce qui frapoit autour de moi mes regards enchantoit mon cœur, et toi seule faisais tout l'enchantement» (lfr. I, 38: 115-16), esclama Saint-Preux manifestando tutta la sensualità e ad un tempo la purezza del suo trasporto. Ed ecco che, per un attimo, le parole scandiscono l'abbigliamento, gli accessori che ornano il corpo di Julie, che pare trovare una consistenza, una forma. Ma è un progredire verso il loro annullamento,

nell'astrazione di una generalizzazione che li trasforma invece in oggetti di uno sguardo, colpito e meravigliato, che apre, direttamente, al cuore. Gli ornamenti enumerati paiono in attesa di qualificazione; vengono al contrario confusi nell'indefinito di un pantonimo («tout») che riassume ed enfatizza il potere che ha l'amata di abbagliare lo sguardo e di 'incantare' il cuore. E ciò che conta, allora, è soltanto questo *enchantement* in cui Julie tutta si risolve e che richiama, nel poliptoto della sua ripetizione (*enchantait*), l'animo, il cuore cui ogni apparenza conduce.

L'esteriorità non è che un velo, quindi, che copre, per un istante, l'essenza. E la bellezza di Julie, le sue decorazioni e i suoi orpelli, resi al silenzio, rimandano i loro referenti all'invisibile: perché non sono che «chastes traits» (ltr. I, 5: 42) del suo «charme inexprimable» (41).

È un'esteriorità visivamente dissolta che, vive, però, nelle impressioni che produce, nei legami che crea, al di là della sua concreta sussistenza. «Charme inexprimable de la vertu! Force invincible de la voix de ce qu'on aime! bonheur, plaisirs, transports, que vos traits sont poignants!» (*Ibidem*): Julie, nella sua bellezza assoluta e disadorna, emana un'energia che attraversa l'animo di chi la percepisce, sbalordendone anche i sensi. E i suoi tratti, come anche ciò che li orna o riveste, non descritti o descrivibili, sono tangibili per il loro effetto, come rivela qui l'intensa connotazione affettiva dell'aggettivo che li qualifica («poignants»), nell'enfasi esclamativa di un'enumerazione altamente espressiva delle emozioni e degli stati d'animo da ella suscitati.

Ed è perciò che Julie invia a Saint-Preux il suo ritratto: non tanto perché possa contemplare la sua immagine, quanto perché possa rivivere, insieme a ciò che gli trasmettono le sue lettere, i loro incontri e i loro contatti. Come «une espèce d'amulette que les amants portent volontiers», esso ha «une vertu électrique très singulière [...]. C'est de communiquer à un amant l'impression des baisers de l'autre à plus de cents lieues de là» (ltr. II, 20: 264), confida Julie. Nella lontananza e nell'assenza della corporeità, l'immaginazione suscitata dalla vista diventa tatto ed emozioni. A suscitarla non è che una replica dell'immagine di Julie; ma in essa, come in una sorta di sinestesia spirituale, la mente dell'innamorato vi iscriverà a tal punto il suo desiderio che i suoi fantasmi, materializzati, consentiranno di vivere il corpo dell'amata nella concretezza della sua sensualità. E sono le parole di Julie, l'incanto magico che nasce da ciò in cui ella crede, ben più che il ritratto stesso, a imprimersi in Saint-Preux e a far sì che egli veda «ses divins traits» (ltr. II, 22: 279).

Benché, infatti, Julie abbia posto attenzione alla scelta del suo ritratto fra quelli proposti dal pittore e alla fedeltà dell'immagine realizzata, per Saint-Preux tale rappresentazione rimane senza significato. «Vainement, le peintre a cru rendre exactement tes yeux et tes traits [...]. C'est dans ton cœur, ma Julie, qu'est le fard de ton visage et celui-là ne s'imite point» (ltr.

II, 25: 291). L'identità di Julie non si imita. Il ritratto suggerisce o crea una somiglianza; certo rimane, comunque, 'insensibile': «il faudroit ne pas te connoître» per esserne soddisfatti, aggiunge Saint-Preux che dettaglia, poi, anche una serie di particolari oggettivi sfuggiti alla matita dell'artista: «la racine des cheveux» posta «trop loin des tempes»; «les rameaux de pourpre que font [...] deux ou trois petites veines sous la peau»; «le coloris des joues [qui] est trop près des yeux, et ne se fond pas délicieusement en couleur de rose vers le bas du visage»; «ces nichées d'amours» nascoste «aux deux coins de [l]a bouche»; «cette tache presque imperceptible [...] sous l'œil droit» e «celle qui est au cou du côté gauche»; «la petite cicatrice [...] sous la lèvre»; la differenza di colore «entre les cheveux et les sourcils»; «cette légère sinuosité [...] séparant le menton des joues» (291-292).

Si sofferma, poi, ad osservare l'*ajustement* che le è conferito. Ed anche qui avverte subito del suo dissentire, nella viva drammatizzazione di un discorso che, mentre interpella l'amata, demolisce via via tutte le frivolezze e gli inutili artifici con cui la si è impropriamente adornata. Sente di dover 'reformar' il ritratto, «selon [s]es idées». La sua penna sviluppa allora una ricca digressione polemica, fatta di negazioni e di successive riformulazioni, espressa con l'intensità emotiva di una critica che, richiamando la superficialità del punto di vista altrui, proclama con accresciuta enfasi la verità e l'assolutezza delle proprie percezioni. Facendo eco alle inesattezze del precedente disegno, Saint-Preux iscrive in filigrana le tracce del suo ritratto, suggerendo nuove forme per il viso e il corpo di Julie e, parimenti, nuovi ornamenti e nuove fogge.

La coëffure est trop chargée: on me dira qu'il n'y a que des fleurs: Hébien ces fleurs sont de trop. Te souviens-tu de ce bal où tu portois ton habit à la Valaisane, et où ta Cousine dit que je dansois en philosophe? Tu n'avois pour toute coëffure qu'une longue tresse de tes cheveux roulée autour de ta tête et rattachée avec une aiguille d'or, à la manière des Villageoises de Berne. Non, le Soleil orné de tous ses rayons n'a pas l'éclat dont tu frappois les yeux et les cœurs, et sûrement quiconque te vit ce jour-là ne t'oubliera de sa vie. C'est ainsi, ma Julie, que tu dois être coëffée; c'est l'or de tes cheveux qui doit parer ton visage, et non cette rose qui les cache et que ton teint flétrit. (ltr. II, 25: 292)

Intensamente drammatizzato, il suo discorso è intessuto della viva soggettività della modalità interrogativa ed esclamativa, manifestazione di una affettività esplosiva che alla svalorizzazione di un elemento altamente espressivo del ritratto osservato, «la coëffure», contrappone l'esaltazione del suo modello, restituito alla memoria nell'autenticità della sua bellezza. «Hébien» (Ebbene!): si percepisce anche il tono, la maniera di

parlare di Saint-Preux, la sua forte implicazione emotiva nella sua stessa enunciazione, nella vivacità di questa interiezione in cui il sentire è immediatamente tradotto nell'espressione che lo veicola. Avvalorando la valutazione negativa espressa nell'enunciato che precede, ossia il dissenso da quell'immagine sovraccarica che la valutazione dell'avverbio d'intensità («trop») sottolinea nella sua inadeguatezza, questa pausa esclamativa apre alla conclusione opposta, subito sintetizzata – con ripetizione anaforica dello stesso avverbio («Ces fleurs sont de trop») – e poi argomentativamente motivata: «cette rose» non può che offuscare lo splendore dei capelli di Julie. Non può, inoltre, che risultare avvizzita accanto alla radiosità del suo colorito. Questi fiori, leggiamo qualche riga dopo, hanno «couvert et profané ta chevelure». Il solo ornamento alla bellezza è, tautologicamente, la sua bellezza stessa: il discorso scava nel ricordo della festosità di un momento condiviso, interpella la sua interlocutrice nella ricostruzione di una scena in cui la semplicità dell'abbigliamento («ton habit à la Valaisane») si accompagnava alla pacatezza dei modi («je dansois en philosophe»), e riveste Julie dell'abbellimento che più le si addice. La frase restrittiva che segue riformula, in contrasto, le caratteristiche dell'acconciatura a lei appropriata; e sembra per un attimo, come una litote, attenuarne il valore: si tratta semplicemente – leggiamo – di una lunga treccia che, come in certe usanze campagnole, viene arrotolata sulla testa e puntata con un ago d'oro. Ma quest'ultima qualificazione apre a delle associazioni; e ciò che pareva diminuito è invece amplificato. L'oro dell'ago con cui la pettinatura è arangiata connota, subito dopo, metonimicamente e metaforicamente, non la sola acconciatura ma i capelli stessi («l'or de tes cheveux»). Di cui, come già per l'intera immagine di Julie, non è possibile spiegare, descrivere la bellezza se non affermandola o replicandola: rinviandola, in questo caso, alla parola di un comparante che, intensamente, ne traduca lo splendore e la preziosità. Isotopie, queste, che sviluppa anche la metafora del sole, 'vestito' della luce dei suoi raggi, ma incapace di uguagliare il sorprendente fulgore di Julie. E l'accento ritorna sullo sguardo («quiconque te vit ce jour-là»), coniugato al passato, e sul ricordo, pregno di futuro («ne t'oubliera de sa vie»): sulla memoria scolpita e incancellabile, di un'impressione, visiva ed emotiva ad un tempo, che da Julie, creatura che abbraccia ogni temporalità pur nella frammentarietà degli istanti e delle emozioni di ogni lettera, è emanata ed emanerà.

Saint-Preux continua nella «subtilité de [s]es observations» e commenta ancora:

À l'égard du buste, [...] je ne t'y trouve pas vêtue avec asses de soin. Le portrait de Julie doit être modeste. Amour! ces secrets n'appartiennent qu'à toi. (*Ibidem*)

L'artista non ha riservato al suo modello la discrezione che merita. L'ha racchiuso in un involucro che non può essere autentificato. E per un attimo, Julie non è l'allocutario diretto del discorso, ma una terza persona: è l'oggetto di un commento metadiscorsivo, formulato con l'incisività della modalità imperativa, che chiama in causa il pittore stesso, legittimando direttamente l'idea sostenuta: ciò che vuole rappresentare Julie deve richiamarne le sue caratteristiche, la modestia *in primis*. La posizione è difensiva e il tono del discorso per un momento lo fa trasparire, staccandosi dalla teatralità di un'enunciazione orientata, con tutti gli accenti di un'accorata soggettività, alla persona cui si rivolge. Temerario e sconveniente, quindi, il pittore che ha osato immaginare e rappresentare «le désordre de ton sein», aggiungerà Saint-Preux poco dopo, mentre le sue parole si fanno esse stesse sentimento («Amour!») e denotano la riservatezza dell'amata («ces secrets n'appartiennent qu'à toi»).

«S'il eut aperçu le moindre de ces charmes voilés, ses yeux l'eussent dévoré», ipotizza subito dopo, ma, incalza, solo la «main ardente» dell'amore «ose dévoiler celui que la pudeur couvre» (292-293).

Nella sottrazione di corporeità e di ornamenti di Julie, nel silenzio della sua esposizione, il velo che copre le sue beltà, allora, appare come il suo vero abito. Io è come simbolo del suo pudore che, fin dall'inizio, la porta, catturata dall'amore, a contenere la bellezza dei suoi capelli e del suo sguardo, come rimarca Saint-Preux con note petrarchesche: «È poi ch'amor di me vi fece accorta / Fur i biondi capelli allor velati, / E l'amoroso sguardo in se raccolto»⁴ (ltr. I, 2: 35). È il suo pudore rimane sempre il suo «vêtement sacré» (ltr. I, 51: 141), togliendo ai suoi slanci ogni connotato trasgressivo e ricoprendo di innocenza tutte le sue attrattive: «Quand un transport indiscret écarte un instant le voile qui les couvre, l'aimable pudeur n'y substitue-t-il pas aussitôt le sien?» (140-141).

Il velo è il vero abito di Julie anche quando è l'allusione ad un corpo e, ben più, ad un animo, che esso fa supporre e rende presenti. Ed in effetti Saint-Preux, nel ritratto da lui auspicato, vuole velare il seno di Julie per meglio vederne la bellezza: «C'est pour mieux te voir toute entière que je t'habille avec soin» (ltr. II, 25: 293) esclama con un paradosso, suscitato dall'intensità semantica di quel verbo di percezione visiva («te voir») che allude alla forza di un 'vedere immaginario'; un vedere capace di supplire all'assenza e ai limiti del 'vedere fisico' e di cogliere pienamente Julie, proprio coprendola. L'essenziale del ritratto di Julie è ciò che l'artista non può cogliere e che solo l'amante percepisce perché la sua immagine è scolpita nel suo sguardo e nel suo animo come un «divin modèle» (ltr. II,

4 La citazione è tratta da una ballata del Petrarca, «Lassare il velo o per Sole o per ombra». Rousseau, che su un esemplare dell'edizione Duchesne aveva tradotto questi versi in vista di una ristampa, rinvia erroneamente a Metastasio. Ciò a dimostrazione della spontaneità della citazione, che evidentemente Rousseau ripeteva a se stesso in italiano.

17: 255): per vederlo, occorre far proprio quel delirio amoroso che lo riconosce e lo caratterizza. Occorre, identificando idealisticamente il segreto con la verità, andare più lontano, dietro la tela, «passer dans le modèle», direbbe Barthes (1970: 128). Occorre guardare attraverso un velo, perché il velo produce e allude a questa sospensione, all'implicito di questo 'vedere immaginario', e permette a Saint-Preux di penetrare nei «charmes que [Julie] récele» (lir. II, 25: 293), mentre cerca, con tutta l'energia del suo sentimento d'amore – «le maître [le] plus savant» che possa guidare la mano di qualsiasi pittore –, «les moyens d'y montrer [s]on ame avec [s]on visage» (lir. II, 25: 293).

Un velo copre Julie anche nei sogni di Saint-Preux. Durante un incubo premonitore, egli la vede e la riconosce sul suo letto di morte, «quoique son visage fut couvert d'un voile» (lir. V, 9: 616). E la parola ricorre frequente nel discorrere che intesse questa lettera. È dapprima un «voile redoutable» che «nulle main ne peut écarter»; poi, un «voile impénétrable» che sfugge alle mani di Saint-Preux e «dérobe à [s]es yeux l'objet expirant qu'il couvre», e ancora, un velo «fatal [...] tissu dans son cerveau»; un velo che, però, infine si dissipa, al risveglio di Saint-Preux, al solo «accent affectueux et doux» della voce di Julie, oltre la siepe. E ci sembra di poter concludere che, sfuggente e inafferrabile, la Julie velata degli incubi di Saint-Preux recupera, metonimicamente, tutta la corporeità che le è negata proprio attraverso la sua voce, altra veste, melodiosa e incantatrice, del suo animo: «je sentis dans le son de votre voix je ne sais quoi de languissant et de tendre [...], et dans la sienne un accent affectueux et doux à son ordinaire, mais paisible et serein, qui me remit à l'instant et qui fit le vrai réveil de mon rêve» (lir. V, 11: 618).

Ma se una ripetuta metonimia spirituale, lungo tutto il romanzo, continuamente vela il corpo e ne attenua e dissolve gli ornamenti, esso riappare, paradossalmente, fisico e presente, al momento della morte. Julie, che per tutta la sua vita e, soprattutto, dopo la sua «dernière maladie», si è preparata spiritualmente alla morte, negli ultimi istanti di vita si dedica alla sua preparazione corporale. Il suo ultimo prodigio da eroina, quasi per stupire la morte, consiste «à parer sa chambre, à faire sa toilette» (lir. VI, 11: 713). Mette ordine e riempie di eleganza il suo appartamento: «des pots de fleurs sur sa cheminée», «des rideaux entrouverts et rattachés», «une odeur agréable» (710). E, con la stessa dedizione, si occupa di se stessa: «Elle avoit fait sa toilette avec le même soin: la grâce et le goût se montraient encore dans sa parure négligée. Tout cela lui donnoit plutôt l'air d'une femme du monde qui attend sa compagnie que d'une campagnarde qui attend sa dernière heure» (*Ibidem*). Il suo corpo malato merita di essere curato, allietato, quasi come se, di fronte al supplizio inevitabile della morte, si imponesse la gioia di vivere.

Ed infine, dopo il suo trapasso, sul suo viso che comincia a decomporsi, sui suoi tratti sfigurati, viene deposto «un voile d'or brodé de perles» (737):

indumento che Saint-Preux le aveva portato dall'India. Allora, la metafora diventa realtà: il velo non è più una pura immagine astratta, ma ha un'esistenza concreta, si è ispessito ed è diventato un oggetto materiale. Paradossalmente, anche se copre un corpo morto, un'assenza di vita, non allude più, in maniera simbolica, ad un distacco, ad un'assenza, ad una separazione. Non è più il velo che copre il corpo di Julie per sottrarla allo sguardo indegno del pittore, o per alludere a ciò che va oltre l'apparire, o segnalare illusoriamente all'amato la presenza del corpo assente; e non è neppure una visione di sogno... È il velo che Saint-Preux le aveva donato, dopo un viaggio che da lei lo aveva allontanato, e che ora a lei lo unisce. È oggetto reale, quindi, e, nella sua concretezza, è ricco di una rinnovata significazione allegorica. Il velo, quel velo che l'amica Claire, nel culmine della sua disperazione, bacia, impedendo a chiunque di sfiorarlo e sollevarlo, è «la promesse d'une réunion absolue», «la plénitude extatique si longtemps désirée», come suggerisce a tal proposito Jean Starobinski (1971: 147). Julie è infine un'anima liberata, non vive più la fragile felicità di chi deve, umanamente, raccontare il suo animo e le sue pene, 'velandosi' di virtù. Può, ora, essere rivestita dell'abito più prezioso, fatto di oro, di perle e dell'amore di chi glielo ha donato. La sua morte, suggerisce ancora Starobinski, rappresenta il trionfo del velo: vero abito di Julie, aggiungiamo, che non smette di avvolgerne e ornarne il corpo, in una paradossale, progressiva sottrazione di astrazione, fino alla sua, benché fortemente allegorica, materializzazione, nel momento più assoluto e divino della storia di Julie.

Ma l'eroina de *La Nouvelle Héloïse* si offre non soltanto nel testo dell'opera, ma anche nel fuori-testo rappresentato dalle stampe che lo accompagnano. Rousseau, prima ancora che il suo romanzo fosse concluso, aveva pensato alla realizzazione delle *gravures* che potevano completarlo, componendo lui stesso i suoi «Sujets d'estampes»⁵ e fornendo descrizioni dettagliate per ciascuna delle tavole che egli prevedeva. Qui *parures* e vestiti, veli, pieghe ed ornamenti si concretizzano nelle rappresentazioni volute per Julie. Che si fa oggetto, quindi, di una doppia descrizione,

5 Come sappiamo dalla lettura della corrispondenza, Rousseau aveva comunicato all'editore olandese Rey, fin dall'autunno 1757, la sua intenzione di illustrare *La Nouvelle Héloïse*. Aveva fatto a tal proposito il nome di Cochin e poi del più celebre Boucher. Madame d'Houdetot aveva suggerito Van Loo, altro artista alla moda. Ma difficoltà economiche ritardano la realizzazione del progetto. Fra dubbi e ripensamenti, Rousseau si rivolge infine ad un ammiratore ginevrino, François Coindet, che, assumendosi gli oneri del lavoro, si accorda con Gravelot per i disegni e con diversi incisori (Saint-Aubin, Le Mire, Lempereur) per l'esecuzione. Le dodici stampe, due per ciascuna delle sei parti dell'opera, sono pubblicate nel mese di marzo 1761, qualche settimana dopo l'uscita del romanzo, in un volume di 47 pagine a parte, presso l'editore Duchesne, con il titolo *Recueil d'estampes pour La Nouvelle Héloïse, avec les Sujets des mêmes estampes, tels qu'ils ont été donnés par l'Éditeur*. E l'impresa inizia sotto i migliori auspici, come Rousseau scrive nell'ottobre 1760: «J'ai vu les premiers dessins, j'en suis content, et l'on grave actuellement les planches» (ltr. au chevalier de Lorenzy, 31 octobre 1760, Rousseau 1965-1998: t. 7, note 1136). L'illustrazione de *La Nouvelle Héloïse* ha rappresentato una lunga avventura editoriale, magistralmente presentata da François (1920).

quella delle immagini dopo quella delle parole. Riassumendo «le caractère des Figures», Rousseau raccomanda a tal proposito, introducendo i suoi «Sujets d'estampes»: «Des grâces naturelles, sans la moindre affectation; une élégante simplicité, même un peu de négligence dans son vêtement» oltre che «peu d'ornements, toujours du goût» e «la gorge couverte en fille modeste, et non pas en dévote» per rappresentare Julie; «une parure un peu plus ornée, et visant presque à la coquetterie» per Claire e un «habillement très simple» per Saint-Preux, «jeune homme d'une figure ordinaire» («Sujets d'estampes», Rousseau 1961: 762).

E subito notiamo come ogni dettaglio descrittivo sia costellato di sfumature valutative («naturelles», «sans la moindre affectation», «élégante»...), di rinvii comparativi («en fille modeste»...), di indici di modalizzazione («même un peu», «peu de»...) in queste raccomandazioni descrittive, anticipate, d'altra parte, da una perentoria annotazione: i «quatre ou cinq personnages» che «reviennent dans toutes les planches» – e Julie *in primis* – devono essere distinti «par leur air et par le goût dans leur vêtement» (761). Riferendo, indefinitamente e imprecisamente, ad un atteggiamento e ad un 'goût', Rousseau sovradetermina ogni oggettivazione e diffonde sui dettagli descrittivi enumerati, già fittamente percorsi da sfumature connotative, un'ambiguità, un'instabilità semantica che fa oscillare ogni caratterizzazione. Una grande indeterminatezza avvolge ogni sua referenza e confonde le sue indicazioni nell'incertezza di un'inafferrabile generalizzazione.

Ecco allora che la lettura di qualche frammento della ricca corrispondenza di Rousseau, negli anni intorno alla pubblicazione di questo romanzo, ci rivela la sua delusione di fronte a tali rappresentazioni, la sua insoddisfazione per le immagini prestate alle sue parole e ai suoi frammenti descrittivi. Lo leggiamo nel dissenso contenuto in questa lettera, scritta in riferimento all'ultima stampa:

le voile doit être beaucoup plus ample et plus long, on doit juger de sa finesse par la forme des plis et sa richesse par la broderie qui paraît autour. Il est dit que c'est un voile d'or brodé de perles, apportés des Indes; vous m'avouerez que celui de l'estampe n'est qu'un véritable panosse. Il me semble qu'avec un peu d'adresse il ne serait pas impossible de cacher en tout ou en partie le visage de la morte par quelques replis flottants du même voile et sûrement cette finesse de l'art n'échapperait pas aux spectateurs. (ltr. à F. Coindet, 19 janvier 1761, Rousseau 1965-1998: t. 8, note 1223)

Le linee, le pieghe, il ricamo del velo che copre Julie preoccupano Rousseau, che pensa ai suoi 'spettatori', mentre percorre con disappunto le differenze che separano la rappresentazione realizzata e quella da lui supposta. E nota un forte contrasto fra quel «véritable panosse» che il disegno ha prodotto

e quei «replis flottants» che la sua mente ha immaginato. Da un lato, una totale svalorizzazione del prezioso oggetto, fino alla metaforizzazione più deprezzativa nella semplice rozzezza di uno straccio domestico, dall'altro la connotazione euforica della riproduzione sperata, in cui l'ondeggiare prestato al velo, come «l'écho d'une imagination baroque» (Labrosse 2012: 97), aggiunge una suggestione di delicata leggerezza all'allegoria della morte.

E la delusione di Rousseau è viva non solamente perché i suoi progetti superavano le possibilità dell'arte dell'incisione e anche della stessa pittura, come osserva l'amica Sophie d'Houdetot: «Mon cher citoyen, il faudrait le génie de l'auteur des lettres et des sujets pour pouvoir les rendre comme il faut, et je doute que vous soyez content de quelque peintre que ce soit» (ltr. à Rousseau, 14 décembre 1757, Rousseau 1965-1998: t. 4, note 590). Ma è tale anche perché secondo Rousseau, come egli stesso conferma nelle righe introduttive ai suoi «Sujets d'estampes», l'abilità dell'artista dovrebbe consistere «à faire imaginer au spectateur beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche» («Sujets d'estampes», Rousseau 1961: 761). Ciò che il disegno sceglie di fissare, ciò che trasmette, deve sopprimere anche ciò che non trasmette: quello che, ancora una volta, è velato, non leggibile nella rappresentatività dell'immagine, ma silenziosamente presente nella mente di chi l'ha ideata e di chi la legge. Perché l'animo, il cuore, la mente, l'immaginazione, come debordano il lessico al quale la lingua vorrebbe limitarli, così, e ancor di più, debordano i contorni delle rappresentazioni.

L'insoddisfazione di Rousseau ci fa percepire, allora, ancora la presenza di un velo simbolico che non cessa di ricoprire Julie: la figura cui egli pensa rimane fatta non tanto di tratti e decorazioni ma di una sorta di vibrazione indefinibile che emana da sguardi, percezioni e prospettive e che, sola, può definire i dettagli ornamentali che danno visibilità al suo animo. Rousseau, come Saint-Preux, non guarda le cose, ma ne è assorbito, non le descrive, ma lascia che si raccontino. E qualsiasi traccia ornì il viso o il corpo delle sue figure, e di Julie soprattutto, pur nel ridondare di una scrittura ampiamente esplicita, rimane sospesa, imperfetta, insaturata: come piena di un senso trattenuto, di una riserva, di una 'pensosità' che, in attesa di essere svelati, nella loro illeggibilità, aprono all'immaginazione e consentono di sognare. Perché ogni piccola parte, ogni briciola di ciò che appartiene e riveste Julie «répand son charme invisible sur ce qui l'environne» (ltr. I, 38: 115) e «il ne faut qu'apercevoir un coin de sa robe pour adorer celle qui la porte» (ltr. II, 25: 293).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa.Vv., 2012, *Jean-Jacques Rousseau (1712-2012). Matériaux pour un renouveau critique*, éditions de l'Université de Bruxelles.
- Barthes R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- François A., 1920, *Le premier baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes*, Genève, Sonor.
- Hoffmann P., 2000, *Corps et cœurs dans la pensée des Lumières*, Presses Universitaire de Strasbourg.
- Labrosse C., 2012, *Les estampes de «La Nouvelle Héloïse» ou les déceptions d'un créateur*, in A.-M. Mercier-Favre-M. O'Dea (eds.), *Voix et mémoire*, Presses Universitaires de Lyon: 91-102.
- Rousseau J.-J., 1959, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, t. 1, B. Gagnebin-M. Raymond (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1961, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, t. 2, B. Gagnebin-M. Raymond (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1965-1998, *Correspondance complète*, R.A. Leigh (ed.), 52 t., Oxford, Voltaire Foundation.
- Seité Y., 2002, *Du livre au livre; «La Nouvelle Héloïse», roman des Lumières*, Paris, Champion.
- Starobinski J., 1971, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.

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	
<i>Mieux vault amy en voye que ne fait denier en courroye. 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	
<i>Ainsy ne vault le monde ung bout de frange. Tissus, vêtements, 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	

<i>Les vêtements des Indiens d'Amérique du Nord</i>	355
FRANÇOIS PROÏA	
<i>La Description de l' Île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659) de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman</i>	365
ANNE SCHOYSMAN	
<i>Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan</i>	377
ANNA SLERCA	
<i>«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie</i>	389
FRANCESCA TODESCO	

TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

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

<i>Mimesis, authenticité et rédemption. Les politiques de l'habillement dans le Congo urbain</i>	9
STEFANO ALLOVIO	
<i>L'arte della moda in Jean-Philippe Toussaint</i>	21
MARGARETH AMATULLI	
<i>«Miroir, miroir», vêtire et accessoires dans les réécritures de «Blanche-Neige»</i>	33
PASCALE AURALX-JONCHÈRE	
<i>«Cappelli di Parigi e idee di New York». La moda francese nella narrativa di Edith Wharton</i>	45
GIANFRANCA BALESTRA	
<i>Il guardaroba del Commissario Maigret</i>	55
GRAZIANO BENELLI	
<i>Le détail révélateur dans les portraits romanesques de Marguerite Yourcenar (Archives du Nord et Souvenir Pieux)</i>	67
CLAUDE BENOIT MORINIÈRE	
<i>I tessuti wax-print in Africa occidentale. Geografie internazionali di un tessuto 'tradizionale'</i>	79
VALERIO BINI	
<i>Vestire l'assurdo in tailleur Chanel: la Cantatrice Chauve di Jean-Luc Lagarce</i>	89
GABRIELLA BOSCO	
<i>Come si è vestita la terra?</i>	101
GIORGIO BOTTA	
<i>Du 'linge' aux 'vêtements'. Le champ sémantique de l'habillement dans La traversée du continent de Michel Tremblay</i>	111
CRISTINA BRANCAGLION	
<i>Représentations du bijou maghrébin entre la tradition et la modernité au-delà de l'esthétique</i>	123
MARIA CERULLO	

<i>Il linguaggio e l'elemento iconico ne L'Élégance du hérisson di Muriel Barbery e Le Hérisson di Mona Achache.....</i>	<i>133</i>
ADRIANA COLOMBINI MANTOVANI	
<i>De chapeau à... chapeau! Remarques linguistiques.....</i>	<i>147</i>
MIRÉLLA CONENNA, SARA VECCHIATO	
<i>Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini....</i>	<i>161</i>
RENÉ CORONA	
<i>Abîmer les âmes par ses vêtements. Lilian et Vincent dans Les Faux-monnayeurs...</i>	<i>173</i>
GIAN LUIGI DI BERNARDINI	
<i>Les mots de la mode</i>	<i>185</i>
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Robes de linon blanc près de la mer</i>	<i>197</i>
JACQUES DUBOIS	
<i>Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto.....</i>	<i>207</i>
CHIARA ELEFANTE	
<i>Léon Damas: essere o apparire attraverso il vestito</i>	<i>221</i>
ANTONELLA EMINA	
<i>La pelle della moda.....</i>	<i>233</i>
FRANCA FRANCHI	
<i>«Frou-frou»: le doux bruissement des tissus.....</i>	<i>241</i>
ENRICA GALAZZI	
<i>Nei panni di Clérambault e tra le pieghe delle Vies antérieures: «La passion des étoffes» di Gérard Macé.....</i>	<i>253</i>
STEFANO GENETTI	
<i>Vêtement: au chic parisien. Arsène Lupin et son entourage</i>	<i>265</i>
GABRIELLA GIANANTE	
<i>La terminologie de la mode dans les manuels de couture: emprunts, neologismes, métaphores</i>	<i>275</i>
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	
Un « <i>rêve bleu-blanc-rouge</i> »: les sapeurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mahanckou	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 calleyas</i>	415
PAOLA PIACELLA 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 Aïnçemi Fadipe pour Liana Nissim 645

OLYMPE BHÊLY-QUENUM