

LORENZO MOSCARDINI

«RINNOVARE CONTINUAMENTE IL MONDO». LEOPARDI, BALZAC E IL POTERE DELLA MODA

ABSTRACT: The purpose of this essay is to show the ambiguity behind the concept of fashion in Leopardi's and Balzac's work. To this end, Leopardi's *Dialogo della Moda e della Morte* is juxtaposed with Balzac's *Comédie humaine*, in particular with the novel *Illusions perdues*, where the author explores the realm of fashion to transform it into narrative matter.

KEYWORDS: Leopardi, Balzac, Fashion, Death, Modernity.

PAROLE-CHIAVE: Leopardi, Balzac, moda, morte, modernità.

E per il vestito, perché vi preoccupate? Osservate come crescono i gigli
del campo: non faticano e non filano. Eppure io vi dico che neanche
Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro.

MATTEO 6, 28-29

Difficile pensare a due autori più distanti di Leopardi e Balzac. La scelta della forma romanzo, lo *status* di «autore alla moda»,¹ l'appassionata frequentazione degli ambienti parigini, la poca dimestichezza con la poesia: tutto, insomma, sembra allontanare Balzac dal poeta e prosatore che si fece non solo cantore del rimpianto per la voce perduta degli antichi, ma anche radicale critico del mondo a lui contemporaneo. Tutto, tranne le date: 1798-1837 Leopardi, 1799-1850 Balzac. Quasi esattamente coetanei, entrambi sperimentarono il fermento dell'epoca post-rivoluzionaria: questa, dunque, la ragione per cui vale la pena abbozzare un confronto, perché le rispettive opere non così di rado si ritrovano, come vedremo, a ragionare sui medesimi problemi, a scervellarsi sulle stesse contraddizioni di quel tratto della storia occidentale che siamo soliti chiamare modernità, tanto che Walter Benjamin li citerà in coppia in esergo alle sue riflessioni sulla moda.²

1 FIORENTINO 1989, p. 53.

2 Cfr. BENJAMIN 1986, p. 104.

Proprio la questione dell'abito, in effetti, mi è sembrata essere una buona cartina di tornasole per mostrare come, pur da prospettive talvolta inconciliabili, sia Leopardi che Balzac tendano a rappresentare la modernità come un *fenomeno ambiguo*: fare luce su tale caratterizzazione è lo scopo del presente saggio. Per seguire questo filo, si metteranno in relazione il *Dialogo della Moda e della Morte* (15-18 febbraio 1824) e *Un grand homme de province à Paris* (1839), ovvero la seconda parte di *Illusions perdues*, il romanzo che narra l'ascesa e la disfatta di un giovane poeta, Lucien de Rubempré, che rimane fatalmente invischiato nel vorticoso mondo del giornalismo parigino.³

I.

Nonostante la sua brevità, il *Dialogo della Moda e della Morte* si distingue, nell'organismo delle *Operette morali*, per un'enigmatica asimmetria. Ciò non è d'altronde sfuggito alla critica, che sovente, su questo testo, si è espressa piuttosto sfavorevolmente. Tra i difetti rilevati spicca quello, espresso da Mario Fubini, della «mancanza di un centro lirico o logico».⁴ Giudizio che sembra essere stato per lo più accolto, qualora si consideri che buona parte degli interventi relativi al dialogo in questione hanno come ragion d'essere proprio l'estrazione di un nucleo tematico: così, Cesare Galimberti ne ha individuato il «fattore unificante» nella «meditazione sulla caducità delle cose umane, che le conduce alla morte anche per opera di quella sua rappresentante squisitamente moderna che è la moda»,⁵ mentre Antonio Prete ha insistito sulla presenza/assenza del corpo umano, il campo di battaglia sul quale sia la Moda che la Morte ostentano il proprio potere.⁶ Anche la tendenza a bipartire l'operetta, inoltre, potrebbe essere interpretata come effetto del sentimento di un qualche squilibrio, come se la Moda che parla nella prima sezione non fosse poi la stessa che tiene banco nella seconda. La stessa struttura del testo sembra d'altronde suggerire questa lettura: esso, infatti, è animato dai due discorsi più lunghi della Moda, intorno ai quali gravitano, per dire così, le altre più brevi e giocose battute.

Tale disarmonia, tuttavia, sembra in verità rivelarsi parziale, giacché viene in qualche modo riassorbita nell'impalcatura narrativa dell'operetta, spesso trascurata dalla critica, ma non da Michael Caesar:

³ Le citazioni del *Dialogo della Moda e della Morte* sono tratte da OPERETTE 1979, pp. 53-60. Al fine di agevolare la lettura (vista anche la brevità del testo), mi riservo di non dichiarare, d'ora in poi, il numero di pagina. *In limine*, altre due avvertenze: 1) tutti i corsivi, ove non dichiarato diversamente, sono miei; 2) le citazioni della

Comédie humaine sono tutte tratte dall'edizione BALZAC 1976-1981 e saranno dunque accompagnate soltanto da un numero romano (che si riferisce al volume) e dall'indicazione di pagina.

⁴ FUBINI 1933, p. 88.

⁵ GALIMBERTI 1977, p. 43.

⁶ Cfr. PRETE 2008.

La Moda ha qualcosa da provare, *prima* che è veramente la sorella della Morte, e *poi* che in quanto tale è un'aiutante e alleata. Con la Morte che corre avanti e non si ferma per nessuno, la Moda si presenta come una supplicante che deve in qualche modo attirare l'attenzione di una figura più potente (e certamente è così che la Morte vede se stessa). *Ma poi succede* che la Moda riesce veramente ad imporsi alla considerazione della sorella, e dice quello che ha da dire, con convinzione e pienezza di argomentazioni, nei due lunghi discorsi a cui porta la conversazione, in modo che nel corso del dialogo è la Moda, *con le sue arti e le sue astuzie*, con la sua inventività infinita e la sua creatività perversa che finisce col dominare il rapporto fra loro due.⁷

La bipartizione dell'operetta emerge, com'è evidente, anche dalla lettura di Caesar; e tuttavia, valorizzando l'elemento narrativo del dialogo, non si dà più una netta contrapposizione tra le parti, che rimandano alle due cose che la Moda deve «provare» alla Morte. In altre parole: se il primo monologo della Moda ragiona ontologicamente sulla sua somiglianza con la Morte, nel secondo, invece, la questione è osservata da una prospettiva che definirei storica, come vedremo ripercorrendo il testo. D'altra parte, l'idea che l'apparente scarsa coerenza del testo sia imputabile a un difetto di *labor limae* o addirittura di ispirazione risulta difficile a credersi in quanto, dopo la sua composizione, Leopardi non tornerà più, nello *Zibaldone*, sull'argomento, come se avesse «assolto al meglio, con le *Operette*, una trattazione del problema "moda" che a livello diaristico non era affatto prevista».⁸

All'inizio del testo la Moda, dopo una qualche ricerca («Ti sono andata cercando», dirà poi alla fine), si avvicina alla Morte, in uno spazio che rimane imprecisato: quest'ultima, però, non la riconosce, e quindi le si rivolge piuttosto rudemente, nonostante la Moda riveli di essere anch'essa immortale. Dopo uno scherzoso scambio di battute, nel corso del quale viene però introdotto il serissimo problema dell'imitazione, l'agnizione non è ancora compiuta, sicché la Moda chiede alla sua interlocutrice di arrestare il passo e osservarla – «Fermati tanto o quanto, e guardami», dice, dove proprio l'atto dell'indugiare, che, come vedremo, si contrappone più in là a quello dell'accelerare, prelude all'inizio della speculazione ontologica. Neanche questo, però, è sufficiente: la Morte, d'altronde, ha «mala vista», e così alla controparte non resta che rivelare a parole la propria identità: «Sono la Moda, tua sorella», le dice; e poi ancora: «Non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?». La Moda, dunque, *ricorda*: un verbo sul quale converrà ritornare, e che introduce un altro dei grandi motivi del dialogo, quello della memoria, della quale la Morte si dice «nemica capitale», laddove la

7 CAESAR 1989, pp. 112-3.

8 PATRIARCA 2008, p. 114.

sua interlocutrice, invece, sembra ostentare una ben diversa dimestichezza («*Ma io me ne ricordo bene*»). Niente affatto scoraggiata, la Moda abbozza un parallelismo tra la sua azione e quella della Morte, giacché entrambe si pongono l'obiettivo, dice, di «difare» e «rimutare di continuo le cose di quaggiù». Dopo un secondo accenno alla Francia (il primo si nasconde nell'*incipit* del dialogo),⁹ la Moda comincia una sorta di monologo, il cui scopo è appunto quello di dimostrare, nei fatti, la sua sorellanza.

Non le basta, dunque, dichiarare la sua discendenza: la Morte esige una prova, una qualche dimostrazione razionale che la persuada del fatto che, di là dalla loro comune nascita dalla Caducità, entrambe esercitano, nei confronti dell'umanità, lo stesso potere. Qual è, allora, la linea argomentativa – viene quasi da dire “difensiva” – della Moda? Che tutte e due le entità, come aveva già anticipato, sono espressione di un'energia riformatrice:

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 tali.

La frase «rinnovare continuamente il mondo», nella quale è pur possibile individuare una certa ironia, riflette una visione non antropocentrica del reale, per cui non si dà una vera e propria differenza tra il corpo umano e la materia inorganica. In questa prospettiva, nel continuo movimento imposto all'universo dalla Moda e dalla Morte balugina un che di demiurgico, in quanto «osservate da un punto di vista cosmico, esse incarnano entrambe il *principio vitale*, produttivo, a cui anche la distruzione si rivela funzionale».¹⁰

A differenza della più antica sorella, però, la Moda non è neanche pensabile al di fuori del dispiegarsi della storia umana, di cui anzi, come Balzac ben sapeva,¹¹ è una delle manifestazioni più folgoranti. Per questo, nelle tesi *Über den Begriff der Geschichte*, Benjamin ha dato forma all'immagine del

9 Su questo *incipit*, molto studiato dalla critica leopardiana, cfr. tra gli altri PRETE 2008, pp. 103-5. A questo proposito, di grande interesse risulta *Zib. 1999-2004*, dove la Francia è considerata «termometro di tutto ciò ch'è moderno» – e quindi patria della moda (e dell'uniformità). Di qui l'instabilità della lingua francese, «soggetta inevitabilmente alla corruzione, e alla più pronta corruzione, perché lo spirito e i costumi e le opinioni di coloro che la parlano, sono le più soggette a mutazioni, ed alle mutazioni e rinnovazioni le più frequenti». Va altresì notato – sia detto soltanto per inciso – che anche nei confronti di tale propensione del francese

alla continua mutevolezza, Leopardi sembra assumere, nello Zibaldone, una prospettiva piuttosto complessa, ora di biasimo, ora, invece, di fascinazione».

10 ALOISI 2016, p. 322.

11 Scrive infatti Balzac nel *Traité de la vie élégante*: «L'érudit ou l'homme du monde élégant qui voudrait rechercher, à chaque époque, les costumes d'un peuple, en ferait ainsi l'histoire la plus pittoresque et la plus nationalement vraie» (XII, p. 250). Ma si veda anche *Illusions perdues*, dove lo scrittore d'Arthez fa questa proposta a Lucien: «Vous ferez ainsi une histoire de France pittoresque où vous pein-

Tigersprung, il «salto di tigre nel passato»:¹² come la Moda di Leopardi, anche quella di Benjamin si muove per ricordi e anticipazioni, facendo sempre la spola tra ieri e domani.¹³ Secondo tale visione, dunque, non si dà solo una vicinanza tra morte e moda, ma anche un antagonismo: quest'ultima, infatti, appare essere una sorta di morte *in minore*, che consente all'essere umano di fare esperienza del divenire senza però annullarne l'individualità:

Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si guarda attorno per sconfiggerla, essa è già diventata un'altra, nuova. Per cent'anni ha reso alla morte pan per focaccia.¹⁴

La modernità, insomma, sembra operare un'allucinatoria sostituzione tra cultura e natura, in quanto, come accade nel dialogo leopardiano, è la giovane signora dei salotti e della conversazione ad attrarre la più anziana sorella nel suo irresistibile giro di danza: così, in un altro pensiero Benjamin nota che «l'accelerazione del traffico e il ritmo delle comunicazioni con cui si susseguono le edizioni dei giornali» hanno come scopo quello di «eliminare ogni rottura, ogni fine improvvisa».¹⁵

È tale energia, d'altronde, ad animare quel gran marchingeppo narrativo che è la Parigi della *Comédie*, un vero e proprio moloc sempre affamato di novità, un luogo dove, come Balzac scrive ne *La fille aux yeux d'or*, «tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume», e sempre risuona una frase che non starebbe male in bocca alla Moda: «À une autre!».¹⁶ Infatti, non solo i parigini, ma la città stessa è pervasa da un'ossessione per tutto ciò che è in divenire, come se il cristallizzarsi in una forma definitiva volesse dire, in sostanza, morire. Di qui gli interventi urbanistici che Balzac ci mostra nella *Comédie*: nel *Ferragus*, ad esempio, dove Parigi, non indifferente ma complice della sventura che travolge Clémence e Jules Desmarets, si sfilava un abito dopo l'altro:

Si Paris est un monstre, il est assurément le plus maniaque des monstres. Il s'éprend de mille fantaisies: tantôt il bâtit comme un grand seigneur qui aime la truelle; puis il laisse sa truelle et devient militaire; il s'habille de la tête aux pieds en garde national, fait l'exercice et fume; tout à coup, il abandonne les répétitions militaires et jette son cigare; puis il se désole, fait faillite, vend ses meubles sur la place du Châtelet, dépose son bilan; mais quelques jours après, il arrange ses affaires, se met en fête et danse. Un jour il mange du

drez les costumes, les meubles, les maisons, les intérieurs, la vie privée, tout en donnant l'esprit du temps, au lieu de narrer péniblement des faits connus» (V, p. 313).

12 Cfr. GENTILI 2019, p. 187.

13 Sul rapporto tra tempo e moda cfr. EVANS – VACCARI 2019.

14 BENJAMIN 1986, p. 105.

15 Ivi, p. 109.

16 V, pp. 1039-40.

sucre d'orge à pleines mains, à pleines lèvres; hier il achetait du papier Weynen; aujourd'hui le monstre a mal aux dents et s'applique un alexipharmaque sur toutes ses murailles; demain il fera ses provisions de pâte pectorale. Il a ses manies pour le mois, pour la saison, pour l'année, comme ses manies d'un jour.¹⁷

Qui sta il segreto della vitalità della Parigi della *Comédie*, nel suo continuo e dissennato farsi altro: questa la ragione, in altre parole, del suo infinito potenziale narrativo, infinito proprio perché sempre in grado di auto-alimentarsi – di «ville aux cent mille romans»¹⁸ parla il narratore del *Ferragus*. Grazie all'energia motrice e distruttrice della Moda, non v'è uno scarto davvero tangibile tra passato della tradizione e futuro del desiderio, e infatti a Parigi niente è *tanto antico* da apparire intoccabile, come niente è *del tutto nuovo*, «pas même la statue posée d'hier sur laquelle un gamin a déjà mis son nom».¹⁹

Questo movimento forsennato, tuttavia, non manca di nascondere, nel suo aspetto vitale, un elemento perturbante: nella *Comédie*, infatti, esso si incarna in un personaggio, ovvero nell'ex forzato Jacques Collin, le cui imprese sono narrate in *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes* – di là dai romanzi, Balzac gli dedicò una *pièce* nel 1840. Vigoroso e machiavellico, sarcastico e immorale – perché «il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements; il n'y a pas des lois, il n'y a que des circonstances»²⁰ –, questo travolgente malavitoso, che fa dunque dell'equivocità la sua cifra caratteristica, tenterà di sedurre i due più celebri giovani in formazione dell'universo balzachiano (Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré), promettendo loro un successo rapido e clamoroso, costruito a suon di omicidi, affari loschi e tranelli di ogni sorta.

Il fatto è che non c'è niente, in Collin, che non muti senza posa. Innanzitutto, l'identità: Vautrin e Carlos Herrera, infatti, sono altri nomi dietro cui si cela il fuoriglegge, il quale, d'altronde, si spaccia senza remore per prete o rispettabile borghese. Collin, inoltre, non ha paura di intervenire chirurgicamente sul proprio corpo, sicché in *Splendeurs et misères* appare agli occhi di Rastignac tanto mutato che a stento il giovane può riconoscerne lo sguardo: «*Le diable* vous a permis de tout changer en vous, moins vos yeux qu'on ne saurait oublier».²¹ Ecco dunque svelata la matrice

17 Ivi, pp. 822-3.

18 Ivi, p. 795.

19 *Ibid.* Va altresì notato che, nel *Traité de la vie élégante*, Balzac tratteggiò in questo modo l'Inghilterra, dove «le matériel de la vie est considéré comme un grand vêtement, essentiellement muable et soumis aux caprices de la *fashion* [corsivo nel testo]. Les riches changent annuel-

lement leurs chevaux, leurs voitures, leurs ameublements; les diamants mêmes sont remontés; tout prend une forme nouvelle. Aussi, les moindres meubles sont-ils fabriqués dans cet esprit: les matières premières y sont sagement économisées» (XII, pp. 241-2).

20 III, p. 144. Cfr. BROOKS 2022, pp. 113-30.

21 VI, p. 446.

demonica²² dell'energia che anima l'ex forzato, e che è la stessa che mantiene in perpetuo movimento l'inferno parigino: un potere sì vitale, ma anche sovversivo e potenzialmente devastante, sempre di nuovo alimentato dal doloroso sacrificio di una parte di sé.

Va altresì notato che alla mutazione di nome, identità e fattezze fisiche, Collin accompagna una non meno decisiva ricalibrazione dei progetti e dei desideri. Persino quando, in *Splendeurs et misères*, il suicidio in carcere di Lucien sembrerebbe condannarlo a un finale da melodramma, da consumarsi magari accanto al cadavere dell'amico, all'improvviso avviene qualcosa di inaspettato: compare Théodore Calvi, un altro giovane destinato alla morte, e ciò fa sì che Collin riattivi, ancora una volta, le sue sovrumane facoltà intellettive in vista di un'ulteriore impresa. Stupisce, dunque, la sua capacità di disfarsi quasi all'istante della monomania di turno (amorosa o progettuale che sia) per abbracciarne una nuova: di contro a personaggi come Louis Lambert, Goriot, Facino Cane, Jules Desmarets e tanti altri, che a causa della loro ossessione si svuotano, poco a poco, di ogni vitalità, l'ex forzato, grazie alle sue metamorfosi, riesce sempre a riattivare e a rimodulare la propria energia vitale, come un serpente che sguscia, rinato, dalla pelle ormai morta. Se è vero che, come scriveva Ernst Robert Curtius, «Balzac sentì fino in fondo che la propria vita spirituale era sostanzialmente un problema di sviluppo energetico»,²³ il continuo rilancio di Collin rappresenta una delle possibili strade per evitare un fatale esaurimento della vitalità.²⁴ Qual è, d'altronde, il soprannome che gli è affibbiato dai compagni di galera? Trompe-la-Mort, ovvero «colui che inganna la morte».

Un simile sentimento del divenire non poteva riflettersi nel dialogo leopardiano; e tuttavia, una qualche ambivalenza sembra nascondersi nelle battute che la Moda pronuncia nella prima parte dell'operetta. Qui, un attrito tra le due entità è testimoniato dalla diversa risonanza nella scelta

22 Lo stesso Lucien non manca di notare, in Collin, questo aspetto demoniaco. In questa direzione va letto anche un commento del narratore di *Splendeurs et misères*, che paragona la trasformazione dell'ex forzato davanti al cadavere di Carlos Herrera a quella narrata «dans ce conte arabe où le derviche a conquis le pouvoir d'entrer, lui vieux, dans un jeune corps par des paroles magiques» (VI, p. 503).

23 CURTIUS 1951, p. 57.

24 Tale problema, in effetti, è decisivo in Balzac, come si evince dalla *Théorie de la démarche*, dove imparare ad assumere un'andatura corretta vuol dire soprattutto risparmiare questa preziosa energia vitale. Nella *Comédie*, ci sono

diversi personaggi che mostrano altri modi di attuare una simile economia: oltre al tipo dell'avaro descritto da Curtius (cfr. ivi, pp. 72-73), un altro esempio è Pierre Grassou, il mediocre pittore che, imitando le opere altrui e intercettando la moda del momento, si costruisce una discreta fortuna senza dare fondo alla sua vitalità; d'altronde, «inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu; copier, c'est vivre» (VI, p. 1101). Scrive infatti Georg Simmel che 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» (SIMMEL 1996, p. 15).

delle parole, laddove al marziale «ti gittasti» («alle persone e al sangue») della Morte si contrappone un più mite «mi contento» («delle barbe, dei capelli [...]»). La diversità espressiva e caratteriale delle due entità, d'altronde, anima la struttura dell'intero dialogo: se la Morte, insomma, si mostra vetusta, scontrosa e utilitarista, la Moda, invece, con i suoi sofismi, con i suoi paradossi e le sue sciocchezze, sembra innanzitutto volersi smarcare dalla necessità di pesare le sue parole secondo i dettami della nuda ragione; non è forse un caso, allora, che in un appunto zibaldoniano essa si contrapponga proprio al pensiero filosofico.²⁵

Proseguendo nella lettura del primo monologo della Moda, però, il linguaggio si fa più tetro: comincia, infatti, l'elenco delle torture che si riversano sul corpo dell'uomo: «sforacchiare», «stracciare», «abbruciacchiare», «sformare», «storpiare»; di tal foggia i verbi scelti dalla Moda per descrivere le sue angherie. Questo passo, dunque, pur rimanendo su un terreno ontologico, prelude alla futura coincidenza tra Morte e Moda,²⁶ di cui si tratta nel secondo discorso di quest'ultima: la modernità, sembra di capire, ha quindi accelerato un processo già *in nuce* nella costituzione metafisica delle due entità. Di grande interesse, in questa sezione del testo, anche il riferimento all'usanza, da parte di alcuni popoli americani ed asiatici, di «sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura». Riconducendo questo costume al potere della Moda,²⁷ infatti, Leopardi sembra in qualche modo anticipare almeno tre acquisizioni dei *fashion studies*: 1) «Tutti gli uomini del paese»: la Moda, dunque, non si riserva di influenzare soltanto, come la «vezzosissima dea» cui Parini dedica l'edizione del 1763 del *Matino*, la vita dei nobili, ma interessa l'intero organismo sociale;²⁸ 2) manifestandosi anche in Asia e in America, essa non è, come si è a lungo pensato,²⁹

25 «Il gusto presente per la filosofia non si dee stimare passeggero nè casuale, come fu varie volte anticamente. p. e. appresso i Greci al tempo di Platone dopo Socrate, e appresso i Romani in altri tempi ancora [...] In questi tali tempi era effetto di *moda*, e non avendo il suo principio radicale nello stato dei popoli poteva passare e passava come ogni altra *moda*, sicch'era cosa accidentale che sopravvenisse questo gusto piuttosto che un altro. Ma presentemente il commercio scambievole dei popoli, la stampa ec. e tutto quello che ha tanto avanzato l'incivilimento, cagiona questo amore dei lumi e p. conseg. della filosofia [...] Onde questo gusto avendo la sua ferma radice nella condizione presente dei popoli si

deesse stimare durevole e non casuale nè passeggero e molto differente da una moda» (*Zib.* 31).

26 Si tratta di uno spozalizio celebrato anche da Rilke, se nelle *Elegie duinesi* fa la sua comparsa «die Modistin, Madame Lamort». Circa questa citazione, cfr. BROWNING 1953 e GALVANO 2010.

27 Sulla diffusione della parola «moda» nell'opera leopardiana cfr. BENUCCI 2013.

28 Per questo cambiamento di paradigma, cfr. almeno CALEFATO 2021, pp. 33-46.

29 Sulla questione, cfr. ad esempio LORUSSO 2021, pp. 33-49. Scrive inoltre Raoul Bruni: «Leopardi, assegnando alla moda una dimensione, si direbbe oggi, globale, che riguar-

un fenomeno esclusivamente occidentale; 3) giacché è qui discussa un'usanza antica, va da sé che per Leopardi la Moda, trionfante nella modernità, è però sempre esistita.³⁰

2.

Ne *Le peintre de la vie moderne* (1863), un testo in cui la riflessione sui costumi si intreccia a questioni estetiche, Baudelaire scrive:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.³¹

Non solo, dunque, si dà una complementarità tra «élément circonstanciel» e «invariable», ma quest'ultimo non può manifestarsi se non facendosi corpo, se non calandosi, cioè, nel *continuum* della storia umana. Tale valorizzazione del contingente, di cui Baudelaire parla in relazione alle opere di Constantin Guys (1802-1892), caratterizza anche la produzione romanzesca di Balzac, che sempre si pose l'obiettivo di «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire».³²

Nella società ritratta nella *Comédie*, infatti, il vestire è innanzitutto un fatto linguistico, un sistema di segni in virtù del quale ciò che cova nel fondo del cuore umano si rivela. Di qui, uno dei grandiosi paradossi di Balzac: a Parigi, dove le persone, vivendo a strettissimo contatto tra loro, sono attratte dagli stessi oggetti del desiderio e avvelenate dai medesimi rancori, basta osservare (a saper ben interpretare gli indizi) l'aspetto di una persona per carpirne il mistero; di qui l'importanza, nel flusso narrativo balzachiano, del dettaglio.³³ Così, all'inizio di *Un grand homme*, l'esclusione di Lucien dal mondo della nobiltà si configura come una semplice questione d'abiti: abbandonato dalla sua protettrice nel tumulto delle folle parigine, il giovane si scopre non già nudo (che sarebbe meglio), bensì sempre mal vestito, nonostante la sua sortita presso un sarto del Palais Royal.³⁴

da anche le popolazioni del nuovo mondo, si differenzia da altri autori sette-ottocenteschi, che ne limitavano l'influenza soltanto all'Europa» (BRUNI 2011, p. 40).

³⁰ A questo proposito, rimando ancora a LORUSSO 2021, pp. 33-49.

³¹ BAUDELAIRE 1863, p. 50.

³² Ivi, p. 74.

³³ Su questo problema decisivo, sul quale non posso qui soffermarmi oltre, si veda PIETRI 2017. Sulla concezione balzachiana della moda, cfr. anche l'ormai classico FORTASSIER 1974.

³⁴ Cfr. FIORENTINO 1989, pp. 137-8.

Una simile forma di aggregazione umana è stata oggetto anche delle riflessioni di Leopardi, che l'ha definita «società stretta», espressione che compare, con una diversa sfumatura di significato,³⁵ sia nello *Zibaldone* che nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*. Qui, la «società stretta» consiste, in breve, in un «commercio più intimo degl'individui fra loro»,³⁶ e specialmente di coloro che, per vivere, non devono lavorare. Claudio Colaiacomo,³⁷ sia detto per inciso, ha paragonato tale restringimento di campo a quello operato da Balzac nel *Traité de la vie élégante*, che si cimenta nell'analisi della vita condotta da «l'homme qui ne fait rien».³⁸ Questa «società stretta», secondo Leopardi, ha avuto modo di svilupparsi nei paesi più avanzati d'Europa (Francia, Germania, Inghilterra) e si fonda sul concetto di «onore», in virtù del quale gli uomini, per timore del giudizio dei vicini/*competitors*, perpetuano quelle usanze un tempo sorrette dalla morale. Novella Bellucci:

Eccoli, dunque, questi moderni popoli, più consapevoli e socialmente civili, ma più poveri, che possono tra loro mantenere legami sociali solo attraverso sentimenti di fatto depauperati e valori *apparenti*, *legati alle mode*: in un generale svuotamento di senso, in un diffuso trionfo dell'effimero e delle codificazioni esteriori, l'unico fondamento che resta ai costumi, e dunque alla società, è il *bon ton*.³⁹

Questi valori «apparenti, legati alle mode» sono, in mancanza di meglio, vagheggiati nel *Discorso*: in Italia, dove la «società stretta» non è nemmeno pensabile e, al tempo stesso, la morale è stata ormai accantonata, non c'è nulla che impedisca all'essere umano di contemplare il deserto della vita. Ecco allora che, come Balzac ha mostrato nella *Comédie*, un modello di aggregazione umana dove gli uomini si ritrovino a guerreggiare per i medesimi oggetti del desiderio, sempre di nuovo agitato dalla gran norma del confronto, tra i molti effetti nefasti ha però quello positivo di *distrarre* l'essere umano dalla sua sorte, di restituirlo al qui-e-ora, nonché di amplificare le sue facoltà immaginative. Per questo Colaiacomo ha annoverato il *Discorso* tra quei testi che mostrerebbero, in Leopardi, una sorta di fascinazione per il «brillio dell'apparenza»,⁴⁰ e quindi una pur ambigua (e frammentaria) apertura verso la modernità, la stessa che traspare da una lettera al Giordani del 30 aprile 1817: «Io voglio un mondo che m'alletti e mi sorrida, un mondo che splenda (sia pure di *luce falsa*) ed abbia tanta forza da farmi *dimenticare* per qualche

35 Infatti, se nello *Zibaldone* l'espressione è usata con un significato «prevalentemente negativo» (COLAIACOMO 2005, p. 517), non così nel *Discorso*: tale ambiguità, d'altronde, riflette quella insita nel concetto stesso di modernità.

36 LEOPARDI 1988a, p. 12.

37 Cfr. COLAIACOMO 2005, pp. 518-20.

38 XII, p. 212.

39 LEOPARDI 1988a, p. XXXVIII.

40 COLAIACOMO 2005, p. 527.

momento quello che soprattutto mi sta a cuore». ⁴¹ Tale privilegio accordato all'aspetto abbagliante del mondo, in grado di somministrare all'uomo l'oblio, si insinua (più o meno velatamente) in altre pagine leopardiane: così, ad esempio, in un appunto zibaldoniano del 1820 in cui, a conclusione di una riflessione sulla felicità perduta cui la natura aveva destinato l'essere umano (e che non può essere recuperata nella vita domestica), si legge che «il dare al mondo distrazioni vive, occupazioni grandi, movimento, vita; il rinnovare le illusioni perdute ec. ec. è opera solo de' potenti»; ⁴² dove va notata non solo l'associazione tra «movimento» e «vita», ma anche il verbo «rinnovare»: «Rinnovare continuamente il mondo», dice la Moda nel dialogo.

In questa direzione, piuttosto significativo appare il lungo appunto datato 29-30 agosto 1823, che ragiona proprio sull'invenzione dei vestiti, il cui utilizzo, secondo Leopardi, ha influenzato lo sviluppo dell'interiorità umana, alterando financo il concetto di corpo:

Introdotta l'uso de' vestimenti (e di più que' costumi e quelle leggi fattizie ed arbitrarie di società che impediscono o difficolano il torli di mezzo quando si voglia ed occorra), la donna all'uomo (massime al giovane inesperto), e l'uomo alla donna sono divenuti esseri *quasi misteriosi*. Le loro forme nascoste hanno lasciato luogo all'immaginazione di chi le mira così vestite. ⁴³

Come nella *Genesi*, dove Adamo ed Eva si scoprono nudi solo dopo aver peccato, il vestito allontana l'essere umano dallo stato naturale. Eppure tale separazione, altrove assai lamentata da Leopardi, brilla qui di una luce incerta: l'abito, nascondendo il corpo, lo circonda di un'aura enigmatica e quindi poetico-erotica, sicché l'appunto giunge addirittura a parlare di pensieri «vaghi» e «indefiniti». ⁴³ Colpisce, in particolare, l'insistenza sulla parola «mistero» («esseri quasi misteriosi [...] è divenuto per lui tutto misterioso [...] essergli quasi tutto misterioso [...] trovando il mistero [...] colla idea del mistero [...]»), ⁴⁵ per la quale vengono alla mente i più sorprendenti balzi in avanti: il Baudelaire di *Le peintre*, che di «*beauté mystérieuse*» ⁴⁶ parla in relazione al modo di vestire di un'epoca, e che altrove ⁴⁷ esalta l'elemento artificiale del trucco, che avvicina il viso umano alla perfezione della statua; oppure la moda di Benjamin, in grado di sprigionare il «*sex-appeal* dell'inorganico». ⁴⁸

41 *Epist.*, p. 92.

42 *Zib.* 194, 31 luglio 1820.

43 *Zib.* 3305, 29-30 agosto 1823.

44 *Zib.* 3308.

45 *Zib.* 3305-8.

46 BAUDELAIRE 2022, p. 76.

47 Cfr. *ivi*, pp. 124-31.

48 BENJAMIN 1962, p. 146.

Una simile ambiguità tra benessere naturale ed esaltazione indotta si trova d'altra parte in un curioso saggio balzaciano, il *Traité des excitants modernes*. Questo testo, infatti, si occupa di denigrare l'abuso di cinque sostanze (acquavite, zucchero, tè, caffè e tabacco) che stanno consumando le energie vitali delle società moderne; e tuttavia, nella minuziosa descrizione degli effetti nefasti che questi eccitanti hanno sugli organi umani, Balzac lascia intendere che essi risultano anche in grado di potenziare le facoltà immaginative dell'individuo e di proiettarlo in uno stato sommamente poetico. Ecco allora che, nella sezione dedicata all'acquavite, questa sostanza è sì descritta come una vera e propria calamità che miete vittime su vittime; *senonché*, cioè non impedisce poi a Balzac di raccontare – notevole anche che tale contrappunto non sia affidato al ragionamento, ma all'inserito narrativo – di una serata in cui, dopo aver bevuto e fumato, tutto si era fatto più vivo ai suoi occhi: la musica di Rossini,⁴⁹ gli avventori del Théâtre-Italien⁵⁰ e financo la stessa città di Parigi:

Pour la première fois de ma vie, je goûtai l'un des plaisirs les plus vifs, les plus fantasques du monde, extase indescriptible, les délices qu'on éprouve à traverser Paris à onze heures et demie du soir, emporté rapidement au milieu des réverbères, en voyant passer des myriades de magasins, de lumières, d'enseignes, de figures, de groupes, de femmes sous des parapluies, d'angles de rues fantastiquement illuminés, de places noires, en observant à travers les rayures de l'averse mille choses que l'on a une fausse idée d'avoir aperçues quelque part, en plein jour.⁵¹

Ubbriachezza e velocità,⁵² qui, vanno di pari passo: contemplando Parigi dalla carrozza, Balzac intravede, nel brivido della corsa, che moltiplica e trasfigura gli oggetti sotto la pioggia, la sempre sfuggente immagine della modernità, inebriante e velenosa allo stesso tempo, e che può essere colta, di nuovo, soltanto con le parole dell'erotismo: «extase», «délices».⁵³

3.

Quando la Moda ha concluso il suo primo monologo, la Morte si dice disposta a riconoscerla come sorella; e tuttavia, spinta da un urgente bisogno,

49 Cfr. XII, p. 312.

50 Ivi, p. 313.

51 Ivi, p. 314.

52 Sul gusto leopardiano per la velocità, cfr. COLAJIACOMO 2005, pp. 502-4.

53 Né manca, nello *Zibaldone*, una simile significazione dello stato indotto dall'ubriachezza, in grado non solo di propiziare la dimenticanza, ma addirittura di risarcire (anche

se solo parzialmente, temporaneamente e illusoriamente) i moderni della perdita di quel vigore che era invece proprio dei popoli antichi: «L'ubriachezza mette in fervore tutte le passioni, e rende l'uomo facile a tutte, all'ira, alla sensualità ec. massime alle dominanti in ciascheduno. Così proporzionatamente il vigore del corpo» (*Zib.* 152, 5 luglio 1820). Cfr. anche *Zib.* 497, 13 gennaio 1821.

le chiede di ricominciare a correre. La Moda non solo accetta, ma rilancia: «Se noi avessimo a correre insieme il palio», dice, «non so chi delle due si vincesses la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo»; da questo momento in poi, dunque, il dialogo chiede al lettore di immaginare le due sorelle che continuano a discorrere correndo. L'idea che Moda sia in continuo movimento, come è stato notato dalla critica,⁵⁴ è tradizionale. Questo dato ha anche, però, un significato narrativo: dalla stasi della speculazione, il discorso ora si fa, grazie a questa improvvisa accelerazione, storico, e infatti le due entità ragioneranno, da questo momento, sull'età moderna.

Il secondo monologo della Moda, infatti, è animato da un triplo spartito presente/passato/futuro, che si riflette nel costante utilizzo degli avverbi temporali: «a poco per volta», «anticamente», «adesso», «per l'addietro», «oggi», «al presente», «per l'avanti». Quanto all'argomentazione, essa verte su due eventi nefasti: l'indebolimento del corpo e il definitivo eclissarsi della gloria. Non discuterò, qui, del primo motivo, per il quale rimando al già menzionato contributo di Prete.⁵⁵ Sofferamoci, invece, sull'estinzione della gloria:

Ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta le testa e le lische.

La perturbante immagine del pesce che scompare in un istante esprime il sentimento di una fine senza spiraglio alcuno. Il tramonto della cultura della gloria, d'altronde, fu una questione molto cara a Leopardi, che ne discusse un po' ovunque: nelle prime due canzoni dei *Canti*, nello *Zibaldone*, financo nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, dove la gloria è soppiantata dal meno impegnativo concetto di onore.⁵⁶ Anche le *Operette*, ovviamente, si interrogano su questa sparizione: nel *Parini*, in particolare, essa è ricondotta, tra le altre cose, al mostruoso sviluppo del mercato editoriale. Alla domanda sul perché un'opera moderna non possa aspirare a un saldo radicamento nella memoria collettiva, insomma, si può rispondere anche con un dato materiale, ovvero la «minor copia»,⁵⁷ in passato, di libri:

Ben è vero che l'uso che oggi si fa dello scrivere è tanto, che eziandio molti scritti degnissimi di memoria, e venuti pure in grido, trasportati

54 Cfr. tra gli altri BRUNI 2011, pp. 40-41.

55 Cfr. PRETE 2008.

56 Cfr. LEOPARDI 1988a, pp. 11-18.

57 OPERETTE 1979, p. 204.

indi a poco, e avanti che abbiano potuto (per dir così) radicare la propria celebrità, dall'*immenso fiume* dei libri nuovi che vengono tutto il giorno in luce, periscono senz'altra cagione, dando luogo ad altri, degni o indegni, che occupano la fama per breve spazio.⁵⁸

Questa vertigine di fronte all'«immenso fiume» dei libri in cui ogni capolavoro scompare è condivisa da Balzac, astuto conoscitore (e veemente detrattore) della macchina editoriale francese, il quale, nella prefazione della prima edizione di *Illusions perdues*, associa la durata dei libri moderni a quella degli «insectes de l'Hypanis»,⁵⁹ come Leopardi fa riferimento, nello *Zibaldone*, agli «insetti efimeri».⁶⁰ Se nel *Pierre Grassou* Balzac ha mostrato questo fenomeno criticando la barbara proliferazione delle opere presentate al *Salon*,⁶¹ è in *Un grand homme* che il motivo della gloria si intreccia più profondamente con una delle questioni più ricorrenti della *Comédie*, cui si potrebbe dare questa forma: in che misura le circostanze esterne a un'opera d'arte influiscono sul giudizio che intorno ad essa si viene a creare?⁶²

Il romanzo, in merito a ciò, si biforca. A Lucien, che – forse un po' furberescamente – in provincia ha già composto sia un romanzo (*L'Archer de Charles IX*) che una raccolta di poesie (*Les Marguerites*), si prospetta infatti, una volta arrivato a Parigi, un'alternativa: affinare la sua arte grazie ai consigli dei membri del Cenacolo, un gruppo di equilibrati e severi intellettuali, oppure consegnare le sue opere a giornalisti come Etienne Lousteau, in vista di una fortunata pubblicazione. Lucien, ovviamente, sceglie la via più breve, facendo subito propria la logica mercatistica che anima l'industria editoriale parigina, e che tanto colpì il Lukács dei saggi sul realismo francese.⁶³ Immagine di questa corruzione è, tra le altre, la perversa figura di Samanon, «bouquiniste au rez-de-chaussée, marchand d'habits au premier étage, vendeur de gravures prohibées au second» e soprattutto «prêteur sur gages»:⁶⁴ editoria, moda e strozzinaggio, insomma, sono così contaminate da essere quasi indistinguibili.

58 Ivi, pp. 205-6.

59 V, p. 116.

60 *Zib.* 4270, 2 aprile 1827. Cfr. a proposito MUÑIZ MUÑIZ 2013, p. 43

61 «Au lieu d'une Exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar; au lieu du choix, vous avez la totalité. Qu'arrive-t-il? *Le grand artiste y perd*» (VI, p. 1092).

62 Si tratta di un problema discusso anche in una lettera del 1830 pubblicata, come il *Traité de la vie élégante*, sulla rivista «La Mode». Qui, infatti, a un'interlocutrice che gli chiede consigli sulla composizione di un'opera, Balzac si limita a suggerire di lasciar intendere di essere una scrittri-

ce giovane (cfr. BALZAC 2000, pp. 308-9).

63 Cfr. LUKÁCS 1950. Apice di questa mostruosità il finale di *Un grand homme*, dove Lucien è costretto a scrivere, per pagare il funerale all'amante Coralie, una manciata di componimenti goliardici.

64 V, p. 507. Così, non stupisce sapere che nelle Galeries de Bois, quei capannoni di legno costruiti nei pressi del Palais-Royal e affittati ai negozianti, «les libraires et les marchandes de modes vivaient en bonne intelligence» (V, p. 359), sguazzando cioè nella medesima melma. Sul rapporto tra personaggi e ambiente in Balzac, restano d'altronde illuminanti le pagine di AUERBACH 2000, pp. 220-68.

Di là da questo mercimonio letterario, però, il fatto è che ben presto Lucien, a Parigi, si rende conto di una stupefacente verità estetica: il valore accordato da una comunità a un'opera d'arte è del tutto indipendente dalla qualità intrinseca della stessa, ammesso che quest'ultima non sia un'ingenua chimera, se è vero che Lousteau può consigliare al protagonista di scrivere, sul bel libro di Nathan, una stroncatura, un articolo apologetico e un altro, infine, conciliatorio. Lucien scopre dunque che non è l'opera a fare grande lo scrittore, bensì il contrario: l'editore Dauriat rifiuta *Les Marguerites* quando si ritrova a trattare con un anonimo giovane di provincia, ma le compra a caro prezzo davanti al pericoloso giornalista capace di mandare all'aria i suoi affari; il cosiddetto successo, questa pallida controfigura della gloria, si ottiene dunque non altrimenti che attirando quello sciame di api che sono gli editori, i giornalisti e i librai intorno alla propria opera, convincendoli a investire soldi ed eloquenza su di essa. C'è di più: consegnati al dominio della moda, libro e merce non sono considerati attraenti in sé, perché a contare è soltanto il loro *status* di novità – si coglie qui la vicinanza con una delle critiche mosse da Leopardi alla poesia moderna nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,⁶⁵ il che mi fa pensare che anche dietro l'associazione, nelle *Operette*, tra Moda e tramonto della gloria, si nasconda l'eco della dolorosa constatazione del perversimento del mondo delle lettere; la Moda, d'altronde, nella sua argomentazione stravolge un verso oraziano («Molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè *non morire interi*»).

Tale fascinazione per il nuovo in quanto tale, nella *Comédie* dà forma a inaspettate simmetrie. Così, ad esempio, la funzione narrativa svolta dalle opere di Lucien e dall'olio venduto dal profumiere César Birotteau nell'omonimo romanzo si rivela essere, in sostanza, la medesima: per entrambi i prodotti, infatti, il nome conta ben più del contenuto, anche perché i libri, insegna Dauriat, non si leggono; e quanto agli oli, spiega lo scienziato Vauquelin, hanno tutti più o meno lo stesso misero effetto. Di qui l'interminabile ricerca, nel *César Birotteau*, di un aggettivo accattivante da associare alla merce; e se la scelta ricade, alla fine, su «céphalique», ciò avviene soltanto

65 Scrive infatti ironicamente Leopardi, imitando la posizione dei romantici italiani: «Ora poiché la poesia, come tutte le cose di questo mondo, *a forza d'uso si snerva*, che rimedio ci troverà questo nostro tempo scopritore e ritrovatore? Stimo che acciocch'ella mantenga sempre quell'efficacia che proviene dalla novità, bisogna *mutar foggia* di quando in quando, e come adesso, in luogo dell'antica, buona per li pedanti, e disadatta al tempo nostro, abbiamo la romantica, così quan-

do questa sarà tanto o quanto appassita, se ne debba mettere in sua vece un'altra, e dopo un'altra, e così di mano in mano. Che andiamo noi cercando bellezze eterne e immutabili? Qualunque cosa non si muta, qualunque dura sempre, non fa per la poesia: *questa vuol cose caduche, cose che si rinnovano, cose che passano*: abbia anch'ella le sue mode, diventi leggera per esser sempre gagliarda; duri ciascuna foggia quanto può durare una moda» (LEOPARDI 1988b, pp. 375-6).

per sfruttare l'omonimia con un'operazione chirurgica e confondere, dunque, i poveri contadini, i quali, oltre alla facoltà di favorire la crescita dei capelli, avrebbero così potuto attribuire all'olio anche quella di agevolare i parti. Questo, dunque, l'*humus* entro cui va interpretato il delirante consiglio di Lousteau, che propone a Lucien nientemeno che di vendere, agli editori, dei semplici titoli:

Oh! Tu as dans le ventre des romans incomparables! tu n'offres pas un livre, mais une affaire; tu n'es pas l'auteur d'un roman plus ou moins ingénieux, tu seras une collection! Ce mot collection a porté coup. Ainsi n'oublie pas ton rôle, tu as en portefeuille: *La Grande Mademoiselle ou La France sous Louis XIV. – Cotillon I^{er} ou Les premiers jours de Louis XV* [...] Ces romans seront annoncés sur la couverture. Nous appelons cette manœuvre *berner le succès*. On fait sauter ses livres sur la couverture jusqu'à ce qu'ils deviennent célèbres, et l'on est alors bien plus grand par les œuvres qu'on ne fait pas que par celles qu'on a faites. *Le Sous presse est l'hypothèque littéraire!*⁶⁶

Imbrogliare il successo: ovvero dargli sempre in pasto *qualcosa*. Lousteau, d'altronde, in quanto giornalista si rivela, nel romanzo, un vero e proprio sacerdote della moda, di cui celebra il movimento elettrizzante e mortifero: in questa direzione va letto l'episodio in cui lo vediamo lavorare con Finot al giornale mentre le attrici Florine e Coralie si cambiano d'abito.⁶⁷ E cosa ne è, in questo vespaio così assetato di novità, della gloria? Quando Lucien lo chiede a Lousteau e a Dauriat, i due si mettono apertamente a ridere. L'editore, poi, aggiunge una breve spiegazione: la gloria, in sostanza, è semplicemente una scommessa imprenditoriale troppo azzardata.⁶⁸ Antagonista del successo giornalistico, che vive di pezzi «lus aujourd'hui, oubliés demain»,⁶⁹ essa sfugge al controllo e alle previsioni dell'individuo, ovvero dell'investitore. Se questa è la regola ne deriva il corollario, così leopardiano,⁷⁰ che «plus le livre est beau, moins il a de chances d'être vendu»,⁷¹ giacché elevarsi al di sopra

66 V, pp. 495-6 [corsivo nel testo].

67 Cfr. V, p. 394.

68 Cfr. V, p. 441. D'altra parte, la gloria degli autori teatrali consiste, secondo Lousteau, nella «puante escouade des claumeurs et des vendeurs de billets»; «Vu de près, ça n'est pas plus beau que la nôtre», commenta (V, p. 470).

69 V, p. 458. Eloquente, in questa direzione, l'evocazione del riso parigino: «Se portant chaque jour sur une nouvelle pâture, s'empresse d'épuiser le sujet présent en faisant quelque chose de vieux et d'usé dans un seul moment» (V, p. 281). Scrive d'altronde Leopardi: «La moda

cambia le usanze del vestire, e di tutto ciò a cui essa appartiene, ancorché ottime, utilissime, convenientissime al tempo ec. e le cambia in un punto, e universalmente, e in modo che brevemente *si perde ogni vestigio della usanza passata*» (*Zib.* 1926-7, 16 ottobre 1821).

70 «Oggidi viene a essere peggiore la condizione dei libri perfetti, che dei mediocri; le bellezze o doti di una gran parte dei quali, vere o false, sono esposte agli occhi in maniera, che per piccole che sieno, facilmente si scorgono alla prima vista» (OPERETTE 1979, p. 205).

71 V, p. 371.

della *readership*, nel breve, vuol dire, al meglio, ferirne l'amor proprio, se non proprio condannarsi all'incomprensione dei più.

In Balzac, tuttavia, dietro la maschera giovane e vincente del giornalismo, questa sorta di incarnazione della moda nel mondo letterario, si cela sempre uno sguardo meduseo. Nella riflessione teorica, tale potere annichilente è stato colto in un saggio del 1833, dove il giornalismo è descritto nei termini di una sanguisuga che strappa allo stato i suoi uomini più brillanti, incastrandoli in un meccanismo perverso nel quale è di fatto impossibile concepire un'opera di genio: in questo pantano, le loro energie vitali si consumano in fretta, fino al precoce deperimento delle facoltà intellettive.⁷² Non è nemmeno necessario, però, andare di là da *Illusions perdues*: qui, infatti, è il Cenacolo a fronteggiare i giornalisti. Questi giovani intellettuali – tra i quali spicca senz'altro lo scrittore Daniel d'Arthez – hanno infatti due funzioni nel corso del romanzo: se da una parte a loro spetterebbe di guidare Lucien nel cammino della sua tumultuosa giovinezza, da un punto di vista ideologico il Cenacolo si configura come un luogo dove coltivare, nel bel mezzo del mulinello parigino, la *durata* dei legami e delle idee – nulla di più odioso per la moda. La presenza nel romanzo di d'Arthez, l'artista che medita a lungo la sua opera e conduce una vita quasi monacale, il giovane che si reca nella biblioteca Sainte-Geneviève invece che nei teatri sembra aprire uno spiraglio verso l'esistenza di una qualità intrinseca all'opera d'arte, il cui destino non è forse sempre quello di venire ingoiata nell'abisso della dimenticanza: il libro di d'Arthez, una volta pubblicato, è definito dal narratore «l'un des plus beaux de la littérature moderne».⁷³

BIBLIOGRAFIA

ALOISI 2016 = ALOISI Alessandra, «La Moda e la Morte. Invenzione di una genealogia mitica», in ABRUGIATI Perle (a cura di), *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 317-25.

AUERBACH 2000 = AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], vol. II, trad. it. di Alberto ROMAGNOLI e Hans HINTERHÄUSER, Einaudi, Torino, 2000.

BALZAC 2000 = BALZAC Honoré de, *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, saggio introduttivo di Mariolina BONGIOVANNI BERTINI, trad. e note di Daniela SCHENARDI, Milano, Sansoni, 2000.

72 Cfr. BALZAC 2000, p. 318.

73 V, p. 529.

BALZAC 1976-1981 = BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, diretta da Pierre-Georges CASTEX, Paris, Gallimard, 1976-1981, 12 voll.

BAUDELAIRE 2022 = BAUDELAIRE Charles, *Il pittore della vita moderna* [1863], a cura di Gabriella VIOLATO, trad. it. di Elisabetta SIBILIO e Gabriella VIOLATO, Venezia, Marsilio, 20227.

BENJAMIN 1986 = BENJAMIN Walter, *Parigi, Capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf TIEDEMANN, Torino, Einaudi, 1986.

BENJAMIN 1962 = BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. e introd. di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1962.

BENUCCI 2013 = BENUCCI Elisabetta, «Leopardi, la moda, la morte», in Raul BRUNI – Alessandro CAMICIOTTOLI (a cura di), *“Il laberinto della natura”. La questione della filosofia in Giacomo Leopardi*. Atti della Giornata di Studi (Firenze, 20 aprile 2012), n. monografico di *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 117, IX, 2, 2013, pp. 409-15.

BROOKS 2022 = BROOKS Peter, *Vite di Balzac* [2020], trad. it. di Giuseppe EPISCOPO, Carocci, Roma, 2022

BROWNING 1953 = BROWNING Robert M., «Rilke's “Madame Lamort” and Leopardi's “Dialogo della Moda e della Morte”», in *Symposium*, VII, 2, 1953, pp. 358-62.

BRUNI 2011 = BRUNI Raoul, «Dialogo della Moda e della Morte di Giacomo Leopardi», in *Per Leggere*, XI, 21, 2011, pp. 25-43.

CAESAR 1989 = CAESAR Michael, «Le “Operette morali” e le risorse del dialogo», in MUSARRA Franco – VANVOLSEM Serge – LAMBERTI Guglielmo R. (a cura di), *Leopardi e la cultura europea*. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio (Lovanio, 10-12 dicembre 1987), Roma-Leuven, Bulzoni- Leuven University Press, 1989, pp. 103-24. Ora anche in *RISL*, 15, 2022, pp. 153-73.

CALEFATO 2021 = CALEFATO Patrizia, *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci, 2021.

COLAIACOMO 2005 = COLAIACOMO Claudio, «Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano», in BIANCHINI Simonetta – LANDOLFI Annalisa – PUNZI Arianna (a cura di), *Sensi, sensazioni, sentimenti*, Roma, Viella, 2005, pp. 495-542.

CURTIUS 1969 = CURTIUS Ernst Robert, *Balzac* [1923], trad. it. di Vincenzo LORIGA, Milano, il Saggiatore, 1969.

EVANS – VACCARI 2019 = EVANS Caroline – VACCARI Alessandra (a cura di), *Il tempo della moda*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

FIorentINO 1989 = FIorentINO Francesco, *Introduzione a Balzac*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

FORTASSIER 1974 = FORTASSIER Rose, *Les mondains de “La Comédie humaine”. Étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974.

GALVANO 2010 = GALVANO Rosalba, «“Dialogo della moda e della morte”. La morte si veste alla moda», in GAIARDONI Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*. Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), pref. di Fabio CORVATTA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 377-90.

GENTILI 2019 = GENTILI Dario, *Il tempo della storia. Le tesi* Sul concetto di storia di *Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2019.

LEOPARDI 1988a = LEOPARDI Giacomo, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, a cura di Novella BELLUCCI, Roma, Delotti, 1988.

LEOPARDI 1988b = LEOPARDI Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in ID., *Prose*, a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 347-426.

LEOPARDI 1977 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, a cura di Cesare GALIMBERTI, Napoli, Guida, 1977.

LEOPARDI 1933 = LEOPARDI Giacomo, *Operette morali. Seguite da una scelta dei Pensieri*, studio introduttivo e commento di Mario FUBINI, Firenze, Vallecchi, 1933.

LORUSSO 2021 = LORUSSO Mariella, *La decolonizzazione della moda. Lingua, appropriazione e sostenibilità nelle culture native nordamericane*, Milano-Torino, Bruno Mondadori-Pearson, 2021.

LUKÁCS 1950 = LUKÁCS György, «Balzac: Les illusions perdues» [1935], in ID., *Saggi sul realismo*, trad. di Mario e Angelo BRELICH, Torino, Einaudi, 1950, pp. 67-89.

MUÑIZ MUÑIZ 2013 = MUÑIZ MUÑIZ María de las Nieves, «Lecture di Leopardi fra le righe dello “Zibaldone”. Aggiunte all’annotazione di Giuseppe Pacella», in *Strumenti critici*, XXVIII, 1, 2013, pp. 27-53.

PATRIARCA 2008 = PATRIARCA Fabrizio, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008.

PIETRI 2017 = PIETRI Susi, «“Riens”. I paradigmi della moda nell’opera di Balzac», in GENTILI Luciana – OPPICI Patrizia – PIETRI Susi (a cura di), *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, Macerata, EUM, 2017, pp. 181-203.

PRETE 2008 = PRETE Antonio, «Sul dialogo della moda e della morte», in ID. (a cura di), *Sulle Operette morali. Sette studi*, Lecce, Manni, 2008, pp. 89-105.

SIMMEL 1996 = SIMMEL Georg, *La moda* [1895], a cura di Lucio PERUCCHI, con uno scritto di György LUKÁCS, Milano, SE, 1996.