

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Dal manto al masque. Tentativi di francesizzazione dell'abbigliamento della tapada nelle comédies à l'espagnole secentesche.**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1531802> since 2015-12-09T11:08:52Z

*Publisher:*

Dipartimento di Lingue e letterature straniere Università di Milano

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

*LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME  
DANS LE VÊTEMENT*

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

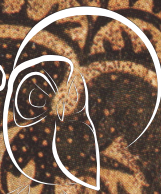
A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi

TOMO I

DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO



di/segni



***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:**

Ratíl 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>

DAL MANTO AL MASQUE. TENTATIVI DI FRANCESIZZAZIONE  
DELL'ABBIGLIAMENTO DELLA TAPADA NELLE  
COMÉDIES À L'ESPAGNOLE SECENTESCHE

Monica Pavesio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Le donne coperte dal *manto* costituiscono una costante della *comedia de capa y espada*, sottogenere teatrale molto in voga nel teatro del *Siglo de Oro*.

Il *manto*, un lungo scialle che copre il viso e il corpo della dama fino ai piedi o alla vita, forma parte dell'abbigliamento femminile tipico della Spagna secentesca. Il suo utilizzo risponde, prima di tutto, a una norma sociale: l'occultamento del volto e di parte del corpo è, infatti, una pratica socialmente stabilita nella Spagna dell'epoca, una norma di decoro e di onestà unanimemente riconosciuta (Defourneaux 1964: 183-184). Questa norma è direttamente collegata al ferreo codice dell'onore, che regola la società e il teatro spagnolo secentesco, quel codice chiamato dell'*honor-opinion* (Losada Goya 1994: 78), che riposa sul comportamento pubblico della dama. L'onore dell'uomo è strettamente legato alla condotta delle donne della propria famiglia che devono, per questo motivo, essere costantemente sorvegliate. La perdita dell'onore costituisce uno dei temi più fecondi della *comedia*, il cui potenziale è molto sfruttato sia nelle opere tragiche sia in quelle comiche.

L'utilizzo del *manto* risponde, inoltre, a livello teatrale, a una volontà femminile di trasgressione. Coperte dal *manto*, e quindi *tapadas*, le donne possono uscire in strada senza essere riconosciute, incontrarsi liberamente con il proprio innamorato e provocare inganni agli occhi maschili. L'anonimato permette alla dama una certa libertà di movimento, per compiere azioni che possono essere considerate sconvenienti per il suo sesso e la sua condizione sociale.

Come asserisce Deleito y Piñuela (1946: 64), una distinzione molto forte oppone, all'epoca, i due termini *cubierta* e *tapada*, utilizzabili entrambi per indicare le donne velate. Il primo aggettivo ha un valore positivo e indica

quelle dame che, quando escono di casa, si velano il volto pudicamente, per sottrarsi agli sguardi dell'altro sesso; il secondo si riferisce invece alle rappresentanti femminili che utilizzano questo artificio per stimolare l'interesse e il desiderio sessuale degli uomini. E direttamente collegata è l'espressione *taparse de medio ojo*, ossia coprirsi il volto con il *manto*, lasciando scoperto un occhio, l'organo principale della seduzione femminile.

La studiosa americana Adrienne Schizzano Mandel (1981: 639-648), con riferimento a *La dama duende* di Calderón, attribuisce al *manto* un forte significato sovversivo: il *manto* rappresenta il sistema di proibizioni e di reclusione inferte alle donne spagnole ma, nello stesso tempo, è lo strumento di ribellione ai divieti maschili, che permette loro di rompere l'isolamento al quale sono sottoposte. Coperte dal *manto*, le giovani donne possono entrare nello spazio maschile e prendere in mano le redini della propria esistenza. La protagonista de *La dama duende* sarebbe quindi, secondo la studiosa e altri critici che, in passato, hanno analizzato la *comedia* di Calderón, un'eroina femminista *ante litteram*.

Oggi i critici tendono a mitigare le affermazioni che vedono un intento sovversivo nel teatro comico e a considerare il trattamento del tema dell'onore e la sua percezione da parte del pubblico come direttamente collegati ai distinti generi teatrali in cui il codice è utilizzato. Come dimostra Arellano (1988: 27-49), nella *comedia de capa y espada*, genere comico e leggero per eccellenza, le dame velate utilizzano stratagemmi per godere di alcuni istanti di libertà e di seduzione e conquistare il giovane *gálan* di cui si sono innamorate, con il solo intento di sposarlo. Il codice dell'onore e il *manto* sono, quindi, utilizzati solo per originare situazioni comiche, equivoci e confusioni, senza nessuna volontà sovversiva o di critica sociale da parte dei drammaturghi spagnoli dell'epoca.

Ci proponiamo, ora, di illustrare come un capo d'abbigliamento come il *manto*, così intrinsecamente legato alla cultura e al teatro spagnolo secentesco, sia approdato in Francia nelle *comédies à l'espagnole*, che invadono il teatro francese di metà Seicento. Abbiamo scelto, per la nostra indagine, la *comedia* calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, scritta intorno al 1629 e pubblicata nel 1636, perché presenta un utilizzo costante ed eterogeneo del *manto* e perché ha beneficiato, nel giro di pochi anni, di ben tre adattamenti teatrali francesi, attuati dai più importanti adattatori secenteschi del teatro spagnolo, Antoine Le Métel d'Ouille, François Le Métel de Boisrobert e Thomas Corneille (Pavesio 2000b: 203-264).

Analizziamo, innanzi tutto, le differenti funzioni che l'abbigliamento femminile assume all'interno della *comedia* di Calderón (1999).

Nella prima didascalia di *Casa con dos puertas*, Marcela e la sua cameriera Silvia sono «en corto con mantos» (Calderón de la Barca 1973: 276). La giovane donna incontra da sei giorni, velata, un forestiero appena giunto a Ocaña, Lisardo, che le chiede con insistenza di togliersi il velo. Per impedi-

re al *gálan* di seguirla fino a casa, la ragazza si «descubre» (277) e si lascia ammirare dall'innamorato. I due servitori Silvia e Calabazas accompagnano l'incontro dei loro padroni con una scenetta comica, in cui Calabazas attribuisce l'utilizzo del *manto* da parte della cameriera alla volontà di celare la bruttezza del suo volto. Le *criadas* spagnole non hanno, infatti, l'obbligo di velarsi, e girano, per lo più, con il volto scoperto. Il giudizio del servo Calabazas sulla donna velata che importuna da sei giorni il suo padrone è senza appello: Marcela è una donna maliziosa che, grazie al *manto*, vuole prendersi gioco dei due uomini. Rappresenta, dunque, lo stereotipo della *tapada* che ammalia e corteggia, sfruttando la copertura del volto.

Più avanti, all'inizio della seconda *jornada*, Marcela si reca velata a casa dell'amica Laura: in questo caso, il *manto* segue una pratica sociale e viene tolto appena la fanciulla entra in casa. È il simbolo del movimento nello spazio delle protagoniste, la sua presenza sta a indicare che l'azione si svolge all'esterno (Locher 2009: 230-231; Navarro de Zuñiga 1996: 123-146).

Per finire il *manto* è generatore di equivoci e di scambi d'identità. Laura presta la propria casa a Marcela, affinché possa ricevere il proprio innamorato, e quest'ultima assicura all'amica che lo incontrerà «descubierta» (288); ordina quindi alla sua cameriera di toglierle «este manto» (*Ibidem*). La situazione precipita velocemente e l'incontro tra Marcela e Lisardo viene interrotto dall'arrivo del padre di Laura e poi dal fidanzato della ragazza, Félix, fratello di Marcela. Tutto si risolve, ma Lisardo turbato, credendo di amare la dama dell'amico Félix, decide di andarsene da Ocaña. Marcela si reca quindi «con manto» (295) da Lisardo, per trattenerlo, insieme alla cameriera «sin él» (*Ibidem*), ossia senza velo. Anche Laura si reca «tapada» (296) dal proprio fidanzato Félix, per confessargli gli amori della sorella con l'amico Lisardo, ma mentre sta per parlare, Marcela passa velata davanti a Félix, facendo un gesto minaccioso con la mano. Laura non riconosce l'amica e crede che si tratti della precedente fidanzata di Félix. Il *manto* è ancora essenziale nel *quiproquo* finale, quando Lisardo prende tra le braccia Marcela velata, per depositarla nelle mani di Félix. Quest'ultimo, credendola Laura, la accusa di tradimento. L'oscurità e il velo rendono possibile l'ultimo scambio d'identità: Laura arriva, vede Félix che parla con una *tapada*, e pensa si tratti nuovamente della precedente fidanzata dell'uomo. Si avvicina e si sostituisce alla donna, permettendole la fuga. La situazione sembra non avere sbocchi, ma Laura capisce che Marcela è la chiave di tutto. La giovane, che si è nascosta, viene rintracciata e confessa il suo operato, dopo aver ottenuto da Lisardo una promessa di matrimonio.

In questa *comedia*, il *manto* rappresenta, dunque, prima di tutto, un capo d'abbigliamento abituale delle dame della borghesia e della nobiltà spagnola, che serve loro per uscire dalla propria casa. A livello teatrale, ha una funzione spaziale: è un segnale che permette di identificare lo spazio, esterno o interno, in cui si trovano le protagoniste. In secondo luogo è un elemento essenziale di

seduzione, utilizzato dalla protagonista Marcela per incontrare segretamente un giovane forestiero di cui si è innamorata. La copertura del viso gioca in questo caso un ruolo essenziale per far invaghiare il giovane protagonista: Marcela è, infatti, una *tapada* che stimola l'interesse del suo innamorato. Per finire, il *manto* è generatore di equivoci e di *quiproquo*: permette lo scambio tra le due eroine e crea ripetuti equivoci ai danni dei protagonisti maschili.

Vediamo ora come questo importante capo d'abbigliamento spagnolo, che non ha un equivalente specifico francese, viene recepito nelle *comédies à l'espagnole* secentesche.

Il primo adattamento della *comedia*, attuato da Antoine Le Métel d'Ouille, s'intitola *Les Fausses Vérités* ed è pubblicato nel 1643 (2013: 211-361). Si tratta di una commedia che riprende, senza alterarla, la struttura della *comedia* spagnola, pur con una forte volontà, da parte del drammaturgo – che aveva un anno prima pubblicato il suo primo adattamento calderoniano *L'Esprit follet*, tratto da *La dama duende* –, di avvicinare l'intreccio spagnolo alla mentalità del pubblico parigino dell'epoca. D'Ouille non confessa di aver adattato l'intreccio da una fonte spagnola, ambienta la sua opera a Parigi e francesizza i nomi dei protagonisti. Vi è quindi da parte del drammaturgo l'esigenza di avvicinare il più possibile i costumi spagnoli alla mentalità francese.

Il suo primo intervento è l'eliminazione dell'*incipit* della *comedia* (298 versi). La protagonista francese Florimonde (Marcela) è già rientrata dalla passeggiata e racconta alla cameriera l'esito del suo incontro con il giovane forestiero. Scompaiono quindi tutti i riferimenti al velo contenuti nella prima parte della prima *jornada*, nonché la scenetta comica tra i due servitori. Come abbiamo analizzato nell'introduzione all'edizione critica della *pièce* (Pavesio 2013: 211-245), la soppressione scaturisce da esigenze drammaturgiche (volontà di accorciare l'opera e rispetto dell'unità di luogo, necessità di chiarire fin da subito i legami tra i personaggi), ma anche dalla presenza nella scena d'apertura di una *tapada* maliziosa e seducente, che stuzzica con il velo il desiderio sessuale dell'uomo di cui si è invaghita.

Le donne francesi, più libere delle spagnole, non erano segregate in casa da padri o fratelli depositari dell'onore familiare; potevano recarsi ai balli e alle feste a corte e non avevano l'obbligo di coprirsi il volto (Fagniez 1929: 152). Il comportamento di Marcela, strettamente legato, come abbiamo detto, all'immaginario sociale e teatrale spagnolo dell'epoca, avrebbe destato stupore anche in un genere minore com'era giudicata allora la commedia. Basta considerare, a questo proposito, il tono scandalizzato con il quale un viaggiatore francese dell'epoca, François Bertaut, descrive le *tapadas de medio ojos* spagnole:

Pour les femmes, elles en [sic] sortent point qu'emmantelées d'une mante noire, comme le deuil en France, et elles en [sic] se montrent qu'un œil et vont cherchant et açaçant les hommes



avec tout d'effronterie qu'elles tiennent à affront quand on en  
veut pas aller plus loin que la conversation. (1919: 207)

Non vi è, quindi, più traccia del velo neanche nel racconto retrospettivo che Florimonde (Marcela) fa alla sua cameriera degli incontri segreti con il forestiero. Il tema del *manto* come strumento di seduzione è completamente espunto dalla commedia, perché estraneo alla cultura francese. Florimonde seduce il giovane con un gioco di sguardi e di parole, come emerge dal racconto dell'uomo all'amico:

Je ne vous dirai point son accueil, ses caresses,  
Qui marquèrent sa flamme, avec mille tendresses,  
Je vous tais par respect l'honneur qu'elle me fit,  
Et vous dois taire aussi tout ce qu'elle me dit,  
Car un homme est trop vain, et mérite du blâme,  
De vanter les faveurs qu'il reçoit d'une dame.

(Le Metel d'Ouville 2013 : 257).

L'utilizzo sociale e d'indicazione spaziale del velo scompare anch'esso dall'adattamento francese. Le didascalie dei primi tre atti della commedia, peraltro fortemente influenzate dalle convenzioni didascaliche del modello spagnolo, non contengono riferimenti all'abbigliamento delle protagoniste. D'Ouville sottolinea, invece, costantemente, il luogo in cui si svolgono le scene («dans la chambre»: 253, 263, 271, 296, 300, 318, 327; «dans la rue»: 333, 346), essendosi persa la funzione d'indicazione spaziale dell'abbigliamento dei protagonisti.

Quasi alla fine della *pièce*, il drammaturgo francese inserisce la seguente didascalia:

*Florimonde avec sa coiffe et son masque passe au travers de la chambre, derrière eux, et gagne la porte. (313)*

Siamo ormai alla sesta scena del terzo atto, Florimonde è nascosta ed esce improvvisamente per impedire all'amica Orasie (Laura) di confessare al fratello i suoi amori con il giovane forestiero. La dissimulazione del viso di Florimonde gioca un ruolo fondamentale in questa scena, perché la giovane non deve essere riconosciuta né dal fratello né dall'amica. Il suo passaggio, velata, davanti ai due farà scaturire la gelosia dell'amica e produrrà una serie di equivoci che terranno in piedi l'intreccio per altri due atti. D'Ouville non può prescindere, in quest'occasione, dall'occultamento del viso della ragazza e non essendo presente il *manto* nel vestiario femminile francese dell'epoca, fa utilizzare a Florimonde una *coiffe*, per coprire la testa, e un *masque*, per occultare il viso.

La *coiffe* è «une espèce de couverture de tête»<sup>1</sup> con la quale le donne francesi si coprivano il capo, per uscire da casa; il *masque* è descritto invece nei dizionari dell'epoca come «un morceau de velours noir doublé que les dames se mettent sur le visage, pour éviter le hâle et se conserver le teint» (DAF: s.v. *masque*). Si tratta quindi di un accessorio, spesso associato ai guanti<sup>2</sup>, che serve a coprire il viso, per evitare alle dame di abbronzarsi e conservare così il colorito pallido. Il dizionario dell'Académie specifica ancora «qu'on ne saurait connaître une femme quand elle a le masque sur le nez» (*Ibidem*).

La funzione del *manto* come generatore di confusioni e scambi d'identità è quindi mantenuta dal drammaturgo, almeno in quest'episodio, ma d'Ouville sostituisce un capo d'abbigliamento tipicamente spagnolo, legato all'onore, alla trasgressione, alla seduzione, con due accessori francesi, che hanno l'unica funzione di occultare il viso dell'eroina. Orasie farà riferimento al verso 1092 a «une femme masquée» (III, vi: 315) e nominerà la *coiffe* e le *masque* ancora una volta, alla fine del quarto atto («Qu'on lui donne sa coiffe et son masque», (IV, iv: 326, v. 1285).

Nessun riferimento alla copertura del volto delle eroine si trova invece nel *quiproquo* finale, quando Florimonde passa dalle mani del fidanzato a quelle del fratello, senza essere riconosciuta da quest'ultimo che la scambia per Orasie. Il drammaturgo specifica ripetutamente che l'episodio si svolge «de nuit», e «dans l'obscurité», ma non si sofferma sull'abbigliamento delle due donne. Anzi, nella scena finale, quando Orasie si sostituisce a Florimonde, appare chiaro dalle parole della ragazza che la confusione del fidanzato è causata dall'oscurità e non dall'utilizzo del velo:

Je ne veux dire mot, il m'a prise pour elle,  
Quand on apportera tantôt de la chandelle,  
Et qu'il me connaîtra, dieux! Qu'il sera surpris,  
Voyant qu'il parle à moi.

(Le Metel d'Ouville 2013: 352)

Quest'ultimo episodio, già di per sé piuttosto inverosimile nell'opera spagnola, perde ogni verosimiglianza con l'eliminazione del *manto*. D'altra parte, d'Ouville ha francesizzato l'abbigliamento femminile della *comedia* con un accessorio tipicamente francese che serviva a evitare la calura solare, inutilizzabile di notte o in una stanza.

Analizziamo ora l'atteggiamento del secondo adattatore francese di questa *comedia*, François Le Métel de Boisrobert. A differenza della commedia del fratello d'Ouville, la *pièce* di Boisrobert, intitolata *L'Inconnue* e pubblicata

<sup>1</sup> DAF (s.v. *coiffe*).

<sup>2</sup> Nella *Pastorale comique* di Molière (1666), i tre accessori si trovano nominati insieme: «ton masque, ta coiffe et tes gants» (Molière 2010: 775).

nel 1655<sup>3</sup>, si svolge in Spagna, nella città di Madrid. L'ambientazione iberica della commedia è sintomatica di un cambiamento profondo di mentalità. La fioritura d'imitazioni spagnole attorno alla metà del secolo (tra il 1651 e il 1658 si contano ben nove adattamenti calderoniani) mette in luce la grande diffusione che il teatro comico spagnolo, timidamente portato sulle scene francesi da d'Ouville agli inizi degli anni '40, aveva raggiunto in Francia (Pavesio 2000a: 39-55).

L'ambientazione spagnola permette una minore francesizzazione dei costumi, che si scorge immediatamente nella prima scena, ripresa dall'*incipit* della *comedia*, eliminato da d'Ouville. Boisrobert mantiene l'episodio dell'incontro tra i due innamorati e si sofferma con compiacimento sul ruolo che l'occhio della fanciulla ha nel processo di seduzione del giovane. Data la scarsità di didascalie della *pièce*, nessuna delle quali concerne il vestiario, non sappiamo come la protagonista, qui chiamata Climène, sia vestita, ma molteplici sono le allusioni all'occhio ammaliatore:

Quand vous verriez mon cœur d'accord avec mes yeux,  
 Vous le voyez charmé, ce bel œil me le vole [...]  
 Souffrez que pour le moins je sache qui vous êtes  
 Et quel œil fait d'abord de si grandes conquêtes.

(Le Métel de Boisrobert 1655: 2)

J'ignore tout surpris d'où ce bien m'est venu,  
 Découvrant un bel œil pour me voir au visage [...]  
 Ce bel œil me perça, je la voulus connaître [...]  
 Où m'attirait un œil si charmant et si doux.

(1655: 10)

Non vi è più alcun riferimento agli accessori che le donne francesi usavano per uscire da casa, ma si parla invece del *voile*, con il quale la protagonista si copre il viso, più per sedurre il cavaliere, che per nascondersi, visto che fin da subito, su insistenza di quest'ultimo, si scopre il volto, per farsi ammirare.

Boisrobert mantiene, quindi, e anzi sfrutta e sottolinea la funzione seduttrice del *manto*, eliminata da d'Ouville dodici anni prima. L'ambientazione in Spagna della sua *pièce* lo permette e il pubblico vuole ormai ritrovare sulle scene un'atmosfera tipicamente spagnola, ovviamente stereotipata, fatta di eroine seducenti e intraprendenti e di giovani cavalieri innamorati. Non vi è però da parte di Boisrobert una riflessione sull'abbigliamento femminile: il drammaturgo accenna solo genericamente al *voile*, che viene utilizzato, oltre che in questa prima scena, nel *quiproquo* centrale del passaggio della ragazza davanti al fratello e all'amica. Lo scambio d'identità finale, come in d'Ouville, è reso possibile grazie all'oscurità.

3 La grafia del testo è stata modernizzata.

L'adattamento è scritto in fretta, è molto simile a quello di d'Ouille, e presenta una consapevolezza inferiore rispetto a quello precedente. D'Ouille, avendo vissuto molti anni in Spagna e conoscendo a fondo gli usi e i costumi spagnoli (Le Metel d'Ouille 2013: 10-17), reputa il *manto* estraneo all'immaginario del pubblico francese e cerca quindi di eliminarlo o, dove la sua presenza è fondamentale, di adattarlo agli usi francesi. Boisrobert non si pone gli stessi problemi: sfrutta una moda e utilizza un'immagine ormai stereotipata della Spagna, per portare in scena una *pièce* dove l'amore galante è protagonista.

Lo stesso proposito sembra animare Thomas Corneille nel suo *Les Engagements du hasard*, scritto, forse, intorno al 1647, ma rivisto e pubblicato dieci anni più tardi (2006). Si tratta di una commedia più complessa delle precedenti, un adattamento di una *comedia* di Montalbán, *Los empeños de un acaso*, con alcuni passaggi e un atto intero, il quarto, tratto da *Casa con dos puertas* (Pavesio 2000b: 233-253).

La prima scena della commedia riprende l'incontro in strada, presentando prima una scenetta comica dei servi Clarin e Celie, che entra in scena con «la coiffe abattue» (Corneille 2006: 39), ossia con la cuffia tirata giù a coprire il volto. Anche la scena seguente riprende l'*incipit* della *comedia*, in cui una dama velata chiede al cavaliere, che incontra segretamente da alcuni giorni, di non seguirla. L'intreccio prosegue poi diversamente, visto che Thomas Corneille adatta, come abbiamo detto, un'altra *comedia*, leggermente differente rispetto a *Casa con dos puertas*. La protagonista Elvire conosce già il cavaliere Don Fadrique, che è ospite a casa sua, in quanto amico del fratello; lo incontra segretamente nascondendo la propria identità, perché è innamorata di lui, ma promessa sposa a un altro. Fadrique, dal canto suo, è innamorato di Elvire, ma sapendola impegnata, cerca sollievo alle sue sofferenze con un nuovo amore. Quando arriverà la provvidenziale notizia della morte del promesso sposo, Elvire continuerà la messa in scena, perché gelosa del rapporto che Fadrique ha instaurato con la sconosciuta.

Il velo serve in questa *pièce* a creare a Elvire una doppia identità e a permetterle, con questo espediente, di mettere alla prova la fedeltà del cavaliere. Non vi è più alcun riferimento all'onore o alle convenienze: Elvire si vela, non per obbligo, né per sedurre, ma per saggiare la fedeltà e la costanza del suo innamorato. L'eroina è diventata una giovane donna intraprendente che vuole mettere alla prova il proprio sposo, un'eroina dei romanzi preziosi e dei salotti, che Thomas Corneille frequentava (63-70). In Francia, lo sviluppo della vita sociale ha originato una nuova concezione dell'amore differente dalla tradizione e dal modello spagnolo. L'adattamento di Thomas Corneille è ambientato in Spagna, ma è lo specchio della cultura amorosa francese contemporanea.

Forestier (1988: 66), nel suo libro sull'identità nel teatro francese secentesco, attribuisce a d'Ouille il merito d'aver introdotto il tema del masche-

ramento femminile nel teatro francese dell'epoca, e ne sottolinea la postérité limitata, sostenendo che le illusioni prodotte da questo travestimento presuppongono un tipo di gioco amoroso poco incline all'immaginario dei francesi. Dumas (2012: 132) aggiunge che la postérité limitata del tema deriva dal fatto che, con il passare del tempo, i codici culturali relativi all'onore delle fanciulle diventano sempre meno credibili sulle scene francesi e quindi difficilmente adattabili.

Dal nostro studio emergono alcuni elementi aggiuntivi. Il mascheramento femminile nelle *comedias* spagnole è, come abbiamo visto, strettamente collegato all'uso del *manto*, che acquista a livello teatrale un'importanza essenziale, come arma di difesa dell'onore e indicatore dei movimenti nello spazio, come arma di seduzione, come creatore di *quiproquo*. Nel passaggio in Francia degli intrecci spagnoli, la prima funzione si perde immediatamente: il *manto* non esiste nel vestiario francese dell'epoca e il suo utilizzo non può servire né a salvaguardare l'onore di una fanciulla né a sottolineare il cambiamento spaziale interno / esterno in una commedia francese. Il primo adattatore francese delle *comedias*, d'Ouville, lascia cadere anche la seconda funzione teatrale del mascheramento femminile: le protagoniste delle sue commedie, tutte ambientate a Parigi, sono scaltre e audaci, ma non utilizzano la copertura del viso per sedurre. Negli anni '40, il *manto*, trasformato in un *masque* e in una *coiffe*, serve unicamente e in maniera molto ridotta – spesso, infatti, è sostituito dall'oscurità – a generare scambi d'identità. Il codice dell'onore spagnolo è quindi percepito, fin da subito, come estraneo all'immaginario francese dell'epoca e d'Ouville a più riprese deve giustificare agli occhi degli spettatori francesi alcune situazioni troppo legate all'immaginario spagnolo (Pavesio 2000b: 213).

Nel decennio successivo si assiste a un cambiamento. La *comedia*, adattata ai gusti francesi, ha ottenuto un successo insperato sulle scene e una nuova immagine della Spagna, ormai stereotipata, ha invaso la Francia.

Le opere dei successori di d'Ouville, non solo sono ambientate a Madrid, ma riprendono e sfruttano l'immagine della dama velata seduttrice che d'Ouville aveva pudicamente censurato. Il *manto* perde definitivamente la sua funzione primaria di copertura del viso per difendere l'onore, ma torna a essere un'arma di seduzione. Serve alla giovane protagonista di Boisrobert per sedurre il proprio innamorato, serve alla protagonista di Thomas Corneille per crearsi una doppia identità che le permetta di accertarsi della fedeltà dell'uomo che dice di amarla. Si assiste quindi, a partire dagli anni '50, non tanto a un allontanamento dal codice dell'onore spagnolo, ma alla ripresa, semmai, della tematica del mascheramento femminile, ormai spogliato completamente del suo significato originario.

D'Ouville adatta il *manto* alla mentalità francese, apportando alcuni aggiustamenti per far accettare in Francia una serie di tematiche strettamente collegate a un capo d'abbigliamento così legato alla cultura spagnola; i suoi

successori non conoscono più cosa rappresenti il *manto*, e pur ambientando le proprie opere in Spagna, utilizzano un'immagine stereotipata del paese, che non ha più niente a che vedere con la cultura ispanica. Le due *pièces* di Boisrobert e di Thomas Corneille, benché ambientate in Spagna, portano avanti un discorso galante e prezioso molto lontano dai codici sociali e culturali spagnoli. Con la perdita di ogni connotazione originaria, il tema del mascheramento femminile collegato al *manto*, completamente snaturato del suo significato, non può che scomparire in Francia senza lasciare traccia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### TESTI DI RIFERIMENTO

- Bertaut F., 1919, *Journal du voyage d'Espagne (1659)*, F. Cassan (ed.), «Revue Hispanique» 47: 1-318.
- Corneille Th., 2006, *Les Engagements du hasard*, M. Pavesio (ed.), Roma, Aracne.
- Calderón de la Barca P., 1973, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, in A. Valbuena Briones (ed.), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Le Métel de Boisrobert F., 1655, *L'Inconnue*, Paris, De Luyne.
- Le Métel d'Ouville A., 2013, *Les Fausses Vérités*, in M. Pavesio (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.
- Molière, 2010, *Pastorale comique*, B. Louvat-Molozay-A. Piéjous (eds.), in *Œuvres complètes*, t. 1, G. Forestier (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

### TESTI CRITICI

- Arellano I., 1988, *Convenciones y rasgos generico en la comedia de capa y espada*, «Cuaderno de Teatro Clásico» 1: 27-49.
- Defourneaux M., 1964, *La Vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Hachette.
- Deleito y Piñuela J., 1946, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey poeta)*, Madrid, Espasa / Calpe.
- Dumas C., 2012, *Le traitement du voile et l'occultation de l'identité féminine dans quelques comédies françaises inspirées de la Comedia*, in Ch. Couderc (ed.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest: 117-132.
- Fagniez G., 1929, *La Femme et la société française dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber.
- Forestier G., 1988, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz.
- Locher V., 2009, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz.
- Losada Goya M., 1994, *L'Honneur au théâtre*, Paris, Klincksieck.

- Navarro de Zuvillaga J., 1996, *De la tapada al desnudo (el vestuario como signo escénico en el teatro español)*, in Aa.Vv., *Entorno al teatro del Siglo de Oro español, Actas de las XII-XIII jornadas*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses: 123-146.
- Pavesio M., 2000a, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso.
- , 2000b, *Due comedias spagnole in Francia: «Los empeños de un acaso» e «Casa con dos puertas»*, in M.G. Profeti (ed.), *Spagna e dintorni, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea: 203-264.
- , 2006, *Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille*, «Littératures classiques» 58: 57-70.
- Schizzano Mandel A., 1981, *El fantasma en «La dama duende», una estructuración dinámica de contenido*, in L. Luciano Lorenzo (ed), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC: 639-648.

DAF: *Dictionnaire de l'Académie française*, 1994, Genève, Slatkine (Reprints).