

# Caricatura come censura: *Incroyables e Merveilleuses* tra stereotipo, costume e controllo sociale

**Ambrogia Cereda**

Università Cattolica del Sacro Cuore

**Filippo Gorla**

Università degli Studi eCampus

---

**Contacts:** Ambrogia Cereda [ambrogia.cereda@unicatt.it](mailto:ambrogia.cereda@unicatt.it)

Filippo Gorla [filippo.gorla@unicampus.it](mailto:filippo.gorla@unicampus.it)

---

## ABSTRACT

The attention of historiography and sociology on the censorship of costume has mainly focused on the contemporary age, where the political value of dress has emerged in reference to authoritarian and totalitarian regimes. There has been less attention to the symbolic and political implications of clothing in the modern age, yet the French Revolution highlighted the use of clothing as an instrument of expression of a political symbolism. In the directorial period, a tension emerged between the desire to abandon the formalism and the imagery of the ancient regime, the need to impose a costume that reflected the new values, and the desire to guarantee free expression to individuals in order to compensate for Jacobin fundamentalism. The fashion of the *Jennesses Thermidorienne* is a suitable case study to investigate this triangulation: the French Directory built with the *Incroyables* and the *Merveilleuses* an ambivalent relationship of apparent acceptance and surveillance, on the one hand, and of public marginalization in the name of derision, on the other. The imagological analysis of some results of French and English visual culture, such as caricatures, brings out a multifaceted censorship and disciplinary practice.

## Keywords

Caricature, Censorship, French Revolution, Imagology, Political Power

## L'approccio culturale alla Rivoluzione francese e il problema dell'abito

Gli studi sulla Rivoluzione francese hanno subito un cambio di rotta con l'approssimarsi del bicentenario del 1989. Nel corso degli anni Ottanta si è infatti affermato un nuovo approccio, che si può dire “culturale”, che derivava dalla confluenza di più correnti intellettuali e politiche. L'interpretazione politica, e segnatamente marxista, della Rivoluzione visse infatti una frammentazione e un raffreddamento delle sue posizioni e la storiografia incorporò i contributi che provenivano dal pensiero sociologico e antropologico di Clifford Geertz, Jacques Derrida e Michel Foucault, dando vita a una “nuova storia culturale” della Rivoluzione, come questa stagione è stata definita da Lynn Hunt (1984), Victoria Bunnell, Philippe Poirrier, Peter Burke e James W. Cook. È tuttavia sconcertante constatare, anche nella nuova prospettiva di studio, la sostanziale inesistenza di un filone di indagine robusto e definito sul costume di età rivoluzionaria e sulla moda; appare dunque legittimo domandarsi se la storiografia riveli al riguardo un limite che può essere interpretato come un problema metodologico.

È necessario riconoscere che gli anni della Rivoluzione, almeno fino alla stabilizzazione direttoriale, non appaiono un soggetto ideale per ricostruire le tendenze del gusto e le prassi di moda, caratterizzati come furono da una forte instabilità politica e dallo scontro radicale tra visioni sociali. Con l'abbattimento della dittatura giacobina e l'imporsi del Direttorio, la Francia raggiunse una maggiore stabilità politica e la sua economia migliorò rapidamente, aprendo un ciclo che, tra il 1795 e il colpo di Stato operato da Napoleone nel 1799, può dirsi virtuoso. All'interno di quel quadriennio si possono rilevare due tendenze in aperto contrasto. Da un lato il Direttorio cercò di imporre un nuovo immaginario identitario nazionale nell'ambito del quale ogni individuo non era definito dalla classe sociale di appartenenza o dal consumo, ma dall'essere cittadino in quanto ricettore dei nuovi valori che definivano la nazione. Dal momento che la moda poteva essere un potente strumento di comunicazioni di quei valori, il Direttorio tentò di controllarla attraverso la legge, così da creare un nuovo discorso nazionale. La diffusione del Tricolore e l'ossessiva iconografia del berretto frigio come simboli della nuova condizione repubblicana andarono in questa direzione. Dall'altro lato, però, la fine del Grande Terrore vide la nascita di un ceto medio borghese che reclamava nuove possibilità di espressione individuali e quindi ricorreva a nuove pratiche vestimentarie, ignorando le leggi suntuarie e addirittura dispiegando segni e simboli in diretto contrasto con quelli ufficiali. Già durante i primi anni della Rivoluzione, l'uso dell'abito appariva altamente caratterizzato dal punto di vista politico, ma il quadro si complica con riferimento agli anni del Direttorio, al punto che Waquet (2015) ha riflettuto sulla possibilità di distinguere nel costume e nella moda post 1795 due elementi distinti: segni politici, direttamente connessi all'immaginario repubblicano oppure opposti ad esso, ed “effetti di moda”, privi di connotazione politica e da riconnettere invece alla manifestazione di un gusto individuale.

La domanda di fondo può essere espressa in questi termini: il Direttorio ha mai posseduto una specifica politica di censura dell'uso dell'abito e del costume? Nell'opinione di Fairchilds (2000) e Waquet la risposta sembrerebbe affermativa, anche se la politica direttoriale fu largamente inefficace e contraddittoria. Il Direttorio avvertiva probabilmente la necessità di bilanciare la sua esigenza di controllo della società con la volontà di non ripercorrere la strada radicale già tracciata dalla dittatura giacobina e per questo motivo scelse modalità “morbide” di intervento che, invece di puntare sulla repressione, facevano ricorso alla definizione del nemico politico come deviante. Si definiva così una sottile strategia di costruzione

dell'immagine dell'altro che può essere studiata con gli strumenti ermeneutici dell'imagologia e che può contribuire a illuminare in modo nuovo la prassi di governo del Direttorio francese.

## Per una lettura interdisciplinare della caricatura come co-costruzione dell'immagine dell'altro

Immagini stereotipiche, pregiudizi, rappresentazioni stigmatizzanti, *cliché*, concetti di nemico o più semplicemente di “altro” – come diverso o strano – hanno attratto l'interesse di molte discipline scientifiche, che soprattutto durante il XX secolo, sono state caratterizzate, in primo luogo, da una preoccupazione tipicamente comparatista orientata a registrare e descrivere l'evidenza testuale di tale caratterizzazione nazionale e, successivamente, da un disconoscimento sempre più stringente dell'essenzialismo e del determinismo nazionali. Ciò a sua volta avrebbe portato a un'analisi decostruzionista e critica della retorica della caratterizzazione nazionale, definendo la prospettiva e il campo di un'imagologia sempre più distinguibile e distinta (Leersen 2007).

Soprattutto a partire dagli anni Sessanta, con l'importante svolta generata da Dyserinck (e anche da Guyard) che ha favorito un'interpretazione dell'imagologia come ricerca sulle “immagini degli stranieri” in letteratura, rapidi passi sono stati compiuti a livello teorico nella definizione e nella comprensione – concettuale e pratica – di tali categorie. L'ulteriore sviluppo nella teoria e nei metodi dell'imagologia europea (vedi, ad esempio, Proietti 2008 e 2011; Dukić 2009; Sinopoli 2009; Beller e Leerssen 2007) ha promosso un approccio interdisciplinare alle questioni già messe a fuoco nei precedenti decenni. Dalla psicologia (sociale) alla linguistica, passando per le scienze politiche e sociali e, non da ultimo, alla storia è stato così conferito un nuovo slancio a un campo di analisi che ha subito sviluppi significativi, da un lato, anche per il ravvivarsi di un interesse all'interno degli studi sui media e sulla scienza della comunicazione; dall'altro per un'evoluzione “fisiologica” nell'ambito degli studi di stampo imagologico, che in maniera crescente hanno concentrato l'attenzione sui gruppi sociali e sui rapporti tra di essi, portando alla luce una varietà di aspetti a loro volta forieri di nuove prospettive di ricerca, occasionalmente più intersezionali (Thiele 2022; Weilandt 2022), e significativamente più mirate a render conto della questione dell'altro nella forma della co-costruzione o costruzione dialettica di tale condizione (Beller 2007). Se il rapporto tra Francia e Germania ha fornito un classico avvio per la messa a punto degli strumenti teorici necessari a mettere a fuoco la dimensione del reciproco scambio di pre-comprensioni e pre-giudizi in fatto di eterostereotipi negativi e corrispondenti autostereotipi positivi, è proprio attraverso le opere letterarie degli autori appartenenti ai contesti socioculturali in gioco (*ivi*) che la fioritura degli studi ha preso diramazioni molteplici, incorporando i guadagni teorici e applicativi emersi nelle discipline di volta in volta coinvolte.

In questo contributo, attraverso le lenti dell'imagologia, cercheremo di fare luce su una tipologia particolare di “nemico”, concentrando l'attenzione sulle immagini dei soggetti etichettati come *Incorables* e *Merveilleuses* quali soggetti di rappresentazioni caricaturali nell'epoca del Direttorio. La prospettiva da cui sarà sviluppata la riflessione si colloca in continuità con un filone interpretativo emerso nei tempi più recenti e caratterizzato da un approccio di analisi che si struttura sulla scia degli studi imagologici della Scuola di Aachen e, parallelamente, nell'ambito degli sviluppi generati dalla scuola europea (Proietti 2011),

a sua volta inseritasi fruttuosamente nella tradizione precedentemente consolidata. In questa prolifica genia di studi sono riconoscibili apparati e categorie di indagine volti a concepire il rapporto tra testo letterario/visivo/performativo e contesto socioculturale come un nesso ricorsivo, dove testo e immagini risultano costitutivi, e allo stesso tempo costituiti, dalle complesse dinamiche del campo culturale in cui operano (Blaževic 2018). Questo posizionamento epistemologico è prevalentemente debitore della riflessione nata nel campo sociologico anglosassone, che fa capo ad Antony Giddens, facilmente riconoscibile come uno dei portavoce più cospicui circa il pensiero sulla modernità. In questa lettura, la relazione fra struttura e soggetti agenti è il risultato di un intenso affaccendarsi per la realizzazione della realtà sociale e, contemporaneamente, della struttura cui riferire il proprio agire: «l'attività sociale, rispetto alle sue proprietà strutturali, esiste in e attraverso l'uso delle risorse che gli agenti utilizzano nel costituire la loro azione che allo stesso tempo ricostituisce quelle proprietà strutturali come qualità del sistema in questione» (Giddens 1993, 163). In tale prospettiva, la struttura non appare come un'entità stabile e coerente, ma piuttosto rivela un carattere dinamico e trasformativo insieme alla capacità di promuovere processi di risignificazione o di ricreazione dei codici semantici, che divengono componenti fondative di carattere sociale e culturale.

La lettura qui proposta può pertanto essere intesa come post-strutturalista e decostruzionista in senso lato (à la Derrida), nella misura in cui appare orientata a un'analisi delle immagini non solo come prodotti cognitivi e percettivi dell'attività mentale o come forme di rappresentazione visiva, ma anche come "elementi formativi di tutti gli immaginari culturali, cioè i sistemi di segni e/o pensieri con potenzialità ideologiche, assiologiche e affettive (stereotipi, ideologie, miti, credenze, visioni del mondo, ecc.) che mostrano le possibilità immaginative di una cultura in un certo periodo" (Dukic 2009, 78; Blaževic 2018). Per meglio chiarire tale posizionamento, riprendiamo una recente formulazione offerta da Blaževic:

Diversamente dalla definizione classica di immagine della Scuola di Aachen come rappresentazione letteraria di caratteri nazionali, vorrei concettualizzare un concetto imagologico chiave – l'immagine – come una configurazione interferenziale di immagini mentali, rappresentazioni testuali e non testuali e schemi pratici, che sono costituiti in un contesto storico-sociale determinato. Vista dalla prospettiva della sottile dialettica di struttura e azione o oggettivazione e incorporazione, un'immagine potrebbe apparire come parte costitutiva sia dell'immaginario culturale disposto collettivamente sia dell'esperienza individuale del mondo (Blaževic 2018, 31).

Nella cornice qui definita, insomma, l'analisi delle caricature di *Incroyables* e *Merveilleuses* come espressioni dell'immaginario di un'alterità negativa ed eventualmente da espungere dal contesto sociale cercherà, quindi, di configurarsi come un'esplorazione che tiene conto degli elementi di continuità e cambiamento delle strutture cognitive ed emotive, dei sistemi di rappresentazione e dei depositi di figurazioni cosce e inconscie sedimentate anche nei diversi momenti storici precedenti.

Intendere, infatti, le immagini come modelli di pensiero, discorso e pratica spinge a prestare attenzione particolare ai loro aspetti dinamici, storici e performativi, in quanto costituiscono i fattori che caratterizzano il mondo vitale nella sua determinatezza storica. Soprattutto, ciò porta a riflettere sulla misura in cui allo stesso tempo ne sono un fattore di trasformazione. Un'altra preoccupazione cruciale di questo approccio è, infatti, rappresentata dalla riflessione sugli intrecci tra le differenti tipologie di contesti

di produzione – materiale, sociale e culturale – delle immagini, in quanto generalmente diffuse attraverso sistemi di comunicazione mediale che sono a loro volta storicamente generati e utilizzati da attori sociali a tutti gli effetti integrati all'interno dei sistemi stessi. I processi di produzione delle immagini possono essere, effettivamente, condizionati da fattori molteplici che comprendono innanzitutto il linguaggio ma, nondimeno, l'esperienza e la pratica, che si costituiscono come “incarnate”, ossia corporee e storicamente situate e che, pertanto, dipendono da conoscenze pratiche, dalle attività psichiche e corporee, dagli stati emotivi e dalle motivazioni, nonché dalle relazioni con gli artefatti materiali<sup>1</sup>. Dal punto di vista metodologico, l'analisi delle immagini non si limita, quindi, a una comprensione in soli termini di segni, copie o illustrazioni, ma si struttura intorno a un interesse per i loro effetti comunicativi e cognitivi.

Oltre all'analisi iconologica classica, l'analisi delle immagini si svilupperebbe, invero, come esame della rappresentazione delle immagini negli spazi sociali e culturali, della loro attività nei processi cognitivi, degli aspetti della costruzione sociale della realtà e dei processi di formazione e riproduzione dell'immagine (Mitchell 1986). Partendo dal presupposto che la produzione e la ricezione di immagini siano pratiche costruite culturalmente e socialmente, la loro analisi si può estendere fino a incorporare gli aspetti tecnologici e mediali della cognizione visiva e sul suo rapporto con le costellazioni di potere economico e culturale in un determinato contesto storico (Manghani 2013), intuizioni che possono conferire incentivi euristici favorevoli alla ricerca imagologica, in particolare sui regimi scopici moderni (Jay 1988).

In sintonia, dunque, con gli imperativi epistemologici di una lettura imagologica della questione inerente alla rappresentazione di *Incroyables* e *Merveilleuses* come esplorazione del fenomeno della costruzione/rappresentazione dell'altro<sup>2</sup> cercheremo di fare luce sui margini entro cui questa come ogni operazione di creazione di immagini si colloca al confine tra biologia e cultura, dove il concetto di immagine stessa richiede un ampliamento per essere concepito sia come universale antropologico dipendente dalla neurofisiologia del cervello, sia come fenomeno storicamente specifico e socialmente e culturalmente generato e generativo (Blaževic 2018) e su come possa essere orientato alla restrizione dello spazio di espressione individuale o alla ridefinizione della condotta individuale secondo rappresentazioni esemplari.

## Libertà di espressione e moda dall'antico regime al Direttorio

Qualsiasi riflessione sulle politiche dell'abito in età rivoluzionaria sembra intercettare due questioni specularmente opposte: da un lato la libertà di espressione dell'individuo e dall'altro lato la prassi di controllo manifestata dallo Stato e connessa alla necessità di costruire una solida identità repubblicana capace di coinvolgere ogni sfera della vita individuale. Bisognerebbe tuttavia essere cauti nell'utilizzare, con riguardo alla Rivoluzione, la categoria di “libertà di espressione”. Si tratta in effetti di un principio entrato piuttosto tardivamente nell'orizzonte della cultura europea e strettamente connesso a quello di “spazio di non interferenza”, dimensione individuale nella quale l'autorità non ha il diritto di entrare, spazio

<sup>1</sup> L'analisi delle immagini, fondata sui tali presupposti teorici e metodologici, potrebbe così incorporare anche il contributo degli studi sulla cultura visiva, per fornire poi utili strumenti euristici per l'interpretazione sia degli aspetti semantici, sia di quelli pragmatici delle immagini.

<sup>2</sup> In questo contributo concentreremo l'attenzione in modo particolare su tali immagini pittoriche - disegni con le relative parole e didascalie, degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* pur non escludendo la comprensione delle informazioni testuali/letterarie inerenti a questi gruppi sociali.

incomprimibile nel quale il soggetto può manifestare la propria visione delle cose e quindi dispiegare un gusto ad essa informato. Nell'antico regime tale dimensione non esiste giacché ogni aspetto della vita dell'individuo è coperto e orientato da qualche forma di autorità: la religione, la monarchia, la tradizione. Il soggetto, dunque, non è mai realmente libero di esprimersi e sempre si deve inserire in un solco prefissato, a rischio di definirsi come deviante e quindi venire emarginato dalla comunità.

Il costume e la moda trasmettono in modo lampante la sussistenza di questa forma di condizionamento, soprattutto nel momento di massimo formalismo che coincide con gli ultimi decenni prima della Rivoluzione. Eppure Ribeiro (1988) ha rilevato come quel periodo fosse caratterizzato anche da una latente tendenza all'abbandono del formalismo e alla ricerca di un abbigliamento più funzionale e dunque più semplice. Tra il 1789 e il 1794 tale tendenza avrebbe subito un'accelerazione anche in seguito ad un'equazione concettuale che univa la semplicità del vestiario all'abolizione delle classi sociali tradizionali. Sulla spinta della praticità, e forse anche della crisi economica imperante, ancora prima del Direttorio gli uomini e le donne adottarono un vestiario improntato ai concetti di informalità e libertà di movimento, portando così a compimento le tendenze già evidenziate negli anni Ottanta del XVIII secolo. Dopo una prima fase rivoluzionaria in cui il costume apparve fortemente connotato dal punto di vista politico per segnare un netto stacco rispetto all'antico regime, gli anni del Direttorio segnarono invece una normalizzazione e in tale quadro poté ricomparire una pratica di moda individuale dove la volontà di esprimersi superava l'esigenza di dichiarare un'appartenenza politica.

La caduta di Robespierre e l'inizio della Reazione termidoriana videro segnali di ricchezza interpretabili anche come latenti indicazioni di imperfetta conformità ideologica. Nelle strade tornarono le carrozze, nelle residenze degli abbienti ricomparvero maggiordomi e domestici, il *maximum* venne abolito e i negozi ricostituirono rapidamente le loro scorte, anche di beni di lusso e voluttuari. In età direttoriale erano attivi in Francia trenta o quaranta teatri che dispiegavano un'offerta che spaziava dalla lirica agli spettacoli licenziosi e, oltre a queste forme tradizionali di spettacolo, si diffusero più di seicento balli pubblici, alcuni anche di carattere volutamente bizzarro o macabro (come i *bals des victimes*). Si diffondevano gli spettacoli che deridevano apertamente il passato regime giacobino e alcuni gruppi della *jeunesse dorée*, come i *muscadin*, contestavano in modo velato lo stesso Stato repubblicano. Il risveglio della moda e del costume dell'età direttoriale si inquadra esattamente in questo contesto di disorientamento politico e valoriale, nel quale il Direttorio cercava di imporre una Repubblica aliena dagli eccessi giacobini e il popolo, per reazione, si rifugiava in satire ostili al Direttorio e in prassi, anche vestimentarie, talvolta apertamente reazionarie. Non si trattò certamente di esprimere una reale volontà di ritorno allo schema dell'antico regime, ma piuttosto di dare luogo a un difficoltoso processo di ricostruzione identitaria che si riverberò anche sull'azione dello Stato, con strategie che oggi potremmo definire di *shaming*, come emerge nel caso degli *Incroyables* e, soprattutto, delle *Merveilleuses*.

La Repubblica direttoriale sperimentò forti difficoltà nel tenere sotto controllo una società francese che manifestava pericolosi fenomeni di non conformità. La strada maestra sembrò rappresentata dal compromesso. L'articolo 7 della Costituzione del 1795 dichiarava «ciò che non è proibito dalla legge non può essere impedito. Nessuno può essere costretto a fare ciò che non è ordinato» aprendo dunque significativi margini di libertà per i cittadini nella sfera del costume. Allo stesso tempo il già menzionato decreto dell'anno II non venne abolito, dando luogo a un clima di confusione. Come ricostruito da

Waquet (2015), tra il 1796 e il 1799 il Direttorio intervenne in materia di moda in una cinquantina di occasioni dispiegando quattro diverse modalità d'azione: raccomandazioni (sette occorrenze), decisioni (venti occorrenze), destituzioni o rimozioni (sedici occorrenze) e condanne (sette occorrenze). L'unico obbligo esplicito era indossare la coccarda nazionale, come deciso dall'Assemblea legislativa nel 1792 e confermato dalla Convenzione nazionale nel 1793, oltre che come esplicitamente dichiarato dall'articolo 368 della Costituzione del 1795, secondo cui non era possibile portare simboli che richiamassero il regime precedente la Rivoluzione, una circostanza elevata a reato con legge del 16 aprile 1796. Una chiara volontà di normare in senso repubblicano le pratiche di moda e il costume è dunque esistita, ma si concilia in modo problematico con la scarsa attenzione riservata dalla polizia repubblicana e dal Direttorio stesso alla violazione delle norme in materia di costume e ciò suggerisce che le pratiche di moda avevano in effetti subito una mutazione. Nel 1795 i cittadini francesi non utilizzavano più il costume come strumento di espressione di militanza politica o di dissenso e invece preferivano mostrare attraverso di esso il proprio gusto personale. Questa riflessione conferma la riemersione, tra il 1795 e il 1799, di un interesse per il corpo e per le pratiche di *self-exposure* rilevato da Lajer-Burcharth (1999). Durante il Direttorio, in effetti, si definirono diverse modalità attraverso le quali l'individuo poteva dimostrare le proprie pratiche di moda e diversi scenari in cui poteva mostrarsi, scenari che Waquet ha definito *scènes civiles publiques* e ha distinto in tre categorie: in primo luogo giardini pubblici, pubbliche passeggiate e balli di piazza; in secondo luogo balli, feste e giardini privati a cui si accedeva a pagamento; da ultimo teatri e ristoranti. Senz'altro la polizia direttoriale fu presente in tutti questi ambiti, ma l'intensità del controllo non sembra essere sfociata in una pratica di censura o in un'attiva repressione dei costumi reputati politicamente inaccettabili. Il pudore può essere stato l'unico limite riconosciuto dal Direttorio nella propria azione disciplinante del costume e della moda, ma anche sotto questo profilo va evidenziato che nel periodo in esame circolarono ampiamente in tutto il territorio francese, come si vedrà, caricature e vignette satiriche sui nuovi costumi che spesso sfidavano la moralità e presentavano descrizioni licenziose delle nuove pratiche vestimentarie.

## La caricatura e la costruzione dell'altro come nemico

Le caricature, così come le vignette (nel senso deterioro del termine), ma persino i fumetti e i cartoni animati, possono essere ascritte alla categoria di creazioni para-artistiche, che si avvalgono di strumenti e parametri di rappresentazione tipici del mondo dell'arte (Streicher 1967). Quale prodotto della cultura visuale, svolgono una funzione che in qualche misura può essere equiparata a quanto in letteratura compie la satira. Se quest'ultima si occupa tipicamente della dimostrazione e dell'esposizione dei vizi o delle follie umane al fine di svilire o schernire alcune categorie di esseri umani, la caricatura ridicolizza per via pittorica (Ibid.). Attraverso una raffigurazione para-artistica di un essere umano o di gruppi di essi, la caricatura arriva a fornire una rappresentazione simbolica di un'intera nazione, di un partito politico, di un'idea o di una questione sociale.

Il termine stesso "caricatura" è, nel senso comune, associato a una rappresentazione esagerata dei tratti più caratteristici di un individuo oppure di un oggetto che appaiono riconfigurati in chiave satirica (Ashbee 1928). Da un punto di vista pittorico più formale, la caricatura pertiene al genere del grottesco o della rappresentazione denigratoria, o di ridicolizzazione dei vizi o di quei comportamenti che appaiono come

folle umane, esasperandone i tratti più tipizzanti attraverso convenzioni grafiche. Con Streicher, occorre, però, sottolineare come il concetto di caricatura rimandi, tuttavia, a qualcosa di decisamente negativo, e che può essere motivo di derisione se osservato: «L'attore ride fuori dal campo, sebbene la risata possa contenere significati che vanno da un semplice sorriso, a una "risata asinina", a una a denti stretti, fino all'umorismo più macabro» (Streicher 1967, 431). Proprio per le sue connotazioni negative o per gli intenti demistificatori, la caricatura non presenta molte differenze rispetto alla vignetta – altra tipologia di prodotto grafico con cui condivide le finalità denigratorie e ridicolizzanti.

Il genere caricaturale differisce, invece, per il suo status autonomo dallo schizzo, con il quale condivide, tuttavia, i mezzi e i significanti in virtù della loro origine: entrambe le categorie emergono nelle pratiche culturali italiane e francesi intorno al 1600, derivando la loro terminologia e le associazioni connotative da queste lingue.

I termini *caricare* e *charger*, caricare o sovraccaricare, *schizzo* e *esquisse*, che implicano l'estemporaneo, o qualcosa compiuto di getto, sono gli antenati etimologici delle forme moderne e delle loro connotazioni. I termini italiano e francese per schizzo discendono infatti dal latino *schediū*, che connota la fretta e l'azione sul posto e derivano in ultima analisi da forme linguistiche precedenti che si riferiscono alla frammentazione e alla dispersione. Sia la caricatura che lo schizzo significano informalità e verve per quanto riguarda il soggetto e l'esecuzione, la prima che indica una deturpazione e il secondo una drastica condensazione (Boime 1992, 256).

Ancor di più, la caricatura nella sua connotazione negativa di disegno deformato e di cattivo gusto richiama il termine francese secondariamente riferito al concetto di schizzo, *croquis*, da *croquer* - sgranocchiare o divorare in fretta, che può rimandare anche alla gamma di parti del corpo nascoste e di gesti indecenti identificati con la caricatura (Ibid.). Emblematico in questo senso è il feroce *croquis* di Maria Antonietta con il volto cupo con cui David la ritrae nel cammino che la porta alla ghigliottina. Un altro concetto cruciale per comprendere il modo in cui l'immaginario è costruito attraverso la caricatura è l'idea di distorsione, sostiene Streicher riprendendo la lezione di Born (1910), nella quale è evidente, infatti, che il concetto di caricare, o meglio di "sovraccaricare", non implica originariamente l'idea di "ridicolo": sono la distorsione, la deformazione e l'esagerazione della caricatura a rimandare all'idea di divertimento piuttosto che di tristezza, di comicità, di tragedia e, appunto, di ridicolo. Ciò comunque inerisce a quanto appare distorto rispetto alle caratteristiche legittimate dell'arte di un periodo specifico.

La distorsione può peraltro operarsi a livello simbolico, esasperando le proporzioni di un dettaglio o di una parte in funzione espressiva o più specificatamente "espressionista", oppure a livello della forma per soddisfare le condizioni materiali in cui essa deve strutturarsi, compiendo in quest'ultimo caso una distorsione "costruttivista" della percezione del tema da parte dell'artista e attraverso la sua sensibilità emotiva (Kahnweiler 1947). Tramite una studiata economia di linee di contorno, la caricatura mette in atto un'ulteriore distorsione che articola il tema nella cornice della probabilità ma in un unico senso, perché l'immagine appare nel suo insieme immediatamente grazie alla sintesi lineare (Streicher 1967). Streicher (1967) sottolinea, poi, una distinzione all'interno della categoria, tra caricature 'sociali' e 'politiche', dove la caricatura 'politica' opera una ridicolizzazione, una demistificazione oppure mette alla berlina persone, gruppi e organizzazioni impegnate nelle lotte di potere all'interno della società; mentre la caricatura *sociale*

si occupa di questioni non politiche, ovvero di categorie umane e gruppi sociali che non detengono un potere legittimato o non sono in grado di generare conseguenze tali da influenzare la distribuzione del potere all'interno della società. Le caricature, dunque, e in particolare le caricature politiche, costituirebbero una classe di immagini pittoriche distinte dalle fotografie o dai dipinti. Per quel che concerne poi il contesto della loro produzione sarebbero da considerarsi opere di arte grafica perlopiù originali la cui riproducibilità tecnica è conseguente all'avvento della xilografia, che rimane il loro canale prevalente di diffusione, almeno fino all'introduzione della stampa litografica e delle riviste illustrate, quando i caricaturisti si scopriranno orientati alla nuova tipologia di medium. Da quest'ultimo punto di vista possiamo pertanto considerare le caricature, almeno teoricamente, come opere uniche rispetto ad altre forme coeve di arte riproducibile e alle successive tipicamente riprodotte a livello industriale, anche in virtù di una maggiore manipolazione dell'immagine. Come ben descrive Boime (1992), i processi di riproduzione del XVIII secolo spesso tendevano a eliminare i contorni spezzati e grezzi di un disegno originale per rendere l'immagine coerente e dotata di una configurazione ordinata.

I processi che caratterizzano la realizzazione della caricatura sono, peraltro, analoghi a quelli dello schizzo, che dipende da fattori psicologici per il completamento degli elementi, condensati, abbreviati o associati ad altri tenuti nascosti, che coinvolgono l'immaginazione dell'osservatore, così stimolato dalle qualità spontanee e dagli equivalenti gestuali dei processi inconsci sottesi alla rappresentazione. La caricatura, come lo schizzo, occasiona, pertanto, un'operazione di interpretazione regressiva che evoca associazioni infantili. Questa caratteristica renderebbe entrambe le tipologie delle attività in certa misura democratizzanti, laddove i processi di creazione veicolano al pubblico «una comunicazione più immediata rispetto alle forme artistiche e grafiche più sublimati», in cui l'artista si può esprimere vividamente in un impeto creativo di «pura vivacità», rinunciando alle convenzioni (e alle restrizioni) dello stile d'*élite* (Boime 1992, 257).

Riprendendo la lezione di Bakhtin (1965), Boime ci permette di stabilire, inoltre, una connessione metaforica tra schizzo e situazione rivoluzionaria, da un lato, e caricatura e situazione controrivoluzionaria, dall'altro, nello specifico, egli spiega come:

Lo schizzo diviene una metafora per il carattere aperto della situazione rivoluzionaria che ora mette quotidianamente in primo piano ciò che era normalmente una pratica riservata a giorni di festa. Il rovesciamento temporaneo del principio gerarchico nel rituale di scherno implica una regressione simile al processo di schizzo. Entrambi riguardano un'operazione di umiliazione e rigenerazione. Nelle situazioni rivoluzionarie ogni giorno è una vacanza dalla modalità gerarchica e richiede programmi sperimentali e improvvisati per le nuove circostanze. In questo stato, il paradigma del dipinto finito porta con sé una connotazione conservativa, mentre l'approssimazione grezza della caricatura e dello schizzo mantiene l'integrità dell'impulso iniziale. La funzione del caricaturista controrivoluzionario è di sfruttare l'attrattiva di queste linee rozze nel tentativo di far tornare la società allo stato gerarchico. Il controrivoluzionario, quindi, desidera restaurare la situazione del livello di parodia ricorrente e stigmatizza la natura corrente di un mondo alla rovescia come temporanea aberrazione (Boime 1992, 258).

La caricatura, quindi, come genere in sé si pone in una prospettiva di rappresentazione di tipo reazionario, che anche dal punto di vista della composizione formale ammicca allo stile conservativo. Per fare luce sulle immagini caricaturali, e sulla pratica della caricatura nell'epoca di nostro interesse – il periodo del

Direttorio, occorrerà allora prima richiamare alcuni aspetti inerenti a questa modalità di rappresentazione nell'epoca appena precedente, ossia nella Rivoluzione francese, in cui il genere si stava ampiamente diffondendo.

Nella Francia rivoluzionaria la cultura della stampa cominciava, infatti, a fiorire, seppure non avesse legami effettivi con il sistema legislativo che, di fatto, era privo in quel periodo di mezzi efficaci e sufficientemente stabili sia per veicolare la comunicazione ufficiale sia per esibire il potere statale, dato il rovesciamento del sistema mecenatesco e la tendenza a riprodurre forme artistiche di un sistema politico in continuo mutamento. In questo scenario, le caricature, tuttavia, per la rapidità con cui potevano essere prodotte e per l'inclinazione al vilipendio grottesco delle forme corporee, rischiavano di essere più facilmente strumenti di distorsione dei segnali che i rivoluzionari intendevano veicolare, piuttosto che dei mezzi affidabili; ancor meno potevano conciliarsi con la retorica della cultura repubblicana, e rimasero pertanto escluse dai meccanismi della rappresentazione ufficiale fino al 1794, pur circolando ufficiosamente e in modo variabile sin dal 1789 (Taws 2011).

Le caricature circolanti durante la prima fase della Rivoluzione francese sono prevalentemente *politiche* e costituiscono perlopiù materiale di chiara opposizione al governo vigente, adottando una formalizzazione più orientata alla tradizione che all'impetuosità dello schizzo: i caricaturisti controrivoluzionari dipendono dalla tradizione testuale dei giornali realisti ed è solo successivamente, con l'intensificarsi delle pressioni mirate a influenzare l'opinione del popolo, che iniziano a prendersi delle libertà formali, manifestando principalmente nella scelta dei loro obiettivi le differenze esistenti tra artisti radicali e conservatori (Boime 1992). Per un breve periodo tali pratiche di rappresentazione vengono adottate dai gruppi monarchici, che si avvalgono prevalentemente del lavoro di artisti anonimi nell'affrontare temi come i problemi finanziari, l'attacco al clero e i preparativi per la guerra imminente, mettendoli alla berlina come grandi ambizioni rivoluzionarie incontestabilmente fallite (Taws 2011). I creatori controrivoluzionari di immagini, infatti, seppur con lentezza, imparano a fare largo uso della caricatura per attaccare i simboli della Rivoluzione, ricorrendo, in particolare, al corpo come luogo di opposizione politica e spesso appropriandosi persino dell'iconografia rivoluzionaria per metterne in atto una contestazione – fatto che ribadisce ulteriormente l'idea che la pratica della caricatura stabilisca un dialogo fra controparti tale da porre sotto pressione sia il soggetto sia il genere grafico in quanto tale. Pertanto:

La caricatura può essere osservata come guida per l'aggressore. Le caricature sono definizioni negative, stereotipi, che mirano a drammatizzare le tendenze aggressive attraverso la definizione di bersagli, l'integrazione collettiva di sentimenti "privati" all'interno di sentimenti pubblici di "autodifesa" e l'addestramento all'odio e alle tecniche di smascheramento. La caricatura *interpreta* nazioni, personaggi ed eventi e aiuta a integrare la presentazione delle notizie con dichiarazioni di "significato" (Streicher 1967, 438).

Occorre a questo punto fare almeno un accenno all'importanza della figura del caricaturista come specialista nella produzione di significati, il quale, di fatto, attraverso la creazione di immagini può partecipare alla rimozione e alla limitazione delle informazioni disponibili, ma soprattutto alla definizione di obiettivi, stigmatizzando e censurando mediante l'esasperazione alcune tipologie umane ridotte a stereotipo negativo: «Il caricaturista dal suo punto di vista definisce o 'sceglie come nemico' tutto ciò che è

rilevante per i problemi attuali e attacca quel nemico con il ridicolo» (Streicher 1967, 440); soprattutto interviene nella costruzione di un immaginario basato sulla collaborazione da parte di chi decodifica l'immagine e ne elabora il senso sulla scorta delle proprie aspettative, delle proprie emozioni e dei riferimenti alla struttura sociale convenzionale. La caricatura, infatti, non si rivolge ai "lettori contemplativi", bensì a un pubblico di appassionati, che apprezzano le prese di posizione e le pubblicazioni popolari (Boime 1992).

## La censura in Francia: linee di continuità e fratture

La prassi direttoriale di controllo sul costume e sulla moda intercetta una tematica molto più vasta, ovvero le pratiche di censura che nell'età moderna le realtà politiche hanno dispiegato per controllare l'evoluzione delle società. Si tratta di un tema estremamente complesso che, come è stato riconosciuto da Tortarolo, non è immune da forzature interpretative. L'autore ha ad esempio descritto l'«ideologica leggenda nera inventata di sana pianta dagli illuministi e dai liberali ottocenteschi per screditare le forme tradizionali di autorità» (Tortarolo 2011, IX) secondo cui l'età moderna avrebbe conosciuto forme di censura o di controllo sociale perfettamente funzionanti, oppressive e capaci di invadere ogni ambito della vita sociale. In realtà l'antico regime appare piuttosto una stagione in cui si incontrano, e spesso si scontrano, diverse ed eterogenee forme di autorità che danno luogo a un funzionamento problematico e spesso frammentato. La censura in età moderna può dunque essere ridimensionata nella sua efficacia e nella sua pervasività e ciò appare evidente anche con riguardo all'epoca del Direttorio. Più correttamente Rosenfeld ha preferito parlare della censura moderna come di un «arbitrato culturale» nella quale erano impegnati numerosi attori, spesso in contrasto tra loro (Tortarolo 2011, 45).

Tortarolo ha messo in guardia dallo stereotipo secondo cui nella Francia di antico regime si sarebbe dispiegato un paradigma di controllo che apparirebbe come «la quintessenza dell'assolutismo continentale» (Tortarolo 2011, X). Si sarebbe trattato invece di un

modello paradossale, che aveva assorbito la pretesa di totalità del controllo lanciata dalla Chiesa controriformista nel vivo dello scontro con i protestanti, aveva ricompreso tra le sue prerogative tutti gli ambiti della produzione intellettuale, compresa la religione, ma aveva anche saputo coinvolgere nel suo funzionamento una parte almeno dell'*élites* intellettuali del paese e inventare, in particolare dalla metà del XVIII secolo, meccanismi semi-ufficiali di graduale tolleranza, come la concessione sempre più frequente dei permessi taciti (Tortarolo 2011, X).

Si delinea dunque un meccanismo complesso e paradossale nel quale grandi quantità di letteratura licenziosa circolavano in un paese che rivendicava l'aderenza rigorosa alla morale cattolica, un paese che, nell'estate del 1788, prima della convocazione degli Stati Generali, abolì la censura preventiva.

Il periodo immediatamente precedente la Rivoluzione fu caratterizzato da importanti dinamiche controtendenziali sotto il profilo del controllo censorio. Come sottolineato da Serna, tra il 1770 e il 1787 la Francia abbandonò di fatto il criterio del controllo coercitivo in seguito a un graduale declino del senso del proibito (Tortarolo 2011, 185). In questo clima si ebbe l'avvento della Rivoluzione che impose la

discussione sui diritti di parola e di espressione che era già stata propria dell'Illuminismo e sperimentò i limiti della pubblica accettabilità di un dibattito che lambiva concetti fondamentali quali l'opinione pubblica, la volontà generale e la maggioranza naturale. Con la trasformazione della monarchia assoluta in monarchia costituzionale e poi in Repubblica la censura dovette rimodularsi nel quadro non di un controllo, ma di una difesa degli individui e dei loro diritti. La fase più problematica di tale processo di rimodulazione coincise con il passaggio dalla dittatura giacobina al Direttorio, quando lo stesso concetto di opinione pubblica si rivelò difficile da inquadrare e niente affatto univoco: si riferiva al popolo o alla Nazione, oppure ai suoi rappresentanti? Doveva essere la sola opinione possibile o quella sostenuta dall'autorità ufficiale? Il problema sullo sfondo di tutti i quesiti precedenti appariva la creazione di un'opinione pubblica repubblicana in un paese in cui la popolazione non sembrava totalmente persuasa dal modello repubblicano; dunque, il Direttorio si dibatteva tra la censura dell'opinione nel superiore interesse della Repubblica oppure la piena libertà di espressione con tutti i suoi pericoli. Il nucleo era bilanciare i diritti intangibili dell'opinione pubblica con l'ordine.

Indagare il tema dell'azione censoria in Francia chiama in causa il rapporto che, nell'immaginario politico e in quello collettivo, doveva connettere la nuova Repubblica con l'antichità classica, che rappresentava un irrinunciabile punto di riferimento. La censura romana, con la sua funzione di controllo del costume, aveva tuttavia poca attinenza con la funzione di indirizzo politico che il Direttorio intendeva svolgere e ciò chiama in causa, come è stato fatto da Scuccimarra, il carattere totalmente mediato del rapporto che legava i protagonisti della Rivoluzione al «grande repertorio dell'antichità» (Scuccimarra 2007, 435). A parere di Scuccimarra gli occasionali richiami alle fonti classiche nel discorso politico rivoluzionario rivelerebbero una conoscenza indiretta e deformata delle istituzioni politiche antiche. Tale conoscenza si era costruita attraverso il «prisma deformante» costituito dalle grandi opere dell'età illuministica – l'*Ésprit des lois*, il *Contrat social* e l'*Encyclopédie* – all'interno delle quali l'antichità classica era presentata con notevole libertà e senza alcuna accuratezza storiografica. Queste opere, come del resto l'immaginario politico del Direttorio, appaiono nel linguaggio di Scuccimarra «moderni “punti di rifrazione” dell'antico» (Scuccimarra 2007, 437) e testimoniano la volontà di rifarsi a un orizzonte lontano stereotipato nella sua purezza e nella sua incorruttibilità. Il discorso politico rivoluzionario sembra aver attinto abbondantemente a questo immaginario dell'antico, soprattutto nella fase di radicalizzazione conseguente agli eventi del 10 agosto 1792, assumendo la Repubblica romana come un autentico modello.

Con la caduta del regime giacobino si può identificare nell'immaginario politico e collettivo francese ciò che Scuccimarra ha descritto come il tramonto di una concezione “virtuosa” della politica e del peculiare rapporto con l'antichità che ad essa era collegato (Scuccimarra 2007, 457). Certamente l'organizzazione politica direttoriale prese spunto dal panorama delle magistrature repubblicane romane; tuttavia, preferì sempre intendersi come il risultato di una riflessione istituzionale che si era interrotta con la presa di potere dei giacobini e che con la loro caduta doveva essere ripresa e portata a compimento. Il Direttorio, dunque, intendeva superare una stagione di eccessi politici che erano conseguiti da uno stato di eccezionalità e riportare il dibattito politico nei binari di una pretesa normalità. Nonostante questo obiettivo, il Direttorio ereditava in ogni caso una nazione in cui il dibattito politico era fortemente compromesso e si trovava nella condizione di governare un contesto nel quale la caduta della dittatura giacobina aveva liberato un complesso di energie che, se lasciate libere di agire, avrebbero potuto

disgregare lo Stato. Conscio di questo, il Direttorio decise di procedere ad una nuova fase costituente e di dispiegare un'azione di controllo.

È legittimo domandarsi se la Francia direttoriale possa essere considerata un regime autoritario e la risposta appare complessa. Nell'età direttoriale non si dispiegò una compiuta ideologia autoritaria, ma piuttosto alcuni sparuti elementi di essa, come l'enfasi sull'obbedienza, la ricerca dell'ordine e il rispetto delle gerarchie. La categoria politica dell'autoritarismo si rivela imperfetta per descrivere la Francia direttoriale anche sotto il profilo delle dinamiche del costume. Il Direttorio non impose mai uno stretto controllo delle pratiche di moda, da qui la fioritura di fenomeni particolari quali gli *Incroyables* e le *Merveilleuses*, piuttosto si concentrò sul radicamento dei simboli di base del nuovo regime (il tricolore, il berretto frigio e l'albero della libertà), lasciando liberi gli individui di esprimere il proprio gusto senza un controllo politico stretto. Ciò configura un rapporto problematico fra la politica del Direttorio e la libertà, un rapporto che certamente assume caratteri diversi da quanto si ritrova in un regime autoritario e, in misura ancora maggiore, totalitario. Ciò mette in guardia dall'utilizzo indebito di categorie politiche contemporanee per interpretare la Rivoluzione.

Il Direttorio sembra aver ereditato uno dei grandi temi del dibattito culturale del XVIII secolo – ovvero la possibilità di istituire una censura dei costumi intesa come magistratura regolatrice del rapporto tra morale e virtù nel comportamento sociale e civile degli uomini (Tortarolo 2011, 14) – ma in ultima analisi sembra aver risolto la questione a favore della libertà individuale, seppur nel quadro della legge, senza che ciò apparisse come una desacralizzazione dell'ambito politico o addirittura come una violazione morale. In realtà il Direttorio approdò a una scissione tra l'ambito individuale (nel quale rientra l'espressione dell'opinione e del proprio sé) e la sfera della politica, che non poteva imporre norme per la promozione della virtù, ma solo sorvegliare e presentare con il suo funzionamento lineare e giusto un panorama di valori che l'individuo avrebbe potuto abbracciare spontaneamente, riconoscendosi in essi. Si superava così il concetto rousseauiano di una censura come verifica della conformità dei comportamenti individuali e collettivi alla legge stabilita dalla volontà generale e si aprivano significativi spazi di manovra per la libera espressione individuale. Nonostante questo nuovo clima, il Direttorio aveva in ogni caso l'obiettivo del controllo sociale inteso come limitazione dei pensieri divergenti che potevano rompere il delicato equilibrio dello Stato repubblicano. Proprio in questa prospettiva il Direttorio si trovò a ereditare le istanze della dittatura giacobina e dovette procedere a una loro rimodulazione. Il problema era «conciliare un repubblicanesimo ancora abbastanza indefinito, ma sempre soggetto ai pericoli del dispotismo, con le pratiche della democrazia» (Tortarolo 2011, 17-18).

### La “questione” degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses*

Nel clima di un Direttorio in via di stabilizzazione sorsero dei fenomeni di costume la cui indagine può consentire di studiare il rapporto tra la libertà individuale e le istanze di controllo sociale dello Stato; gli *Incroyables* e le *Merveilleuses* appaiono, in questa prospettiva, fenomeni al contempo ben definiti e sfuggenti. Cosa volevano ottenere i giovani che, sopravvissuti alla dittatura giacobina, si abbigliavano secondo uno stile stravagante e carico di elementi simbolici? Quale messaggio intendevano veicolare e con quale destinazione? Il loro stile poteva essere interpretato come un'ulteriore evoluzione di quello apparso nei

primi anni della Rivoluzione o negli ultimi anni dell'antico regime, oppure si qualificava come un salto evolutivo radicale?

Senza altro nell'analisi del fenomeno *Incroyables* e *Merveilleuses* appare evidente una connessione forte con la problematica del disorientamento: usciti miracolosamente illesi dal Grande Terrore, questi individui si lanciarono in una pratica di moda sfrenata e senza riferimento ai limiti del pudore, da qui le numerose *Merveilleuses* che circolavano nelle passeggiate e nei giardini pubblici coperte interamente da garze trasparenti, da tessuti diafani in *air tissue*, dando pubblico scandalo e attirando la riprovazione generale. Sono esistite molte gradazioni sia del fenomeno *Incroyables*, sia del fenomeno *Merveilleuses*, non tutti adottarono le medesime modalità di espressione del sé, anche se un minimo comune denominatore è comunque rintracciabile.

Il quadro delle pratiche di moda del Direttorio sembra comunque essere stato caotico: esistettero delle *ultra-Merveilleuses* la cui scandalosità impose l'azione degli organi di polizia, ma allo stesso tempo si registrarono anche donne che adottarono solo parzialmente le nuove mode, dando luogo a una pratica vestimentaria molto differenziata. Per il Direttorio deve essere stato difficile dispiegare un'azione di controllo uniforme e capillare, ma in questo il senso comune e quello del pudore vennero in aiuto delle autorità politiche. Il personaggio caricaturale di *Madame Angot* comparve ad esempio per rappresentare quelle donne che, nel tentativo di essere *à la page*, adottarono integralmente costumi greci e romani; Chataignier e Vernet realizzarono cicli di caricature di *élegants* in cui si possono riconoscere gli *Incroyables* e le *Merveilleuses*; nell'anno III comparve il «Journal des Incroyables» (il cui sottotitolo «ou les hommes à pa'ole d'honneur» ricalcava la prassi linguistica storpiata degli *Incroyables*, che non pronunciavano la lettera R in quanto aborrita iniziale della parola *révolution*), accolto come iniziativa ridicola e destinato a breve vita, ma forse vano tentativo di dare un organo di stampa a un fenomeno che non si percepiva solo come appartenente alla sfera del costume e che cercava di conquistare l'ambito sociale, se non addirittura quello politico.

In realtà non sembra essere esistita una “questione” degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* nell'età direttoriale: le difformità nella prassi vestimentaria erano talmente notevoli che per le autorità doveva risultare difficile riconoscere gli aderenti a questi fenomeni come parte di gruppi ben determinati e la loro azione non metteva a rischio la sicurezza repubblicana, al netto di alcuni concetti reazionari che gli *Incroyables* dispiegavano. Una “questione” si pone invece oggi nel momento in cui si percepisce la possibilità di indagare questi fenomeni nel quadro dell'azione di controllo sociale attuata dal Direttorio e questo perché è comunque possibile individuare un interesse politico per gli *Incroyables* e le *Merveilleuses*, interesse che assunse la forma della sorveglianza, ma più raramente della condanna. Il Direttorio, infatti, sembra aver guardato con favore, o almeno con condiscendenza, agli esiti caricaturali contro gli *Incroyables* e le *Merveilleuses*: contribuendo a presentare questi gruppi estrosi come eccessivi e fuori dalla realtà, questi esiti ne depotenziavano la latente carica politica e di fatto li sterilizzavano rendendo il loro messaggio incomprensibile per il popolo che non poteva superare la barriera del ridicolo. Divulgare un'immagine ridicola degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* era dunque pieno interesse del Direttorio e, in questo senso, si può parlare di una “questione” rappresentata dai due fenomeni.

Un primo elemento che contribuisce a definire la “questione” è il problema della distinzione. Se il Direttorio non avvertì la necessità di separare gli *Incroyables* e le *Merveilleuses* da altri fenomeni coevi, una

distinzione è comunque possibile e necessaria; è stata tentata da Lethuillier (2022), che ha cercato di separare gli *Incroyables* e le *Merveilleuses* dal gruppo dei *Muscadins* sottolineando che tra di essi sono esistite senz'altro delle evidenti e importanti continuità, ma anche elementi distintivi che il rendono di fatto non intercambiabili. Tra le fonti più affidabili sugli *Incroyables* e sulle *Merveilleuses* figurano la stampa e i rapporti di polizia, raccolti minuziosamente da Aulard (1898-1900), ma anche quel tipo di testimonianze adombra una sovrapposizione inestricabile non solo tra *Muscadins*, *Incroyables* e *Merveilleuses*, ma anche tra questi gruppi e altri ancora più difficilmente tracciabili, come i cosiddetti *Collets noirs*. I rapporti di polizia riecheggiano una confusione che permase anche nelle caricature di Vernet, cruciali per questo contributo, ma realizzate in un lasso cronologico molto ampio, dunque incapaci di cogliere fenomeni che spesso occuparono nicchie temporali specifiche ed effimere.

In una prima caricatura – non datata, ma presumibilmente risalente al 1797 – Vernet mostra due individui che, al di là di alcuni punti comuni, sembrano adottare stili diversi benché siano associati nell'unico titolo *Les Incroyables*. L'individuo a sinistra indossa un cappotto dall'ampio bavero squadrato e stivaletti al polpaccio, porta i capelli lunghi (*a oreille de chien*) che ricadono sulle spalle e ha un orecchino di grosse dimensioni. Ciò lo rende simile all'individuo di destra, ma una differenza sostanziale si coglie negli accessori: questo individuo ha infatti un cappello a larghe tese e un bastone lungo e sottile, differentemente dall'individuo di destra che invece ha un grosso bastone nodoso (il celebre *pouvoir executif* degli *Incroyables*), un piccolo bicornio con coccarda bianca (di chiara matrice realista) e soprattutto un monocolo con cui osserva l'interlocutore. Appare evidente che i due individui condividono degli aspetti di costume, ma appartengono in realtà a due stili differenti: il figurino di sinistra ha un'apparenza da *dandy* che lo qualifica come un *Muscadin*, anche nella postura rilassata e nell'atteggiamento languido, mentre il figurino di destra presenta dei simboli politicamente connotati che lo differenziano dall'altro e lo qualificano maggiormente come un soggetto reazionario. Lethuillier ha giustamente parlato di *passerelles* tra *Muscadins* e *Incroyables* per indicare il trasferimento di simboli e di elementi dagli uni agli altri (Lethuillier 2022, 126), ma forse più che di derivazione genetica è possibile parlare di confusione e sovrapposizione di stili permessa anche da un sostanziale blocco nell'evoluzione della moda maschile tra il 1794 e il 1799. In ogni caso esistono delle importanti discontinuità: mentre i *Muscadins* appaiono alla ricerca di un'eleganza frivola, gli *Incroyables* appaiono portatori di una visione politica più strutturata e piegano la loro stravaganza alla necessità funzionale di esprimere un pensiero reazionario. Il loro non allineamento si esplicita anche nella ricerca della deformità attraverso finte gobbe, finti gozzi e un'affettata miopia che ha il senso del rifiuto del rischiaramento portato dalla Rivoluzione. Mentre i *Muscadins* sono in complesso ignorati dalla società, che li vede rinchiusi nel loro edonismo, gli *Incroyables* sono apertamente derisi, con buon gioco del Direttorio che in questo modo vede sterilizzato il loro moto politico. I *Collets noirs* saranno invece temuti per la loro violenza e per la loro visione radicale.

Ciò che si è rilevato circa gli *Incroyables* si può estendere anche alle *Merveilleuses*, che non appaiono infatti come un gruppo omogeneo e manifestarono nella loro prassi vestimentaria una grande varietà di forme, come è mostrato dalle stesse caricature di Vernet. Una di esse mostra due figure femminili: quella di sinistra, al braccio di un cavaliere che ha gli attributi di un *Incroyable*, è caricaturale in modo parossistico e indossa un abito che appare un'esagerazione di quelli di antico regime sormontato da una capigliatura vaporosa con un grande fiocco. Non vi è nulla in questa immagine che restituisca l'impressione di leggerezza che convenzionalmente si associa alle *Merveilleuses*. La figura di destra invece presenta un

cappello dalle dimensioni esagerate, ma per il resto la sua corporatura snella e il taglio dell'abito sembrano conformarla di più a un modello classico rielaborato. Va considerato anche che molto probabilmente si definì una divisione interna tra *Incroyables* e *Merveilleuses*, che spesso sono erroneamente considerati come due aspetti di un medesimo fenomeno. Raramente queste donne compaiono negli stessi frangenti degli *Incroyables*, dunque non ne costituiscono gli omologhi femminili e frequentano ambiti diversi: generali (è il caso di Joséphine Beauharnais), finanziari e uomini politici (Lethuillier 2022, 127). Queste donne sembrano pienamente collocate nell'*élite* direttoriale e appaiono impegnate in una ricerca estetica che ha il sapore di una libertà di costume riconquistata e nessun carattere di protesta politica.

È difficile dire quando questi fenomeni di costume abbiano trovato la loro conclusione. A parere di Lethuillier la soglia sarebbe rappresentata dal 1797, visto che un rapporto dell'Ufficio centrale di polizia del 29 pratile dell'anno VI (17 giugno 1798) rilevava che la masnada di *frondeurs* e di egoisti indifferenti alla situazione politica che era sorta negli anni precedenti era ormai stata domata grazie alla severa sorveglianza (Lethuillier 2022, 134-135). Il rapporto descrive queste tendenze in modo superficiale, associandole in un'unica linea, ovvero quella dell'anarchia e della mancanza di patriottismo, adombrando inoltre una certa malcelata aggressività sociale, un'insofferenza alla legge che non poteva essere interpretata che come ostile alla Repubblica. Benché sconfitti nel passaggio 1797-1798, gli *Incroyables* permasero nell'immaginario collettivo coperti da uno stigma di ridicolo, come suggerito anche dal successo delle caricature di Vernet; il fatto che quelle stampe – senz'altro la massima forma di derisione di quella tendenza vestimentaria – si fossero rapidamente radicate nella fantasia popolare cela tuttavia uno sventato rischio politico su cui il Direttorio, confermato nel suo potere, poteva ora sviluppare dell'ironia. L'ipertrofismo modaiolo degli *Incroyables* aveva fornito al Direttorio lo strumento per la loro sconfitta consentendogli di bollarli come individui pavidi il cui scopo nella vita non era battersi per una grande causa (anche opposta a quella repubblicana), ma pavoneggiarsi vanamente e con indolenza. Il Direttorio descrisse gli *Incroyables* come soggetti politicamente inoffensivi, ma allo stesso tempo a più riprese criticò questi individui che disertavano le occasioni pubbliche ufficiali e che si estraniavano dalla politica repubblicana concentrandosi su di una ricerca estetica in ultima analisi sterile. Il Direttorio seppe trasformare gli *Incroyables* in *figures de papier*, annullando la loro potenziale carica eversiva, mentre con ancora maggiore facilità poté sviluppare una critica contro le *Merveilleuses* tacciandole di essere eccessivamente audaci o addirittura immorali.

Certamente questo fenomeno della moda femminile non ebbe un significato politico comparabile a quello degli *Incroyables*, ma allo stesso tempo solleva importanti questioni connesse alla storia di genere. Gli scandali di cui le *Merveilleuses* furono protagoniste e gli insulti che ricevettero – ad esempio nel supposto caso di Fortunée Hamelin, che sarebbe stata costretta dalla folla a risalire sulla propria carrozza a causa delle sue nudità nel giugno 1797 (Lethuillier 2022, 136) – testimoniano forse la persistenza di un immaginario femminile e di un senso del pudore tradizionali ancora tipici dell'antico regime, come del resto la volontà, visibile in alcune caricature particolarmente licenziose, di stigmatizzare il comportamento di queste donne sottoponendole a una pesante critica e di conseguenza negando la loro libertà di espressione. Se gli *Incroyables* erano espulsi dalla società come individui lunatici, le *Merveilleuses* erano invece assimilate alle prostitute, e descritte come Messaline del loro secolo. Particolarmente salienti in questo senso appaiono alcune esternazioni raccolte e commentate da Lethuillier (2022, 136-140). Nell'ottobre 1798 il «Journal de Paris» ripeteva un appello del medico Desessartz che stigmatizzava la nudità delle *Merveilleuses* e svolgeva alcuni rilievi di tipo morale, anche se in modo velato. Nel 1799 il tempo della critica

gentile e arguta sembrava passato, come rilevato da Lethuillier, e le *Merveilleuses* erano attaccate in tutte le sedi con molta veemenza: al *Salon* di pittura di quell'anno Girodet espose un ritratto di *Mademoiselle Lange en Danaé*, raffigurandola completamente nuda e in una posa languida che suggeriva un orientamento alla prostituzione. Nello stesso periodo un autore anonimo, che si firmava di volta in volta con lo pseudonimo di Luciferò, Astarot e Belzebù – probabilmente Philippe Caron –, inondò Parigi di *pamphlet* che criticavano il Direttorio per la sua bassezza morale e per la sua propensione al furto delle cose pubbliche, accusando i direttori di circondarsi di individui equivoci, tra cui diverse *Merveilleuses*. In uno di questi scritti era esplicitamente menzionata *la plus grande putain de Paris*, dietro la quale si trovava probabilmente Thérèse Tallien, maestra di moda che aveva sposato il nuovo stile e dato scandalo in più occasioni.

Il clima culturale francese – nel quale si mescolavano la critica politica e il disorientamento per il cambiamento delle mode e quindi del panorama di valori e di costumi – si era dunque delineato come fortemente ostile alle *Merveilleuses*, colpite con una campagna denigratoria feroce e sistematica, mentre gli *Incroyables* erano ignorati e derisi per i loro grotteschi costumi. Il Direttorio aveva dunque raggiunto il suo obiettivo di marginalizzazione attraverso la messa in ridicolo e la critica morale; curiosamente le linee concettuali portanti di questa campagna di odio vennero riprese anche dalla stampa britannica, che aveva buon gioco nel partecipare alla critica degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* per radicare l'immagine di una Francia degenerata dopo la Rivoluzione. Si trattava di una critica che assumeva il dato di fatto rappresentato dall'esuberanza dello stile francese e ne accentuava gli aspetti grotteschi ed eccessivi nel tentativo di radicare l'idea che quegli stili fossero dominanti in Francia. Era evidente che non lo fossero, rimanendo sempre circoscritti a gruppi che avevano abbracciato stili estremi, anche se *à la page*, ma era politicamente utile per la Gran Bretagna estenderli a tutta la popolazione francese così da confermare la tesi di una svolta immorale portata dalla Rivoluzione. Anche in questo caso fu la caricatura a rappresentare il terreno ideale per questa subdola lotta politica. Nel 1799, mentre in Francia lo sdegno nei confronti delle *Merveilleuses* era all'apice e gli *Incroyables* erano controllati dagli organi di polizia, Isaac Cruikshank realizzò la caricatura *Full Dress. Parisian ladies in their winter dress for 1800* dove le trasparenze lasciavano il posto alla nudità esplicita. Cruikshank sembra aver peraltro sviluppato un particolare gusto per la satira contro le *Merveilleuses*; infatti, nel 1805 realizzò una caricatura dal titolo *Chemise a la rain. Or an excellent shift for bad weather!!!* – parafrasando la *chemise à la reine* introdotta da Maria Antonietta di Francia – in cui due *Merveilleuses*, sorprese dalla pioggia, si riparano come possono sollevando sul capo il loro unico indumento, una leggera sottoveste che lascia scoperte le gambe e i lombi. Ancora più spinta fu invece la caricatura di James Gillray dal titolo *ci-devant occupations. Madame Talian and the Empress Josephine dancing naked before Barras in the winter 1797* in cui le due donne erano mostrate in costume discinto mentre danzavano di fronte all'influente membro del Direttorio. La caricatura risulta interessante anche per la sua collocazione cronologica: data infatti al febbraio 1805 (infatti Giuseppina è indicata come imperatrice, cosa impossibile nel 1797), ma la datazione che compare nel titolo la collega alla campagna d'Egitto iniziata nel 1798, infatti il sottinteso è che la Tallien e Giuseppina avrebbero “interceduto” presso Barras per far ottenere a Bonaparte il comando della spedizione, suggerendo la presenza di dinamiche torbide nella politica e nella strategia del Direttorio. La visione negativamente stereotipata delle *Merveilleuses* continuò tra l'altro in Gran Bretagna molto tempo dopo l'esaurirsi del fenomeno in Francia, come testimoniato da una caricatura di Gillray dal titolo *The Graces in a high wind*, risalente al 1810, in cui tre donne negli abiti leggeri tipici delle *Merveilleuses* lottavano contro la brezza cercando di coprirsi. Il sottotitolo della vignetta – *A scene taken from*

*nature in Kensington Garden* – adombra forse la preoccupazione che la società inglese potesse in qualche modo adottare le dissolute forme della moda francese, andando incontro a una crisi morale speculare a quella che la Francia aveva attraversato dalla Rivoluzione all'Impero.

Le caricature prodotte in Gran Bretagna ebbero dunque quale tratto caratterizzante lo screditamento morale attraverso esplicite allusioni sessuali, ma l'arte francese raccolse presto questo indirizzo. Una caricatura di difficile datazione – sicuramente in vendita dal 1807, ma probabilmente relativa alla transizione tra il Consolato e l'Impero, in quanto aderente agli stilemi della critica di costume propri di quel periodo (Lethuillier 2022, 139) – dal titolo *Ab s'il voyoit!* mostra due *Merveilleuses* a passeggio mentre il vestito di una di esse si strappa impigliandosi nel piede di un mendicante cieco e mettendo a nudo le natiche della donna. Allo stesso periodo è ascrivibile la vignetta di Desrais dal titolo *Mode du Jour n° 5 Le sérail en boutique*, nella quale le *Merveilleuses* sono rappresentate come prostitute, come del resto avviene nella caricatura anonima *Les Incroyables au bain*, nella quale si suggerisce una forte promiscuità fra *Incroyables* e *Merveilleuses* in realtà priva di qualsiasi fondamento e interpretabile solo nel quadro di una *vis* polemica nei confronti del Direttorio, accusato di condividere i costumi molto liberi che questi fenomeni di moda avevano introdotto. Con il tempo e con il passare delle mode le caricature francesi attenuarono la loro licenziosità. Ancora nel 1812 Debucourt realizzò una coppia di vignette dal titolo *Vent devant e Vent derriere* in cui una *Merveilleuse* era flagellata da un forte vento che scomponeva i suoi abiti leggeri, senza tuttavia che ciò desse luogo ad alcuna visione salace. Le vignette forse contenevano un sottile messaggio politico-morale: da qualsiasi direzione il vento spirasse, una donna non poteva pensare di resistergli con abiti da *Merveilleuse*, meglio dunque adottare uno stile più castigato e più pratico, in una parola meno stravagante e più tradizionale.

## Un bilancio sui fenomeni di moda del Direttorio

Gli estremi a cui gli *Incroyables* e le *Merveilleuses* portarono il costume francese scatenarono una reazione che prese la forma della moda sempre di ispirazione classica, ma decisamente più pudica dell'Impero. In realtà sfuggiva al senso comune e alla volontà dei caricaturisti il fatto che il fenomeno delle *Merveilleuses* fosse interpretabile come il compimento di alcune tendenze rintracciabili nell'arte e nella moda francese fin dagli anni Settanta del Settecento. Già nella fase calante dell'antico regime la pittura aveva rappresentato corpi nudi nei ritratti, la stessa Maria Antonietta aveva posato per il celebre dipinto *La reine en gaule* del 1783 di Élisabeth Vigée Le Brun, dando scandalo ma confermando anche una tendenza di costume ormai assodata. Il fenomeno delle *Merveilleuses* rivela dunque un processo di messa in discussione e superamento delle costrizioni imposte al corpo femminile dalla tradizione e ha dato luogo ad esiti audaci che hanno generato sconcerto, derisione e repulsione. La loro vicenda, come evidenziato anche da Lethuillier (2022, 142-143), non ha prodotto un manifesto politico, ma un'evoluzione del costume e una sfida al senso del pudore che sarebbe poi stata chiusa da Napoleone. Questi impose a Giuseppina di non frequentare più la Tallien, ma dietro al paravento di una preoccupazione di ordine morale si celava in realtà una strategia politica mirante a favorire la produzione nazionale di tessuti, messa a repentaglio dalla propensione alle garze e ad altri tessuti di importazione che caratterizzava le *Merveilleuses*. Nel 1801 sul «Journal des Dames et des Modes» comparvero dei modelli ispirati alle *Merveilleuses*, ma i caratteri originari erano quasi

impercettibili e appariva evidente che lo stile si stesse evolvendo in un senso più sobrio (Lethuillier 2022, 143).

Molto differente è invece il caso degli *Incroyables*. La loro prassi vestimentaria – anche se difficile da distinguere perché sovrapposta a quella di altri gruppi – appare caricata di una simbologia politica che, seppur in modo confuso, intende comunicare una sostanziale non accettazione dell'immaginario politico giacobino e repubblicano, la volontà di guardare a tempi in cui il costume non era censurato e costretto dalla politica moraleggiante che la Rivoluzione aveva portato. Si delinea quindi, per gli *Incroyables*, una sorta di resistenza ideale al nuovo corso della politica e della società francesi, mentre per le *Merveilleuses* si può rilevare la volontà di sfidare il comune senso del pudore liberando il corpo femminile; alla lotta politica condotta dagli *Incroyables* fa dunque da contraltare la lotta identitaria promossa dalle *Merveilleuses* e in questa differenza si definisce una netta diversità tra fenomeni che, spesso associati in modo superficiale o pretestuoso, appaiono invece dotati di una rilevanza assai differente.

## Nuove conclusioni ermeneutiche attraverso l'imagologia della caricatura

Una vicenda complessa come quella degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses*, nella quale si intrecciano fattori di ordine politico e dinamiche inerenti all'evoluzione della società e del costume, deve essere affrontata attraverso una panoplia ermeneutica adeguata. La prospettiva storica appare infatti insufficiente, come del resto quella politologica, ma anche considerare questi fenomeni sul puro piano del costume sarebbe limitante e in ultima analisi porterebbe a negarne la complessità. La prospettiva dell'imagologia ha permesso di adottare interessanti strumenti per la comprensione di un fenomeno ascrivibile alle pratiche “di moda” che hanno interessato la Francia direttoriale, dato che essi hanno dato vita – come testimoniato dal caso delle caricature analizzate – a una produzione visuale che tentava di esorcizzare le nuove tendenze, o quantomeno di addomesticarle, sulla spinta di un movente politico che assumeva la ridicolizzazione di questi fenomeni quale strategia per il loro contenimento.

Tali immagini appaiono infatti tentativi di rappresentare ciò che è altro, nuovo e deviante, sono frutto di un “lavoro” sulla manifestazione dell'altro come potenziale nemico e quindi si possono qualificare come frutto di un processo ermeneutico al quale si è poi accompagnata una precisa volontà politica. In questa prospettiva le rappresentazioni delle nuove mode devono essere considerate in un'ottica storico-culturale perché rinviano all'ideologia (il sistema di pensiero ordinato e vigente come ufficiale) e alle questioni sociali proprie della cultura del tempo in cui sono nate.

Il ricorso alle lenti dell'imagologia non è indebito, considerata la vocazione di questa disciplina a «porre in relazione non soltanto testi, autori, letterature, ma, in senso più ampio, anche culture e contesti dei quali i testi [...] sono “messe in scena”, forme di rappresentazione» (Proietti 2008, 21). In tal modo è possibile cogliere realmente il valore delle caricature degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* solo se le si interpreta nel disorientamento politico-sociale, identitario e valoriale che caratterizzò la transizione dalla dittatura giacobina al governo direttoriale, passaggio nel quale il tema della libertà personale – anche a livello di costume – subì un complesso processo di ridefinizione. Le immagini degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* prodotte in quel periodo si qualificano come una forma di “mediazione simbolica”, secondo l'espressione di Daniel-Henri Pageaux, che «non ha un valore meramente analitico o tassonomico, ma [...] ermeneutico

laddove queste stesse immagini [...] costituiscono la chiave d'accesso a quelle dinamiche attraverso le quali [si può esercitare] un'influenza sull'opinione pubblica, su quello che chiamiamo immaginario, il quale le riceve e le elabora, a sua volta incidendo sul contesto sociale e culturale» (Proietti 2008, 35).

Nell'ottica imagologica qui proposta, il caso delle rappresentazioni degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* consente di cogliere, al di là della creatività individuale dispiegata da un artista, una precisa volontà politica di ridicolizzazione e in ultima analisi di emarginazione che poté svolgersi facilmente perché questi fenomeni, per i loro caratteri eccessivi, si tramutavano in facili bersagli per la satira sociale e di costume. Si creò quindi un'alleanza spontanea fra la volontà politica e l'estro artistico, il cui risultato furono le mordaci rappresentazioni del periodo direttoriale e della stampa britannica. Resta valido, pertanto, anche per le caricature degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* il principio-chiave dell'imagologia secondo cui

è nell'immagine che si realizza l'incontro e la rappresentazione delle identità, di chi osserva e di chi è osservato, del Sé in rapporto all'Altro. L'immagine è il riflesso ultimo del complesso gioco di rifrazioni che si stabilisce fra oggetto [...] e forme mentali astratte, diventando imitazione di una realtà i cui contorni sfumano fra ciò che si vede e ciò che si vive e si pensa, fra ciò che si crede di conoscere e ciò che davvero è [...]. L'immagine prende corpo e si afferma come oggetto che imita la realtà, la rappresenta, in un complesso rapporto di presenze, somiglianze, proiezioni di significato e assenze (Proietti 2008, 38).

Le rappresentazioni caricaturali degli *Incroyables* e delle *Merveilleuses* sono dunque strutture complesse, spazi di intersezione tra la visuale dell'artista e una coscienza allargata e condivisa, collettiva, strutture complesse capaci di «esprimere allo stesso tempo sia aspetti e preoccupazioni dell'essere individuale o collettivo [...], sia questioni sociali, culturali, che ne storicizzano la sua portata ed il suo statuto» (Proietti 2008, 44), perciò espressioni dirette di una società che da anni viveva immersa in un vorticoso processo di cambiamento e che faticava a definire nuovi *standard* e nuovi panorami valoriali condivisi, se non addirittura una nuova identità.

## Bibliografia

- Ashbee, Charles Robert. *Caricature*. London: Chapman and Hall, Ltd., 1928.
- Aulard, Alphonse. *Paris pendant la Réaction thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, 5 voll., Paris: Librairie L. Cerf, 1898-1900.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1965.
- Bell, David. *The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism, 1680-1800*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

- Beller, Manfred. "Perception, Image and Imagology". In *Imagology The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, a cura di Beller, M. e Leersen, J., 3-16. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Beller, Manfred e Leersen, Joep (a cura di). *Imagology The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Blažević, Zrinka. "Wider Image: Imagology and the Post-poststructuralist Challenge." In *Imagology Profiles: The Dynamics of National Imagery in Literature*, a cura di Laurušaitė, L., 28-38. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Boime, Albert. "The Sketch and Caricature as Metaphors for the French Revolution". *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 55, 2 (1992): 256–267. <https://doi.org/10.2307/1482613>.
- Born, Wolfgang. "The Nature and History of Medical Caricature". *Ciba Symposia* VI (1944): 1910-1924.
- Chartier, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Darnton, Robert e Roche, Daniel (a cura di). *Revolution in Print: The Press in France 1775-1800*. Berkeley, CA: University of California Press, 1989.
- Dukic, Davor. "Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature". In *Proceedings of the XVIII. Congress of the ICLA*, a cura di Coutinho, E. F., 71-80. Rio de Janeiro: aeroplano. 2009.
- Fairchild, Cissie C. "Fashion and Freedom in the French Revolution". *Continuity and Change* 3 (2000): 419-433.
- Hunt, Lynn. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. *Juan Gris: His Life and Work*. London: Lund Humphries, 1947.
- Lajer-Burcharth, Ewa. *Necklines: The Art of Jacques-Louis David after the Terror*. New Haven-London: Yale University Press, 1999.
- Lethuillier, Jean-Pierre. "Les modes du Directoire et la politique". *Annales historiques de la Révolution française* 409 (2022-2023): 117-144.
- Leersen, Joep. "The poetics and anthropology of national character (1500-2000)". In *Imagology The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, a cura di Beller, M. e Leersen, J., 63-75. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Jay, Martin. "The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism". *Poetics Today* 9, 2 (1988): 307–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1772691>.
- Mitchell, Thomas W. J. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Proietti, Paolo. *Specchi del letterario: l'imagologia: percorsi di letteratura comparata*. Palermo: Sellerio, 2008.
- Proietti, Paolo (a cura di). *Orizzonti europei dell'immaginario*. Palermo: Sellerio, 2011.
- Ribeiro, Aileen. *Fashion in the French Revolution*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1988.
- Sinopoli, Franca. *La dimensione europea nello studio letterario*. Milano: B. Mondadori, 2009.

Scuccimarra, Luca. “Sorvegliare e punire: Rivoluzione francese e istituzioni di controllo”. *Il pensiero politico* 2 (2007): 434-462.

Taws, Richard. “The Currency of Caricature in Revolutionary France”. In *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, a cura di Porterfield, T., 95-115. Aldershot: Ashgate, 2011.

Thiele, Martina. “Categories, Stereotypes, Images, and Intersectionality”. In *New Perspectives on Imagology*, a cura di Edtstadler, K., Folie, S. e Zocco, G., 277-296. Leiden/Boston: Brill, 2022.

Tortarolo, Edoardo (a cura di). *La censura nel secolo dei Lumi: una visione internazionale*. Torino: UTET Libreria, 2011.

Waquet, Dominique. “Costumes et vêtements sous le Directoire: signes politiques ou effets de mode?”. *Cahiers d'Histoire. Revue d'histoire critique* 129 (2015): 19-54.

Weilandt, Maria. “Nationality as Intersectional Storytelling: Inventing the Parisienne”. In *New Perspectives on Imagology*, a cura di Edtstadler, K., Folie, S. e Zocco, G., 297-311. Leiden/Boston: Brill, 2022.