

Balzac peint les français: satira sociale e costruzione degli idealtipi ne *Les français peints par eux-mêmes*

Introduzione

Negli stessi anni in cui il paradigma serio si affermò in letteratura, in Francia si pose con insistenza la “questione sociale”, cioè una profonda crisi civile e identitaria che seguì la Rivoluzione Francese e la Rivoluzione di Luglio e che generò il bisogno di una accurata analisi degli individui e delle radici del vivere in comunità (Corbin 2006: 9). La conseguenza fu una straordinaria proliferazione di inchieste mediche e statistiche il cui fine era la lettura, il disvelamento e il controllo della società (J. Lyon-Caen 2006). Questi sono gli anni delle indagini sulla prostituzione a Parigi del medico igienista Parent du Châtelet e della fondazione, nel 1830, del *bureau de statistique générale*.

Il regicidio, l’abolizione dei privilegi di classe e l’affermazione del principio di uguaglianza che hanno gettato le basi della modernità occidentale hanno al contempo instaurato una nuova grammatica dell’interazione sociale. Non a caso il regno che, fra il 1830 e il 1848, seguì alla Restaurazione dei Borbone fu il quello di Luigi Filippo d’Orleans, *roi des Français*, e viene identificato come quel tempo in cui fu possibile per la borghesia francese trovare slancio e legittimità (De Broglie 2011). Il re stesso era identificato con le *stigma*, direbbe Goffmann (Goffmann 1963), del perfetto borghese: il cilindro, il bastone, l’abito nero.

Ma se la questione sociale si impose, il motivo fu l’impossibile leggibilità per i contemporanei delle apparenze e di conseguenze delle appartenenze di classe. Nei fatti, la fine dell’*Ancien Régime* aveva reso impossibile riconoscere gli altri e distinguersi da essi poiché la

Rivoluzione aveva cancellato i segni distintivi che passavano per gli abiti e per i rituali cortesi (Dumard 1987). Questi ultimi in seguito, seppure parzialmente ripristinati, non riuscirono più a rischiarare il campo sociale. Così, negli anni che seguirono il tumulto del 1830 i romanzieri si preoccuparono di fornire dei principi di intelligibilità al mondo che osservavano (Corbin 2006).

La via del Romanzo

In questo clima, il Romanzo s'impose come genere dominante animato da una volontà di sapere e di descrivere il sociale in concorrenza con gli altri saperi (J. Lyon-Caen 2006, Pavel 2015: 244-245). E fu proprio in questo stesso clima che nel 1839 fu lanciata la sottoscrizione per finanziare *Les Français peints par eux-mêmes*.

Si tratta di un lavoro complesso, che riunisce una brillante pleiade di autori e illustratori la cui pretesa è piuttosto ambiziosa: la restituzione di un enorme affresco della società contemporanea rappresentata in maniera congiunta da testo e immagine e dall'interazione tra il codice visivo e il codice verbale. La pubblicazione, a opera di Léon Curmer, avvenne in 422 *livraisons* che furono poi riunite in nove volumi, editi dal 1840 al 1842: cinque di questi volumi erano dedicati a Parigi e tre alla provincia. L'opera era sigillata da un "prisma", consegnato ai sottoscrittori e sostenitori della prima ora.

Ciò che mi preme mettere in luce è la dialettica tra tipo sociale e satira sociale: il discorso deve necessariamente partire da una descrizione fisica dell'opera e delle sue peculiarità. Successivamente, esaminerò nello specifico una delle voci che la compongono, scritta da Balzac. Infine, spiegherò come funziona il tipo balzachiano e cosa regga la satira sociale che si dipana dai testi.

Innanzitutto, è interessante soffermarsi a costatare l'importanza del dato materiale imprescindibile per la storia dell'edizione di quest'opera e che lega il supporto al suo contenuto.

L'edizione avvenne per fascicoli separati: questa scelta editoriale costituiva un continuum ideale tra la *presse*, intesa come stampa di giornali, e il libro *tout court*, e ricorda da vicino (Le Men, Abélès, 1993, Bertoni 2009) la recente invenzione del *feuilleton*. Le dispense, di otto pagine, venivano pubblicate due per volta con cadenza settimanale. Successivamente, venivano rilegate con frontespizio, *table des matières* e una lista di *gravures* che serviva da istruzioni per il rilegatore. Queste incisioni rappresentavano il *Type* illustrato, cioè il soggetto trattato, e rendendo tutti gli effetti l'immagine complementare ma indipendente dal libro stesso. L'immagine del tipo, infatti, veniva fornita non numerata a riprova della sua indipendenza all'atto della rilegatura sia dal libro che dalla sua comprensione. La moda del libro illustrato è sicuramente legata all'onda del collezionismo che permetteva di declinare e ripetere una stessa formula e di integrare le dispense in tomi, i tomi in volumi, e i volumi, che si richiamano gli uni con gli altri, nell'insieme dell'opera. Intertestualità e intericonicità fondano la coerenza editoriale dei *Français peints par eux mêmes*.

Il clima storico descritto all'inizio di questo contributo dà ragione della tipologia di quest'opera straordinaria che si incardina intorno a tre pilastri: analisi dei costumi, sociologia ante-litteram, letteratura fisiologica. Le formule visive e narrative che l'opera si propone di adoperare sono, a un tempo, lo specchio e l'autoritratto: «*peints par eux-mêmes*», appunto, cioè dipinti, raffigurati, da loro stessi. Questa enciclopedia per immagini, si presta, perciò, a diventare agli occhi dei lettori come una poderosa inchiesta sociale ben resa dall'immagine con cui si apre l'opera (immagine 1).

La curiosità che l'opera genera presso i lettori e che qui vediamo rappresentata altro non è che un'esigenza di autoanalisi e di analisi dell'altro da sé. L'immagine eponima accompagna addirittura il titolo dell'opera, lo spiega quasi. I francesi si radunano incuriositi intorno a un manifesto per osservare, si intende, un prodigio, una novità, cioè Loro stessi, *eux-mêmes*.

Subito dopo la prima immagine vi sono i ringraziamenti ai trentasette scrittori e, separatamente, ai due disegnatori, Gavarni e Henri Monnier che hanno partecipato al primo volume, rivolti da

Courmer che si firma: “l’editore riconoscente”. Courmer, dunque, assume in questa fase dell’opera il ruolo di direttore artistico, ideatore dell’opera e responsabile della pubblicazione cui si aggiunge successivamente il suo ruolo di scrittore in pectore: firma infatti la conclusione dei *Français peints par eux-mêmes*. Ma Courmer è anche personaggio del suo libro: compare, secondo suo nipote Albert, come tipo e cacciatore di tipi nella illustrazione posta nell’ultima pagina del primo volume¹ (immagine 2).

All’immagine recante il titolo, segue l’introduzione di Jules Janin che ha il compito di esplicitare la serietà del progetto. L’intento è costruire una storia dei costumi della società contemporanea. Janin lo definisce *tableau sérieux* (Janin 1842: VI).

Anche alla *mise en page* occorre prestare attenzione.

Per compensare la struttura enumerativa sostitutiva di un ordine alfabetico, Courmer inserisce un indice in cui si susseguono *Les types*, pubblicata alla fine del tomo VIII, che permette all’opera di funzionare, così sistematizzata e indicizzata, come un’enciclopedia (immagine 3). L’Indice ha una doppia componente: visuale e verbale, ed enumera con precisione la serie di tavole e di vignette accompagnate dai nomi dei loro disegnatori e degli scrittori. Ciò mette in valore l’importanza dell’illustrazione tra le «materie» del libro. Per ogni soggetto, dei 400 trattati nell’opera, si sussegue fra le pagine lo stesso ordine:

1. *Type*;
2. *Tête de page* ;
3. *Lettre et cul-de-lampe* ;

¹ Albert Curmer, nipote di Léon, in un’opera su suo zio *Un éditeur parisien au XIX^e siècle, Léon Curmer* (1911) racconta l’aneddoto secondo cui Léon si sarebbe fatto raffigurare nell’ultima pagina del primo volume intento a raccogliere in una cesta i tipi che sfilano sotto i suoi occhi.

Se le ultime tre parole appartengono da sempre al linguaggio dell'illustrazione, la nozione di "Type" (immagine 6) che, come illustrerò, è la chiave di volta della struttura umoristica che presiede al testo, è una straordinaria novità sociologica e illustrativa.

Il tipo è il soggetto trattato ma è anche una categoria propria delle edizioni del libro illustrato romantico. Il tipo è qui una norma visuale. La *tête de page* indica il luogo familiare del tipo (cioè, il suo *milieu*, il suo habitat se pensiamo al tipo come a un membro di una delle specie animali classificate). In genere è raffigurata una scena o una veduta. Allo stesso modo la *lettre* e il *cul-de-lampe* rappresentano una natura morta evocatrice del tipo o un *calembour* visivo (Le Men 2002; Le Men, Abélès 1993).

La formula del tipo non è sorretta da nessuna spiegazione verbale, poiché, come suggerito dalla tavola delle materie in "immagini", il tipo è un'entità solo visiva e si rivolge direttamente all'occhio dell'osservatore più che a quello del lettore. Le tavole raffiguranti i tipi lasciano sfilare una società che non richiede spiegazioni per iscritto ma tirocini di autoapprendimento. Il sapere intuitivo che avviene a *coup d'œil* è necessario nella Parigi sorta dalla Rivoluzione del Luglio e nella letteratura che tenta di spiegarla.

Ci troviamo di fronte a un'innovazione significativa poiché l'edizione deve instaurare un nuovo linguaggio per immagini in grado di rivolgersi al pubblico della classe media ma anche a quello delle classi popolari finalmente alfabetizzate, come indicano i dati dei sottoscrittori delle dispense (Le Men 2002; Le Men, Abélès 1993).

La questione del tipo è cruciale per comprendere le due finalità de *Les Français*. La prima è descrivere codici di postura, abitudini, comportamenti e loro riproduzioni; la seconda è il loro riconoscimento immediato. In questo senso *Les Français peints par eux-mêmes* stabilisce una pedagogia per immagini. Una volta messo in circolazione un tale manuale di civiltà sui costumi della città, il lettore/passeggiatore/osservatore sarà in grado di carpire l'identità di ciascun personaggio, ormai divenuto tipo sociale, nascosta dagli abiti neri della borghesia. Così posta quest'opera rappresenta la guida dello

straniero a Parigi, del provinciale in città e più ancora una vetrina della fauna sociale che popola Parigi e la Francia.

Quintessenza borghese: *L'Épicier*

La prima *livraison* si apre con Balzac in posizione d'onore. Il primo tipo dei *Français* è *l'épicier*, il droghiere. Il suo habitat è *l'épicerie* posta in alto, in *tête de page* (immagine 4); nella lettera D, della parola *D'autres* (immagine 4), il droghiere ha infilato il suo braccio pronto a inchinarsi. E in un inchino pare prodigarsi anche nell'illustrazione del tipo (droghiere) di Gavarni (immagine 6). Solo alla fine del testo, egli appare baldanzoso nel bosco come un Rastignac (immagine 5).

Di seguito la descrizione dell'*Épicier* che inaugura l'Opera:

D'autre, des ingrats passent insouciamment devant la sacrosainte boutique d'un épicier. Dieu vous en garde! Quelque rebutant, crasseux, mal en casquette que soit le garçon, quelque frais et réjoui que soit le maître, je les regarde avec sollicitude et leur parle avec la déférence qu'a pour eux le *Constitutionnel*. Je laisse aller un mort, un évêque, un roi, sans y faire attention; mais je ne vois jamais avec indifférence un épicier. À mes yeux, l'épicier, dont l'omnipotence ne date que d'un siècle, est une des plus belles expressions de la société moderne. N'est-il donc pas un être aussi sublime de résignation que remarquable par son utilité; une source constante de douceur, de lumière, de denrées bienfaisantes? Enfin n'est-il plus le ministre de l'Afrique, le chargé d'affaires des Indes et de l'Amérique? Certes, l'épicier est tout cela; mais ce qui met le comble à ses perfections, il est tout cela sans s'en douter. L'obélisque sait-il qu'il est un monument?

(Balzac 1840 : 1)

La descrizione del droghiere prevede diversi registri comici alternati: il tono generale è eroicomico e la parodia, lungo tutto il testo di cui propongo qualche passo, avviene per iperboli.

Continua Balzac: «Ils ont fait de son nom un mot, une opinion, une chose, un système, une figure européenne et encyclopédique

comme sa Boutique». L'Esagerazione delle caratteristiche dell'uomo comune innesca il dispositivo umoristico poiché accentua i tratti che ne designano la sua mediocrità fino svuotarlo della sua individualità e trasformarlo in una sineddoche del commercio.

A livello politico il droghiere si forma sulla lettura del *Constitutionnel*, il giornale liberale, ma in verità le sue idee, dice Balzac poco più avanti, vanno in tutte le direzioni. Ciò fa di lui una nullità significativa. I libri che possiede, comprati nelle edizioni dei grandi volumi illustrati a buon mercato e in *livraisons*, proprio come l'edizione de *Les Français*, sono le opere complete di Rousseau e Voltaire. Letture di questo tipo costituiscono il suo falso habitus (Bourdieu 1968), poiché, evidentemente, il droghiere nulla comprende di filosofia non avendone la forza intellettuale. Balzac sostiene, malizioso e geniale, *[Ils] commencent alors à ouvrir le Voltaire ou le Rousseau qu'ils ont acheté, mais ils meurent à la page 17 de la notice* (Balzac 1840: 8).

Il ruolo del droghiere è *maintenir sa devise* (*Ivi*: 2) cioè darsi un contegno. Agli occhi dei lettori dell'epoca risaltava subito il nesso con "Je maintiendrai", motto inscritto nello stendardo dei Paesi Bassi, paese colonizzatore per antonomasia. Ciò suggerisce che l'*ethos* del droghiere è tutto commerciale. Ma il dettaglio rivelatore della sua identità, il particolare grado, secondo Balzac, di distinguere la figura del droghiere nella folla anonima di cittadini, è il suo modo di pronunciare la parola *mosieu*:

Vous allez par une voiture publique à Meaux, Melun, Orléans, vous trouvez en face de vous un homme bien couvert qui jette sur vous un regard défiant : vous vous épuisez en conjectures sur ce particulier d'abord taciturne. Est-ce un avoué ? est-ce un nouveau pair de France ? est-ce un bureaucrate ? Une femme souffrante dit qu'elle n'est pas encore remise du choléra. La conversation s'engage. L'inconnu prend la parole.

- *Môsieu*... Tout est dit, l'épicier se déclare. Un épiciier ne prononce ni *monsieur*, ce qui est affecté, ni *msieu*, ce qui semble infiniment méprisant ; il a trouvé son triomphant *môsieu*, qui est entre le respect et la protection, exprime sa considération et donne à sa personne une saveur merveilleuse. - *Môsieu* vous dira-t-il,

pendant le choléra, les trois plus grands médecins, Dupuytren, Broussais et môsieu Magendie, ont traité leurs malades par des remèdes différents; tous sont morts, ou à peu près. Ils n'ont pas su ce qu'est le choléra; mais le choléra, c'est une maladie dont on meurt. *Ceux* que j'ai vus se portaient déjà mal. Ce moment-là, môsieu, a fait bien du mal au commerce.

(*Ivi* : 6)

Il droghiere ha per Balzac un solo difetto: «il est commun» (*Ivi*: 8). Parola che ha il doppio significato di banale ma anche molto diffuso, ed è nel primo senso che risiede la satira e si raggiunge l'apice con la parodia della classificazione propria della prosa scientifica: il droghiere è definito come un interessante bipede.

Questa satira è del tutto diversa da quella dell'*Ancien Régime*, come costata anche Janin nell'introduzione (Janin 1840: VI). Il moralista fustigava i costumi per poterli correggere, il borghese gentiluomo di Molière ne è un esempio. Con Balzac invece ci troviamo di fronte alla satira dello scrittore romantico, che è una satira fortemente radicata nella questione sociale e nelle caratteristiche proprie alla Monarchia di Luglio. Nell'umorismo di Balzac c'è un problema d'identità e di classificazione, c'è un problema gerarchico, e c'è il problema dello scrittore che vede scomparire anche le vestigia del mondo cui egli era appartenuto prima di approdare, come tutti, allo statuto di intellettuale borghese.

Ma l'umorismo di Balzac è tanto più efficace, a proposito del tipo, perché egli stesso ha fondato una classificazione tipologica attraverso la congiuntura di decifrazione e interpretazione, che, come ha mostrato Boris Lyon-Caen (B. Lyon-Caen 2006), raggiunge il suo apice nella *Comédie Humaine*.

Il tipo balzachiano è un'idea divenuta personaggio; un singolare che diventa generale e procede attraverso tre strutture discorsive:

1. L'uomo idea: droghiere/ modernità; "la modernità personificata";
2. L'uomo aggettivo: droghiere/essere monumentale;
3. Sostituzione: non dice più droghiere ma "Ministro d'Africa";

Il tipo balzachiano emblemizza il senso e attua una conversione del discorso romanzesco in discorso sul sapere (Lyon- Caen 2006 : 72). Il tipo, in quanto immagine e in quanto sostituto della voce enciclopedica, è l'essenza su cui si regge l'umorismo ne *Les Français peints par eux-mêmes*.

Scoperta e decodifica: una pratica letteraria

Les Français si inseriscono nella *vague* dei manuali di decodifica per imparare a leggere i segni, le spie (Ginzburg 1992), e assegnare a ciascuna di esse il proprio significato corrispondente.

Frenologia, fisiognomica, fisiologia si uniscono nell'occhio dello scrittore, che qui è descrittore del sociale, per trasportare sul piano dell'esperienza quotidiana le pratiche semiologiche proprie della medicina a uso del pubblico che ne fa una sorta di scienza della mondanità.

Allo sguardo medico si aggiunge poi l'altro grande punto di riferimento dei *Français*, su cui si fonda la prima gittata satirica, e cioè la necessità di classificare, secondo un'inchiesta che è allo stesso tempo scientifica e sociale. La botanica e le scienze naturali hanno fornito a Curmer e all'Opera in generale la prosa in cui esprimersi e le griglie di posizionamento delle specie e delle classi umane. I Modelli narrativi offerti dalle scienze naturali e dalla medicina spiegano la necessità cruciale di associare la descrizione all'immagine che instaura così un proprio dominio in quanto modello di scientificità ed esempio dei segni distintivi. Per questo motivo il tipo è un idealtipo. Il riferimento esplicito è rintracciabile nell' *Avant-Propos* di Balzac che non è abusivo citare in questa sede. Cuvier, Buffon, Geoffrey Saint-Hilaire, Charles Bonnet: l'uomo moderno altro non è se non un animale che si è adattato in un nuovo *habitat* costituito dalla società moderna e la sua narrazione altro non è che una zoologia.

I dettagli non sono delle caratteristiche soggettive ma sono dei singolari universalizzabili. È questo il motivo per cui non appare nessun nome. Non esiste il droghiere nominato ma esistono i dettagli

che fanno di quella specie di uomo un droghiere. Conferirgli un nome vorrebbe dire dargli l'anima, ecco la caustica intuizione di Balzac e dei suoi colleghi: il mestiere è l'individuo e le caratteristiche fanno il mestiere. Così, svuotato di ogni scintilla "divina" quell'uomo del Settecento, che aveva attraversato la Rivoluzione affermando la propria soggettività, che si era liberato dall'oppressione dell'appartenenza di ceto, dall'appartenenza a una classe, per elevarsi come *citoyen* è finito coi suoi ideali nella *corbeille* di Courmer, in quel grande calderone della mediocrità che è la borghesia. Tutto questo Balzac ci suggerisce e non, io sospetto, senza una punta di compiacimento.

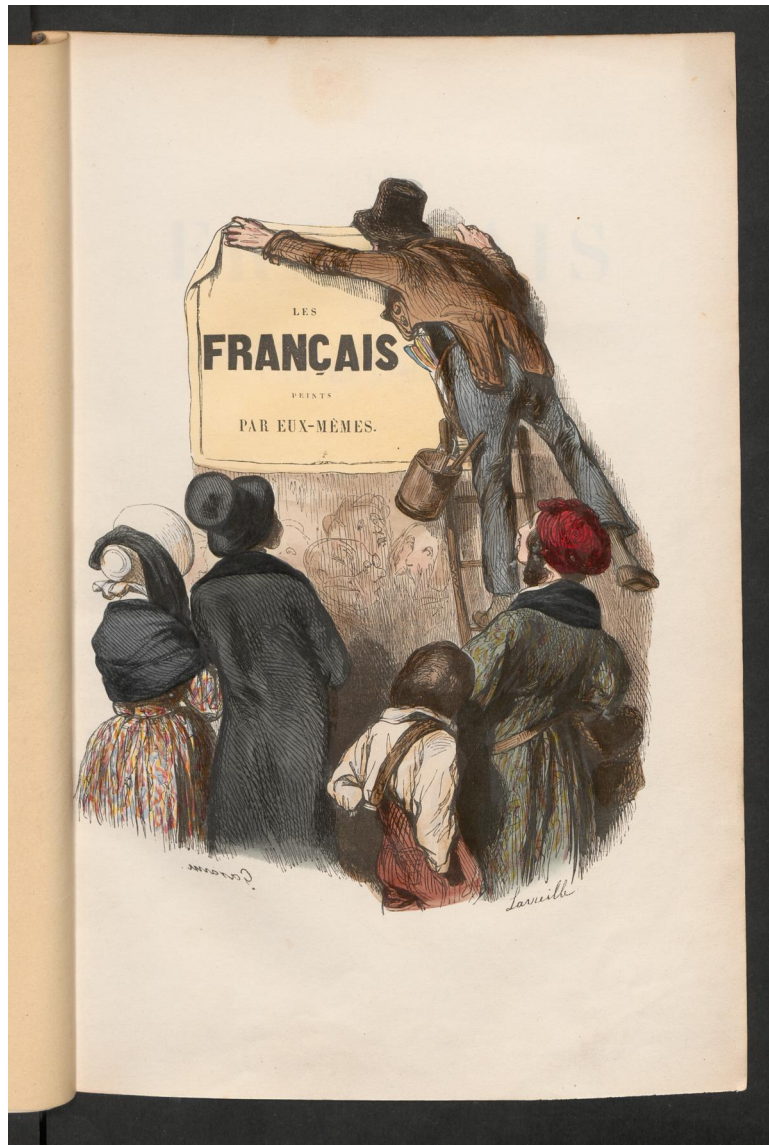


Immagine 1 – *Gravure* con cui si apre l’opera.

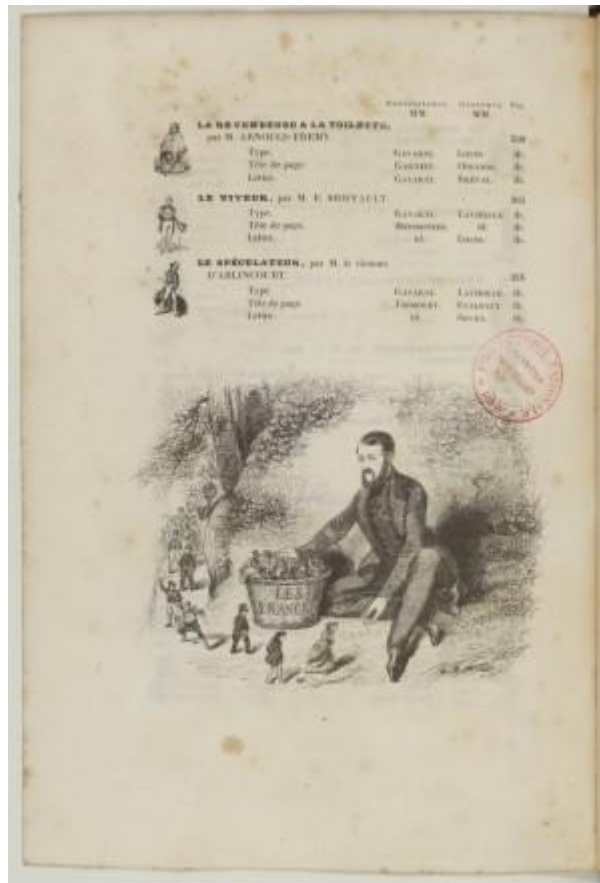


Immagine 2 – Léon Curmer “raccolge” i francesi per la sua collezione di tipi sociali che costituisce l’opera.



Immagine 3 - Un'immagine dall'Indice dell'opera, pubblicato alla fine del tomo VIII.

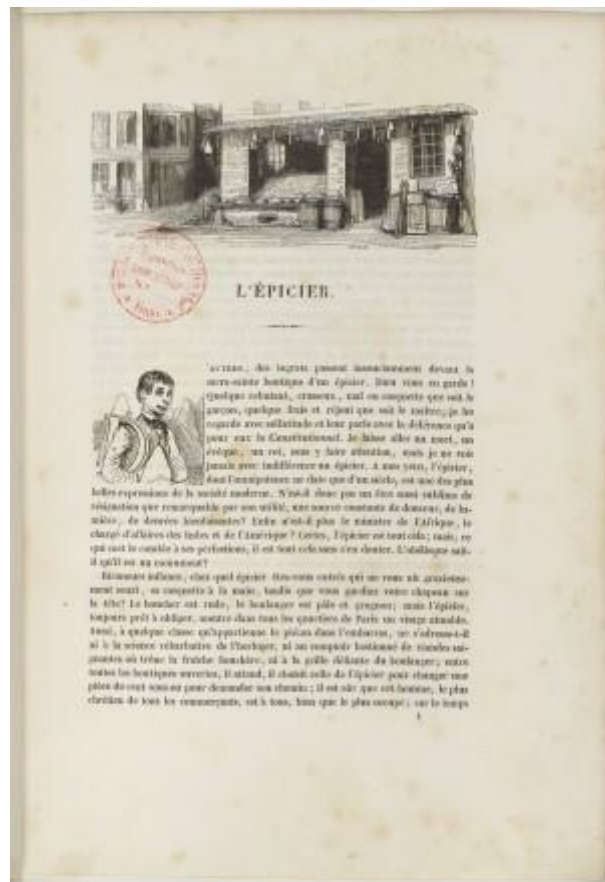


Immagine 4 – Prima pagina della voce *L'épicier*. Maiuscola istoriata e raffigurazione del *milieu*.



Immagine 5 – Pagina conclusiva della voce *L'épicier* con firma di Balzac.



Immagine 6 – *L'épicier* illustrato da Gavarni a figura intera nell'inconfondibile posa servile di fronte all'acquirente.

Bibliografia

AA. VV. *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Courmer, 1840-1842.

Ago, Renata, *Il linguaggio del corpo*, pp.117-148, e Maria Giuseppina Muzza-relli, *Le leggi Suntuarie*, pp. 185-220, in *Storia d'Italia, Annali, n° 19, La Moda*, a cura di C. M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003.

Alfano, Giancarlo, *La cleptomane derubata. Psicoanalisi, letteratura e storia culturale tra Otto e Novecento*, Trento, New Magazine, 2012.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Francfort-sur-le-Main, 1955), préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.

Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Histoire sociale du goût*, (1968), *La distinzione. Storia sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1979.

Charle, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991.

De Broglie, Gabriel, *La monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011.

De Cristofaro, Francesco, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiarri*, Napoli, Liguori, 2002.

Del Lungo, Andrea, Lyon- Caen Boris, *Le roman du signe*, Saint-Denis, PUV, 2007.

Dumard, Adeline, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Flammarion, 1987.

Ginzburg, Carlo, *Miti. Emblemi. Spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992

Goffman, Erving, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

Le Men, Ségolène, Abélès, Luce, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle Paris*, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Le Men, Ségolène, «*La littérature panoramique*» dans la genèse de «*La Comédie humaine*»: Balzac et «*Les français peints par eux-mêmes*», in «*L'Année balzacienne* », n°3, 2002, pp. 73-100.

Le Men, Ségolène, «*Balzac et le débuts du livre illustré romantique en France*» in *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris-Musées/ éditions des Candes, 1995, pp. 69-79.

Marilisa Moccia, *Balzac peint les français*

Luckács, György, *Balzac et le Réalisme français*, traduction de P. Laveau, Maspero (1967), Paris, La Découverte, 1999.

Lyon-Caen, Boris, *Balzac et la Comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée* Saint-Denis, PUV, 2005.

Lyon-Caen, Judith, *La Littérature et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Préface de Alain Corbin, Paris, Tallandier, 2006.

Lyon-Caen, Judith, *Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet*, in «Revue d'histoire du XIX^e siècle », n°24, 2002, pp. 15-32.

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Moretti, Franco, *The Bourgeois: between History and Literature*, London-New York, Verso, 2013.

Parent-Duchâtelet, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, a cura di Alain Corbin, «Points-Seuil Histoire», Paris, Seuil, 2008.

Pavel, Thomas, *Lives of the Novel. A History*, (2013), trad. it. *Le vite del Romanzo*, Roma, Mimesis, 2015.

Perrot, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981.

L'autrice

Marilisa Moccia

È dottore di ricerca in Sociologia della letteratura, ha discusso una tesi sulla rappresentazione della borghesia nella *Comédie Humaine* di Balzac. Si è formata presso le Facoltà di Lettere e di Sociologia dell'Università Federico II di Napoli, l'Université Sorbonne Nouvelle e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi.

Email: moccia.marilisa@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Moccia, Marilisa, "Balzac peint les français: satira sociale e costruzione degli idealtipi ne *Le Français peints par eux-mêmes*", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. De Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>