

ARTYKULY

YLENIA DE LUCA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI)
ORCID: 0000-0003-2900-1122*ZILIA E CÉNIE*: LA DONNA COME FIGURA DELLO
'STRANIERO' NELL'OPERA DI FRANÇOISE DE GRAFFIGNY*ZILIA AND CÉNIE*: WOMAN AS THE 'STRANGER' IN FRANÇOISE
DE GRAFFIGNY'S WORK

ABSTRACT

La corrispondenza privata tra Françoise de Graffigny e Antoine-François Devaux ci permette di tracciare la genesi del romanzo epistolare *Lettres d'une Péruvienne* e dell'opera teatrale in cinque atti *Cénie*, due opere considerate best-seller del XVIII secolo. Queste lettere ci aiutano a comprendere i suoi metodi di lavoro (auto-censura, la sua concezione della donna-autrice, la relazione con i suoi personaggi principali, il suo ambiente circostante, ecc.) ma anche i motivi che la inducono a scrivere (principalmente la necessità di denaro), tanto da essere considerate le bozze di entrambi i lavori. Le interferenze tra la biografia di Françoise de Graffigny e i suoi personaggi femminili risultano chiare sin dall'inizio e la ricostruzione della genesi di queste opere ci mostra come la creazione letteraria diventi un mezzo di riflessione su se stessi e la creazione di un sé femminile. Questo contributo cercherà di dimostrare come, nelle sue due opere più conosciute, Graffigny utilizzi la figura dello straniero, in tutti i suoi sensi, per evidenziare le difficoltà che le donne affrontano nella società dell'epoca, mostrando, attraverso i casi di Zilia e Cénie, che nel Settecento le donne erano considerate 'come' straniere nel loro stesso paese, nelle proprie dimore.

PAROLE CHIAVE: la donna, straniero, XVIII secolo, Francia, romanzo, teatro

ABSTRACT

The private correspondence between Françoise de Graffigny and Antoine-François Devaux allows us to trace the genesis of the epistolary novel *Lettres d'une Péruvienne* and the five-act play *Cénie*, two works considered best-sellers of the 18th century. These letters help us understand her working methods (self-censorship, her conception of the female author, her relationship with her main characters, her surrounding environment, etc.) as well as the motivations behind her writing (primarily the need for money), to the extent that they can be considered drafts of both works. The interplay between Françoise



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

de Graffigny's biography and her fictional female characters is evident from the start, and the reconstruction of the genesis of these works demonstrates how literary creation becomes a means of self-reflection and the creation of a feminine self. This contribution will seek to demonstrate how, in her two most well-known works, Graffigny uses the figure of the stranger, in all its senses, to highlight the difficulties women faced in 18th-century society, showing through the cases of Zilia and Cénie that women were considered 'like' foreigners in their own country, in their own homes.

KEYWORDS: woman, stranger, 18th century, France, novel, theatre

Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité.

Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous mêmes*

Dall'*affaire* dei 'sans papier' del 1996 fino alle ultime elezioni presidenziali, la presenza degli stranieri in Francia ha assunto un ruolo sempre più centrale nel discorso politico.

L'intensità della mediaticità di questo problema potrebbe far pensare che il fenomeno sia nuovo. Tuttavia, numerosi studi recenti e censimenti negli archivi dimostrano che gli stranieri sono presenti sul territorio francese da molti secoli e che l'inquietudine generata oggi dalla loro presenza in Francia era già espressa, a volte nello stesso modo, a partire dal diciottesimo secolo¹.

Infatti, il tema e la figura dello straniero appaiono frequentemente nella letteratura dell'epoca; ne troviamo tracce in opere di Montesquieu e Voltaire, così come nelle due opere più note di Françoise de Graffigny: *Lettres d'une Péruvienne* (1747) e *Cénie* (1750).

L'intento di questo contributo sarà quello di esaminare come Graffigny utilizzi in queste due opere la figura dello straniero come mezzo per discutere la precarietà della condizione delle donne del suo tempo. Ma prima di affrontare i testi di Graffigny, sarebbe utile contestualizzare lo straniero nella società francese nel diciottesimo secolo. Chi erano gli stranieri che lavoravano e risiedevano in Francia nel Settecento? Yves Lequin, nel suo lavoro che traccia a grandi linee la storia dell'immigrazione straniera in Francia, dal titolo: *La Mosaïque France*, distingue diversi tipi di immigrati dell'epoca: soldati, mercanti, finanziari, artisti, funzionari e uomini di stato dei ranghi più elevati al servizio del re (si pensi a Mazarin o a Jacques Necker, tra gli altri meno illustri).

Lequin include nel suo censimento i contadini delle regioni limitrofe dell'est, così come gli ebrei che, nonostante la loro presenza da secoli sul suolo francese, avevano sempre uno *status* di 'stranieri' tanto da costituire un gruppo di notevole dimensione, contando tra i 30.000 e i 35.000 nel 1780, anche se non formavano una

¹ Cfr. Noiriel (1992); Lequin (1988); Dubost (1993).

comunità unita². Y. Lequin traccia la storia sociale degli stranieri sotto *l'Ancien Régime*, elencando le loro origini, le loro attività, le loro professioni e la loro utilità per lo Stato, ma non si sofferma sulla loro condizione giuridica né sugli atteggiamenti che definivano la loro identità e il loro *status* civile, né sulla delimitazione delle loro attività e dei loro diritti. Per un'analisi del genere, *l'Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert può fornirci indicazioni preziose, dato che molti articoli e riferimenti dell'*Encyclopédie* fanno riferimento allo straniero in Francia nel secolo dei Lumi. Tutti sottolineano, in un modo o nell'altro, che lo *status* dello straniero è determinato dal posto o dalla situazione, sia geografica che sociale, che occupa rispetto agli altri. L'articolo principale, pubblicato nel 1756 nel sesto volume, definisce lo straniero come “celui qui est né sous une autre domination & dans un autre pays que le pays dans lequel il se trouve”, mettendo così in luce lo spostamento dello straniero dal suo paese d'origine al suo paese di residenza (Jaucourt 1756: t. vi).

L'autore dell'articolo, il cavaliere de Jaucourt, fa subito riferimento al luogo comune stabilito dai Greci e dai Romani che associa lo straniero al nemico. Come ci si potrebbe aspettare da un autore dell'*Encyclopédie*, Jaucourt critica implicitamente questa equazione, attribuendo la caduta di Atene e Sparta all'incapacità dei Greci di apprezzare i contributi, sia economici che culturali, degli stranieri al benessere nazionale. E loda i leader come Alessandro Magno, che hanno avuto la visione necessaria per comprendere il contributo degli stranieri al rinnovamento del paese e che hanno ridefinito il concetto in termini morali per imporre una nuova equazione.

Dopo aver presentato la definizione storica e l'uso del termine “étranger”, Jaucourt esamina il suo significato contemporaneo, dando l'interpretazione che associamo alla visione politica dell'*Encyclopédie*. Si potrebbe essere ingannati leggendo il cavaliere e credere che si faccia l'elogio dell'unificazione europea e della globalizzazione:

Aujourd'hui que le commerce a lié tout l'univers, que la politique est éclairée sur ses intérêts, que l'humanité s'étend à tous les peuples, il n'est point de souverain en Europe qui ne pense comme Alexandre. On n'agit plus la question, si l'on doit permettre aux étrangers laborieux & industrieux de s'établir dans notre pays, en se soumettant aux lois. Personne n'ignore que rien ne contribue davantage à la grandeur, la puissance et la prospérité d'un état, que l'accès libre qu'il accorde aux étrangers de venir s'y habituer, le soin qu'il prend de les attirer, & de les fixer par tous les moyens les plus propres à y réussir. Les Provinces-unies ont fait l'heureuse expérience de cette sage conduite (Jaucourt 1756: t. vi).

Sebbene la conclusione di Jaucourt suggerisca che gli Stati illuminati non considerino più gli stranieri come nemici, fa riferimento alla pratica tradizionale del

² “Il n'y a donc pas en fait un groupe juif mais des communautés peu liées entre elles, voire hostiles, rassemblant au total environ 30.000 à 35.000 personnes dans les années 1780” (Lequin 1988: 255).

*droit d'aubaine*³. Questa pratica stabiliva che alla morte di uno straniero senza eredi francesi, tutti i suoi beni passavano al re, garantendo così che nessuna presenza straniera si perpetuasse all'interno dello Stato⁴.

Enfin s'il est encore des états policés où les lois ne permettent pas à tous les étrangers d'acquérir des biens-fons dans le pays, de tester & de disposer de leurs effets, même en faveur des régnicoles, de telles lois doivent passer pour des restes de ces siècles barbares où les étrangers étoient presque regardés comme des ennemis (*ibidem*: t. vi).

Questi riferimenti alla storia e alle pratiche di altri paesi per chiarire il concetto di straniero costituiscono un gesto retorico che si ripete in ogni menzione del termine "étranger". Tale strategia tipica del discorso enciclopedico può essere interpretata sia come una critica che come un'approvazione della politica francese nei confronti degli stranieri. Attraverso il confronto indiretto tra la Francia dei Lumi e le politiche esemplari di Alessandro Magno e delle Province Unite, l'articolo potrebbe far credere che nella Francia del 1750 lo *status* dello straniero avesse perso di importanza, se mai fosse ancora presente. E tuttavia, due dei tre articoli successivi di Jaucourt suggeriscono esattamente il contrario e rendono meno ottimistica l'interpretazione del cavaliere. Il terzo articolo propone una definizione del termine che sottolinea il ruolo o piuttosto lo spostamento sociale all'interno della sfera privata e intima della configurazione domestica: "Étranger se dit aussi de celui qui n'est pas de la famille. Le retraits lignager a lieu contre un acquéreur étranger, pour ne pas laisser sortir les biens de la famille" (Jaucourt 1756: t. vi). La citazione completa di questo breve articolo introduce la nozione di intrusione e la possibilità di usurpare un posto al centro di questa sfera sociale protetta, suggerendo inoltre la deviazione o l'appropriazione della proprietà e dei beni degli eredi familiari legittimi.

Come dimostrano i riferimenti a *aubain* e *régnicole*, i cittadini francesi (o i *régnicoles* appunto), potevano disporre liberamente dei loro beni, a differenza degli *aubains* che "[sont privés de] pouvoir succéder & disposer de [leurs] biens par testament"⁵. Allo stesso modo in cui il *droit aubaine* serviva a garantire che i beni appartenenti a uno straniero residente in Francia non fossero trasferiti in un altro stato né permettessero a uno stato straniero di mettere le mani sulla proprietà e sui beni in Francia, la nozione di 'estraneo alla famiglia' proteggeva l'ordine sociale privato, la legittimità familiare e il trasferimento legittimo della proprietà privata.

³ In *De l'esprit des lois*, Montesquieu sostiene che tale pratica abbia inizio con i Visigoti, a seguito della fine dell'Impero Romano: "Dans ces temps-là, s'établirent les droits insensés d'aubaine et de naufrage: les hommes pensèrent quel es étrangers ne leur étant unis par aucune communication de droit civil, ils ne leur devalent, d'un côté, aucune sorte de justice; et, de l'autre, aucune sorte de pitié" (1748: ii.61).

⁴ Cfr. Wells (1995).

⁵ Nell'*Encyclopédie*, Boucher d'Argis è l'autore dell'articolo 'Regnicole', mentre gli articoli 'Aubain' e 'Aubaine' sono di François Vincent Toussaint, il quale ha redatto più di 400 articoli su questioni giuridiche per i primi due volumi e solo due nei volumi successivi prima che Boucher d'Argis non redigesse tutti gli articoli riguardanti temi legali a partire dal terzo volume.

Con questi riferimenti, l'*Encyclopédie* delinea i parametri politici, economici e sociali dello straniero in Francia al tempo in cui scriveva Graffigny.

Sappiamo che Françoise fu data in matrimonio all'età di sedici anni, nel gennaio 1712, al ciambellano del duca di Lorena, François Huguet de Graffigny. Il matrimonio fu, in breve, un inferno.

Il marito esercitava il suo potere con brutalità e violenza sulla giovane moglie, che sopportò questa situazione per anni, per poi riuscire, nonostante la resistenza del suo *entourage* e persino dei suoi genitori, a ottenere una separazione legale e, demoralizzata e finanziariamente rovinata, intraprendere una vita in cui poté contare solo su se stessa. In modo caratteristico, la svolta decisiva che la portò a scrivere avvenne in questa fase della sua vita in cui si trovava indifesa di fronte a suo marito. Nel 1723, quando la separazione fu finalmente ratificata e soprattutto dopo la morte del marito nel 1725, riuscì a farsi nuovamente accettare dalla società. Verso il 1728–1729 intraprese una relazione amorosa con Léopold Desmarest e alcuni anni dopo, intorno al 1733, strinse anche legami stretti di amicizia con François-Antoine Devaux, a cui affettuosamente si riferisce come Panpan nelle sue lettere.

Dopo quarantacinque anni di vita nella provincia di Lorena, Mme de Graffigny faticò ad entrare nei circoli letterari parigini. A queste difficoltà si aggiunge la rottura iniziata da Demarest, dopo quindici anni di relazione amicale e amorosa. A seguito di questo shock, decise di non intraprendere mai più relazioni o matrimoni. E infatti, nel periodo successivo, lei, che era stata fino ad allora perseguitata dalla sfortuna, sembrò finalmente raggiungere una sorta di liberazione. Respinse diverse proposte di matrimonio e relazioni, si stabilì nella sua casa nel novembre 1742 e infine accolse, nel 1746, una giovane nipote, Mlle de Ligniville. Un anno dopo, Françoise, che era certamente un'esperta di scrittura epistolare, fece il suo ingresso nella vita letteraria parigina con le *Lettres d'une Péruvienne*, scritte, in realtà, in controtendenza. In quest'opera, infatti, lo spirito dell'Illuminismo e la critica alla civiltà sono praticati, per una volta, da un punto di vista femminile, come hanno dimostrato Janet Gurkin Altman⁶ e Julia V. Douthwaite⁷, poiché viene elaborata una concezione pedagogica che preconizzava l'apprendimento di una giovane donna attraverso l'esperienza già quindici anni prima della pubblicazione de *L'Émile* di Rousseau. Françoise de Graffigny, quindi, vivrà il processo della scrittura nella sua funzione di emancipazione dato che la scrittura le permetterà di garantire la stabilità della sua esistenza fuori dal comune: in altre parole, la scrittura le permetterà di distinguersi come donna libera e di affermarsi nella sua differenza⁸.

⁶ Cfr. Gurkin Altman (1991).

⁷ Cfr. Douthwaite (1992).

⁸ Françoise de Graffigny non ha solo avuto successo nella sua carriera di autrice, ma anche nella costruzione della sua identità di donna libera e diversa dalle altre donne. Ma il suo non è un caso isolato, poiché un gran numero di autrici femminili ha fatto ricorso alla finzione, all'utopia, all'esotismo o a paratesti per costruire o consolidare la propria identità come eccezione. Penso qui al prologo delle *Lais* di Marie de France, a certi poemi delle *Dames des Roches*, alla *Peinture des mœurs* di Marie de Gournay o alla *Histoire de Sapho* di Madeleine de Scudéry, per citare solo alcuni di questi testi.

Il contenuto del romanzo è ben noto: lo sviluppo psicologico di una giovane peruviana, Zilia, deportata in Francia.

Si potrebbe interpretare Zilia come l'incarnazione fittizia, ma comunque concreta, della nozione astratta dello straniero delineata nell'*Encyclopédie*. Nata in un paese straniero, presa contro la sua volontà come merce per il consumo culturale di una società che inizia a colonizzare altri paesi e altri popoli, Zilia deve affrontare tutti i problemi, le incertezze e le domande di uno straniero. Sarà presentata alla società, imparerà la lingua e le abitudini del suo paese ospitante, ma rimarrà sempre quel 'corpo estraneo' che non può né, nel suo caso, vuole integrarsi o assimilarsi al punto da non distinguersi più dal suo ambiente. Anche se si sbarazza dell'abbigliamento esotico, del costume del suo paese natale che le conferisce la sua identità, e anche se si adatta alle usanze francesi, rimane fundamentalmente 'straniera' nella sua essenza.

La *Péruvienne*, che ha una grande differenza culturale da superare, si trova inizialmente disorientata, muta, priva del linguaggio, isolata, emarginata dalla società e pensa al suicidio: "Que nous sommes à plaindre! Nos maux sont sans remede, il ne me reste qu'à te l'apprendre et à mourir" (Graffigny 2014: 125).

Mme de Graffigny, proveniente dalla sua provincia lorenese e vivendo a Parigi, e la protagonista, la Peruviana in Francia, sono legate in modo del tutto singolare; entrambe vivono ai margini della società e trovano una via di fuga da questa marginalità in una relazione (amorosa) immaginaria e in un'amicizia epistolare. Inoltre, questo cosiddetto "romanzo d'amore" si conclude in modo veramente poco convenzionale: Zilia rifiuta sia una relazione amorosa che il matrimonio con un ammiratore sincero. Dopo le esperienze con l'amante del passato, Aza, e, paradossalmente, proprio grazie ai sentimenti 'espressi', depositati nelle sue lettere, cioè grazie alla scrittura, finisce per reclamare una vita nell'autarchia. Questa forma di vita riceve quindi la sua piena ed illimitata adesione e Zilia sperimenta, leggendo libri e scrivendo lettere, una nuova gioia di vivere, un'inconsueta felicità che culmina nelle belle e famose frasi sul "plaisir d'être; ce plaisir oublié, ignoré même de tant d'aveugles humains; cette pensée si douce, ce bonheur si pur, je suis, je vis, j'existe, pourrait seul rendre heureux, si l'on s'en souvenait, si l'on en jouissait, si l'on en connaissait le prix" (*ibidem*: 222).

Lo sguardo ingenuo che la *Péruvienne*, questa *bonne sauvage*, getta sulla Francia non serve solo a criticare la civiltà, come nel caso di Montesquieu ne *Les Lettres persanes* o di Voltaire ne *L'Ingénu*, ma anche e soprattutto a scoprire, o addirittura a costituire, l'identità di una donna. L'adattamento al nuovo sistema, al paese delle leggi e delle "usanze", non significa per la deportata rinnegare la propria origine. Zilia rimane autentica, fedele a se stessa, nel senso che non reprime la sua essenza di *Vierge du Soleil*, la sua natura o il suo modo di essere. Ad esempio, sa bene che è importante imparare la nuova lingua: "le seul usage de la Langue du pays pourra m'apprendre la vérité et finir mes inquiétudes" (Graffigny 2014: 136), ma si rifiuta di ripetere meccanicamente concetti e di adottare schemi di pensiero preconfezionati.

Negli ultimi quindici anni, le prospettive critiche su questo romanzo, narratologico, femminista, marxista, post-coloniale e altre ancora, si sono moltiplicate e hanno approfondito la nostra comprensione di quest'opera. Personalmente, proporrei di considerare Zilia come un'immigrata straniera e non solo come l'altro esotico o il soggetto coloniale. In questo modo si potrebbero illuminare alcuni aspetti oscuri del personaggio e del romanzo. Certamente, Zilia impara il francese e comprende la società francese con grande facilità, dimostrando una notevole capacità di adattamento. Ma allo stesso tempo, rifiuta fermamente compromessi che faciliterebbero la sua integrazione. Rifiuta, ad esempio, di abbandonare la sua religione e rifiuta il matrimonio. Come dimostra lo *status* dei protestanti e ancora più chiaramente quello degli ebrei nella Francia dell'*Ancien Régime*, chi non è cattolico rischia di essere considerato straniero⁹. Mentre i protestanti nel mezzo del diciottesimo secolo si integravano effettivamente, gli ebrei che risiedevano da generazioni su suolo francese non godevano ancora dello *status* di *régnicole*. Erano considerati quel 'corpo estraneo', quell'intrusione o quella presenza innaturale, che né il corpo né la nazione potevano assimilare.

Il fatto che Graffigny sottolinei il rifiuto di Zilia di abbandonare la sua religione non dovrebbe essere interpretato solo come una critica tipica dell'Illuminismo all'intolleranza religiosa, ma anche come un segno della sua estraneità. Allo stesso modo, il suo rifiuto di sposare Déterville non è solo un modo autoriale di concepire diversamente la conclusione romanzesca o il destino dell'eroina, come hanno proposto alcuni critici. Può anche essere interpretato come un modo per Zilia di preservare la sua identità al di fuori della società pubblica e privata come estranea alla famiglia e di rifiutare la sua assimilazione all'interno della famiglia.

Dopo la presentazione di Zilia alla famiglia di Déterville e una volta passata l'attrazione dell'esotismo, la protagonista viene rapidamente percepita come un'intrusa che minaccia gli interessi familiari in vari modi. La madre di Déterville comprende rapidamente la passione che suo figlio nutre per questa peruviana e la caccia immediatamente di casa per rinchiuderla in convento. Così, Zilia non costituirà più una minaccia per i progetti familiari sul futuro dei figli e sulla disposizione dei suoi beni. Questo secondo esilio rafforza lo *status* precario di Zilia che, respinta dai suoi ospiti, diventa di fatto straniera senza una dimora fissa e 'sans papier'.

In questo contesto, i documenti che Déterville vuole darle in seguito per formalizzare e legalizzare il suo titolo al castello assumono un significato particolare. Questi documenti funzionano in senso figurato come le 'lettres patentes' che davano i diritti di cui godevano i *régnicoles* e che solo il re poteva concedere agli stranieri, compresi gli ebrei¹⁰. Con questi documenti, Zilia gode di uno nuovo

⁹ Cfr. Lequin (1988: 255–274).

¹⁰ I numerosi originali di queste 'lettres patentes' o 'lettres de naturalité', così come le loro copie utilizzate per la registrazione presso i tribunali del regno, che si trovano negli attuali fondi e archivi, costituiscono la traccia più tangibile della presenza degli stranieri in Francia nel corso dei secoli. Cfr. Dubost (1993).

stato civile e di un'indipendenza privata e sociale. Tuttavia, Zilia, pur possedendo una dimora, rimane quel 'corpo estraneo' incapace di integrarsi completamente. L'affascinante e quasi nascosto studio nel cuore del castello, in cui sono conservati e rappresentati i simboli del suo passato incaico, sarebbe quindi il segno del 'corpo estraneo' che Zilia rappresenta nel suo castello francese. Allo stesso modo, la sua determinazione nel non sposare Déterville mostrerebbe non solo la sua fedeltà ad Aza, ma anche la sua volontà di rimanere estranea e quindi di preservare la sua identità all'interno della società francese. Con la sua scelta del nubilito, non avrà mai figli e quindi eredi; i suoi beni torneranno al re, secondo quanto prevedeva il *droit d'aubaine*.

Tre anni dopo, Graffigny riprende la stessa questione dello *status* precario della donna all'interno della società e della famiglia francese nella sua opera teatrale, *Cénie*, rappresentata per la prima volta alla *Comédie Française* il 25 giugno 1750. Quest'opera, che consentirà a Graffigny di essere considerata come la creatrice di un "genre véritablement nouveau en quelque façon" (Grimm 1882: ii.377), segnerà una tappa significativa nella storia del teatro francese del XVIII secolo.

Questa 'pièce dramatique' in cinque atti, il cui tono è serio dall'inizio alla fine e la cui trama è fondamentalmente domestica e familiare, serve a dimostrare secondo Pierre-Henri Larcher "qu'une famille honnête et malheureuse peut faire couler des larmes. [...] *Cénie* est le chef-d'œuvre du genre mixte" (Larcher 1751: 29), poiché funge da intermediario tra le commedie 'larmoyantes' di La Chaussée e i drammi borghesi di Diderot¹¹. In una lettera a Devaux del 15 agosto 1745, Graffigny spiega le ragioni per cui ha deciso di non scrivere *Cénie* in versi: "Deux choses pouront bien m'en empecher: la longueur de tems qu'ils [les vers] me mangeroient, et une autre chose qui va te revolter, c'est qu'il est plus honnête a une femme d'écrire en prose qu'en vers. Les vers affichent l'auteur, la savante; la prose ne dit que la femme du monde qui a de l'esprit" (Goulbourne 2004: 30). Per Graffigny, scrivere in versi e persino affermarsi come autrice drammatica (anziché romanziera) sono cose che solo gli uomini fanno: gli uomini scrivono per il teatro, mentre le donne si dedicano al romanzo.

L'atteggiamento di Graffigny nei confronti dello *status* di autrice si comprende nel contesto della posizione delle donne autrici nella società dell'epoca. Nel XVIII secolo, erano abbastanza rare le donne che avevano il coraggio di affermarsi pubblicamente come autrici. L'immagine della donna autrice era da tempo piuttosto negativa e ridicola, un pregiudizio ereditato almeno dal XVII secolo.

L'opinione pubblica non era favorevole, come dimostrano le osservazioni di Mme de Lambert nel 1727: "Il a paru, depuis quelque temps, des romans faits par des dames. [...] Quelques personnes, au lieu d'en examiner les graces, ont cherché à y jeter du ridicule. Il est devenu si redoutable, ce ridicule, qu'on le craint plus que le déshonneur. [...] Si l'on passe aux hommes l'amour des lettres, on ne le pardonne pas aux femmes" (Mme de Lambert 1732: 185–186).

¹¹ Cfr. Grayson (1996).

Françoise riconosce anche che l'onestà non permette che una signora si faccia conoscere come autrice agli occhi del grande pubblico. Sembra quindi che Graffigny si conformi alle abitudini letterarie e sessuali del suo tempo. Anche nella sua lettera a Devaux del 20 ottobre 1744, mostra poco entusiasmo per la professione di autrice: "Je sens partout la médiocrité de mon génie, la secheresse ou plustot l'ignorance de ma langue, et les efforts qu'il m'en coûte pour travailler. Je ne suis point auteur" (Goulbourne 2004: 32). L'atteggiamento di Graffigny nei confronti dello *status* di autrice si comprende anche nel contesto della gerarchia dei generi letterari dell'epoca. Scrivere un racconto, e persino un romanzo, era pericoloso: scrivere per il teatro era ancora peggio. Persisteva nel XVIII secolo il sistema sessualizzato dei generi letterari, ereditato dal secolo precedente: il teatro era il dominio degli uomini, il romanzo quello delle donne¹².

Ma se Graffigny sembra piegarsi e conformarsi alle convenzioni letterarie e sessuali del suo tempo, è solo apparenza. L'uso della prosa non è necessariamente conservatore. Graffigny accetta certamente la presunta femminilità della prosa, forse con una certa modestia, ma è anche un atto di contestazione: cerca di aprire nuove strade. Afferma l'indipendenza della donna come autrice drammatica e la sua opera ottiene un grande successo alla *Comédie Française*. Scrivere per il teatro consapevole del proprio sesso era qualcosa di coraggioso e innovativo.

Si tratta quindi di un atto di contestazione paragonabile a quello di Zilia. Si potrebbe dire che le preoccupazioni dell'autrice riguardanti l'autorialità, l'estetica e il linguaggio si avvicinano a quelle dell'eroina delle *Lettres d'une Péruvienne*, che si preoccupa anche di adottare un linguaggio maschile, ovvero il francese. Trovare una voce è una sfida, sia per il personaggio che per l'autrice stessa. La scelta della prosa in teatro diventa quindi una risposta propriamente "femminile": scrivendo *Cénie*, Graffigny trova la sua voce teatrale emancipandosi dai confini estetici tradizionali.

A prima vista, però, il caso di Cénie sembra completamente diverso da quello di Zilia. Cresciuta all'interno di una famiglia amorevole e legittima erede, Cénie è l'opposto della straniera. Ma durante il dramma, Cénie scopre di essere estranea alla famiglia e questa rivelazione drammatica trasforma temporaneamente, ma completamente, la sua identità e il suo *status* civile. Tutto l'intreccio del dramma ruota attorno alla trasformazione del personaggio centrale della famiglia in una figlia respinta, emarginata e "straniera". Privata del suo nome, del suo *status* di figlia legittima, del suo posto come simbolo e trasferimento del patrimonio familiare, Cénie si ritrova in una situazione simile a quella di Zilia.

Julie Hayes sostiene che questo nuovo genere letterario, di cui Cénie è uno dei primi esempi, dipenda più dal contesto sociale che dall'identità dei personaggi, che sarebbero piuttosto stereotipi unidimensionali nella loro sentimentalità e virtù e quindi intercambiabili¹³. La posizione del personaggio e la sua perdita o scambio

¹² Cfr. May (1963: 204–265).

¹³ Cfr. Hayes (1991).

nel settore privato e sociale della famiglia sono la fonte del dramma. “In these plays, it is not the character's identity that matters, but rather who they are”, dice Hayes, che conclude: “The characters belong to the sphere where identity is determined by relationships and position in the social network, rather than individual worth or the ability to represent” (Hayes 1991: 16 e 22).

Cénie crede di essere la figlia di Dorimond e Mélisse, che è appena morta. È innamorata di Clerval, nipote di Dorimond, che ricambia i suoi sentimenti. Ma Méricourt, fratello di Clerval e l'altro nipote di Dorimond, desiderando aumentare la sua parte dell'eredità di Dorimond, la cerca con insistenza. Le motivazioni di Méricourt, chiare fin dall'inizio della *pièce*, mostrano che la questione dell'eredità e del controllo della fortuna familiare costituisce il nodo drammatico. Méricourt, ispirato dai suoi interessi venali, cerca di rivelare la posizione illegittima di Cénie. Per convincerla a sottomettersi, Méricourt le consegna una lettera in cui Mélisse ammette che Cénie non è sua figlia.

Di conseguenza, lo *status* sociale di Cénie cambia radicalmente. Da una bambina amata, con sicurezza economica e sociale garantita, diventa, come sottolinea Méricourt, “une inconnue sans aveu, sans parents” (Graffigny 2014: IV.iii).

Cénie, quindi, si ritrova orfana senza alcun legame parentale che potrebbe conferirle un nome, un'identità o un posto legittimi. Tuttavia, questa scoperta di un posto e un'identità illegittimi di cui si è appropriata senza saperlo e che non le appartengono non ha l'effetto sperato da Méricourt. Piuttosto che accettare il suo ricatto, Cénie si prepara a rivelare a Dorimond, il suo padre adottivo, l'inganno di Mélisse e il suo nuovo *status* di estranea alla famiglia. In un ultimo disperato tentativo di costringerla, Méricourt rivela l'identità della sua vera madre, la governante Orphise, virtuosa, orgogliosa, ma di una famiglia meno agiata. Mentre Dorimond avrebbe adottato Cénie, orfana e illegittima, reintegrandola così nella famiglia, questa rivelazione lo dissuade. I critici contemporanei di Graffigny non apprezzarono affatto la rigidità di Dorimond che lo porta a respingere sua figlia a causa dello *status* sociale della madre¹⁴. Infatti, dato che né il personaggio né l'identità profonda di Cénie sono cambiati, perché allora rifiutarla come figlia?

Ma la sua posizione all'interno della configurazione familiare è effettivamente cambiata, e questa nuova posizione al di fuori della famiglia fa sì che la sua presenza all'interno di essa sia perturbante, come un ‘corpo estraneo’ che disturba la salute e la stabilità dell'organismo familiare che la ospita.

Questa percezione della sua amata figlia Cénie come un ‘corpo estraneo’ potrebbe spiegare il rifiuto di Dorimond. La dispersione familiare viene infine risolta con l'arrivo del marchese Dorsainville, presentato da Clerval. Questo amico, che ha accompagnato sin dalle colonie, si rivela essere il marito di Orphise, scomparso da tempo, e il padre di Cénie. La famiglia di Dorimond si ricostituisce così in due famiglie presto unite dal matrimonio di Clerval e Cénie.

¹⁴ Grayson (1996: 1–152).

Come dimostra questo breve sunto della *pièce*, lo spostamento sociale e l'allontanamento familiare che ne consegue colpiscono tutti i personaggi tranne il patriarca Dorimond. Alla fine della *pièce*, la posizione di ognuno nella costellazione familiare viene ridefinita; Méricourt, nipote legittimo ed erede di Dorimond, si trova allontanato dal centro; emarginato, diventa estraneo a quella patria privata e intima che costituisce la famiglia. A questo proposito sono significative le ultime parole di Dorimond: "Je lui donnerai de quoi vivre dans le grand monde, sa patrie: mais je ne le verrai pas. Allons, vivons tous ensemble, et que la mort seule nous sépare" (Graffigny 2014: 372). Espulso dalla famiglia, Méricourt incarna la definizione di estraneo che l'*Encyclopédie* attribuisce ad Alessandro: "Seuls les méchants sont étrangers" (Jaucourt 1756: t. vi).

In conclusione: il fatto che Graffigny abbia scelto di esplorare lo *status* dello straniero attraverso i suoi personaggi femminili non è privo di significato. Non sorprenderebbe se Graffigny, nata in Lorena, una regione i cui accordi che concedevano lo *status* di *régnicole* francese ai suoi abitanti erano stati recentemente confermati, fosse particolarmente consapevole dello *status* precario di chiunque potesse non essere un *régnicole*¹⁵. Ma la sua esperienza personale e difficile l'aveva resa ancora più sensibile alla situazione precaria di ogni donna, il cui *status* legale era quello di una minore e la cui posizione sociale e identità dipendevano dal matrimonio. Pertanto, Graffigny utilizza nelle sue due opere più conosciute la figura dello straniero in tutti i suoi sensi per sottolineare le difficoltà che la donna incontra nella società dell'epoca. Per Graffigny, i casi di Zilia e Cénie mostrano che la donna è "come" una straniera nel suo stesso paese, nella sua stessa casa, rischiando di trovarsi "senza dimora" e priva dei diritti dei *régnicoles*, se non riesce ad ottenere o possedere i 'papiers' necessari.

BIBLIOGRAFIA

- DE GRAFFIGNY F. (2014): *Cénie. Pièce en cinq actes*, Rotraud von Kulesa, Paris, Classiques Garnier [1750].
- DE GRAFFIGNY F. (2014): *Lettres d'une Péruvienne*, Rotraud von Kulesa, Paris, Classiques Garnier [1747].
- DE LAMBERT A.-T. (1732): *Réflexions nouvelles sur les femmes*, P. Humbert, Paris.
- DIDEROT D., D'ALEMBERT J. LE ROND (1993): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Flammarion, Paris [1756].
- DOUTHWAITE J. V. (1992): *Exotic women: literary heroines and cultural strategies in ancient régime France*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- DUBOST, J.-F. (1993): *Les Étrangers en France, XVII^e siècle – 1789: guide des recherches aux Archives Nationales*, Archives Nationales, Paris.

¹⁵ Cfr. 'Droit de Lorraine et Barrois', *Encyclopédie* (372).

- GOULBOURNE R. (2004): *Genre littéraire, sexe féminin: les enjeux esthétiques de Cénie*, in: MALLISON J. (a cura di), *Françoise de Graffigny, femme de lettres. Écriture et réception*, Svec, Oxford: 26–40.
- GRAYSON V. L. (1996): *The Genesis and Reception of Mme Graffigny's Lettres d'une Péruvienne et Cénie*, Svec, Oxford.
- GRIMM F. M. (1882): *Correspondance littéraire, philosophie et critique*, Garnier, Paris.
- GURKIN ALTMAN J. (1991): *A Woman's Place in the Enlightenment Sun: the Case of Françoise de Graffigny*, "Romance quarterly", 38: 261–272.
- HAYES J. (1991): *Identity and Ideology: Diderot, Sade, and the Serious Genre*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- KRISTEVA J. (1988): *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris.
- LARCHER P.-H. (1751): *Lettres d'une société ou Remarques sur quelques ouvrages nouveaux*, Abraham Vogel, Berlin.
- LEQUIN, Y. (1988): *La Mosaïque France: histoire des étrangers et de l'immigration en France*, Larousse, Paris.
- MAY G. (1963): *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)*, New Haven, Paris.
- MONTESQUIEU C. L. DE SECONDAT (2019): *De l'esprit des lois*, Flammarion, Paris [1748].
- NOIRIEL G. (1992): *Population, immigration et identité nationale en France*, Hachette, Paris.
- WELLS C. (1995): *Law and Citizenship in Early Modern France*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.