

O ISTORIE A FRUMUSEȚII

De același autor:

Le Corps redressé

Histoire d'un pouvoir pédagogique

Delarge, 1978

Le Propre et le Sale

L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge

Seuil, 1985, et «Points Histoire», 1987

Une histoire culturelle du sport

Techniques d'hier et d'aujourd'hui

Robert Laffont et EPS, 1988

Le Sain et le Malsain

Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge

Seuil, 1993

Ediție revăzută și adăugată, apărută sub titlul:

Histoire des pratiques de santé

Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge

Seuil, «Points Histoire», 1999

Histoire du viol

XVI^e-XX^e siècle

Seuil, 1998, et «Points Histoire», 2000

Passion sport

Histoire d'une culture

Textuel, 2000

Du jeu ancien au show sportif

La naissance d'une mythe

Seuil, 2002

Georges VIGARELLO

O istorie a frumuseții

Corpul și arta înfrumusețării
din Renaștere până în zilele noastre

Traducere din franceză de Luana STOICA



CARTIER
istoric

CARTIER®

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.

Tel./fax: 24 05 87, tel.: 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md

Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, București.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Difuzare:

București: Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Chișinău: bd. Mircea cel Bătrîn, nr. 9, sectorul Ciocana. Tel.: 34 64 61.



Cărțile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.

LIBRĂRIILE CARTIER

Casa Cărții Ciocana, bd. Mircea cel Bătrîn, nr. 9, Chișinău. Tel.: 34 64 61.

Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău. Tel./fax: 24 10 00.

Colecția *Cartier istoric* este coordonată de Inga Druță

Editor: Gheorghe Erizanu

Lector: Em. Galaicu-Păun

Coperta seriei: Vitalie Coroban

Coperta: Vitalie Coroban

Design: Victoria Dumitrașcu

Tehnoredactare: Victoria Dumitrașcu

Prepress: Editura Cartier

Tipar: Combinatul Poligrafic (nr. 52 701)

Gorges Vigarello

HISTOIRE DE LA BEAUTÉ

© Éditions du Seuil, 2004

Georges Vigarello

O ISTORIE A FRUMUSEȚII

Ediția I, februarie 2006

© Cartier, 2006, pentru prezenta ediție.

Această ediție a apărut în 2006 la Editura Cartier. Toate drepturile rezervate.

Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Vigarello, Georges

O istorie a frumuseții. Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre / Georges Vigarello;

trad. din fr.: Luana Stoica; cop.: Vitalie Coroban. – Ch.: Cartier, 2005 (Combinatul Poligr.). – 392 p. – (Col.: *Cartier istoric* / coord.: Inga Druță).

ISBN 9975-79-384-3

1500 ex.

CZU 7.041:111.85(091)

V 58

V 58

ISBN 9975-79-384-3

Fiiței mele, Claire

INTRODUCERE

Într-o scrisoare adresată doamnei de Maintenon, Ludovic al XIV-lea face o descriere a prințesei de Savoia, viitoarea Delfină, pe care se dusesse să o întâmpine la Montargis, în ziua de 4 noiembrie 1696. Regele apreciază că prințesa este „o frumoșe după pofta inimii”¹. Descrierea zăbovește apoi asupra chipului, a ochilor „foarte frumoși”, a gurii „tare rumene”. Regele scoate în evidență „tală foarte elegantă”, „aerul plin de noblețe și un fel de a fi foarte politicos”, o apariție grațioasă născută „să încânte”. Sunt desigur cuvinte convenționale, care se și repetă, un indiciu în plus al dificultății de a preciza caracteristicile frumuseții, de a numi podoabele, formele, rotunjimile. Ele vorbesc mai ales despre „privilegiul” unor trăsături în dauna altora, în cazul nostru este vorba despre chip, dar și despre aer, maniere, elemente indispensabile oricărei „puneri în scenă” a frumuseții în universul curții regale. În schimb, corpul viitoarei Delfine este prea puțin prezent în descriere: o simplă aluzie la talie, care scoate în evidență un bust elegant, sau o trimitere la statura prințesei, „mai degrabă micuță decât înaltă pentru vârsta pe care o are”. Nimic care să contrarieze așteptările nobilimii de la sfârșitul veacului al XVII-lea.

Descrierile vor fi mult diferite un secol mai târziu, cu apropieri între aspectul fizic și sănătate, cu accent pe naturalețea mersului și a mișcărilor și trimiteri mai îndrăznețe la singularitățile fizionomice. Este ilustrativă imaginea Mariei Antoa-

neta, evocată de Tilly la sfârșitul secolului al XVIII-lea: ochii ei „schimbători ca vântul”, pieptul „puțin prea plin”, umerii „admirabili”, ca și gâtul, mersul care etalează două stiluri: „unul hotărât și puțin grăbit, celălalt molatic și un pic legănat, aș spune chiar mângâios, dar care nu-ți îngăduie să uiți respectul cuvenit”². Corpul a câștigat un plus de prezență și un plus de mobilitate. Observatorul și-a plimbat privirea, panoramând formele, expresiile, dinamica.

De unde și impactul istoriei cuprinse între cele două descrieri: diferențe de coduri ale frumuseții, fără doar și poate, dar și de modalități de a enunța și a privi. Pe linia acestei istorii a frumuseții ne vom înscrie, nu pe cea a artei, explorată pe larg până acum³. Nu este o istorie în care sunt studiate toate nuanțele și modelele unei școli, referințele lor academice, ci una cu accent pe social în care, prin gesturi și cuvinte de fiecare zi, sunt stabilite criteriile unei estetici directe, resimțite fizic, cele care țin de gust și atractivitate. Este, pe drept cuvânt, o istorie care explorează, în egală măsură, cuvintele și imaginile. Cu precădere cuvintele, pentru că ele traduc conștientizările, interesele distincte, sensibilitățile recunoscute și resimțite. O cale greu accesibilă pe care, vorbind despre dragoste, Jean-Louis Flandrin a știut să o pună, la vremea sa, în cuvinte atât de potrivite: „Sentimentele noastre nu sunt perceptibile decât atunci când sunt zăvorâte în cuvinte”⁴.

O asemenea istorie nu a fost încă scrisă: este povestea frumuseții rostită de buzele actorilor, contemplată de ei, cu norme și contururile ei; după cum este și cea a trucurilor de înfrumusețare sau de întreținere, cele care îndreptățesc atenția, alifiile, fardurile, secretele. O istorie despre ceea ce place sau nu place la corpul omenesc, într-o cultură anume sau o perioadă anume: aparențe puse în valoare, linii accentuate sau deprecia-

te⁵. Și despre felul cum se schimbă termenii de referință de la o epocă la alta. Evident, istoria nu se limitează numai la forme, deși importanța lor este de prim-plan. Cuprinde și reperatele lor expresive: deplasarea foarte lentă a atenției către indiciile venite din interior, semnalele sufletului, felul în care își râd ele de atitudini și mișcări. Trimite la fantezmele care abia dacă ating suprafața corpurilor: cele care țin de tonus, de ritmuri, de mobilitate. Adâncește reperatele referitoare la aspect și ținută, pe care le găsim în primele tratate moderne de frumusețe sub două nume, „aerul” și „măreția”, în vreme ce tratatele franceze clasice le desemnează prin termenii mai prozaici „înfățișare” sau „apariție”⁶. Include și ceea ce pare cel mai greu de formulat în cuvinte: descifrarea sensurilor, sentimentul acut al neputinței de a descrie ”perfecțiunea”. Un obstacol pe care l-a înlăturat Véronique Nahoum-Grappe: „O femeie frumoasă este un spectacol năucitor, dar puțin trecut prin gândire, ca și cum fascinația pe care o exercită ar fi o explicație suficientă”⁷.

Odată invocate asemenea criterii și obiective, liniile schimbării se ghicesc. Îmbogățirea sistemelor de referință, mai întâi de toate, după cum se vede din cele două relatări precedente, una din secolul al XVII-lea, cealaltă din secolul următor: nuanțarea progresivă a termenilor, diversificarea progresivă a formelor și obiectelor. Noțiunile se rafinează, își largesc câmpul, „cătarea” se deplasează până la reînnoirea „țintei”. Spațiile, volumele, însăși adâncimea corpului sunt mai bine precizate, evoluează odată cu trecerea timpului. Individualizarea lentă a sistemelor de referință reprezintă, de altfel, o a doua dinamică temporală: modelele, de pildă, rămân absolute pentru multă vreme înainte de a fi supuse relativizării și a fi mai lesne acceptate în varietatea lor. Autonomia, diferențele specifice care câștigă pe nesimțite teren nu au cum să nu-și pună amprenta pe imagi-

nea excelenței fizice. Și tot dinamici temporale sunt și cele care, prin deplasarea liniilor de opoziție socială și culturală, detur-nează criteriile de frumusețe și puterea lor de a crea diferențe. Transformările lente ale dominației exercitate asupra femeii își găsesc cu siguranță ecoul în universul estetic: exigența tradițională care reclamă o frumusețe veșnic „pudică”, virginală, strunită s-a impus vreme îndelungată. După care au survenit eliberări hotărâtoare care s-au repercutat și asupra formelor, a înfățișării: mișcări mai degajate, surâsuri mai înflorite, trupuri mai dezgolate. Cu alte cuvinte, istoria frumuseții nu are cum să se dezbrace de cea a modelelor de gen și a identităților.

Este posibil, prin urmare, să înțelegem mai bine această istorie dacă o considerăm o invenție. Trei sensuri pot fi desprinse dintr-o asemenea manieră de a inventa frumusețea pas la pas cu timpul. Primul corespunde unei sporiri a atenției. Originalitatea culturii europene de la sfârșitul secolului al XV-lea constă în creșterea impactului pe care îl poate produce o simplă prezență: o curiozitate estetică nouă pregnantă în ritualurile primirii princiare, în practicile de la curte, în tratate. Noutatea constă într-o stare de vigilență specială față de frumos și de impresiile pe care le produce.

Al doilea sens al invenției vine din importanța estetică inedită acordată unei părți precise și specifice a corpului. De pildă, în secolul al XVII-lea, insistența sporită asupra taliei, a mijlocului, a bustului și rolul major atribuit corsetului în societatea aleasă; sau descoperirea unei frumuseți a părții „de jos”, cu toate dezvoltările aduse de sfârșitul secolului al XIX-lea, plaja, viața de café-concert, moda rochiilor mulate și strânse pe trup; sau dinamica zigzagată după care se mișcă frumusețile de astăzi, muzica, ritmurile latente ascunse sub anumite expresii și mișcări. În acest punct, istoria se înrudește serios cu o ade-

vărată cucerire, care trage după sine spre tărâmul frumuseții un număr tot mai mare de obiecte.

Al treilea sens este acela al inventării unor calități sau a unor forme, nu atât a unor „locuri” noi, cât mai ales a unor „contururi” noi: silueta preferată a secolului al XIX-lea, de pildă, în mare parte reconstruită, cu umeri vătuiți și pieptul tronând deasupra unui abdomen strâns până la sufocare. Nu mai era la modă poza cu partea de sus a corpului împinsă spre spate, ca semn al unei semeții aristocratice, ci bustul drept, viguros, mimând aplombul care să confere un aer de „burghez” hotărât. Un imaginar al aroganței, înscris pentru multă vreme în chiar codul corpului, lasă locul unuia al eficienței. Istoria frumuseții este cu adevărat o istorie a formelor, a ținutei, a expresiilor, a trăsăturilor. „A inventa” este, în cazul nostru, „a re-mania”, „a redesena”.

Ne aflăm în fața unor diferențe provocate de schimbările culturale, diferențe care pot dezvălui, mai bine decât altele, însăși esența acestor schimbări.

PARTEA ÎNTÂI

Frumusețea revelată
(secolul al XVI-lea)

„Limpezime pură și simplă din care izvorăsc toate celelalte”¹, frumusețea se află în centrul a nenumărate dialoguri și discursuri din zorii modernității. Toate acestea sunt însoțite de o certitudine: ideea perfecțiunii care s-a sălășluit în inima universului. Acest tip de frumusețe este văzut totodată ca un model unic, ca un tot desăvârșit: „Amprentă a lucrărilor celeste”², „înger coborât din văzduhuri”³. Desigur, toate sunt principii cu valoare teoretică, aparent îndepărtate de orice comportament real. Și totuși, ele forjează modalitatea obișnuită de a privi corpul, conferind privilegii părților „de sus”, bustul, chipul, ochii și fermentul divin care-i animă, semne presupuse a scoate în evidență adevărata frumusețe, cea care se apropie de perfecțiune, pentru că este cea mai „elevată”. O altă consecință: absolutul nu se lasă îndreptat, frumusețea nu se lasă „recizelată”. Fardul, de pildă, nu este oare o minciună care compromite perfecțiunea revelată? De unde și inevitabila ambiguitate a înfrumusețării corpului, contestarea nesfârșită a oricărui fel de artificiu. Dificultate proclamată sus și tare căreia i se adaugă, în surdină, reperatele dominației la care este supusă, ceea ce creează distanța dintre frumusețea de la începuturile modernității și cea a zilelor noastre: femeia mai ales, dăruită cu „trup molatic și obraz de o albeață strălucitoare”⁴, este privită drept un model de frumusețe, ceea ce n-o ajută

însă să scape din chingile esteticilor modestiei, care cer o siluetă încremenită în decor și nemișcare.

O viziune a fețelor perfecțiunii, a diferențelor sexiste ce amestecă în mod confuz experiența excelenței împinse la extrem cu certitudinea unei aserviri.

Capitolul 1

CORP DESCRIS, CORP IERARHIZAT

Frumusețea modernă este impusă pentru prima dată de o descoperire decisivă. Personajele din scenele *Patimilor*, reprezentate de Simone Martini în 1340, cu volumele lor pierdute în draperii¹, diferă foarte mult de personajele *Crucificării*, reprezentate de Mantegna în 1456, cu siluetele lor cizelate și reliefurile modulate². Acestea din urmă sugerează o „inventare a corpului”³. Frumusețea a câștigat brusc în consistență și în spontaneitate. Masaccio este primul care a inventat, în jurul anului 1420, această nouă modalitate de a restitui prezența carnală⁴, jocul cu masele fizice, culoarea, volumul formelor și al rotunjimilor. Frumusețea a pășit în modernitate. Nu vom insista asupra acestei „mutații a gândirii figurative”⁵ de tip renașterist, a acestui realism subit al formelor pe care le iau corpurile pictate în Toscana secolului al XV-lea, a modului în care siluetele se afirmă în tablouri.

Este însă imposibil de ignorat ierarhia vizibilului și a corpului la nivelul cotidian: privilegiul acordat părților superioare, puternicul accent pus asupra chipului, acea orientare extrem de focalizată a privirii pe care au putut-o impune o serie de constrângeri.

FORȚA UNEI PREZENȚE, LIMITA CUVINTELOR

Trebuie să ne oprim în primul rând asupra efortului pictorului, chiar dacă aceste demersuri noi se avântă, între secolul al XV-lea și al XVI-lea, mult dincolo de întreprinderile picturale. Începând cu sfârșitul secolului al XV-lea, în ateliere se adună portrete de femei, reținute mai puțin pentru prestigiul sau statutul lor social, cât pentru frumusețea lor. *La Bella* înfățișată de Tiziano⁶ ține de acest gen inedit. Personaj fără nume, dar „frumusețe perfectă”, această femeie este pictată exact pentru acest motiv, care l-a determinat de altfel pe ducele de Urbino să cumpere tabloul: acela de a admira o „Frumusețe ideală”⁷. Ducele ignoră până și numele acestei femei, pe care o desemnează prin acela de „doamna cu rochia albastră”, dar mărturisește că resimte o bucurie nouă în fața acestei frumuseți reținute „pentru interesul pe care îl prezintă”⁸. Colecțiile primilor amatori de artă își schimbă de altfel obiectul: scopul lor nu mai este doar acela de a acumula scene religioase, curiozități, portrete ale personajelor particulare sau publice, cum este aceea, excepțională, a florentinului Paul Jove, în jurul anilor 1520-1530⁹, cuprinzând serii interminabile de chipuri de împărați, de savanți sau de regi; scopul lor este și acela de a ilustra înseși principiile frumuseții.

Această „intensitate” a prezenței nu putea rămâne fără efect în ceea ce privește descrierea corpurilor. Reperele lor fac să devină brusc caduce frazele medievale și aluziile lor laconice, în care se opuneau pe un fond alb volumul sânilor cu îngustimea trunchiului: „șoldurile înguste și strâmte coastele”¹⁰ pentru tânăra lui Élie de Saint-Gilles, „șoldurile înguste”¹¹ și pentru Blanche fleur în secolul al XIII-lea, sau „mamela tare, alb corpul, luminos chipul”¹² pentru Beatrix în Raoul de Cambrai, secolul al XII-lea. Există, desigur, o frumusețe medievală: chipul simetric

și alb, sâinii marcați, talia mică. Corpurile evocate de cuvintele secolului al XVI-lea, în schimb, par reconsiderate: carnația este scoasă în evidență, termenii se diversifică. Corpul feminin, mai ales, capătă o densitate și o carnație pe care nu o avusese până atunci. Aspectul lui devine mai cărnos, contururile mai consistente. O senzualitate discretă evocă „seva”¹³ pulsând sub piele, sugerând „sucul bun”, „laptele și sângele”¹⁴.

Trebuie menționat că la baza acestor demersuri stă importanța crescută a sensibilului, un atașament mai mare și, mai ales, mai larg acceptat față de estetică și plăcere. Valorile mondene sunt cele care s-au impus primele, valori ale plăcerilor cotidiene, ale vieții, ale imediatului: acea densitate a lucrurilor pe care Pleiada a știut să o transpună în profunzime poetică. Cuvintele capătă, în mod inevitabil, valențe magice: femeile lui Ronsard în 1560 au „sâinii albi ca alabastrul”¹⁵, cele ale lui Louis le Jars în 1575 au o „frunte înaltă de fildesș șlefuit”¹⁶. Materiile prețioase, substanțele purificate domină comparațiile: „perla Orientului”, „zăpada imaculată”¹⁷, „crinul înglobat în cristal”¹⁸.

Cuvintele acestea își au însă limitele lor. Indică, în zorii modernității, întreaga dificultate de a exprima frumusețea corpului. Stereotipurile amenință aceste descrieri. Cuvântul „rotunjime” reprezintă cel mai bun exemplu. Utilizat cu regularitate în secolul al XVI-lea, pentru a indica starea de echilibru dintre „slăbiciune” și „grăsime”, devine lipsit de importanță atunci când termenul însuși, ca și adjectivele sale, sugerează mai mult decât să definească forme definitive: „foarte frumoasă și cu rotunjimi”¹⁹ este femeia iubită a „fratelui predicator” dintr-o povestire din *Cent Nouvelles nouvelles [O sută de nule noi]*; „foarte frumoasă și cu rotunjimi”²⁰ este femeia „de la baia de aburi” dintr-o altă povestire; „tot mai rotunjoară” din „zi în zi” este „tânăra prostituată” găzduită și „împodo-

bită”²¹ de un procuror dintr-o povestire a lui Bonaventure des Périers; și, în sfârșit, urâtă și „lipsită de rotunjimi” este femeia „deja trecută”²² descrisă în cea de-a cincisprezecea nuvelă din *Heptameron*. Ierarhii puțin sesizabile, desigur, care variază de la rău la mai bun, de la mai puțin la mai mult, fără a exista un indice precis pornind de la care să se poată distribui și unele, și altele. Cuvintele și practicile corespunzătoare lor se vor preciza cu timpul: îmbogățite pe nesimțite, referindu-se pe nesimțite la obiecte mai bine plasate și mai bine definite.

TRIUMFUL „SUSULUI”

Mai trebuie adăugat că frumusețea socială, aceea care ne interesează aici, frumusețe a spațiilor cotidiene, asculta, în secolul al XVI-lea, de norme presante dictând aspectul. Privirea este orientată: supusă unui cod moral, fapt care delimitează frumusețea de sferile circumscrise ale corpului. Se impune cu precădere un criteriu: acela al ceea ce este descoperit și ceea ce este disimulat. Nu pentru a sublinia vreun mister al acestuia din urmă, ci mai curând pentru a-i sublinia abjecția: existența zonelor depreciate și a zonelor înnobilate. Logică întru totul virtuoaasă, ea „pune în evidență membrele onorabile” și „scoate din raza privirii”²³ membrele disprețuite. Firenzuole, de exemplu, în *Discours sur la beauté des dames* [*Discurs asupra frumuseții doamnelor*], subliniază inutilitatea zonelor inferioare în desemnarea frumuseții, atunci când descrie pe larg nudul: „Natura i-a îndemnat pe femei și pe bărbați să descopere părțile de sus și să ascundă părțile joase, deoarece primele, în calitate de sediu efectiv al frumuseții, trebuie să se vadă, ceea ce nu se poate spune despre celelalte, care nu sunt decât fundamentul și

baza de susținere a celor superioare²⁴. Sau Jean Liébault care, în tratatul său dedicat înfrumusețării, pretinde a „nu se referi decât la părțile descoperite” după ce a explorat însă întregul corp. Faptul este subliniat și de această remarcă adresată de mamă fiicei ei într-un dialog de la sfârșitul secolului al XVI-lea: „Ce nevoie ai să îți faci griji pentru picioare din moment ce nu sunt ceva pe care trebuie să le arăți?”²⁵

Și mai important: rochiile secolului al XVI-lea adaugă formelor lor învăluitoare o evazare pronunțată. Ele tind practic să se orizontalizeze dedesubtul taliei, susținute de „burleții meniți a face rochiile bufante”²⁶ și de lamele de fier sau de lemn ale acestora, transformând mai mult ca niciodată fusta în piedestal al bustului, subliniind mai mult ca oricând importanța „susului”. Nu înseamnă că „josul” ar fi scutit de orice urmă de preocupare. El poate fi chiar obiect de lux, dar cu grija de a i se șterge mai bine forma fizică, ca în gravurile lui Vos de Galle din 1595, în care stofele burgheze se întind și devin tot mai bogate, tot mai elaborate, până la pământ. „Josul” rămâne în primul rând suportul, soclul practic imobil al „susului”, ca în efigiile „doamnelor englezoaice” ale lui Holbein²⁷ sau ca acela al patricienelor romane ale lui Bronzino²⁸. Nimic altceva aici decât o travestire a liniei anatomice pentru a desfășura mai bine sub talie o bază orizontală lărgită drept sprijin²⁹, efigie de sculptor în care bustul își surmontează sprijinul anonim. Ceea ce ne arată și imaginea lui Firenzuole, în tratatul său de frumusețe, proiectând partea de sus a corpului ca pe o cupă fină de faianță al cărei contur ilustrează trunchiul, soclul figurând picioarele, toartele figurând brațele³⁰.

O cu totul altă logică întărește această viziune ierarhizată: ordinea estetică orientată în funcție de ordinea cosmică. Frumusețea lumii, ale cărei regiuni eterice reprezintă perfec-