COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)
Piero Tani (Segretario)
Franco Cambi
Michele A. Feo
Mario G. Rossi
Vincenzo Varano
Graziella Vescovini

Anna Fierro

IBRIDAZIONI BALZACHIANE

«meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione

Firenze University Press
2013

Ibridazioni balzachiane : «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione / Anna Fierro . – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 23)

http://digital.casalini.it/9788866555001

ISBN 978-88-6655-500-1 (online)

Certificazione scientifica delle Opere
Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press
G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.by-nc-nd).

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/

a Massimo

L'éclectisme de cette Étude la sauvera peut-être.
(Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*)

Ringrazio il prof. Marco Lombardi per i consigli e la fiducia dimostratami, la prof.ssa Josiane Tourres per la sua grande disponibilità e cortesia, la dott.ssa Laura Verciani per il suo prezioso supporto, la Biblioteca di Sardegna presso Cargeghe (Ss) e la Maison de Balzac di Parigi per avermi fornito con sollecitudine testi e materiali indispensabili per la mia ricerca.
Alla prof.ssa Elena Del Panta, che mi ha guidata nel mio *voyage en Balzacie*, vorrei esprimere la mia più profonda gratitudine.

Sommario

Premessa **9**

Prima parte. Narrativo **19**

1. Le sofferenze di un inventore: il romanzo secondo Balzac **21**
1.1 *Adieu* 27
1.2 *La Peau de chagrin* 37

Seconda parte. Teatrale **49**

2. Splendori e miserie di un drammaturgo **51**
2.1 *L'École des ménages* 57
2.2 *La Marâtre* 71

Terza parte. Ibrido **83**

3. Mosaici balzachiani: teatro da leggere, romanzo da rappresentare, immagini da ascoltare **85**
3.1 *Petites misères de la vie conjugale* 91
3.2 *Les Cent Contes drolatiques* 103
Appendice iconografica **115**
Bibliografia **177**

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

Premessa

Les œuvres sont devenues des monstres hybrides, et les genres ont perdu leur pureté.
(Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*)

«Quel beau livre ne composerait-on pas en racontant la vie et les aventures d'un mot? sans doute il a reçu diverses impressions des événements auxquels il a servi; selon les lieux, il a réveillé des idées différentes […]»[1]: così Louis Lambert s'interroga sull'importanza delle parole, sulla loro origine, sulle sensazioni che suscitano, sui «délicieux voyages» a cui inevitabilmente costringono.

Non intendiamo qui ripercorrere l'evoluzione del termine ibridazione nella storia letteraria[2], ma piuttosto mettere in luce quanto la nozione espressa da questo vocabolo assuma un carattere particolare se associata alla produzione balzachiana. 'Ibridazioni': con il plurale del titolo l'accento è posto proprio sulla molteplicità del fenomeno, senza alcun giudizio di ordine estetico come quello formulato da Jean Paulhan; fenomeno caratterizzato dalla contaminazione tra generi letterari diversi (basti pensare agli scambi reciproci fra romanzo e teatro), ma anche fra arti differenti (come nel caso dell'incontro tra letteratura e illustrazione), esperimenti questi che si riflettono principalmente sulla lingua che diventa a sua volta lo specchio di tali sinergie. Di fatto, sia le opere narrative che le pièces teatrali mostrano come l'ibridazione di arti e generi sia uno degli aspetti peculiari dell'estetica di Balzac, i cui scritti sorprendono per l'originalità e la «modernité insoupçonnée»[3].

[1] H. de Balzac, *Louis Lambert*, in *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 12 voll., 1976-1981, vol. XI, p. 591. D'ora in avanti, salvo indicazioni diverse, tutte le citazioni si riferiranno a questa edizione per la quale si adotterà la sigla *CH*.

[2] Cfr. H. Baby (a cura di), Fiction *Narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Actes du colloque organisé à l'Université Nice-Sophia Antipolis, octobre 2005, Paris, L'Harmattan, 2006; D. Budor e W. Geerts (a cura di), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004; A. L. Franchetti, *Tra Narrativa e teatro. Luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese*, Firenze, Alinea, 2001; M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004; A. Sportelli (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001.

[3] M. Bertini, recensione a F. Schuerewegen, *Balzac, suite et fin*, Lyon, ENS Éditions, 2004, pubblicata in «L'Année balzacienne», 2009, p. 336. Nelle citazioni successive tratte dalla rivista, questa sarà indicata con la sigla AB.

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

I romanzi e i racconti divengono dunque luoghi di sperimentazione, il cui confine incerto e mobile, dovuto sia alla loro stessa natura[4], sia alla scrittura balzachiana che ignora i limiti di genere, innesca mutamenti tali da trasformarli in «spectacles de l'esprit»[5], teatri virtuali, messe in scena della lettura, rappresentazioni insomma, che nascono nella mente del lettore[6]. Nelle pièces, l'uso massiccio di tirate o soliloqui, simili quasi a monologhi interiori o a flash-back autobiografici tipicamente romanzeschi, traduce il desiderio di rappresentare la quotidianità in ogni sua sfaccettatura, di soffermarsi sui «drammi» privati di personaggi in continua evoluzione. L'autore cerca così di raggiungere sulla scena la compiutezza dell'opera narrativa, in un costante alternarsi di codici e registri eterogenei. Tuttavia, che si tratti di testi narrativi o teatrali, si assiste in entrambi i casi a quel processo definito da Bachtin come «romanzizzazione» per cui non vi sarebbe la prevaricazione di un genere sull'altro (o di un'arte sull'altra), quanto piuttosto «la loro liberazione da tutto ciò che di convenzionale, necrotico, enfatico e inerte frena il loro sviluppo»[7].

Il filo rosso di questa indagine è racchiuso nell'aggettivo «eclettico»: se alla *Physiologie du mariage* si deve la formula presente nella seconda parte del titolo, «meditazioni eclettiche»[8], la ricerca prende le mosse da un'analoga riflessione di Balzac contenuta nella celebre recensione alla *Chartreuse de Parme* di Stendhal – pubblicata il 25 settembre 1840 sulla «Revue parisienne»[9]–, lungo e articolato saggio in cui l'autore, fra l'altro, espone i principi fondanti della Scuola dell'«*éclectisme littéraire*». Nelle vesti di critico letterario, Balzac affronta diverse questioni riguardanti il romanzo stendhalia-

[4] «È un genere eternamente in cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite», in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (1979), p. 481.

[5] J. Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 17.

[6] «Nous lisons un récit et oublions complètement qu'il nous est raconté; nous sommes captivés d'une certaine façon et nous y participons comme au théâtre; nous ressentons alors cette histoire comme un drame et nous la qualifions de dramatique», W. Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk, Berne e Munich, Francke Verlag, 1964 (1948), p. 332, citato da J. Viswanathan-Delord, in ivi, p. 18.

[7] M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 481.

[8] Si veda *Physiologie du mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, testo pubblicato nel 1829. Tenuto nel 1828, il *Cours de philosophie* – in cui Victor Cousin definiva «l'eclettismo» – fu un evento intellettuale e politico per i giovani dell'epoca. Ma Balzac non attribuisce al termine nessun significato di ordine filosofico, semmai lo usa, come sottolineato dai curatori della Pléiade, come sinonimo di «disparato», cfr. «Notes et variantes» della *Physiologie du mariage*, in *CH*, vol. XI, p. 1773. Sul rapporto tra Balzac e Cousin si rimanda all'articolo di M. Andréoli, *Balzac, Cousin et l'éclectisme*, AB, 1971, pp. 37-81.

[9] Armand Dutacq, già direttore del quotidiano «Le Siècle», propone a Balzac di fondare una rivista mensile di letteratura e politica. Progetto che ebbe breve vita, poiché furono pubblicati soltanto tre numeri, il primo dei quali nel luglio 1840. Cfr. H. de Balzac, *Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [sic])*, in «Revue parisienne» [dirigée par M. de Balzac, IIIème Livraison, 25 septembre 1840], Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp. 273-342. Articolo ristampato con lo stesso titolo in S. Vachon (a cura di), *Balzac. Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de poche, pp. 195-274.

no, «le plus beau livre qui ait paru depuis cinquante ans»[10], ma prima di analizzarlo in dettaglio e di indicare anche quelli che, a suo avviso, sono i «défauts» di quest'opera «extraordinaire»[11], delinea un quadro generale della letteratura nella prima metà dell'Ottocento ed illustra «[l]es trois formes, faces ou systèmes»[12] che la contraddistinguono: la *Littérature des Idées* – la scuola classica, nella quale inserisce Stendhal –, la *Littérature des Images* – la scuola romantica, il cui massimo esponente è Hugo – e l'*Éclectisme littéraire*, che nasce dalla fusione o meglio dal superamento delle due «letterature» precedenti. Balzac rivendica la propria appartenenza a questa scuola e si annovera tra quei «poètes» convinti che la perfezione, «[qui] exige une vue totale des choses»[13], possa essere raggiunta solo fondendo stili diversi, mescolando i contrari, rappresentando il mondo nella sua complessità, ovvero «[l]e monde comme il est: les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement, la rêverie»[14]. Ma affinché tali principi si concretizzino, è necessario che si inneschi un processo di rinnovamento nella concezione delle opere letterarie perché, sostiene l'autore,

> […] je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'introduction *de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue* me paraît indispensable dans la littérature moderne[15].

L'elemento drammatico e quello figurativo, la descrizione e il dialogo, l'uso dell'immagine[16]: le opere così concepite divengono delle «creazioni d'avanguardia»[17], delle «costruzioni ibride»[18] che proprio per la loro natura eclettica tendono a inglobare

[10] H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par R. Pierrot, Paris, Laffont, Bouquins, 2 voll., 1990, vol. I, 1832-1840, p. 482, lettera del 14 aprile 1839. D'ora in avanti per questa edizione si adotterà la sigla *LHB*.
[11] Id., *Études sur M. Beyle*, cit., p. 279.
[12] Ivi, p. 195. Per un'analisi approfondita si rimanda all'articolo di G. Lukács, *La polemica tra Balzac e Stendhal*, in Id., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 90-114.
[13] H. de Balzac, *Études sur M. Beyle*, cit., p. 274.
[14] Ibid.
[15] Ivi, p. 278. I corsivi sono nostri.
[16] Uso che appare indispensabile nel «roman moderne où tout se traduit par des images»: Id., *Illusions perdues*, in *CH*, vol. V, p. 443.
[17] M. Bertini, *Les deux orphelines: Wann-Chlore entre mélodrame et roman*, in Bertini M. e Oppici P. (a cura di), *Autour de Wann-Chlore. Le dernier roman de jeunesse de Balzac*, Bern, Peter Lang, 2008, pp. 79-80.
[18] «Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due lingue, due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, lo ripetiamo, non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due *lingue*, a due orizzonti che si intrecciano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti», in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 112-113.

qualsiasi genere o arte. La stessa concezione, formulata però con un'ironia motivata dal contesto, è espressa da Blondet, uno dei portavoce a cui sono delegate le riflessioni teoriche dello scrittore all'interno della *Comédie humaine*, in un celebre brano di Illusions perdues. Alle discussioni «froide[s] et mathématique[s]»[19], alle aride analisi del secolo precedente, la letteratura dell'epoca attuale – afferma il giornalista – risponde «par des réalités; mais par des réalités qui vivent et qui marchent»[20], grazie alla fusione di elementi disparati:

> Notre jeune littérature procède par tableaux, où se concentrent tous les genres, la comédie et le drame, les descriptions, les caractères, les dialogues sertis par nœuds brillants d'une intrigue intéressante. Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus immense[21].

Negli ultimi trent'anni, numerosi critici hanno analizzato il complesso legame esistente fra romanzo e teatro, occupandosi, nello specifico, della forte istanza drammaturgica presente nella produzione narrativa balzachiana[22]. Da tali studi è emerso quanto la contaminazione di generi sia una pratica consolidata nel metodo compositivo di Balzac: a partire dalle scelte lessicali (l'insistenza su termini ricorrenti come *drame*, *comédie*, *scène*), dall'uso di immagini e metafore teatrali (come quella del *theatrum mundi*), e dai continui rimandi ai generi drammaturgici coevi (il melodramma, il *vaudeville*, la *féerie*), alla grande commedia molieresca o alla tragedia classica, fino ad arrivare alla costruzione di romanzi o racconti concepiti come fossero delle pièces, con divisioni in scene o in quadri[23]. In alcuni casi, inoltre, la narrazione è interrotta allo scopo di consentire a ciascun personaggio di prendere direttamente la parola per cui, come in un testo teatrale, a ogni soggetto, identificato con il proprio nome o ruolo, viene assegnata una battuta completata dalla didascalia che ne indica l'attitudine, i movimenti, gli stati d'animo provati o le emozioni che si vogliono trasmettere[24]. È bene precisa-

[19] H. de Balzac, *Illusions perdues*, in *CH*, vol. V, p. 459.
[20] Ivi, p. 460.
[21] Ivi, p. 459.
[22] Cfr. M. Bertini, *Incroci obbligati. Romanzo, ritratto, mélodrame*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010; P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale, 1985; E. Del Panta, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», 4, 2004, pp. 451-476; L. E. Dickinson, *Theatre in Balzac's "La Comédie Humaine"*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 2000; L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans "La Comédie humaine" de Balzac*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 102-129.
[23] «La structure de nombreux romans de *La Comédie humaine* sera claquée sur celle de la tragédie, et d'exposition en préparation dramatique, de préparation en péripétie, et de péripétie en péripétie au dénouement, le commentaire métatextuel des romans attirera avec insistance l'attention du lecteur sur le modèle dramatique originel», cfr. R. Chollet e R. Guise, *Notice* agli *Essais dramatiques*, in H. de Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, avec la collaboration de R. Chollet, R. Guise et N. Mozet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 voll., 1990-1996, vol. I, p. 1647. Sigla adottata per questa edizione *OD*.
[24] Come accade ad esempio negli *Employés* e in *Petites misères de la vie conjugale*.

re tuttavia che siamo di fronte a «deux tendances inverses et convergentes»[25] per cui vi è un avvicinamento e un «adeguamento» del romanzo al teatro, ma anche viceversa.

A partire dagli studi effettuati da Guise[26], le opere drammaturgiche di Balzac sono state esaminate sotto una nuova prospettiva. Il critico, mettendo in evidenza alcuni degli aspetti più originali di una produzione ignorata da molti studiosi perché ritenuta marginale, ha dimostrato come il teatro balzachiano sia ben lontano dal rappresentare un esperimento mal riuscito o un mero passatempo a cui l'autore si sarebbe dedicato con poca convinzione. Disseminate di molteplici elementi di narratività che ne alterano la struttura e il ritmo, le opere teatrali sono caratterizzate, ad esempio, dal superamento della regola delle tre unità, nello specifico quella di tempo, che permette – come nel romanzo – arditi salti cronologici; dalla lunghezza anti-drammaturgica dei monologhi o delle tirate, conseguenza della complessità dell'analisi delle situazioni messe in scena; dalla ricchezza di dettagli nelle didascalie che descrivono l'ambiente dove si svolgerà la vicenda[27]. Secondo Jean-Pierre Sarrazac, «l'influence du roman du XIXe siècle sur le théâtre passe par la tentative de raconter 'l'action' du milieu sur ses personnages. Par là, le théâtre investit une nouvelle fonction: une fonction descriptive»[28]. Una funzione descrittiva visivamente esplicita nel testo scritto e resa manifesta nell'allestimento delle pièces: con la ricostruzione più o meno fedele dell'ambiente borghese e con il numero crescente di oggetti significanti presenti sul palcoscenico, il cui scopo è rafforzare l'autenticità, la veridicità di quanto rappresentato. E dunque anche l'avvicinamento della scrittura drammaturgica a quella romanzesca costituisce un elemento di innovazione delle pièces balzachiane che anticipano il successivo e più fortunato teatro naturalista[29].

Appropriandosi di forme differenti e reinterpretandole, le opere balzachiane riflettono infiniti «jeux d'influences»[30], che divengono ancora più intensi se si aggiunge un terzo elemento: l'illustrazione. Mentre in un primo momento l'ibridazione tra ge-

[25] H. Coulet, *Le Roman Théâtral*, in Lachet C. (a cura di), *Les Genres insérés dans le roman*, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, Lyon, CEDIC, 1993, p. 189. Sull'argomento si veda anche l'articolo di M. Corvin, *Du Genre au «texte», une esthétique de la convergence*, in Id., *Théâtre/Roman: les deux scènes de l'écriture*, Entretiens de Saint-Étienne I, 27-28 novembre 1984, Paris, Edilig, 1986, pp. 7-13.

[26] Il lavoro di documentazione più completo sul teatro di Balzac (storia dei testi, cronologia, indice di tutte le pièces e dei collaboratori) è costituito dai tre volumi curati e annotati da R. Guise, *Œuvres complètes de M. de Balzac. Théâtre*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale & Les Éditions du Delta, voll. XXI-XXII-XXIII, 1969-1970. L'introduzione al teatro balzachiano di Guise (contenuta nel vol. XXI, pp. I-XXXII) è stata ristampata con il titolo *Balzac et le théâtre*, in Id., *Balzac*, Nancy, Presse Universitaire de Nancy, 1994, pp. 105-127. Si vedano anche i quattro articoli apparsi nell'«Année balzacienne» con il titolo *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac*, 1966-1969.

[27] Sulle didascalie cfr. *infra*, *Splendori e miserie di un drammaturgo*, nota 190, p.a pagina 56.

[28] Y. Jubinvill e É. St-Jean, *L'ombre portée du narrateur: entretien avec Jean-Pierre Sarrazac*, «L'Annuaire Théâtral», 33, printemps 2003, p. 106.

[29] Si pensi, ad esempio, alla pièce di Henry Becque *Les Corbeaux* (1882), cfr. *infra*, nota 173, p.a pagina 54.

[30] V. Lochert e C. Thouret, (a cura di), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.

neri letterari, nello specifico romanzo e teatro, sembrava essere l'unica modalità plausibile in Balzac, dopo un'attenta ricognizione è apparso con sempre maggiore chiarezza come questo fenomeno sia solo un tassello del variegato mosaico balzachiano. Al contrario della commistione tra generi diversi, la complessa relazione fra letteratura e illustrazione nell'opera balzachiana è stata scarsamente indagata, nonostante si tratti di una componente tutt'altro che secondaria[31]. Come osserva Hamon, il XIX secolo non ha certo inventato il rapporto fra testo e immagine, ma ha favorito una diffusione senza precedenti dell'immagine stessa, obbligando gli autori a confrontarsi con una problematica sempre più attuale:

> C'est donc le siècle où la littérature va désormais se situer par rapport à l'image selon des rapports de concurrence, de fascination, de rejet, de collaboration, plus ou moins subis, maîtrisés ou acceptés par les écrivains[32].

Balzac, come vedremo, si lascia sedurre dall'illustrazione, riuscendo allo stesso tempo a comprenderne appieno le potenzialità che sfrutterà a suo vantaggio[33]. Evocando i fervidi anni del Romanticismo, in un articolo dedicato a Delacroix, Gautier scrive:

> En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. […] L'enthousiasme tenait du délire. […] Maintenant que ce beau feu c'est refroidi et que la génération positive qui s'occupe de la scène du monde se préoccupe d'autres idées, on ne saurait croire quel vertige, quel éblouissement produisirent sur nous tel tableau, tel pièce, qu'on se contente aujourd'hui d'approuver d'un petit signe de tête[34].

L'ideale romantico dell'unione delle arti, e delle loro influenze reciproche, è sintetizzato nell'illustrazione che apre il primo numero de «L'Artiste», rivista creata il 6 febbraio 1831 da Achille Ricourt con la duplice ambizione di offrire una pubblicazione sia artistica che letteraria[35]. La vignetta, realizzata da Tony Johannot[36], vede riuniti in

[31] A tutt'oggi, per quanto ci risulta, su Balzac e l'illustrazione esiste un solo articolo: si veda S. Le Men, *Balzac et les illustrateurs*, in J.-P. Boyer e E. Boyer-Peigné (a cura di), *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / ferrago, 1999, pp. 107-117.

[32] Ph. Hamon, *Imageries: littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 248.

[33] Interessante, su questo punto, la reazione di un Flaubert 'iconofobico' che, in una lettera a Ernest Duplan, perentoriamente dichiara: «Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera», in Correspondance, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 5 voll., vol. III, 1999, pp. 221-222, lettera del 12 giugno 1862.

[34] Th. Gautier, *Eugène Delacroix*, in Id., *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874, pp. 200-217. Articolo apparso la prima volta su «Le Moniteur», il 18 novembre 1864. Su questo tema cfr. A. Larue, *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, in J. Caullier (a cura di), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, s.p.

[35] Cfr. P. J. Edwards, *Dossier: La revue l'«Artiste» (1831-1904). Notice bibliographique*, «Romantisme», 1990, pp. 111-118; S. Pauliac, L'image de l'affiche dans la revue l'Artiste: l'exemple de Jules Chéret, in «Image [&] Narrative» [e-journal], 20, 2007, <http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/pauliac.htm> (04/11). Proprio su «L'Artiste» Balzac pubblica la prima versione dello *Chef-*

un atelier un pittore, uno scultore, uno scrittore e un musicista che accompagna con la sua chitarra due cantanti (Illustrazione 1). Agli inizi degli anni Trenta dell'Ottocento, sono proprio le riviste a consentire e facilitare gli scambi fra letteratura e illustrazione: com'è il caso de «La Silhouette», il cui sottotitolo «album lithographique: Beaux-arts, dessins, mœurs, caricatures»[37] chiarisce immediatamente quali saranno gli argomenti trattati nella rivista, o de «La Caricature»[38], settimanale satirico illustrato fondato da Philipon nel 1830 e al cui lancio contribuì anche Balzac. Nel *Prospectus* redatto dall'autore, si annuncia che, siccome le tecniche di riproduzione delle immagini hanno fatto progressi tali da permettere la diffusione delle illustrazioni anche nei giornali, la «caricature écrite» rivaleggerà con la «caricature lithographiée». In tal modo chiunque potrà gioire di questa «littérature spéciale» che ha il pregio di «correspondre aux folies de nos dessinateurs»[39].

È dunque la corrispondenza tra immagine e letteratura, la convivenza di arti diverse all'interno di una medesima opera che Balzac ricerca fin dagli esordi. La collaborazione a molteplici riviste esplicitamente dedicate all'arte, gli articoli sulla condizione dell'artista nel XIX secolo[40], nonché i legami sempre più stretti stabiliti con gli illustratori più fecondi del primo Ottocento, sono soltanto alcuni indizi che testimoniano del suo continuo interesse per una delle questioni al centro del dibattito culturale dell'epoca. Come per i suoi contemporanei, anche per Balzac «le tournant de 1830»[41] rappresenta un momento cruciale: in questi anni si cimenta in generi differenti, procede per tentativi, cerca le forme che meglio si adatteranno al suo ambizioso progetto,

d'œuvre inconnu – apparso in due numeri, il 31 luglio e il 7 agosto 1831 – uno dei racconti più importanti in cui l'autore affronta la questione dell'arte e dell'artista.

[36] Tony Johannot, (1803-1852) illustratore, incisore e pittore, ha collaborato con diverse riviste (come «L'Artiste», «La Revue des Deux-Mondes», «Le Magasin pittoresque») e illustrato molteplici opere tra cui ricordiamo l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* di Nodier (1830), l'edizione Furne della *Comédie humaine* di Balzac (1842), le *Œuvres illustrées* di Sand (1852-1856).

[37] Nonostante la sua attività si limiti a soli due anni, dal 29 dicembre 1829 al 2 gennaio 1831, «La Silhouette» sarà l'archetipo delle successive riviste satiriche del XIX secolo. Ad essa contribuirono, tra gli altri, Balzac, Monnier (sia in qualità di scrittore che di illustratore), Grandville e Daumier. Sulla collaborazione di Balzac con «La Silhouette» cfr. la *Notice* agli *Articles publiés dans «La Silhouette»*, in *OD*, vol. II, pp. 1503-1516 e R. Chollet, *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, cap. IV, *La Silhouette, un journal artiste au service des artistes*, pp. 175-220.

[38] Nonostante la sua attività si limiti a soli due anni, dal 29 dicembre 1829 al 2 gennaio 1831, «La Silhouette» sarà l'archetipo delle successive riviste satiriche del XIX secolo. Ad essa contribuirono, tra gli altri, Balzac, Monnier (sia in qualità di scrittore che di illustratore), Grandville e Daumier. Sulla collaborazione di Balzac con «La Silhouette» cfr. la *Notice* agli *Articles publiés dans «La Silhouette»*, in *OD*, vol. II, pp. 1503-1516 e R. Chollet, *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, cap. IV, *La Silhouette, un journal artiste au service des artistes*, pp. 175-220.

[39] H. de Balzac, *Prospectus*, in *OD*, vol. II, pp. 795-797.

[40] Si veda il noto articolo *Des Artistes*, apparso su «La Silhouette» nel 1830, ivi, pp. 707-720.

[41] Riprendiamo qui la formula di Chollet estendendola all'intera vita di Balzac e non solo all'esperienza del giornalismo che sarà tuttavia fondamentale anche per l'attenzione rivolta alla contemporaneità e ai costumi della società coeva. Cfr. S. Vachon, *Y-a-t-il un «autre» Balzac?*, «Romantisme», 1997, pp. 83-97 e il testo di M. Bardèche, *Balzac romancier. La formation de l'Art du Roman chez Balzac, jusqu'à la publication du Père Goriot*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

per il momento ancora in fase embrionale, ma che di lì a pochi anni si definirà con maggiore chiarezza[42]. Intorno agli anni Trenta, il racconto e il romanzo sono le forme di scrittura predilette da Balzac, proprio per la loro plasticità, ma nonostante questa innegabile peculiarità il discorso sui generi potrebbe essere fuorviante. In *Une Heure de ma vie*, romanzo giovanile (1822) rimasto incompiuto, si legge: «Cette histoire secrète du Genre humain, cet inventaire de tous ses sentiments m'a toujours paru plus difficile que tout le reste des genres littéraires»[43]. La preoccupazione maggiore per l'autore non è scegliere un genere specifico, ma riuscire a raccontare la «storia segreta» degli uomini e delle donne del suo secolo, portare alla luce i mille drammi che altrimenti rimarrebbero sconosciuti, fare l'inventario di «tutti i sentimenti» mettendone a nudo le ipocrisie e le verità. La parola chiave, almeno per Balzac, sembra essere «forma», non genere, come scrive egli stesso in un articolo del 1830: «Il ne s'agit encore ni du style, ni des idées, ni du plan, ni du titre de votre livre, mais de la forme sous laquelle vous devez vous produire»[44]. Il medesimo concetto sarà ribadito qualche anno più tardi, nel 1835, nella *Introduction* alle *Études de mœurs au XIXe siècle* redatta da Félix Davin, ma ampiamente corretta e integrata da Balzac stesso. Al termine «genere», forse percepito come troppo rigido, viene affiancato quello più 'libero' e aperto a diverse interpretazioni di «forma»: «[…] tous les genres de littérature et toutes les formes se sont-elles pressées sous sa plume, dont la fertilité confond parce qu'elle n'exclut ni l'exactitude, ni l'observation, ni les travaux nocturnes d'un style plein de grâces raciniennes»[45].

Tutti i generi e tutte le forme: questo il presupposto da cui siamo partiti nella selezione del corpus testuale. Nell'intento di delineare un quadro della varietà dell'opera balzachiana e cercando di dare spazio alla molteplicità delle forme che la caratterizzano, i testi sui quali ci soffermeremo sono stati scelti all'interno della *Comédie humaine* – tra le *Études philosophiques* e le *Études analytiques*[46] –, del *Théâtre* e dei *Contes drolatiques*. Pertanto nella prima e seconda parte della tesi saranno messi in luce i punti di convergenza, di intersezione fra romanzo e teatro, mentre nella terza si mostrerà come questi due generi, dialogando con l'illustrazione, diano vita a testi atipici, talvolta inclassificabili, o meglio anticanonici, che svelano un'altra faccia della poetica di

[42] Cfr., ad esempio, la lettera a Madame Hanska scritta nell'ottobre del 1834, in cui Balzac espone il piano di quella che sarà la *Comédie humaine*, in H. de Balzac, *LHB*, vol. I, pp. 269-270. Su questo punto si vedano le pagine del saggio di E. Auerbach, *All'hôtel de La Mole*, in Id., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino Einaudi, vol. II, 2000 (1956), pp. 251-253.

[43] H. de Balzac, *Une heure de ma vie*, in *OD*, vol. I, p. 870.

[44] Id., *De la mode en littérature*, in *OD*, vol. II, p. 760. Il corsivo è nostro.

[45] Id., *Introduction* alle *Études de mœurs au XIXe siècle*, in *CH*, vol. I, p. 1159.

[46] Poiché la maggior parte degli studi sulla teatralità nell'opera balzachiana tende a focalizzarsi sui testi che compongono le Études de mœurs (soprattutto sui romanzi pubblicati a partire dalla fine degli anni Trenta, quando cioè la metafora teatrale è usata con sempre maggiore evidenza), abbiamo scelto di non includerli nella ricerca e di orientarci verso 'zone' meno esplorate in questa ottica, cfr. L. E. Dickinson, *Theatre in Balzac's "La Comédie Humaine"*, cit., e L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans "La Comédie humaine" de Balzac*, cit.

Balzac[47]. Data la vastità e l'eterogeneità della produzione balzachiana, non è stato possibile scegliere i testi seguendo un criterio univoco – cronologico o tematico. Ogni sezione è pertanto costituita da quelle «costruzioni ibride»[48] la cui specificità risiede nella capacità di coniugare stili, linguaggi, arti differenti, mettendo a nudo i meccanismi propri del mélange: la teatralità nelle opere narrative; il romanzo nel teatro; l'inclusione dell'immagine nel testo; e la scrittura balzachiana che si modella in base alle peculiarità di ogni fenomeno.

Al centro della prima parte di questa tesi – Narrativo – sta la complessa questione della poetica del romanzo drammatico. In questo caso, la scelta di una determinata area cronologica, gli anni Trenta dell'Ottocento, è giustificata dalla volontà di mostrare come già dai primi scritti che Balzac firma col proprio nome sia evidente l'intenzione di mescolare forme letterarie diverse: in un racconto breve come *Adieu* (1830), che ha lo stesso impianto di un'opera drammaturgica, è possibile rintracciare almeno sei forme teatrali e più in generale di spettacolo; *La Peau de chagrin* (1831), il grande romanzo che farà di Balzac un autore alla moda, consacrando la sua fama di scrittore, è pervaso da una teatralità esplicita, resa manifesta dalle scelte linguistiche dell'autore, ma soprattutto dalla struttura del testo, composto da molteplici «scene».

Dalle pièces della seconda parte – Teatrale – emerge la figura di un drammaturgo ben consapevole della portata innovatrice del proprio teatro, che risiede nella volontà di spostare l'attenzione sulla vita quotidiana, all'apparenza banale, di comuni 'eroi' borghesi. Dopo i fallimentari 'esperimenti' giovanili, nel 1839 Balzac porta a termine *L'École des ménages*, pièce che segna una svolta nella concezione drammaturgica dell'autore, «tragedia borghese», allestita solo nel 1910, in cui lo scrittore introduce il «vrai», così come aveva cercato di fare nel romanzo[49]; a dieci anni di distanza, *La Marâtre*, «dramma intimo» scritto e messo in scena nel 1848, rappresenta il suo primo successo di palcoscenico. In entrambe le opere l'uso di procedimenti più consoni al modo narrativo, invece di suscitare curiosità e attesa nello spettatore, producono talvolta un effetto di rallentamento e appesantimento dell'azione.

Infine nella terza e ultima parte – Ibrido – si indaga il rapporto fra testo e immagine in due 'opere-mosaico'[50], composte cioè da elementi eterocliti o quantomeno discontinui: *Petites misères de la vie conjugale* e i *Contes drolatiques*.

Petites misères de la vie conjugale (1846), il solo testo che Balzac concepisce come libro illustrato, scegliendo Bertall quale illustratore unico per l'edizione definitiva, è un'opera singolare nella produzione balzachiana, che si distingue per una narrazione segmentata e un inconsueto ritmo irregolare; la rilevanza di questo testo, spesso tra-

[47] Cfr. F. Curi, *Canoni, poetiche, modelli, avanguardie*, in G. Angeli (a cura di), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone / Les avant-gardes: canon et anti-canon*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 13-29.

[48] Per la definizione di «costruzioni ibride» cfr. *supra*, nota 18, p. 11.

[49] Cfr. *infra*, nota 161, p. 52.

[50] Sull'accezione in cui il termine è usato cfr. *infra*, nota 371, p. 90.

scurato dalla critica a causa della presunta inconsistenza della trama[51], sta proprio nell'inedito e affascinante legame fra romanzo, immagine e teatro, ove l'immagine diviene il perno del rapporto fra i due generi. A loro volta i *Contes drolatiques*, illustrati da Doré nel 1855, e dunque dopo la morte di Balzac, costituiscono un esempio limite d'ibridazione linguistica a cui si associa un'altrettanto estrema ibridazione iconografica. Fra i trenta racconti balzachiani e i 425 disegni dall'artista strasburghese vi è una corrispondenza quasi perfetta: la ricchezza dei costumi, la fedeltà nella riproduzione degli ambienti, ogni singola immagine concorre alla messa in scena di un medioevo fantastico e grottesco perfettamente rispondente all'immaginario balzachiano.

Lista delle abbreviazioni:

· *CH*: *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,12 voll., 1976-1981.
· *Th.*: Œuvres *complètes de M. de Balzac. Théâtre*, édition établie et annotée par René Guise, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale & Les Éditions du Delta, voll. XXI-XXII-XXIII, 1969-1970.
· *OD*: *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Roland Chollet, René Guise et Nicole Mozet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1990; avec la collaboration de Roland Chollet, Christiane Guise et René Guise, vol. II, 1996.
· *Corr.*: *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier, 5 voll., 1960-1969.
· *LHB*: *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Laffont, Bouquins, 2 voll., 1990.
· AB: «L'Année balzacienne», Garnier (1960-1982); PUF (1983 →).

[51] Pierre Citron l'ha definita un'opera di una «désolante facilité», citato da J.-L. Tritter, in *Introduction* alle *Petites misères de la vie conjugale*, in *CH*, vol. XII, p. 3. Cfr. *infra*, *Petites misères de la vie conjugale*, nota 379, p. 91.

Prima parte. Narrativo

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

1. Le sofferenze di un inventore: il romanzo secondo Balzac

> La marque distinctive du talent est sans doute l'invention. Mais aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatiguées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans.
> (Honoré de Balzac, *Note de la première édition des Études de mœurs au XIXe siècle*)

«Genre bâtard» capace di plasmarsi in molteplici forme e di trattare qualsiasi argomento, il romanzo del XIX secolo, grazie a «son infinie liberté»[52], appare in grado di esprimere lo spirito del tempo più e meglio di quanto non possa farlo il teatro, frenato ancora da molte costrizioni[53]. Tuttavia, in una forma o nell'altra, il teatro col suo prestigio sembra attendere al varco i romanzieri, sia che si cimentino nella scrittura drammaturgica o che ne accolgano, adattandole in modalità narrativa, talune istanze espressive. Benché la relazione fra i due generi sia stata e continui ad essere oggetto, nella sua variegata fisionomia, di numerosi studi, ci sembra necessario attirare l'attenzione sui tratti assunti da tale rapporto in una precisa area cronologica, d'importanza capitale in Francia: gli anni Trenta dell'Ottocento, quando teatro e romanzo si trovano più volte a confrontarsi, a intersecarsi e addirittura a fondersi[54]. Il 1830, è opportuno ripeterlo per ragioni di contestualizzazione, è l'anno della «battaglia di Hernani» e del trionfo di Hugo; l'anno in cui il fiasco di una pièce forse meno nota, *La Nuit vénitienne*, spinge Musset a intraprendere un'altra strada, quella del teatro da leggere «dans un fauteuil» e dunque non più soggetto alle limitazioni della messa in scena; ma è anche l'anno in cui Stendhal pubblica *Le Rouge et le Noir* e in cui Balzac, dopo il mediocre successo delle *Scènes de la vie privée* e la pubblicazione dei primi *Contes philosophiques*, si prepara a lanciare la sfida della *Peau de chagrin* (1831).

[52] «Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d'autres bâtards, c'est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté»: Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier [I], L'Art romantique*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol. II, p. 119.

[53] Problema certo non esclusivo dell'Ottocento, come testimonia questa riflessione di Corneille, autore affascinato dall'ibrido e dall'irregolare: «Nous sommes gênés au Théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de Personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou ne troublent celle des autres. Le Roman n'a aucune de ces contraintes»: *Discours de la tragédie et des moyen de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, in *Trois discours sur le poème dramatique*, a cura di B. Louvat e M. Escola, Paris, Flammarion, 1999 (1660), p. 121. Sull'influenza di Corneille nel XIX secolo, cfr. M. Dufour-Maître e F. Naugrette (a cura di), *Corneille des Romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

[54] Cfr. H. Coulet, *Le Roman Théâtral*, cit., pp. 187-200; M. Corvin, *Du Genre au «texte», une esthétique de la convergence*, cit., pp. 7-13.

Nonostante il teatro romantico rappresenti la sintesi e il superamento di teorie e aspettative delineatesi nel corso degli anni[55], e segni la volontà di rottura[56] con la tradizione drammaturgica, sarà tuttavia il romanzo a consentire qualsiasi tipo di sperimentazione, a mescolare linguaggi, registri, codici diversi, minando così l'integrità dei modelli ereditati dal cosiddetto classicismo. Per cercare di eludere le restrizioni imposte dal teatro, autori come Gautier o Musset non solo rifiutano il confronto con la scena sperimentando forme nuove di spettacolo che prescindano dalla rappresentazione, ma allo stesso tempo creano opere difficilmente catalogabili sotto l'etichetta di romanzo[57]. Altri, com'è il caso di Stendhal o Balzac, si rivolgono al romanzo anche perché non riescono a trionfare come drammaturghi. Ambedue sognano di essere il «nuovo Molière del XIX secolo»[58], dedicano gran parte della loro vita a creare pièces, a formulare progetti, a scrivere articoli e saggi sul teatro: riflettono costantemente su quello che si dovrebbe rappresentare e sugli spettacoli messi in scena. Hanno un'idea ben precisa di come debba essere composta una pièce, ma non riescono a imporsi, a far vivere le loro teorie sul palcoscenico. Anche se adotteranno modalità diverse di scrittura, entrambi nei loro romanzi ricorreranno a un lessico e a procedimenti presi in prestito dal teatro, quasi a voler mostrare l'illusorietà del confine esistente fra i due generi.

Confine più volte oltrepassato: come sosterrà l'anonimo autore della recensione ai *Romans et contes philosophiques* di Balzac pubblicati nel 1831: «M. de Balzac a prouvé une chose qui était à démontrer encore, à savoir que le drame qui n'était plus possible aujourd'hui sur le théâtre, était encore possible dans le conte»[59]. «La comédie est impossible» ribadirà con forza Stendhal in un articolo del 1836, suggerendo che per un autore l'unico modo di realizzarla è scegliere fra tre opzioni: «la comédie-roman, ou bien la comédie de Goldoni, celle qui s'exerce sur de bas personnages, ou enfin des ro-

[55] A partire dalla 'scoperta' di drammaturghi stranieri come Schiller, ma soprattutto Shakespeare, cfr. F. Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

[56] Non totale rottura, ad esempio Hugo ricorre ancora all'alessandrino.

[57] Si vedano, ad esempio, *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833), *Mademoiselle de Maupin* (1835) o *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

[58] Si veda la *Préface* ai *Comédiens sans le savoir* (1845) in cui Balzac, con una vanità certo non inconsueta, si paragona al grande drammaturgo seicentesco: «Qu'est-ce donc que Molière, sinon le poète qui a peint avec le plus de vérité, la société du XVIIe siècle, qu'est que M. de Balzac, sinon le moraliste, le philosophe qui a le mieux compris, le plus fidèlement peint le XIXe siècle. Si M. de Balzac avait vécu sous Louis XIV, il eût fait *Les Femmes savantes*, *Tartufe*, *George Dandin*, *Le Misanthrope*, si Molière vivait de nos jours, il écrirait *La Comédie humaine*», in H. de Balzac, *CH*, vol. VII, p. 1714.

[59] Id., *Romans et contes philosophiques par M. de Balzac*, in *OD*, vol. II, p. 1194. Articolo pubblicato anonimamente il 2 ottobre 1831 su «L'Artiste». I curatori del volume ipotizzano un'attribuzione a Gosselin, ma parlano anche di una «collaboration... involontaire» di Balzac (p. 1803). Secondo Balzac il teatro coevo si trova in una duplice impasse, che gli impedisce di progredire, di inventare una nuova forma drammaturgica: se da un lato il ricorso a espedienti grossolani, che si conformano alle esigenze e alle aspettative di un pubblico popolare, sancisce la rinuncia a qualsiasi tipo di innovazione estetica, dall'altro, continuando a rifarsi alla tradizione gloriosa, il teatro risulta inadatto a esprimere la sensibilità contemporanea. Su questo punto, cfr. A. Lechevalier, *Partageons-nous l'empire d'Alexandre, ou comment le roman s'empare du théâtre*, «Méthode! », 5, 2003, p. 173.

mans tout court. Dans ces derniers du moins, il n'a affaire qu'à un spectateur à la fois»[60]. Nei progetti e nelle prospettive elaborati da questi autori il testo si fa dunque 'spettacolo', e la pagina si anima per l'unico spettatore che resta: il lettore, spettatore forse più comprensivo, e maggiormente disposto ad accogliere le innovazioni e le libertà consentite al romanzo, come l'inclusione di elementi drammaturgici nella sua mobile struttura. Le opere così concepite sono un invito alle capacità immaginative di chi legge – «Lire, c'est peut-être créer à deux», recita la felice formula contenuta nella *Physiologie du mariage*[61] –; di conseguenza, come a teatro, così nel romanzo le differenti «scene»[62] di cui si compone il testo devono concatenarsi in modo che l'«effet dramatique»[63] sia totale. Ma poiché Balzac è convinto che il teatro coevo riesca solo parzialmente in questo intento, ricorrendo a una sorta di bluff, a un «faux succès», questo il giudizio sprezzante riservato alla pièce di Hugo *Hernani*[64], a suo avviso non rimane altra strada che affidarsi al romanzo, se si vuole innovare.

«N'est-ce pas une chose bizarre que de voir la vraie comédie et le vrai drame se rencontrer partout ailleurs qu'au théâtre»[65], si chiede Balzac all'inizio della recensione

[60] Stendhal, *La Comédie est impossible en 1836*, in Id., *Mélanges de Littérature III, Mélanges critiques, le style et les écrivains*, Paris, Le Divan, 1933, p. 433. Per Stendhal, così come per Balzac, la Restaurazione ha modificato in profondità la società francese, tanto che l'autore afferma «nous ne rions plus ici», ivi, p. 436. Sul rapporto di Stendhal con il teatro si rimanda al saggio di F. Spandri, *L'"Art de komiquer". Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Paris, Champion, 2003.

[61] H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, in *CH*, vol. XI, p. 1019.

[62] «La scène se caractérise par l'obtention d'un impact émotionnel maximal sur le lecteur, grâce à une unité textuelle relativement brève fondée sur la concaténation et l'orchestration des effets […]. Cette force d'impact qui la caractérise définit la scène comme une sorte de point focal où se cristallise l'intérêt du récit, point fort par excellence de toute narration, moment essentiel et déterminant»: C. Saminadayar-Perrin, *Rhétorique de la scène,* in M.-Th. Mathet (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 45-46.

[63] H. de Balzac, *Samuel Bernard et Jacques Borgarelly. Histoire du temps de Louis XIV par Rey-Dussueil*, in *OD*, vol. II, p. 692. Il 24 marzo 1830, «Le Feuilleton des journaux politiques» pubblica due recensioni anonime, ma attribuite a Balzac: la prima è il resoconto impietoso della pièce di Hugo *Hernani*, la seconda è la critica al romanzo di Rey-Dussueil. Se si mettono a confronto i due scritti, è interessante notare come Balzac rivolga al romanziere critiche simili a quelle formulate contro Hugo, utilizzando un lessico appartenente alla sfera teatrale sebbene non si tratti di un dramma, bensì di un romanzo, cfr. E. Del Panta, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, cit.

[64] Si vedano i due velenosi articoli pubblicati pochissimi mesi dopo la prima rappresentazione di *Hernani* nei quali Balzac demolisce la pièce, mostrandone i difetti e le inverosimiglianze, e rimprovera a Hugo l'incapacità di realizzare sulla scena quanto affermato nei testi teorici. Proprio perché Hugo è «le chef de l'école nouvelle; […] son nom est un étendard; son non ouvrage, l'expression d'une doctrine», Balzac procede nella sua analisi prendendo in prestito dalla drammaturgia classica i princìpi fondamentali. Gli articoli sono pubblicati in forma anonima sul «Feuilleton des journaux politiques» il 24 marzo e il 7 aprile 1830, cfr. *Hernani ou l'Honneur castillan, drame, par (Monsieur) Victor Hugo* e *Hernani, drame nouveau, par M. Victor Hugo. Deuxième et dernier article*, in *OD*, vol. II, rispettivamente alle pagine 677-683 e 684-690. La citazione si trova alle pp. 677-678.

[65] Id., *Le Dîner bourgeois, Scènes Populaires dessinées à la plume par H. M***, ornées du portrait de M. Prudhomme et d'un fac-similé de sa signature*, in *OD*, vol. II, p. 657. Articolo pubblicato su "Le Voleur» il 15 maggio 1830. Sulle pagine de «La Mode», il 22 maggio 1830, Balzac dichiarerà secco: «[le drame] est partout, excepté au théâtre», ivi, p. 753.

alle *Scènes populaires* di Monnier, raccolta di mini-pièces precedute da un'incisione raffigurante il luogo dove si svolgeranno le diverse storie: un interno borghese, una piazza o la corte d'assise[66]. Un'opera di cui l'autore apprezza lo stile – fresco e pieno di verve –, nonché la capacità di restituire, nei «disegni parlanti» che ornano il testo, i «tipi» descritti nei vari episodi, rendendoli così immediatamente visibili. Fingendosi meravigliato, Balzac continua la propria analisi osservando che «[…] un drame bien dans un livre n'est pas bien pour la scène»[67] dopodiché, per spiegare questo paradosso, instaura una fantasiosa conversazione con se stesso:

> "Comprenez-vous la portée de cet axiome? – Non. Ni moi non plus; car j'ai de la peine à concevoir comment nous avons une double organisation, une pour le livre, une pour la scène; nos impressions, nos émotions pour l'un; nos impressions, nos émotions pour l'autre; comment enfin nous sommes bicéphales littéraires, avec une tête à livre et une tête à scène"[68].

Com'è noto, nella prima metà dell'Ottocento il romanzo è ancora considerato un genere di minor prestigio rispetto al teatro, pertanto, mentre da un lato riserva aspre critiche riservate alla drammaturgia, dall'altro Balzac inizia una campagna di riabilitazione dell'unica forma letteraria capace di restituire «l'esprit du temps»[69], la sola, a suo parere, in grado di suscitare nel pubblico un vivo interesse, procurandogli il massimo piacere possibile.

Fin dal 1824, cioè da quando inizia a collaborare con il «Feuilleton littéraire»[70], Balzac riflette sul romanzo moderno, individuando nelle opere di Walter Scott, o meglio nella svolta «drammatica» (secondo la formula di Hugo) impressa dall'autore scozzese ai suoi romanzi, un modello a cui fare riferimento, in linea con quanto affermato da Stendhal e Hugo l'anno precedente. Nel 1823, infatti, Stendhal redige una prima versione di *Racine et Shakespeare*, in cui, oltre a interrogarsi su quale sia il teatro più adatto al pubblico del XIX secolo, definisce i romanzi di Scott «[d]e la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions»[71], ricorrendo – come Balzac – a una

[66] Di notevole interesse la prefazione al testo nella quale Monnier, oltre a insistere sull'autenticità di quanto raccontato, si augura che altri autori seguano il suo esempio, ovvero creare opere in cui vi sia uno scambio continuo fra arte e letteratura, in *Scènes Populaires, dessinées à la plume*, Paris, Levasseur, 1830, pp. V-XVI. Sul titolo dato da Monnier alla sua raccolta Bassy scrive: «Il entend bien affirmer son ambition et clarifier son projet: la transgression des genres. Mystification une fois encore: images devenues discours, discours devenus images»: A.-M. Bassy, *Images en abyme, Prudhomme – Monnier – Prudhomme*, in N. Preiss e J. Raineau (a cura di), *L'Image à la lettre*, Paris, Paris-Musées / Éditions des Cendres, 2005, p. 120.

[67] H. de Balzac, *Le Dîner bourgeois*, in *OD*, vol. II, p. 657.

[68] Ibid.

[69] Formula che Balzac associa ripetutamente ai romanzi di Walter Scott, cfr. *infra*, nota 75, p. 25.

[70] Sulla collaborazione di Balzac con il «Feuilleton littéraire» cfr. R. Chollet, *Balzac et le Feuilleton littéraire*, AB, 1984, pp. 71-106 e la *Notice* agli *Articles publiés dans le «Feuilleton littéraire»*, in *OD*, vol. II, pp. 1295-1307.

[71] Stendhal, *Racine et Shakespeare*, I, Paris, André Depeuch Éditeur, 1927 (1823), pp. 19-20.

terminologia teatrale che di questi romanzi evidenzia la natura ibrida. Tale è il successo delle opere di Scott in Francia che Hugo, nello stesso anno, gli dedica un articolo sulla «Muse française». L'autore auspica che i romanzieri, seguendo il modello scozzese, rinuncino sia al romanzo narrativo sia a quello epistolare, a suo avviso «deux méthodes de compositions […] vicieuses», e adottino

> le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie; qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer; qui, enfin, soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leur chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. Vous trouverez, dans ce genre nouveau, les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients[72].

Le idee espresse nel corso degli anni (nelle prefazioni, nei romanzi, negli articoli, nelle recensioni di Balzac) si trovano riassunte nell'*Avant-propos* del 1842, in cui lo scrittore afferma come, grazie alla lettura dei romanzi scottiani, appartenenti a «un genre de composition injustement appelé secondaire»[73], sia arrivato a capire come «rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages»[74] di cui è composta una società:

> Walter Scott élevait à la valeur philosophique de l'histoire le roman […]. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages[75].

E tuttavia, pur riconoscendo all'autore scozzese il merito di aver creato un genere nuovo che giustifica la diffusione straordinaria dei suoi romanzi[76], Balzac condivide

[72] V. Hugo, *Sur Walter Scott à propos de Quentin Durward*, in *Littérature et Philosophie mêlées*, Paris, Furne Et Cie, Libraires-Éditeurs, 1841, pp. 217, 219. Articolo apparso nel giugno 1823 sulla «Muse française». Come osserva Viswanathan-Delord, «Le XIXe siècle voit le triomphe du roman dramatique dont les visées coïncident avec celle du roman réaliste, son voyeurisme, sa calorisation du décor, l'absence feinte de l'énonciation et le goût de la présentation scénique. Les références au théâtre deviennent des lieux communs de la critique romanesque», in *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, cit., pp. 19-20.

[73] H. de Balzac, *Avant-propos*, in *CH*, vol. I, p. 10.

[74] Ibid.

[75] Ivi, p. 9.

[76] «La nouveauté du genre explique en quelque sorte cette vogue extraordinaire»: H. de Balzac, *Les Eaux de Saint-Ronan, par Sir Walter Scott*, in *OD*, vol. II, p. 106. Articolo pubblicato nel «Feuilleton littéraire» il 28 e il 31 gennaio 1824.

solo in parte la lezione scottiana, perché ad essa mancano quegli elementi che invece saranno peculiari alla sua poetica del romanzo drammatico[77].

Porsi il problema della teatralità nel romanzo balzachiano è dunque una sorta di 'necessità' indotta da alcuni elementi di immediata evidenza: ad esempio le tematiche, care all'autore della *Comédie humaine*, legate all'instabilità delle apparenze, alla finzione o alla divergenza tra volto e maschera; oppure, in alcuni romanzi, la scelta non casuale di personaggi presentati come «attori» o «attrici», commedianti della vita, o che sono, funzionalmente nel racconto, esseri sempre in «recita» davanti a un pubblico; o ancora l'impiego costante, persino ossessivo, di immagini e metafore teatrali che, oltre a tradurre una visione della società in perenne rappresentazione, indicano la consapevolezza da parte di Balzac delle capacità espressive legate al linguaggio drammaturgico[78]. Con il passare degli anni tali immagini saranno impiegate in modo più sistematico, a ognuna di esse verrà affidato un preciso significato, così da formare un insieme compatto e omogeneo[79]. L'autore, d'altra parte, rispondeva al gusto dei lettori: trattandosi di un pubblico che abitualmente frequentava i teatri, questa metafora risultava di immediata comprensione[80].

Ma non solo: spesso è la struttura stessa dei testi ad avvicinarli al teatro. Benché possano dare l'impressione di un blocco monolitico, in realtà i romanzi balzachiani si compongono di numerose scene, atte a fornire una visione multipla e sfaccettata, una rappresentazione per così dire 'cubista', pluriprospettica, della società francese del XIX secolo. Per descrivere questa società in modo esaustivo e svelarne «l'histoire secrète»[81], i mille «drames de la vie intime»[82], Balzac sceglie pertanto il genere narrativo, ma nella forma del «récit dramatique», «forme essentiellement *mixte* [qui] apportait une puissance d'imitation et d'*appropriation* inégalée»[83], ossia adattando e modellando il romanzo alle proprie necessità:

[77] Innanzitutto Balzac considera sbagliata la scelta di Scott di occuparsi esclusivamente di avvenimenti storici, trascurando così la contemporaneità; critica inoltre, nel 'maestro', la mancanza di coordinazione tra i romanzi, elemento essenziale, invece, nella poetica balzachiana; infine, non meno importante, Balzac rimprovera all'autore scozzese la sua incapacità nel dipingere l'amore e la passione, riservando loro un ruolo secondario. Sulla poetica del romanzo drammatico, si rimanda alla brillante analisi di E. Del Panta, Balzac e la poetica del romanzo drammatico, cit. e al volume curato da S. Vachon, Balzac. *Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur, 1996, in particolare alle pp. 71-152 della seconda parte intitolata *La Récusation des genres*.

[78] «Balzac crée la forme qui lui convient pour exprimer sa vision du monde. Et cette vision est essentiellement théâtrale»: R. Guise, *Introduction*, in *Œuvres complètes de M. de Balzac. Théâtre*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale & Les Éditions du Delta, 1969, vol. XXI, p. XXVIII. D'ora in avanti, salvo indicazioni diverse, tutte le citazioni si riferiranno a questa edizione per la quale si adotterà la sigla *Th*.

[79] Cfr. L. E. Dickinson, *Theatre in Balzac's "La Comédie Humaine"*, cit., e L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans "La Comédie humaine" de Balzac*, cit.

[80] Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 149.

[81] H. de Balzac, *Une heure de ma vie*, in *OD*, vol. I, p. 870.

[82] Id., *Avant-propos*, in *CH*, vol. I, p. 11.

[83] E prosegue, «Le récit dramatique de fiction devenait […] le seul moyen de simultanément analyser, comprendre, montrer et classer les effets sociaux modernes»: J. Neefs, *L'intensité dramatique des scènes balzaciennes*, in S. Vachon (a cura di) *Balzac, Une poétique du roman*, cit., p. 145.

> Le roman de Balzac n'est pas du théâtre, en ce sens que le théâtre ne donne qu'une vision des choses; le roman de Balzac est plus que du théâtre, en ce sens qu'il donne du relief, de la perspective. […] Plus que le drame, le roman de Balzac est autopsie d'un drame[84].

***

Adieu e *La Peau de chagrin*, i testi che ora analizzeremo, rappresentano due casi emblematici della poetica balzachiana: l'insistenza sugli elementi visivi, l'uso del *tableau*, da intendersi sia in senso drammaturgico che figurativo, la focalizzazione sui «détail[s] frappant[s]»[85], l'intensificazione e l'accentuata resa espressiva sono, come vedremo, soltanto alcuni dei procedimenti che contribuiscono alla drammatizzazione del *récit*.

1.1 *Adieu*

> Et vous voudriez plaire à ce Paris, tour à tour sublime et ridicule, souverainement intelligent et souverainement bête, qui ne semble vivre que par les yeux? […] Il faut aujourd'hui à ce public fantasque des feux d'artifice en littérature.
> (Honoré de Balzac, *De la mode en littérature*)

Agli inizi degli anni Trenta dell'Ottocento, dalle pagine della rivista «La Mode», un Balzac ormai 'homme de trente ans' annuncia un ambizioso programma: insegnare ai lettori «une poétique toute nouvelle» in modo che siano in grado di distinguere tra «un livre, un ouvrage ou une œuvre d'art»; educarne il gusto letterario così che possano scegliere «entre la phrase sans idées, ou les idées sans la phrase, entre la couleur ou le drame, le fantastique ou le réel, entre un livre d'homme ou une pochade, entre l'intérêt de curiosité ou la beauté des détails»[86]. Per riuscire in questa ardua impresa, bisogna che il racconto, al pari di uno spettacolo pirotecnico, sia variegato e multiforme tanto da catturare l'attenzione del pubblico e mantenerla viva. È necessario che il lettore, divenuto lo spettatore privilegiato del 'dramma' messo in scena dallo scrittore[87], venga costantemente affascinato, stupito, ipnotizzato, poiché, assicura Balzac, «il veut *Les Mille et Une Nuits* partout»[88] In questo senso, *Adieu* – breve e intenso racconto pubblicato

[84] R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. XXIX.
[85] M. Bardèche, *Balzac romancier*, cit., p. 268, il critico osserva come: «Dès que le récit court devient dramatique, c'est par les détails que s'exprime le drame», ivi, p. 267.
[86] H. de Balzac, *De la mode en littérature*, in *OD*, vol. II, p. 762. Articolo pubblicato il 29 maggio 1830 sulla rivista «La Mode«.
[87] Cfr. J. Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, cit.
[88] H. de Balzac, *De la mode en littérature*, in *OD*, vol. II, p. 757.

proprio su «La Mode» nel 1830[89] – sorprende per l'incredibile 'plasticità': sempre attento alle mode letterarie della sua epoca, Balzac subisce il fascino di differenti generi, non necessariamente 'alti', che inserisce nel racconto in misura diversa. È il caso, per quanto riguarda il genere narrativo, del conte fantastique, divenuto molto popolare l'anno precedente con la pubblicazione dei racconti di Hoffmann[90], o del romanzo nero che, insieme al melodramma, è assai in voga tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento[91]. Invece, per quanto concerne nello specifico il genere teatrale, la contaminazione di molteplici forme drammaturgiche e di spettacolo evidenzia l'estrema familiarità dell'autore sia con il teatro classico che con quello coevo: si passa da generi più frivoli come la féerie, la pantomima o il panorama, a quelli più carichi di tensione come il melodramma o il dramma.

Il racconto dunque si appropria dei temi dei romanzi più popolari dell'epoca, sfrutta i meccanismi e le tecniche degli spettacoli più rappresentati, che riscuotevano un enorme successo di pubblico, fa sue quelle forme che più facilmente si prestavano all'ibridazione dei generi. Tuttavia, le diverse strategie volte al coinvolgimento del lettore trovano una matrice comune nell'«estetica del mélodrame»[92]. Jean Sgard sottolinea a questo riguardo la relazione di reciprocità esistente fra romanzo nero e melodramma, che appaiono «dans une certaine mesure permutables, puisque les romans noirs ont subi profondément, dès la fin du XVIIIe siècle, l'influence du drame, et que les mélodrames, à leur tour, sont souvent tirés des romans noirs»[93]. Analogamente, féerie e melodramma sono accomunati dalla grandiosità delle scenografie e dall'uso di macchine sceniche create per sbalordire il pubblico. Tale è l'influenza esercitata dal melodramma sugli altri generi che Cadet-Gassicourt afferma:

> Un mélodrame est le nec plus ultra de l'art dramatique; c'est tout à la fois une tragédie, une comédie, un opéra, une pantomime, un ballet et même une parodie. Il y a des héros, des villageois, des bouffons, des princes, des spectres, des combats, des fo-

[89] Inizialmente pubblicato con il titolo *Souvenirs soldatesques/Adieu* e suddiviso in tre parti – *Les Bons-Hommes*, pubblicato il 15 maggio, mentre *Le Passage de la Bérésina* e *La Guérison* il 5 giugno 1830 –, il racconto avrebbe dovuto comporre – assieme a *El Verdugo*, pubblicato sempre nella «Mode» il 23 gennaio col titolo *Souvenirs soldatesques/El Verdugo* – le *Scènes de la vie militaire*. Ma nel 1832 è ristampato (la divisione interna scompare) e collocato nelle *Scènes de la vie privée* col titolo *Le Devoir d'une femme*. Alla fine del 1834, dopo una revisione da parte di Balzac, il testo è riedito ed è inserito nelle *Études philosophiques* subito dopo *La Peau de chagrin* col titolo che gli conosciamo. Soltanto nel 1845, quando Balzac compone il catalogo per una nuova edizione della *Comédie humaine*, in 26 volumi, lo inserisce tra *L'Enfant maudit* e *Les Marana*.

[90] A partire dal 1829, i racconti di Hoffmann, tradotti da Loëve-Veimars, appaiono in rivista. Dal 1830 al 1832 l'opera, pubblicata integralmente in 20 volumi, ha un'immensa diffusione.

[91] Cfr. S. Bernard-Griffiths e J. Sgard, *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

[92] M. Bertini, *Mélodrame e roman de mœurs in Wann-Chlore*, in Id., *Incroci obbligati*, cit., p. 80. Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit.

[93] J. Sgard, *Préface*, in *Mélodrames et romans noirs*, cit., p. 8.

rêts, de la prose, des vers et de la musique; c'est le tableau varié de la vie agitée par tous les événemens imaginables[94].

Tutte queste componenti le ritroveremo condensate in *Adieu*, la cui struttura, anche nel confronto con altri testi, mostra quanto gli scambi fra teatro e romanzo siano frequenti nell'opera balzachiana[95].

***

Ripercorriamo a grandi linee la vicenda. In una torrida giornata di fine estate del 1819, durante una partita di caccia, Philippe de Sucy, giovane colonnello da poco tornato dalla Siberia dove era prigioniero, e il marchese d'Albon, suo amico, e magistrato, si sono persi nella foresta dell'Isle-Adam. Nel loro vagare giungono presso un antico convento in rovina, nel cui parco appare loro una strana, giovane donna che sembra in preda alla follia. In lei Philippe riconosce Stéphanie de Vandières, «sa compagne d'enfance et son bien le plus cher»[96], che pur di restargli vicina aveva seguito il marito in Russia durante la disastrosa campagna napoleonica. Avendola creduta morta, la sorpresa e lo choc nel ritrovarla sono tali che il giovane sviene. Ripresa conoscenza egli chiede all'amico d'Albon di tornare al convento per scoprire se la folle intravista il giorno prima sia proprio l'adorata Stéphanie; là, il magistrato conosce il dottor Fanjat – uno zio della giovane che l'ha presa in cura – da cui viene a sapere come la contessa sia impazzita.

Nel racconto di primo livello si inserisce allora il *récit* di Fanjat, una lunga analessi sul tragico passaggio della Beresina del novembre 1812 ricostruito in base a varie testimonianze. Sappiamo così che quando l'esercito francese si sta ormai ritirando e i ponti sono stati incendiati, Philippe decide di costruire una zattera per attraversare il fiume coperto di ghiaccio e di cadaveri. Nonostante l'idea sia stata sua, la zattera viene subito occupata da un nugolo di fuggiaschi resi feroci dalla paura. Vi restano solo due posti, ceduti dal giovane militare a Stéphanie e al marito. Ma l'imbarcazione tocca la riva opposta con tale violenza che vacilla: il generale cade in acqua e una lastra di ghiaccio gli taglia la testa che vola in aria «comme un boulet» (*Ad.*, 1001). Stéphanie perde la ragione: sconvolta dall'orribile scena e traumatizzata dalla separazione da Philippe, riuscirà a pronunciare solo la parola «adieu». Per due anni si trascinerà al seguito dell'esercito, «jouet d'un tas de misérables» (ibid.), sarà rinchiusa in manicomio, vivrà in una foresta, si parlerà di lei come di una «fille sauvage» (*Ad.*, 1002), finché lo zio

[94] Ch.-L. Cadet-Gassicourt, *Saint-Géran ou la Nouvelle Langue française*, anecdote récente, à Bruxelles, chez Weissenbruch, et à Paris, chez D. Colas, an 1812, p. 29, citato in J.-Ph. Saint-Gérand, *"La moralité de la Révolution", ou cris, larmes, crimes et outrances d'un "Bâtard de Melpomène"? Remarques sur la phraséologie du mélodrame*, in *Mélodrames et romans noirs*, cit., p. 19.

[95] Cfr. A. Fierro, *Spectator in fabula: la pantomima e il 'panorama' in Adieu di Honoré de Balzac*, in G. Poggi e M. G. Profeti (a cura di), *Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, Firenze, Alinea, 2011, pp. 405-415.

[96] H. de Balzac, *Adieu*, in *CH*, vol. X, p. 990. Sigla adottata *Ad.* Per le citazioni successive ci limiteremo a segnalare fra parentesi, nel corpo del testo, il numero di pagina.

non la ritrova, la riconosce e la porta nell'ex-convento. Qui si conclude il racconto retrospettivo.

Philippe ricorre a vari espedienti, tutti fallimentari, per far recuperare la memoria a Stéphanie. Dopo aver accantonato l'idea di ucciderla, per poi togliersi la vita, decide di sperimentare un rimedio estremo: ricostruire in un parco di sua proprietà lo scenario della Beresina e farne rivivere l'orrore all'amata a scopo terapeutico. Stéphanie, condotta sul posto, recupererà in effetti la ragione, ma solo per un attimo, morendo all'istante tra le braccia di Philippe. Un breve epilogo ci informa che quest'ultimo, dieci anni dopo il drammatico evento, «[s'est] brûlé la cervelle» (*Ad.*, 1014) non riuscendo più a sopportare il peso di tanta sofferenza.

***

Il racconto, diviso in tre episodi, segue la partizione classica dell'opera drammaturgica con un'esposizione (o protasi), un nodo (o epitasi) e una catastrofe (o scioglimento).

Nella prima parte, come in una tipica scena di esposizione in cui un personaggio principale e uno secondario dialogano tra di loro, vengono forniti un certo numero di elementi necessari per entrare nel vivo del dramma. I segni indelebili di «passions terribles ou d'affreux malheurs» (*Ad.*, 976) sono impressi sul volto scavato di Philippe, nel suo fisico magro e nervoso, nei capelli neri da cui spuntano alcune ciocche bianche nonostante abbia solo trent'anni. Un dolore, di cui possiamo soltanto intuire l'entità, ha sconvolto la vita del colonnello: le cause vanno ricercate negli anni di prigionia in Siberia, a cui allude goffamente il magistrato – «Vous avez sans doute laissé votre esprit en Sibérie» (*Ad.*, 974) –, il quale, accorgendosi all'istante della gaffe, cerca di attenuarne l'effetto lanciando all'amico «un regard douloureusement comique» (ibid.). Lo stesso Philippe sembra voler spiegare al compagno cosa abbiano rappresentato gli anni di prigionia esclamando «Ah! mon pauvre d'Albon. Si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie... » (*Ad.*, 975), ma non riesce a terminare la frase e lascia che il silenzio e i gesti chiariscano quanto siano stati penosi quegli anni. Tuttavia, i motivi di tale disagio vanno cercati nella vita privata di Philippe, di cui l'amico non conosce i dettagli a giudicare dalla risposta avventata: «Il faut que vous n'ayez jamais aimé» (*Ad.*, 976), replica smorzata dall'aria «piteusement comique» (ibid.) assunta di nuovo dal magistrato, ma che produce su Philippe un effetto immediato. I muscoli del viso si irrigidiscono, il volto si incupisce, «un souvenir d'une affreuse amertume» (ibid.) riaffiora con una forza tale da costringerlo a ricacciare le emozioni nel profondo del cuore per evitare di scoppiare in lacrime. È con un «regard déchirant» che Philippe, quasi istupidito e incapace di affrontare un discorso così doloroso, risponde «Un jour, mon ami […], un jour je te raconterai ma vie. Aujourd'hui je ne saurais» (ibid.).

Dietro il tono beffardo usato da Philippe nelle esortazioni di tipo militaresco rivolte al magistrato – «en avant», ripetuto tre volte in poche pagine; o il più significativo «Allons! marchez! […] Si vous restez assis, vous êtes perdu» – è possibile intravedere un'anticipazione di quanto verrà descritto nella seconda parte del racconto: quando il colonnello ormai esausto incoraggia Stéphanie a proseguire verso il fiume, a lottare contro la propria stanchezza se vuole avere salva la vita. In questo stato d'animo in cui i ricordi continuano a travolgerlo «[…] le colonel, qui était tombé dans une pro-

fonde rêverie, […] suivit [le marquis d'Albon] machinalement» (*Ad*., 977). Perso nella sua fantasticheria Philippe segue in silenzio il magistrato che, scorgendo in lontananza un'abitazione, vi si precipita nella speranza di trovare cibo e riposo.

Con l'arrivo dei due cacciatori al convento dei Bons-Hommes, l'immaginario del lettore è sottoposto a stimoli continui: in questa parte del testo, infatti, sono racchiusi non solo i temi privilegiati del racconto fantastico e del romanzo nero, un'ombra, un fantasma, o forse un vampiro che intravediamo appena e che stimola la nostra curiosità, ma anche quelli della féerie e del melodramma, come il meraviglioso e lo spettacolare, suggestivamente sviluppati secondo le principali caratteristiche del metodo di composizione balzachiano. Le descrizioni iniziali di Balzac sono organizzate quasi sempre intorno a uno o più «contrasti»[97]. Prima di tutto, ed immediatamente evidente, quello tra i personaggi maschili («Les deux chasseurs présentaient un contraste assez rare», *Ad*., 975), il cui aspetto fisico è radicalmente opposto: mentre il colonnello, dal fisico asciutto e tormentato, ha trent'anni ma sembra averne quaranta, il magistrato, con la sua pinguedine tipicamente ministeriale, sebbene abbia quarant'anni non ne dimostra più di trenta. In secondo luogo, lo sdoppiamento della 'rappresentazione' della follia in due figure femminili antitetiche[98]: Stéphanie, l'aristocratica, che pur essendo diventata una «fille sauvage» continua ad affascinare coloro che la circondano, e Geneviève, la «paysanne idiote» (*Ad*., 1002), «être indéfinissable» (*Ad*., 980) a cui è impossibile assegnare l'appellativo di «donna». Sino ad arrivare al contrasto visivo e sonoro: gli sfavillanti giochi cromatici e l'alternanza di luci e ombre, nonché le annotazioni di silenzio e rumore, rimandano la mente del lettore agli spettacoli più popolari dell'epoca in cui l'accompagnamento musicale e gli effetti di illuminazione scandivano l'azione scenica:

> […] des couleurs mortes se réveillèrent, des oppositions piquantes se combattirent, les feuillages se découpèrent dans la clarté. Tout à coup, la lumière disparut. Ce paysage qui semblait avoir parlé, se tut, et redevint sombre […] (*Ad*., 978).

Per finire con la contrastata ma in qualche misura armoniosa compresenza di ordine e disordine: «Ici, tout est harmonie, et le désordre y est en quelque sorte organisé» (*Ad*., 980).

L'inizio del racconto ci proietta in un mondo fantastico: è il testo stesso a suggerirci quale pista seguire invitandoci a entrare nel palazzo della «Belle au Bois Dormant» (*Ad*., 978). Il riferimento a Perrault acquista maggior significato se si tiene conto che, nel XIX secolo, le sue favole erano tra le più adattate per la scena[99]: nel 1825, *La Belle*

[97] Cfr. M. Bardèche, *Balzac romancier*, cit., p. 293 e ss.

[98] Sul tema della follia femminile e sulla sua diffusione in letteratura tra fine Settecento e inizio Ottocento si veda J. Sgard, *Les Folles*, in *Mélodrames et romans noirs*, cit., pp. 313-325.

[99] Cfr. Ch. Bahier-Porte, *Le Conte à la scène*, «Féeries», 4, 2007, <http://feeries.revues. org/index223.html> (10/09).

au Bois Dormant è rappresentata a teatro come un *opéra-féerie*[100], mentre nel 1829 come un *ballet-féerie*[101].

Il luogo, descritto minuziosamente, rievoca le fastose scenografie di inizio Ottocento: il *décor*, come a teatro, rappresenta la realtà, ma trasfigurata. L'antico convento, che si trova all'interno di un folto bosco, è circondato da querce che lo rendono ancora più solitario; la natura si è riappropriata dei propri spazi invadendo di edere e di muschi colorati l'edificio. Le finestre sono tarlate e corrose dalla pioggia, i balconi danneggiati, le persiane rette da un solo cardine, le porte sconnesse; l'abbandono, l'incuria, il mistero avvolgono la dimora che sembra colpita da una maledizione tanto è malridotta. Tuttavia per penetrare all'interno di questo luogo misterioso e solitario bisogna che il nostro animo, come quello del protagonista, si predisponga alla fantasticheria, poiché soltanto il «poeta» saprà farsi coinvolgere dalla magia del «quadro» che si trova di fronte:

> Ces débris jetaient dans le *tableau* des effets d'une poésie ravissante, et des idées rêveuses dans l'âme du *spectateur*. Un poète serait resté là plongé dans une longue mélancolie, en admirant ce désordre plein d'harmonies, cette destruction qui n'était sans grâce (*Ad*., 978. I corsivi sono nostri).

La *féerie* sorprende lo spettatore con una serie di quadri curiosi, poetici o inquietanti, ricorre alla musica, al balletto e alla pantomima[102]. Nel nostro caso il personaggio di Stéphanie è concepito come quello di un attore di pantomima, o più precisamen-

[100] L'*opéra-féerie*, in 3 atti, viene messa in scena il 2 marzo del 1825 al Théâtre de l'Académie Royale de Musique, libretto di Planard, musica di Carafa, coreografia di Gardel, scenografia di Cicéri. Si può leggere questa breve e caustica recensione nell'«Année théâtrale» del 1825: «Poëme somnifère, musique ronflante, public endormi, décors et ballet bien adaptés». La rivista non è numerata.

[101] Il *ballet-féerie*, in 4 atti, è rappresentato il 27 aprile del 1829 all'Opéra di Parigi, coreografia di Aumer, libretto di Scribe, musica di Hérold, scenografia di Cicéri. La recensione apparsa nella rivista «Revue Musicale» del 1829 mette in luce l'uso innovativo del "panorama": «Ce panorama n'est point une invention française, mais c'est une nouvelle illusion théâtrale dont on pourra se servir avec avantage», p. 330. Alla fine del Settecento, il pittore scozzese Robert Barker (1739-1806) conia il termine «panorama» e brevetta la sua invenzione a Londra dipingendo una grande veduta di Edinburgo (*Panoramas of Edinburg*, 1788). In Francia, Pierre Prévost (1764-1823) diviene il maggiore specialista del genere e realizza il primo "panorama" di Parigi nel 1799. Su questo argomento si veda B. Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

[102] «La féerie s'impose comme un genre hybride pendant les trois premières décennies du siècle; en cela, elle invite à considérer le paysage dramatique de l'époque comme un ensemble mobile où chaque genre renouvelle ses thèmes et ses codes au contact des autres»: R. Martin, *La Féerie romantique*, cit., pp.19-20. Sulla *féerie* si vedano M.-F. Christout, *La Féerie romantique au théâtre: de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845), chorégraphies, décors, trucs et machines*, in «Romantisme», 12, 38, 1982, pp. 77-86; il numero 4 della rivista «Orages», *Boulevard du Crime: le temps des spectacles oculaires*, a cura di O. Bara, 2005; I. Moindrot (a cura di), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006 (in particolare, J.-C. Yon, *La Féerie ou le royaume du spectaculaire. L'Exemple de "Rothomago"*, pp. 126-133); il numero 4 della rivista «Féeries», *Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle: Le Conte, la scène*, Publication de l'Unité mixte de recherche LIRE (Littérature, idéologie, représentations) / CNRS n. 5611, Université Stendhal-Grenoble 3, 2007.

te un attore da «pantomime sautante», genere definito da Jules Janin come «une petite intrigue mêlée aux exercices du corps»[103]. Si tratta in genere di semplici canovacci, abbastanza brevi, che lasciano largo spazio alla creatività e alla bravura dell'attore. E la protagonista del nostro racconto non è da meno: la contessa, che ha perso la ragione e al contempo l'uso della parola, si esprime con il corpo, assumendo di volta in volta le movenze elastiche di un grazioso animale: una giovane gatta, uno scoiattolo, una cerbiatta. Come il testo ci suggerisce, Stéphanie ha tutte le qualità dell'acrobata, scioltezza e controllo dei movimenti: «Son geste avait d'ailleurs, comme celui d'un animal, cette admirable sécurité de mécanisme dont la prestesse pouvait paraître un prodige dans une femme» (*Ad.*, 981). Ma vediamo più da vicino in cosa consistono le sue acrobazie. La donna, come ignara della realtà esteriore, si avvicina ai due cacciatori, lentamente, di modo che questi ultimi possano osservarla con attenzione. Salta su un melo, vi si aggrappa con la leggerezza di un uccello, ne raccoglie i frutti, li mangia, poi si lascia cadere a terra con la morbida agilità degli scoiattoli. Gioca sul prato, vi si rotola come potrebbe fare un bambino, allunga piedi e mani, rimanendo stesa sull'erba con l'abbandono, la grazia, la naturalezza di una gatta addormentata al sole. Con il 'tipo' di Stéphanie e il ricorso alla pantomima, che per Balzac è solo una possibile sfaccettatura dell'arte drammatica[104], l'autore vuole mettere in scena 'poeticamente' l'idea della passione che uccide[105].

Théophile Gautier, con grande acume, afferma: «La pantomime est la vraie comédie humaine, et, bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages, comme celle de M. de Balzac, elle n'est pas moins complète. Avec quatre ou cinq types, elle suffit à tout»[106]. Ed è sempre Gautier a descrivere, ad esempio, il pubblico dei Funambules (uno dei tea-

[103] J. Janin, *Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1881 (1832), p. 54.

[104] Di rilevante interesse per il nostro assunto è la conversazione sulla pantomima avvenuta fra Balzac e Champfleury, trascritta da quest'ultimo in un articolo apparso dopo la morte di Balzac nel 1852:
"– Vous voulez faire du théâtre, monsieur? – Je n'en sais rien, répondis-je. Cependant, dit M. de Balzac, la pantomime est un échelon. – Pour moi, dis-je, c'est une échelle. – Vous avez tort de vous en tenir là, la pantomime n'est pas complète, elle représente seulement une des faces de l'art dramatique. Là-dessus, M. de Balzac expose une quantité d'idées sur son avenir théâtral; il voudrait organiser une grande entreprise avec les auteurs dramatiques; mais ce sont des fainéants, des paresseux, il n'y a rien à faire avec eux; il faudrait les faire travailler comme Lope de Vega, Calderon, 'qui étaient pleins de pantomime' dit-il", Champfleury, "Une heure de conversation intime avec M. de Balzac", in *Physionomies Littéraires de ce temps, Honoré de Balzac, essai sur l'homme et sur l'œuvre*, a cura di A. Baschet, Paris, Giradau et Dagneau Libraires-Éditeurs, 1852, pp. 231-232.

[105] Vedremo come il personaggio di Stéphanie passi dal registro comico a quello tragico, trasgredendo in tal modo le norme aristoteliche.

[106] Th. Gautier, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, vol. V, p. 24. Recensione redatta il 25 gennaio 1847 sulla pantomima di Champfleury *Pierrot pendu*. Cfr. J. Goudot, *Pantomime et spectaculaire sur le Boulevard du Crime*, in I. Moindrot (a cura di), *Le Spectaculaire*, cit., pp. 245-252.

tri in cui venivano rappresentati spettacoli di pantomima), in un articolo redatto nel 1842, dedicato al mimo Jean-Gaspard "Baptiste" Deburau[107]:

> Quelles pièces, mais aussi quel théâtre, et surtout *quels spectateurs*! *Voilà un public*! Et non pas tous ces ennuyés en gants plus au moins jaunes, tous ces feuilletonistes usés, excédés, blasés; toutes ces marquises de la rue du Helder, occupées seulement de leurs toilettes et de leurs bouquets; un public en veste, en blouse, en chemise, sans chemise souvent, les bras nus, la casquette sur l'oreille, mais naïf comme un enfant à qui l'on conte *Barbe Bleue*, se laissant aller bonnement à la fiction du poëte, – oui du poëte, – acceptant tout, *à condition d'être amusé*; un *véritable* public, comprenant la fantaisie avec une merveilleuse facilité […][108].

Un pubblico che Balzac non ha saputo raggiungere sulle scene, ma che si augura di intercettare con la *Comédie humaine*[109].

***

Il nodo dell'azione è rappresentato dal passaggio della Beresina, momento fatale in cui Stéphanie perde la ragione. In un lungo racconto retrospettivo, Balzac descrive le sofferenze, le atrocità e l'egoismo dell'essere umano in guerra. Secondo Bardèche, l'autore «demande à la réalité – et à la plus forte de toutes, celle de la guerre – les agonies et les contrastes que lui a offerts jadis une tradition littéraire. Il cherche instinctivement du mélodrame vrai»[110]. Ma al dramma collettivo, all'«Histoire avec sa grande hache»[111], per dirla come Perec, Balzac intreccia quello privato: accanto alla *débâcle* dell'esercito vediamo la sconfitta dell'individuo, Philippe, al quale un destino beffardo impone di sopravvivere pur negandogli la sua unica ragione di vita.

Tutta la sequenza 'della zattera' è costruita secondo l'estetica e l'etica melodrammatica: ad esempio il ricorso a effetti spettacolari che suscitano nel lettore un'emozione immediata – catastrofi, carneficine, incendi sono solo alcuni degli espedienti adoperati nel racconto, come indica la frase «L'incendie est maintenant notre dernière ressource» (*Ad.*, 988) –, oppure l'uso di una «phraséologie du mélodrame, qui avait pour ambition de nommer les personnages et les choses, de désigner les actions»[112], come avviene per l'inizio della ritirata («Une clameur terrible et une explosion réveillèrent M. de Sucy», *Ad.*, 993; «l'heure de la catastrophe était venue», *Ad.*, 998). In questo episodio Balzac mette in atto una poetica dell'eccesso che, come osserva Brooks, consiste

[107] Il mimo "Baptiste" (1796-1846) è fatto rivivere magnificamente da Jean-Louis Barrault (1910-1994) nel film *Les Enfants du Paradis* di Marcel Carné del 1945.
[108] Th. Gautier, *Shakespeare aux Funambules*, in L'Art Moderne, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 167-168. I corsivi sono nostri.
[109] Nell'*Avant-propos* Balzac si chiede «[…] comment plaire à la fois au poète, aux philosophes et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images?», in *CH*, vol. I, p. 10.
[110] M. Bardèche, *Balzac romancier*, cit., p. 384.
[111] G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17.
[112] J.-Ph. Saint-Gérand, *"La moralité de la Révolution", ou cris, larmes, crimes et outrances d'un "Bâtard de Melpomène"? Remarques sur la phraséologie du mélodrame*, in *Mélodrames et romans noirs*, cit., p. 46.

nell'«accentuare la drammaticità e l'intensità della rappresentazione»[113]; mise en scène a cui partecipano tutti i ruoli tipici del melodramma:

– il malvagio, qui rappresentato dal male assoluto, la guerra, e impersonato dalla massa dei soldati («une voix composée de cent voix», *Ad.*, 990), ormai privi di ogni senso di umanità che dall'alto della sponda si gettano sulla zattera con «horrible égoïsme» (*Ad.*, 1000) e rifiutano un posto a Philippe, nonostante sia il loro «salvatore» (ibid.);

– la vittima: Stéphanie «[…] qui levait les yeux au ciel par un sentiment de résignation sublime» (ibid.) e che esclama, quando sta per separarsi dal suo amante, «Mourir avec toi!» (ibid.);

– l'aiutante: un valoroso granatiere, pronto a sfidare gli ingrati compagni e a cedere il proprio posto a Philippe;

– l'eroe: Philippe, che si sacrifica per ristabilire l'ordine morale (poiché viene privilegiata la coppia moglie/marito) e gerarchico (viene salvato, sia pure inutilmente, il generale de Vandières e non il maggiore), rispettando fino in fondo l'etica conservatrice propria del melodramma[114].

Questa sorta di grottesco tableau vivant finale ben si presta ad illustrare un'osservazione di Anne-Marie Baron:

> S'il est parfaitement légitime de parler de l'image balzacienne, c'est parce que Balzac a composé une œuvre romanesque placée sous le double patronage de la peinture et du théâtre. […] Toute *La Comédie humaine* se veut spectacle et s'adresse aux regards. C'est pourquoi Balzac est l'un des plus grands créateurs d'images qui aient existé[115].

Questi soldati definiti cannibali, selvaggi, egoisti, le immagini evocate dalla descrizione, insieme alla presenza della zattera, riportano fortemente alla memoria il celebre quadro di Géricault, *Le radeau de la Méduse* (1819).

Infine, la drammaticità dell'episodio della zattera è messa ancora più in rilievo dalla mescolanza, così come nel dramma, del tragico e del comico, del terribile e del buffonesco, del sublime e del grottesco[116]: «[Philippe] frissonna quand il vit l'embarcation noire de monde et les hommes pressés dessus comme des spectateurs au parterre d'un

[113] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 5.

[114] «L'abnégation, le goût du devoir, l'aptitude à souffrir, la générosité, le dévouement, l'humanité sont les qualités les plus pratiquées […]. La morale du mélodrame cherche, en outre, à réhabiliter la famille et la patrie», in J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 41.

[115] A.-M. Baron, *Fondements Métaphysiques de l'image balzacienne*, in AB, 2004, p. 21. Anche Brooks insiste su questo punto nodale della poetica balzachiana affermando: «La sua è un'arte essenzialmente drammatica e visiva», in *L'Immaginazione melodrammatica*, cit., p. 149.

[116] Così come auspicato da Hugo: «[…] le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère […] de la littérature actuelle», in V. Hugo, *Préface* di *Cromwell*, a cura di A. Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 75.

théâtre» (*Ad.*, 1000), e poco oltre: «Il y avait quelque chose de comique dans la situation des gens installés sur le radeau» (*Ad.*, 1000).

***

Così giungiamo alla terza e ultima parte del racconto, la catastrofe. Balzac, seguendo il modello della tragedia classica, sceglie per l'ultima drammatica scena il 'riconoscimento', ma prima di tutto prepara lo scenario dove questa si svolgerà. Come si è accennato, Philippe ricostruisce fedelmente, in un terreno di sua proprietà, il paesaggio della Beresina, con l'ampia palude, gli accampamenti e i ponti incendiati, e fa portare dei relitti simili a quelli usati per costruire la zattera. Inoltre, affinché l'illusione sia completa, fa devastare il parco e ordina uniformi e costumi da far indossare a contadini/comparse, «spectateurs» – come li definisce Balzac (*Ad.*, 1013) – della terribile «représentation tragique» (*Ad.*, 1011) che sta per avere luogo.

In questa «fausse Russie […] d'une si épouvantable vérité» (*Ad.*, 1011) è possibile scorgere il "panorama", rappresentazione totale che, grazie alla sua struttura circolare, stabilisce un nuovo rapporto con lo spettatore, situandolo al centro della scena[117]. Sebbene inizialmente rimanga interdetta davanti a questo «étrange tableau» (*Ad.*, 1012), Stéphanie via via lo riconosce:

> Pendant un instant aussi rapide que l'éclair, ses yeux eurent la lucidité dépourvue d'intelligence que nous admirons dans l'œil éclatant des oiseaux; puis elle passa la main sur son front avec l'expression vive d'une personne qui médite, elle contempla ce souvenir vivant, cette vie passée traduite devant elle, tourna vivement la tête vers Philippe, et *le vit* (*Ad.*, 1012).

Stéphanie vede Philippe, e la vita torna a rianimare la sua mente fino a quel momento priva di intelligenza e di volontà. È come se i due amanti si vedessero per la prima volta, è lo sguardo dell'altro, il riconoscersi nell'altro, che ridà vita alla protagonista. Il suo viso acquista colore, il corpo è scosso da un tremito che dai piedi arriva fino al cuore, la lingua «si scioglie», gli occhi si infiammano e il calore si spande in tutto il corpo. Si precipita nelle braccia dell'amato, scoppia in lacrime, ma «tout à coup ses pleurs se séchèrent, elle se cadavérisa» (*Ad.*, 1013) e muore, non prima di aver pronunciato con flebile voce un ultimo «Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu! » (*Ad.*, 1013)[118].

Ma l'espressione di queste sensazioni e soprattutto la frase «[elle] *le vit*» non possono non rimandare la mente del lettore/spettatore ad un altro incontro, quello fatale tra Phèdre e Hippolyte:

> Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
> Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;

[117] «L'image ne cherche plus à produire une nature idéale ou idéalisée, [mais] elle tient lieu de réalité», in B. Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, cit., p. 9.

[118] «C'est en effet une loi du roman des folles en France: la démence est une sorte d'arrêt sur image, de refus de vivre symbolisé par l'amnésie ou la répétition inlassable de la scène traumatisante. La guérison viendra d'une reconstitution du choc initial»: J. Sgard, *Les Folles*, in *Mélodrames et romans noirs*, cit., p. 323.

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler[119].

Rispetto a Phèdre, Stéphanie esprime il turbamento con manifestazioni inverse: dove l'una vede l'amato, arrossisce e impallidisce, l'altra dal pallore dell'incarnato passa al porpora della vita che ritorna; gli occhi di Phèdre si annebbiano, la sua lingua si paralizza, mentre lo sguardo di Stéphanie si illumina di coscienza per la prima volta dopo anni, e la lingua morta torna a sciogliersi, anche se solo per un breve, folgorante momento.

E Philippe? L'eroe melodrammatico che abbiamo visto sacrificarsi per ristabilire l'ordine morale e gerarchico, ora diventa l'eroe raciniano «digne de pitié» (*Ad.*, 1010), vittima della propria passione. E come nelle tragedie di Racine, anche nel racconto di Balzac «la dernière scène d'un drame qui avait commencé en 1812» (*Ad.*, 1014) non può che avere un esito funesto.

1.2 *La Peau de chagrin*

Il y a encore des gens qui s'obstinent à voir un roman dans *La Peau de chagrin*.
(Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*)

Pubblicato nell'agosto del 1831, *La Peau de chagrin*, testo che consacrerà la fama di Balzac scrittore[120], rappresenta l'anello di congiunzione tra le *Études de mœurs*, di cui riprende alcune tematiche, e le *Études philosophiques*[121] che indagano le «devastazioni del pensiero»[122], mostrate sotto molteplici angolazioni. La natura ibrida di questo «récit en quête d'identité»[123] è confermata fin dall'introduzione, firmata da Chasles (ma redatta probabilmente dietro precise indicazioni di Balzac), in cui si può leggere: «[…]

[119] J. Racine, *Phèdre*, in *Œuvres complètes, Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999, vol. I, atto I, scena 3, vv. 273-276, p. 831.
[120] Cfr. P. Barbéris, *L'Accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832)*, AB, 1968, pp. 165-195.
[121] «*La Peau de chagrin*, relie en quelque sorte les *Études de mœurs* aux *Études philosophiques* par l'anneau d'une fantaisie presque orientale»: H. de Balzac, *Avant-propos*, in *CH*, vol. I, p. 19; cfr. M. Butor, *L'anneau magique, La Peau de chagrin*, in Id., *Le Marchand et le génie, Improvisation sur Balzac I*, Paris, Éditions la Différence, 1998, pp. 19-30.
[122] H. de Balzac, *Avant-propos*, in *CH*, vol. I, p. 19. L'idea centrale «del pensiero che uccide», comune a tutti i testi che compongono questa sezione della *Comédie humaine*, è ampiamente sviluppata nell'*Introduction* alle *Études philosophiques* (1834), scritta da Félix Davin, ma rielaborata da Balzac, nella quale si afferma: «M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme […]; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion […] devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard», in *CH*, vol. X, p. 1210.
[123] J. Guichardet, *Du bon usage de l'effacement des genres dans l'élaboration d'une «poétique» balzacienne*, in S. Vachon (a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, cit. p. 110.

l'auteur de *La Peau de chagrin* a voulu, comme feu Rabelais, formuler la vie humaine et résumer son époque dans un livre de fantaisie, épopée, satire, roman, conte, histoire, drame, folie aux mille couleurs»[124].

Libro di «fantaisie», come ribadito nell'*Avant-propos* del 1842, ma anche satira feroce della società contemporanea, racconto in parte autobiografico a cui si mescolano scene e dialoghi dalla vena rabelaisiana; un testo composito, dunque, dove ognuno potrà trovare «des tableaux brillamment colorés»[125], poiché «cet étrange livre […] a tout l'intérêt d'un conte arabe, où la féerie et le scepticisme se donnent la main, où des observations réelles et pleines de finesse sont enfermées dans un cercle de magie»[126].

Tra queste componenti eterogenee, alla base della *Peau de chagrin*, spicca quella del teatro che «costituisce forse la metafora-chiave dell'accezione ottocentesca dei concetti d'illusione e disincanto, [ed] è anche una metafora dei modi impiegati da Balzac nella presentazione melodrammatica»[127]. Ora, leggendo il testo risulta evidente l'uso massiccio di un lessico appartenente alla drammaturgia[128], sensazione rafforzata dalla struttura 'drammatica' del *récit*, inizialmente diviso in 52 capitoli. Nonostante Balzac elimini tale suddivisione a partire dalla quarta edizione (1834)[129], il lettore può tuttavia percepire la frammentazione del testo ed essere indotto a scomporre *La Peau de chagrin* in altrettante sequenze, individuabili con facilità se si presta attenzione alle entrate e uscite di scena del protagonista. Tali sequenze mostrano fino a che punto Balzac faccia propri, inserendoli nel *récit*, alcuni procedimenti drammaturgici: rapidi dialoghi formulati come battute teatrali, lunghe tirate, monologhi, a cui si aggiungono dettagliate descrizioni, spesso concepite sotto forma di didascalie teatrali, che prefigurano le minuziose indicazioni sceniche del secolo successivo. Altrettanto significativo è l'uso frequente di colpi scena, di agnizioni (presenti nella commedia, nel melodramma o nel dramma) o di scioglimenti particolarmente 'melodrammatici'.

***

[124] Ph. Chasles, *Introduction* ai *Romans et contes philosophiques*, in *CH*, vol. X, p. 1190.
[125] Ivi, p. 1191.
[126] Ibid.
[127] P. Brooks, *L'Immaginazione melodrammatica*, cit., p. 163.
[128] «[…] tout lecteur de Balzac a été frappé de la fréquence avec laquelle il a recours au vocabulaire du théâtre, de l'insistance qu'il apporte à marquer la structure dramatique de ses romans», in R. Guise, Introduction, in *Th.*, vol. XXI, p. XXVI. Sulla scrittura teatrale in Balzac cfr. E. Del Panta, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, cit.; A. Fierro, *Scene balzachiane: elementi di teatralità nella Peau de chagrin*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXII, fasc. 4, ottobre-dicembre 2010, pp. 397-412; A. Lechevalier, *Partageons-nous l'empire d'Alexandre, ou comment le roman s'empare du théâtre*, cit.; A. Lechevalier, *Stratégies de légitimation générique et compétence du public: le «drame» du roman balzacien*, «La Licorne», 79, 2007, pp. 297-307; S. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, cit., in particolare i contributi che compongono la seconda parte del volume *La Récusation des genres*, pp. 71-152.
[129] Cfr. *l'Histoire du texte*, in *CH*, vol. X, p. 1221-1230.

Partiamo dalla prima scena del testo, quella della sala da gioco[130]. Un giovane sconosciuto entra in una bisca per puntare la sua ultima moneta: da essa dipenderà il suo futuro, o la vincita o la morte. Superata la prima soglia – il guardarobiere dalla «longue face blanche» (*PCh*, 58), notazione che rimanda immediatamente al trucco degli attori – l'uomo fa il suo ingresso nella sala popolata da diversi personaggi, connotati nel testo come attori, spettatori, comparse.

La teatralità di questo episodio emerge innanzitutto sul piano linguistico. Balzac definisce espressamente questa sequenza come un dramma arrivato oramai alla sua ultima scena: «Chacun des spectateurs voulut voir un drame et la dernière scène d'une noble vie dans le sort de cette pièce d'or […]» (*PCh*, 63). Inoltre, la sala da gioco è paragonata a un'arena – «Essayez de jeter un regard furtif sur cette arène, entrez?... Quelle nudité! » (*PCh*, 59) –, luogo canonico di uno spettacolo spesso mortale che focalizza gli sguardi, e qui ulteriormente circoscritto dal gruppo di spettatori delimitanti lo spazio scenico. Le accurate descrizioni del luogo e dei personaggi ricordano, come si è già accennato, le indicazioni sceniche di un testo teatrale: la stanza è spoglia, i muri sono rivestiti di un'unta tappezzeria, il parquet è sporco e consunto, al centro vi è un tavolo oblungo, con attorno delle sedie miseramente impagliate. Si passa poi alla presentazione dei personaggi: procedendo secondo uno schema circolare Balzac parte dal protagonista (che entra nella sala e si dirige verso il tavolo da gioco, attraversando così tutto lo spazio scenico) e a lui ritorna una volta assegnati tutti i 'ruoli'. È quindi possibile immaginare la disposizione dei suddetti personaggi su un'ipotetica scena teatrale (Illustrazione 2): le lettere con cui sono contrassegnati nello schema indicano, secondo l'ordine alfabetico, il loro ordine di apparizione nel testo e le citazioni che seguono costituiscono altrettante didascalie che ne stabiliscono il ruolo, illustrandone l'atteggiamento, l'espressione, la postura:

> A: Au moment où le jeune homme entra dans le salon, quelques joueurs s'y trouvaient déjà.
> B: Trois vieillards à têtes chauves étaient nonchalamment assis autour du tapis vert; leurs visages de plâtre, impassibles comme ceux des diplomates révélaient des âmes blasées, des cœurs qui depuis longtemps avaient désappris de palpiter […].
> C: Un jeune Italien aux cheveux noirs, au teint olivâtre, était accoudé tranquillement au bout de la table […].
> D: Sept ou huit spectateurs, debout, rangés de manière à former une galerie, attendaient les scènes que leur préparaient les coups du sort, les figures des acteurs […]. Ces désœuvrés étaient là, silencieux, immobiles, attentifs comme l'est le peuple à la Grève quand le bourreau tranche une tête.
> E: Un grand homme sec, en habit râpé, tenait un registre d'une main, et de l'autre une épingle pour marquer les passes de la Rouge ou de la Noire.

[130] H. de Balzac, *La Peau de Chagrin*, in *CH*, vol. X, pp. 57-64. Sigla adottata *PCh*. Per le citazioni successive ci limiteremo a segnalare fra parentesi, nel corpo del testo, il numero di pagina. Cfr. R. de Smirnoff, *Jeux de regards dans la scène balzacienne*, in *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, cit., pp. 109-121.

> F: En face de la banque, un ou deux de ces fins spéculateurs […] étaient venus là pour hasarder trois coups et remporter immédiatement le gain probable duquel ils vivaient.
> G: Deux vieux garçons de salle se promenaient nonchalamment les bras croisés, et de temps en temps regardaient le jardin par les fenêtres.
> H: Le tailleur et le banquier venaient de jeter sur les ponteurs ce regard blême qui les tue, et disaient d'une voix grêle: "Faites le jeu!" quand le jeune homme ouvrit la porte (*PCh*, 60-61).

Perché il successo del dramma sia completo, occorre tuttavia un totale coinvolgimento dello spettatore/lettore allo spettacolo cui assiste, un'adesione assoluta che lo spinga persino a immedesimarsi nella sorte dello sconosciuto:

> Chose inouïe! Les vieillards émoussés, les employés pétrifiés, les spectateurs, et jusqu'au fanatique Italien, tous en voyant l'inconnu éprouvèrent je ne sais quel sentiment épouvantable. Ne faut-il pas être bien malheureux pour obtenir de la pitié, bien faible pour exciter une sympathie, ou d'un bien sinistre aspect pour faire frissonner les âmes dans cette salle où les douleurs doivent être muettes, où la misère est gaie et le désespoir décent? Eh bien, il y avait tout cela dans la sensation neuve qui remua ces cœurs glacés quand le jeune homme entra (*PCh*, 61).

Pietà, ammirazione, terrore: queste le sensazioni che la tragedia deve suscitare nello spettatore secondo Aristotele, le stesse che Balzac intende provocare nel lettore.

***

Dal punto di vista lessicale, esaminando da vicino *La Peau de chagrin* ci si rende subito conto della frequenza di alcuni termini chiave, come drame, scène, spectacle; sul piano visivo e auditivo, invece, non si può trascurare l'interesse rivolto alla gestualità[131] e alla prosodia, due elementi fondamentali nella recitazione. Oltre a fornire le indicazioni relative alla voce, al tono, all'accento e alle emozioni provate, l'autore ricorre spesso al corsivo o al maiuscoletto per segnalare la pregnanza orale di particolari termini o frasi. È un invito al lettore a mettersi nei panni dei diversi personaggi e, per un attimo, interpretarne il ruolo. Ad esempio, nel testo vi è un momento in cui Rastignac descrive a Raphaël la futura moglie, una vedova alsaziana molto graziosa, resa ancora più attraente dalla cospicua rendita da lei posseduta; l'unico difetto è la sua pronuncia dalla leggera inflessione tedesca: «Ah! si elle ne disait pas mon anche, et proulier pour mon ange et brouiller, ce serait une femme accomplie» (*PCh*, 167). L'imitazione del

[131] Balzac è convinto che a differenza delle parole il gesto non menta: «C'est plus que la parole, c'est la pensée en action. Un simple geste, un involontaire frémissement de lèvres peut devenir le terrible dénouement d'un drame caché longtemps entre deux cœurs»: H. de Balzac, *Théorie de la démarche* (1833), in *CH*, vol. XII, p. 280. «Il romanzo ottocentesco è pieno di gesti, segni significativi e non verbali cui è affidata una rilevante carica semantica», P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 106. Sull'importanza del gesto in Balzac si veda anche l'articolo di P. C. Fraschini, *Balzac melodrammatico. Il limite dell'espressività*, «Materiali di Estetica», 2001, pp. 271-280.

parlato è ottenuta ricorrendo a effetti grafici, come se il personaggio si atteggiasse sottolineando certe espressioni.

'Discepolo' di Rabelais[132], per il quale nutriva una profonda ammirazione, Balzac si diverte a disseminare nel testo calembours, giochi di parole[133], e dialoghi spesso culminanti nell'assurdo, nel non-sens, come quello tra Jonathas e Porriquet. Il vecchio domestico, chiamato a difendere «son jeune maître» dagli assalti della vita, illustra l'eccentrica situazione all'ex-professore di Raphaël storpiando termini a lui incomprensibili e provocando un effetto di straniamento:

> Vous croyez, monsieur, qu'il fait un poème? C'est donc bien assujettissant, ça! Mais, voyez-vous, je ne crois pas. Il me répète souvent qu'il veut vivre comme une *vergétation*, en *vergétant*! Et pas plus tard qu'hier, monsieur Porriquet, il regardait une tulipe, et il disait en s'habillant: "Voilà ma vie. Je *vergète*, mon pauvre Jonathas." À cette heure, d'autres prétendent qu'il est *monomane*. C'est inconciliable! (*PCh*, 215)[134].

Balzac intende mettere benevolmente in ridicolo il personaggio dell'anziano servitore, «exécuteur aveugle d'une pensée inconnue» (*PCh*, 212), ignaro delle ragioni che spingono il suo padrone ad assumere un comportamento così «inconciliable» con lo stile di vita consentitogli dal denaro. Ma l'insistenza su questo termine, ripetuto per ben cinque volte in poche pagine (*PCh*, 213-215), potrebbe essere un efficace espediente per segnalare al lettore lo scarto creato dal talismano tra normalità e eccezionalità.

Un'altra sequenza significativa è quella del festino organizzato dal banchiere Taillefer (*PCh*, 94-120)[135], da cui emerge la forte vena teatrale dei dialoghi[136]. Balzac non solo imprime ai rapidi scambi di battute un ritmo attentamente calcolato (reso nel *récit* attraverso una vivace conversazione aiutata e orchestrata dal «vin de champagne» che scorre a fiumi), ma indica anche le reazioni, i movimenti, i silenzi dei personaggi

[132] Sull'influenza di Rabelais nell'opera balzachiana cfr. *infra*, *Les Cent Contes drolatiques*, nota 443, p. 107 e ss.

[133] Concentrati in larga parte nella lunga sequenza del festino, cfr. M. Ménard, *L'Arabesque et la ménippé*, «Revue des Sciences Humaines», 3, 1979, pp. 15-31.

[134] I primi tre corsivi sono nostri. Per quanto riguarda »monomane», qui il corsivo (presente nel testo) potrebbe segnalare un neologismo, la cui prima attestazione risalirebbe al 1829, secondo *Le Trésor de la Langue Française*. Ménard per questo termine propone »mon-homme-âne», senza tuttavia fornire ulteriori spiegazioni, in *L'Arabesque et la ménippé*, cit., p. 23.

[135] Elisheva Rosen definisce questa sontuosa cena come festino, più che banchetto. Nella narrazione del banchetto ampio spazio è lasciato al discorso filosofico che si svolge, molto ordinatamente, durante o dopo la cena; nel festino, al contrario, larga parte della narrazione è occupata dalla descrizione dei cibi, delle bevande, dell'arredamento dei luoghi e, soprattutto, la conversazione non ha niente di filosofico e il più delle volte è caotica e disordinata: «À l'instar du banquet […] le Festin donne également lieu au déploiement de la parole, mais ce sont désormais 'propos de table' caractérisés par le décousu de l'échange verbal, par son désordre flagrant. Il s'agit certes d'une parole libre, mais sautant du coq à l'âne, cultivant les paradoxes et les idées spectaculaires […]»: E. Rosen, *Le Festin de Taillefer ou les 'saturnales' de la monarchie de juillet*, in C. Duchet (a cura di), *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, C.D.U. e SEDES, 1979, p. 116.

[136] Cfr. É. Bordas, *Scénographie du dialogue balzacien*, «Modern Language Notes», 111, 4, pp. 722-733, 1996 e S. Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

tanto che, trasformando le parti narrative, di raccordo fra le battute, in didascalie[137], si potrebbe agevolmente trasferire questa scena su un palcoscenico:

> – Écoutez-moi, messieurs! MANIÈRE DE TUER SON ONCLE. Chut! (*Écoutez! Écoutez!*) Ayez d'abord un oncle gros et gras, septuagénaire au moins, ce sont les meilleurs oncles. (*Sensation*.) Faites-lui manger, sous un prétexte quelconque, un pâté de foie gras...
> – Hé! mon oncle est un grand homme sec, avare et sobre.
> – Ah! ces oncles-là sont des monstres qui abusent de la vie.
> – Et [*dit l'homme aux oncles en continuant*], annoncez-lui, pendant sa digestion, la faillite de son banquier.
> – S'il résiste?
> – Lâchez-lui une jolie fille!
> – S'il est... [*dit-il en faisant un geste négatif*].
> – Alors, ce n'est pas un oncle, l'oncle est essentiellement égrillard (*PCh*, 101-102).

Nell'intento di mostrare che la gaiezza francese non è mai morta[138], tutta la scena del festino (dato da Taillefer, lo ricordiamo, per celebrare la fondazione di un nuovo giornale «d'opposizione»), oltre a essere improntata a una comicità sarcastica e *bouffonne*, è costruita in maniera tale da rendere palpabile la confusione alimentata dai giovani intellettuali presenti, «ces enfants de la Révolution» ora impegnati in una discussione «[f]urieuse et burlesque», in una sorta di «sabbat des intelligences» (*PCh*, 98): gli argomenti più disparati si sovrappongono gli uni agli altri, le risposte sono spiazzanti, i giochi di parole si moltiplicano in modo esponenziale man mano che il tasso alcolico aumenta generando «cent clameurs confuses qui grossissent comme les crescendo de Rossini» (ibid.).

Poco più avanti troviamo un brano (su cui è possibile operare le stesse trasformazioni in chiave teatrale) che fa risaltare il lato grottesco della narrativa balzachiana[139]:

> – Hé! tais-toi donc, animal. Ta vertu, c'est Achille sans talon! [*dit Bixiou*].
> – À boire!
> – Veux-tu parier que je bois une bouteille de vin de Champagne d'un seul trait?
> – Quel trait d'esprit! [*s'écria Bixiou*].

[137] Le parole entro parentesi tonde sono parte integrante del testo, le frasi tra parentesi quadre sono le parti narrative trasformate in didascalie, cfr. E. Del Panta, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, cit., pp. 451-476.

[138] La Restaurazione, secondo Balzac, ha avvolto la società francese in un velo di tristezza, rendendola malinconica e cupa. Per questo motivo l'autore, nell'articolo Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent apparso su «La Mode» nel 1830, dopo aver analizzato satiricamente i costumi moderni, suggerisce di "restaurer l'école du rire, […] réchauffer la gaieté française», in *OD*, vol. II, p, 746. Nella *Préface de la première édition (1831)* della *Peau de chagrin* l'autore afferma: «Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes... », H. de Balzac, in *CH*, vol. X, p. 55.

[139] Sul grottesco nella *Peau de chagrin* si vedano V. Brombert, *Balzac and the Caricature of the Intellect*, «The French Review», vol. 34, n. 1, 1960, pp. 3-12; Y. Bargues-Rollins, *Une 'danse macabre': du fantastique au grotesque dans 'La Peau de chagrin'*, «Romantisme», vol. 15, n. 48, 1985, pp. 33-46.

– Ils sont gris comme des charretiers [*dit un jeune homme qui donnait sérieusement à boire à son gilet*].
– Oui, monsieur, le gouvernement actuel est l'art de faire régner l'opinion publique.
– L'opinion? mais c'est la plus vicieuse de toutes les prostituées! […] (*PCh*, 104)[140].

Proprio questo episodio è stato parodiato da Théophile Gautier nel *Bol de punch*, racconto composto nel 1833 e pubblicato all'interno della raccolta *Jeunes-France, romans goguenards*[141]. Per movimentare la serata, i protagonisti del racconto decidono di inscenare, quanto più fedelmente possibile, il momento dell'orgia narrato in quattro romanzi pubblicati tra il 1831-1832[142]. Gli ospiti sono invitati, libro alla mano, a seguire con scrupolosità il modello letterario, ma alcuni avranno risultati poco piacevoli:

THÉODORE: C'est ici que je dois verser du vin dans mon gilet, et donner à boire à ma chemise. La chose est dite expressément page 171 de *La Peau de chagrin*. Voici l'endroit. Diable! C'est précisément mon plus beau gilet, un gilet de velours, avec des boutons d'or guillochés. N'importe, il faut que le caractère soit conservé; le gilet sera perdu. Bah! J'en aurai un autre. (*Il se verse un grand verre de vin dans l'estomac.*) Ouf! C'est froid comme le diable, j'aurais dû avoir la précaution de le faire tiédir. Je serai bien heureux si je n'attrape pas une pleurésie. C'est joliment commode d'avoir la poitrine toute mouillée comme je l'ai![143].

Assistiamo a una specie di 'commedia nella commedia', in cui 'l'attore' di Gautier replica il ruolo del personaggio di Balzac raddoppiando così, con imitazione beffarda, la teatralità dell'episodio.

***

Infine, sono i personaggi stessi ad assumere una palese funzione attoriale. L'immagine del personaggio percepito come attore, sul palcoscenico del theatrum mundi, è presente in tutta la *Comédie humaine*, ma di solito sono soprattutto i personaggi femminili quelli a cui l'autore assegna questa caratteristica, forse perché nelle donne (tranne nel caso in cui si tratti di una donna-angelo), egli vede una naturale propensione all'inganno, alla finzione, nonché l'accettazione delle regole che reggono il beau monde. Nella *Peau de chagrin* questa parte è affidata alla «femme sans cœur», prima donna per eccellenza che solo in un'occasione riusciamo a vedere «vraie». Fœdo-

[140] A questa «fête tristement comique», come la definisce Elisheva Rosen, «[l]es représentants des diverses options politiques apparaissent en effet sur [la] scène comme des figurants dont les convictions se muent en répliques empreintes d'une théâtralité comique. Ils tiennent un rôle dans un spectacle dont les principes de la mise en scène leur échappent, aussi y font-ils figure de grotesques bouffons», in E. Rosen, *Le Festin de Taillefer ou les 'saturnales' de la monarchie de juillet*, cit., pp. 120, 124.
[141] Th. Gautier, *Le Bol de Punch*, *Jeunes-France, romans goguenards*, in Id., *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, vol. I; il racconto si trova alle pagine 152-173.
[142] Si tratta della *Peau de chagrin* di Balzac, *Barnave* di Janin, *Un Divorce*, *histoire du temps de l'Empire (1812-1814)* di Jacob, *La Salamandre* di Sue.
[143] Th. Gautier, *Le Bol de Punch*, cit., p. 168.

ra, ed è il nome stesso a suggerirlo[144], è un personaggio enigmatico, affascinante, designato a incarnare i desideri del protagonista, frustrandone continuamente le aspirazioni:

> Comment expliquer la fascination d'un nom? FŒDORA me poursuivit comme une mauvaise pensée avec laquelle on cherche à transiger. Une voix me disait: Tu iras chez Fœdora. J'avais beau me débattre avec cette voix et lui crier qu'elle mentait, elle écrasait tous mes raisonnements avec ce nom: Fœdora. Mais ce nom, cette femme n'étaient-ils pas le symbole de tous mes désirs et le thème de ma vie? Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, faisait briller les fêtes du haut Paris et les clinquants de la vanité (*PCh*, 146).

Tutto in lei è costruito, falso, studiato nei minimi dettagli: il portamento, i gesti, l'intonazione della voce. Come osserva amaramente Raphaël, Fœdora è un'attrice con la piena consapevolezza del proprio ruolo[145]:

> Je la regardais avec douleur. N'éprouvant rien près de moi, elle était pateline et non pas affectueuse; *elle me paraissait jouer un rôle en actrice consommée*; puis tout à coup *son accent, un regard, un mot* réveillaient mes espérances […] (*PCh*, 170. I corsivi sono nostri).

Non riuscendo a spiegarsi cosa nasconda questo «mystère femelle vêtu de cachemire et de broderies» (*PCh*, 175), ma intuendone «les profondeurs» (*PCh*, 178), Raphaël si rifugerà nella fantasticheria: «Sa vie est sans doute une vie artificielle» (*PCh*, 179). Raggelato dal suo stesso pensiero[146], il protagonista deciderà di «examiner cette femme corporellement comme [il l'avait] étudiée intellectuellement» (ibid.) e, per realizzare questo progetto al tempo stesso «extravagant [et] raisonnable» (ibid.), ricorrerà audacemente a uno stratagemma teatrale: si nasconderà cioè nel vano di una finestra della sua camera da letto cercando di carpire il segreto di questa donna impenetrabile (*PCh*,

[144] Il nome Fœdora deriva dal latino fœdus che come sostantivo significa patto, alleanza, mentre come aggettivo ha il significato di ignobile, vergognoso. Per la sua sonorità, il nome rimanda inoltre alla «fée», al «feu», all'«or», all'«aura». In Fœdora sono dunque racchiusi i molteplici temi del romanzo: l'ignobile patto stipulato da Raphaël con l'antiquario, la fascinazione della donna e insieme quella dell'oro e del denaro. Nella prefazione a *Une Fille d'Ève* Balzac, consapevole delle implicazioni semantiche legate alla scelta del nome, insiste proprio su « […] le soin avec lequel les noms sont adaptés aux personnages»: H. de Balzac, *Une Fille d'Ève*, *Préface de la première édition (1839)*, in *CH*, vol. II, p. 269. Cfr. J. Pommier, *Comment Balzac a nommé ses personnages*, «Cahiers de l'AIEF», 3, 1, 1953, pp. 223-234; J.-L. Diaz, *Balzac et la scène romantique du nom propre (II)*, «Textuel 34/44», 8, automne 1981, pp. 43-55; M. St-Pierre, *Le bruit des noms*, «Études françaises», 23, 3, 1987, pp. 99-112.

[145] Cfr. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, a cura di R. Abirached, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 50 e ss.

[146] Per Raphaël se Fœdora riesce a «résister à l'amour d'un homme de [son] âge» è perché deve celare un terribile segreto: un'orribile malattia che la divora o qualche inesprimibile anomalia o imperfezione (si veda il riferimento alla statua di Polyclès), *PCh*, p. 179.

179-185)[147]. Credendosi sola, Fœdora entra nella sua stanza canticchiando; Raphaël nell'udirla rimane profondamente colpito, al punto che «La beauté de cette voix fut donc un mystère de plus dans une femme déjà si mystérieuse» (*PCh*, 182), ma:

> […] quand elle se tut, sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque; actrice, son rôle était fini. Cependant l'espèce de flétrissure imprimée à sa beauté par son travail d'artiste, ou par la lassitude de la soirée, n'était pas sans charme. «La voilà *vraie*», me dis-je (ibid. Il corsivo è nostro).

Di colpo la maschera cade. Fœdora perde tutte le grazie della dama elegante, della seduttrice inarrivabile: sbadiglia a più riprese, si gratta la testa, si esamina allo specchio con occhio critico (*PCh*, 182-183). Nella sequenza successiva, la vedremo spogliarsi, per così dire, dell'abito di scena. Toglierà i guanti, sfilerà i braccialetti, la corona, poi sarà Justine, la domestica, ad aiutarla a slacciare «les cothurnes des souliers» (*PCh*, 183): immagini eloquenti che sottolineano ancora una volta la teatrale artificiosità del personaggio. Liberatasi degli espedienti e delle astuzie a cui ricorre ogni giorno per apparire bella, elegante, desiderabile, Fœdora diventa genuina nell'intimità. Raphaël noterà come tutti i movimenti e i gesti della donna, 'dietro le quinte', lontana dal pubblico di ammiratori, siano semplicemente «très naturel[s]» (ibid.); così come si convincerà che «son corps blanc et rose» può sfidare senza alcun timore «les yeux furtifs de l'amour» (*PCh*, 184). Tuttavia per il protagonista resterà sempre un enigma indecifrabile: «Fœdora pouvait être expliquée de tant de manières qu'elle devenait inexplicable» (*PCh*, 185).

***

L'impronta teatrale è evidente soprattutto nella concezione di episodi ideati, si direbbe, come scene. Più che rifarsi alla drammaturgia classica, a cui si ispirerà per la costruzione di alcuni 'tipi'[148] psicologici e sociali, Balzac attinge qui in maniera considerevole a quella contemporanea e in particolare al melodramma:

> La grande quantità di riferimenti al teatro è segno di una consapevolezza da parte dell'autore di scrivere per un pubblico le cui aspettative e il cui gusto erano stati formati dal teatro, ed in particolare dal melodramma, il solo genere che avesse colmato il silenzio del periodo post-rivoluzionario, offrendo nel contempo una estetica coerente a spettatori relativamente incolti[149].

[147] Cfr. E. Del Panta, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, cit., pp. 461-462.
[148] Ad esempio l'avaro, la cortigiana, l'ipocrita, l'usuraio.
[149] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 149.

Come chi assisteva a un melodramma si aspettava delle scene-chiave[150], allo stesso modo l'attenzione del lettore della *Peau de chagrin* viene di continuo stimolata da un susseguirsi di coups de théâtre, toccanti o tragici. Molte sequenze della seconda parte, in diversa misura, hanno il preciso scopo di far crescere gradualmente la vena mélo del romanzo: è il caso della scena che si svolge nella camera da letto di Fœdora (*PCh*, 179-185), o quella della carrozza 'impagabile' (*PCh*, 156)[151]; oppure, nella terza parte del testo, l'episodio in cui la dama di compagnia avverte Raphaël dei rischi che corre trattenendosi alle terme (*PCh*, 270-271)[152], o ancora la sequenza del duello (*PCh*, 1271-276).

La scena del duello era una delle più attese nel melodramma. Anche nella Peau de chagrin questo episodio, narrato con una ricca dose di suspense, genera un crescendo di tensione. Disprezzato a causa della malattia che inesorabile peggiora, Raphaël è emarginato dai villeggianti delle terme di Aix. Dopo l'ennesimo, violento colpo di tosse un giovane lo invita ad andarsene, ma Raphaël non potendo accettare una simile offesa lo sfida per l'indomani. Tuttavia, prima di arrivare allo scontro, vi è una pausa nella narrazione, come di un ralenti cinematografico che, focalizzandosi su alcuni dettagli significativi, rende la scena più verosimile e fa crescere l'emozione nel lettore, risvegliandone la curiosità[153]. Balzac si sofferma sulla descrizione del tempo, del paesaggio, dell'umore dello sfidante; poi rallenta ulteriormente per accentuare la stanchezza e lo sfinimento impressi sul volto e sul corpo di Raphaël. Jonathas lo aiuta a scendere dalla carrozza. I movimenti dei due appaiono eseguiti con una lentezza estrema tanto che gli «spectateurs», testimoni di questa «scène» (*PCh*, 274), vedono avvicinarsi due vecchi, seppur diversamente connotati come tali: «Vous eussiez dit de deux vieillards également détruits, l'un par le temps, l'autre par la pensée; le premier avait son âge écrit sur ses cheveux blancs, le jeune n'avait plus d'âge» (ibid.). Man mano che il protagonista avanza adagio, appoggiato al braccio del domestico, la tensione dell'avversario aumenta, l'umore cambia, l'iniziale sicurezza vacilla. Raphaël, al contrario, è impassibile, certo della propria vittoria – «pour vous tuer […], il me suffit de le désirer» (ibid.). «Cette sécurité surnaturelle», derivante da «une terrible puissance» (*PCh*, 274-275), trasforma la morbosa curiosità degli spettatori in consapevolezza sulla triste sorte riservata all'avversario, sempre più turbato. Si ripete la stessa struttura della scena iniziale nella casa da gioco: alcuni spettatori, «silencieux, immobiles, atten-

[150] Partendo dalla riflessione di Guise, Brooks osserva come la tendenza a drammatizzare la realtà sia una delle caratteristiche fondamentali del romanzo balzachiano, definendo questi momenti 'culminanti' come *scènes à faire* (ibid.).

[151] Nella quale Raphaël, senza un soldo, è costretto a rispondere in modo sgarbato al fattorino che chiede il suo compenso.

[152] In cui una dama di compagnia informa Raphaël che alcuni giovani, a causa della sua malattia, vogliono allontanarlo dalle terme.

[153] «Le suspense, c'est justement cet art de préparer l'attente en donnant au spectateur des informations que les protagonistes ne possèdent pas et qui le font participer plus étroitement à l'action. […] Balzac sait parfaitement donner à son lecteur des informations que ses personnages ignorent et le rendre ainsi partie prenante du déroulement des événements», in A.-M. Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 50.

tifs» (*PCh*, 60), assistono a uno spettacolo mortale. L'immenso potere racchiuso nel talismano darà ragione al protagonista che, sparando a caso mentre chiacchiera con Jonathas, ucciderà il suo rivale.

Ma il momento più melodrammatico del romanzo è raggiunto con l'agonia e con la morte di Raphaël. L'idea-chiave di Balzac, il 'desiderio che uccide', viene qui rappresentata in una sequenza in cui sublime e grottesco sono indissolubilmente legati: assistiamo infine «au drame» annunciato nella prima parte del testo. La scena può essere divisa in tre segmenti o, in termini teatrali, in tre *tableaux* (*PCh*, 290-292)[154], caratterizzati dalla progressiva riduzione del dialogo a vantaggio della mimica e dell'azione.

Nel primo, Raphaël, sorpreso nel sonno da una Pauline «embellie par l'absence et la douleur» (*PCh*, 290), cerca dapprima di respingerla: «Fuis, fuis! […] Si tu reste là, je meurs» (*PCh*, 291), ma alla risposta di lei in perfetto stile tragico: «Mourir, mais tu es jeune! Mourir, mais je t'aime!» (ibid.), cede. In un misto di rassegnazione e disperazione, le mostra il talismano, lascia che lei lo prenda, gliene spiega il potere per poi concludere: «Vois ce qu'il m'en reste» (ibid.).

Nel secondo tableau i due si fronteggiano 'muti'. Il personaggio/attore dà prova delle proprie capacità istrioniche, la mimica facciale e la gestualità si sostituiscono alle parole. Pauline osserva prima il talismano, poi il volto del suo amante; Raphaël, nel vederla così «belle de terreur et d'amour» (ibid.), viene colto da un ultimo desiderio incontrollabile; lei comprende con orrore cosa comporta la passione – «à mesure que grandissait ce désir, la Peau, en se contractant, lui chatouillait la main» (*PCh*, 292) – e cerca di sottrarvisi rifugiandosi in un'altra stanza.

Nel terzo segmento vi è un'accelerazione verso l'inevitabile conclusione. Raphaël, animato da un estremo slancio vitale, sfonda la porta della stanza dove Pauline si è rinchiusa. Nell'intento di darsi la morte – «Si je meurs, il vivra! » (ibid.) –, dapprima straziandosi il seno ferendosi, poi cercando di strangolarsi con lo scialle, Pauline ha come unico risultato quello di mostrare a Raphaël «mille beautés qui augmentèrent son délire» (ibid.). Questi maldestri, seppur scenografici tentativi di suicidio, spingono il protagonista a gettarsi su di lei con la rapacità e la violenza di un uccello rapace:

> Le moribond chercha des paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces; mais il ne trouva que les sons étranglés du râle dans sa poitrine, dont chaque respiration creusée plus avant, semblait partir de ses entrailles. Enfin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein. Jonathas se présenta tout épouvanté des cris qu'il entendait, et tenta d'arracher à la jeune fille le cadavre sur lequel elle s'était accroupie dans un coin (ibid.).

[154] Sull'uso del «tableau» in Balzac cfr. M. Bertini, *Ritratto e mélodrame: una costellazione balzachiana*, in F. Torchi (a cura di), *Narrare/Rappresentare. La parola letteraria, lo schermo, la scena,* Bologna, CLUEB, 2003, pp. 117-130; P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 89 e ss; D. Dupuis, *Entre théâtre et peinture: le tableau pathétique balzacien*, AB, 2001, pp. 83-98. Sul «tableau», cfr. P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Pauline diventa involontariamente il carnefice di Raphaël, «tué par un excès d'amour» (*PCh*, 198), e il dramma si chiude su un'ultima battuta in cui i ruoli sembrano confondersi: «Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prédit!» (*PCh*, 292). La donna-angelo, la donna eterea, «la reine des illusions» (*PCh*, 293), così sarà definita nell'epilogo, non può che svanire dalla scena come un'apparizione o un fantasma, mentre la terrena Fœdora continuerà a incarnare la «Società» nella sua interezza, con le sue menzogne, le sue meschinità, le sue continue recite, «comme un spectacle dans le spectacle» (*PCh*, 174).

Seconda parte. Teatrale

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

2. Splendori e miserie di un drammaturgo

> Pour apprécier les belles œuvres littéraires […], il faut une généreuse éducation, une intelligence cultivée, le silence, le loisir et une certaine tension d'esprit; tandis qu'à l'œuvre dramatique, il ne faut que prêter ses yeux et ses oreilles durant les heures somnolescentes de la digestion.
> (Honoré de Balzac, *Lettre aux écrivains français du XIXe siècle*)

La fosca nube che grava fin dagli esordi sul teatro balzachiano[155] ha fatto sì che per decenni gran parte degli studiosi l'abbia trascurato, considerandolo «le parent pauvre de *La Comédie humaine*»[156]. Focalizzando soltanto gli aspetti negativi, molti critici hanno enfatizzato i limiti di tale drammaturgia; alcuni, come Roland Barthes, hanno formulato giudizi così perentori che persino *Mercadet ou Le Faiseur*, la commedia più nota e meglio riuscita di Balzac, è definita «une œuvre-limite, […] singulière, presque gênante»,

> […] parce que *Le Faiseur* c'est du théâtre, c'est à dire un organe aberrant venu sur le tard dans un organisme puissamment achevé, adulte, spécialisé qui est le roman balzacien. Il faut toujours se rappeler que Balzac, c'est le roman fait homme, c'est le roman tendu jusqu'à l'extrême de son possible, de sa vocation, c'est en quelque sorte le roman définitif, le roman absolu[157].

Una sorta di escrescenza, dunque, un fenomeno patologico incompatibile, secondo il critico, con la compiuta perfezione dell'organismo-romanzo. Di tutt'altro avviso è René Guise, i cui articoli[158] hanno gettato una nuova luce su questa componente essenziale dell'opera balzachiana, per nulla marginale o sporadica, come dimostrano in maniera inequivocabile tre elementi[159]. Innanzitutto, l'ampiezza dell'arco cronologico di tale produzione: dal 1820, anno di composizione di *Cromwell*, fino al 1848, epoca in cui l'autore decide gli ultimi cambiamenti della commedia *Mercadet ou Le Faiseur*; in secondo luogo, la consistenza dell'impegno: sebbene siano solo nove[160] le opere con-

[155] Su questo punto, cfr. *infra*, *L'École des ménages*, nota 197, p. 57.
[156] R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. II.
[157] R. Barthes, *Vouloir nous brûle...*, in Id., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 90.
[158] Cfr. R. Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes*, AB, 1966, pp. 176-216; 1967, pp. 177-214; 1968, pp. 337-368; 1969, pp. 247-280 e l'introduzione al teatro balzachiano, in *Th.*, vol. XXI, pp. I-XXXII.
[159] Per l'individuazione di tali elementi si rimanda all'articolo di P. Berthier, *Balzac et le théâtre romantique*, AB, 2001, pp. 11-12.
[160] *Cromwell*, tragedia in cinque atti in versi (1820); *Le Nègre*, melodramma in tre atti (1823); *L'École des ménages*, tragedia borghese in cinque atti (1839); *Vautrin*, dramma in cinque atti (1840); *Les Ressources de Quinola*, commedia in cinque atti e prologo (1842); *Paméla Giraud*, dramma in cinque atti (1843); *Le Corse*, melodramma in un atto (1847); *La Marâtre*, dramma intimo in cinque atti e otto quadri (1848); *Mercadet ou Le Faiseur*, commedia in cinque atti (1848). Per un elenco dettagliato dei progetti drammaturgici balzachiani si rimanda a R. Guise, *Répertoire du théâtre de Balzac*, in *Th.*, vol. XXIII, pp. 523-574.

cluse, vi sono 18 frammenti, alcuni piuttosto lunghi, e più di un centinaio di progetti, mai completati o mai realizzati; infine, la ricchezza e la varietà dei generi: dalla tragedia in versi a quella in prosa, dal melodramma alla commedia, dal dramma in cinque atti e otto quadri a pièces in quattro atti e un prologo.

Al pari della produzione narrativa, anche quella teatrale è costantemente accompagnata da una riflessione teorica: le osservazioni contenute nella corrispondenza inviata a familiari e conoscenti, ma soprattutto il corposo carteggio indirizzato all'amata étrangère, Madame Hanska, appaiono particolarmente preziosi. Una lettera del 1838 inviata ad Armand Pérémé, intermediario fra l'autore e il comitato del Théâtre de la Renaissance, ci permette di penetrare nell'estetica drammaturgica balzachiana:

> Il n'y a plus de possible que le vrai au théâtre, comme j'ai tenté de l'introduire dans le roman. Mais faire vrai n'est donné ni à Hugo, que son talent porte au lyrisme, ni à Dumas, qui l'a dépassé pour n'y jamais revenir […].
> […] J'ai, depuis dix ans, travaillé en vue du théâtre, et vous connaissez mes idées à cet égard. Elles sont vastes, et leur réalisation m'effraie souvent. Mais je ne manque ni de constance, ni de travaux refaits avec patience[161].

«Faire vrai»[162], cioè rinnovare il teatro portando sulla scena quello che secondo l'autore è il vero, il naturale[163]: rappresentare l'ambiente in cui si vive, i costumi dell'epoca, ma soprattutto alzare il sipario sui mille drammi segreti della vita privata. Lo scopo, come nei romanzi, è quello di scandagliare il cuore umano[164], concentrandosi sulla donna e in particolare sui problemi legati al matrimonio, vero «point douloureux

[161] H. de Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par R. Pierrot, Paris, Garnier, 5 voll., 1960-1969, vol. III, p. 475, lettera del 4 dicembre 1838. Per questa edizione si adotterà la sigla Corr. Anche Stendhal nella seconda versione di Racine et Shakespeare, auspica un rinnovamento del teatro proprio a partire dal vrai, ma allo stesso tempo ribadisce la difficoltà di introdurlo nel dramma: «Dès que nous [gli autori teatrali] présentons dans nos drames des *détails vrais*, la censure nous arrête tout court», in *Racine et Shakespeare*, II, cit., p. 116. Il corsivo è nostro.

[162] Questa nozione torna incessantemente negli scritti balzachiani: «Je ne cesserai de répéter que le vrai de la nature ne peut pas être, ne sera jamais le vrai de l'art […]. Le génie de l'artiste consiste à choisir les circonstances naturelles qui deviennent les éléments du Vrai littéraire, et s'il ne le soude bien, si ces métaux ne font pas une statue d'un beau ton, d'un seul jet, eh! bien, l'œuvre est manquée», in *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, «Revue parisienne», cit., [IIIème Livraison, 25 septembre 1840], pp. 347-348. P. Chartier afferma che lo scrittore «n'a rien d'un copiste myope et passif» in quanto egli reinventa, reinterpreta il vero, è «fidèle au réel mais non mimétique», in *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Éditions Nathan, 2000, p. 117. Sulla complessa questione del 'vero' in Balzac, che non possiamo approfondire in questa sede, cfr. S. Vachon, *Balzac. Écrits sur le roman*, cit., pp. 21-27.

[163] Nel secondo articolo dedicato al dramma di Hugo, *Hernani*, Balzac dichiara: «M. Victor Hugo ne rencontrera jamais un trait de *naturel* que par hasard […]", in *Hernani, drame nouveau, par M. Victor Hugo. Deuxième et dernier article*, in *OD*, vol. II, p. 690. Il corsivo è nostro.

[164] Balzac si soffermerà sui «[…] mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens», e che invece per lui rappresentano un aspetto essenziale da indagare perché «[u]n pli du cœur est un abîme comme un pli de terrain dans les Alpes: à distance, on ne se figurerait jamais la profondeur ni l'étendue», rispettivamente in Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts, cit., [Ière Livraison, 25 juillet 1840], p. 62 e Petites misères de la vie conjugale, in *CH*, vol. XII, p. 118.

des mœurs modernes»[165]. Tale tematica, cruciale nella produzione balzachiana[166], nonché leit motiv che lega i testi proposti in questa ricerca, sarà affrontata da angolazioni diverse e con differenti toni nelle due pièces prese in esame. Sia *L'École des ménages*, «tragedia borghese» del 1839, che *La Marâtre*, «dramma intimo» del 1848, implicano «l'ambiguïté morale et esthétique du rire et de l'amertume, […] du comique et du tragique»[167] e sono un chiaro esempio di quale sia l'obiettivo da raggiungere: «[…] le nouveau théâtre balzacien ne visera-t-il plus tellement à la pureté d'un genre qu'à la perfection du vrai»[168].

Nella ricerca del vero, come pure nella mescolanza di registri diversi, è possibile scorgere l'influenza esercitata su Balzac dai «grands génies qui ont laissé leurs œuvres au théâtre»[169] e, nello specifico, da Molière e Beaumarchais: se il primo è l'indiscusso maestro a cui si ispira per la creazione dei 'personaggi-tipo', con il secondo «il a durablement rêvé de rivaliser»[170]. L'ammirazione nei confronti di Molière è tale che, nel progetto iniziale dell'*École des ménages* (titolo che rievoca immediatamente le celebri commedie molieresche), il personaggio di Adrienne, protagonista del dramma, è concepito come un «Tartuffe femelle, [un] Tartuffe en jupons»[171]. Al contempo, appare evidente quanto le teorie espresse da Beaumarchais nell'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) abbiano 'guidato' Balzac nella realizzazione delle proprie opere teatrali: il romanziere non si limita a sviluppare gli stessi temi o a riproporre le medesime situazioni (tanto che è possibile individuare una fitta rete di corrispondenze fra le pièces dei due autori[172]), ma imprime al suo teatro un carattere originale, la cui spinta innovativa

[165] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 479, lettera del 12 febbraio 1839. Si pensi alla *Physiologie du mariage* (1829) e alle successive *Scènes de la vie privée* pubblicate a partire dal 1830.

[166] Tutti tranne uno, *La Peau de chagrin* «[qui] est peut-être le livre, entre tous amer, où le mariage apparaît non pas hasardeux et voué à la souffrance, mais impossible», in A. Michel, *Le Mariage chez Honoré de Balzac: amour et féminisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 246-247; su questo tema cfr. A. Lascar, *Les Réalités du mariage dans l'œuvre balzacienne. Le romancier et ses contemporains*, AB, 2008, pp. 165-216.

[167] R. Chollet, *Préface* al *Théâtre de H. de Balzac*, Lausanne, Éditions Rencontre, vol. XXVII, 1962, p. 17.

[168] Ibid. L'imitazione esatta della natura non è certo una prerogativa esclusiva dello scrittore, quanto piuttosto un concetto che ricorre ciclicamente nella storia letteraria. Tuttavia è interessante notare come questo sia uno degli aspetti messi in evidenza dalla critica nel riferirsi al teatro balzachiano. Cfr. *infra*, per *L'École des ménages*, nota 275, p. 70, e per *La Marâtre*, nota 340, p. 81.

[169] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 419, lettera del 7 novembre 1837. Per Balzac, gli uomini dotati di genio non vanno confusi con gli abili 'faiseurs' che, pur conoscendo a fondo il proprio «mestiere», ne sono sprovvisti: «Je suis allé voir hier au soir *La Camaraderie*, et je trouve infiniment d'habileté dans cette pièce. Scribe connaît le métier, mais il ignore l'art, il a du talent, mais il n'aura jamais du génie», ibid., p. 378, lettera del 14 maggio 1837. Su questo punto si vedano G. Delattre, *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961 e R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, pp. XV-XVII.

[170] P. Berthier, *Balzac et le théâtre romantique*, cit., p. 23.

[171] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 367, lettera del 12 febbraio 1837, cfr. *infra*, *L'École des ménages*, nota 212, p. 59.

[172] Ad esempio, fra *L'École des ménages* e *Eugénie*; tra *Vautrin*, *Paméla Giraud* e *La Mère coupable*; fra *Les Ressources de Quinola* e *Le Mariage de Figaro*; e infine, tra *Le Faiseur* e *Deux Amis*, cfr. P. Berthier, *Balzac et le théâtre romantique*, cit., p. 23. Un altro elemento di contatto fra i due autori si può rintracciare nelle

influenzerà molti dei drammaturghi più noti della seconda metà del XIX secolo (come Dumas fils o Becque), a tal punto da indurre alcuni critici a vedere in Balzac un precursore del teatro naturalista nonché del Théâtre Libre[173].

Altrettanto rilevanti sono le fonti indirette, come ad esempio Diderot, sebbene Balzac non alluda mai in modo esplicito alle teorie drammaturgiche esposte nei due saggi dedicati alla poesia drammatica: gli *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757) e il *Discours sur la poésie dramatique* (1758). In questi scritti vengono formulati e chiariti i concetti di «genre sérieux» e «tragédie domestique et bourgeoise»[174], da cui prende le mosse l'analisi di Beaumarchais nell'*Essai*: riallacciandosi ai principi di Diderot, l'autore del *Mariage de Figaro* vi fa un'apologia del «genre dramatique sérieux» (definito dai suoi contemporanei «[t]ragi-comédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante», poiché «on ne sait quel nom donner à ces productions monstrueuses»[175]) attaccando le regole e la tradizione, e allo stesso tempo riconosce ai romanzi di Richardson le qualità drammaturgiche già messe in evidenza da Diderot[176].

pagine che precedono *La Mère coupable*, in cui Beaumarchais supera i limiti spazio-temporali imposti dal teatro creando tre opere intimamente connesse fra di loro: si tratta di «tout le roman de la famille Almaviva», in P.-A. C. de Beaumarchais, *Un mot sur La Mère coupable*, in *Œuvres*, édition établie par P. Larthomas, avec la collaboration de J. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 599. Su questo punto cfr. M. De Rougemont, *Beaumarchais dramaturge: le substrat romanesque du drame*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 5, 1984, pp. 710-721.

[173] Dumas fils conclude la *Préface* (1868) a *Un Père Prodigue* così: «L'auteur dramatique qui connaîtrait l'homme comme Balzac et le théâtre comme Scribe serait le plus grand auteur dramatique qui aurait jamais existé», in *Théâtre complet*, Paris, Calmann Levy Éditeur, vol. III, 1899, p. 219. Sull'influenza esercitata da Balzac si vedano *La Question d'argent* (1857) di Dumas fils; *Michel Pauper* (1870) e *Les Corbeaux* (1882) di Becque; *Les Affaires sont les affaires* (1903) di Mirbeau. Cfr. A. L. Guerard, *L'Art et l'influence de Balzac*, «The Rice Institute Pamphlet», vol. 10, n. 2, 1923, pp. 83-105 e R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, pp. XXX-XXXI.

[174] Cfr. D. Diderot, *Écrits sur le théâtre. 1. Le drame*, a cura di A. Ménil, Paris, Pocket, 1995 e A. Lechevalier-Novak, *Roman et drame chez Diderot: une élaboration en miroir*, in *Jeux d'influences*, cit., pp. 61-73. Se Berthier osserva che Balzac ha una conoscenza parziale delle teorie drammaturgiche di Diderot, Gendzier insiste sull'innegabile ascendente che Diderot critico d'arte ha avuto sull'opera narrativa balzachiana, cfr. P. Berthier, *Balzac et le théâtre romantique*, cit., p. 23 e S. J. Gendzier, *Art criticism and Novel: Diderot and Balzac*, «The French Review», 35, 1962, pp. 302-310.

[175] P.-A. C. de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in *Œuvres*, cit., p. 121. Nella *Lettre modérée sur la chute de la critique du 'Barbier de Seville'*, il drammaturgo afferma: «Au lieu de rester dans ma simplicité comique, si j'avais voulu compliquer, étendre et tourmenter mon plan à la manière tragique ou dramique, imagine-t-on que j'aurais manqué de moyens dans une aventure dont je n'ai mis en scènes que la partie la moins merveilleuse?», in ivi, p. 274.

[176] Cfr. D. Diderot, *Éloge de Richardson* (1762), in *Les Deux amis de Bourbonne et autres contes*, a cura di M. Delon, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 156-168 e P.-A. C. de Beaumarchais, *Essai*, cit., p. 123. Su questo punto cfr. S. Marchand, *Régénérer le théâtre à la source romanesque: le modèle richardsonien dans la théorie dramatique de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in *Jeux d'influences*, cit., pp. 75-88. Ripercorrendo le principali tappe del «romanzo drammatico», Viswanathan-Delord sottolinea come ci sia una sorta di continuità tra le sequenze di *Clarissa Harlowe* di Richardson e alcuni romanzi balzachiani, che risiede nel modo, condiviso da entrambi gli autori, di esaltare il lato drammatico delle scene descritte, cfr. *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, cit., p. 20 e ss. Sull'influenza di Richardson su Balzac cfr. *infra*, *L'École des ménages*, nota 223, p. 61.

Entrambe le pièces qui analizzate possono ritenersi appunto delle «productions monstrueuses»[177]: considerate da Balzac come «tragédies bourgeoises»[178], sono opere in cui l'autore (così come i suoi predecessori) ha l'ambizione di modernizzare il teatro, oramai irrigidito dall'abuso dei tipici procedimenti del melodramma e del *vaudeville*[179] e bloccato dalle «répétitions kaléidoscopiques de sept situations incessamment remuées dans une lorgnette»[180]. Affinché l'arte drammatica subisca un processo di rinnovamento è necessario pertanto andare nella direzione opposta rispetto ai «misérables mélodrames de Hugo»[181]; bisogna superare l'indifferenza del pubblico, proponendo un genere 'nuovo' che risvegli i sensi intorpiditi degli spettatori: «je lancerais – dichiara l'autore – un drame de la vie bourgeoise pour ballon d'essai, sans fracas, comme une chose sans conséquence, afin de voir ce qu'on dira d'une chose d'un vrai absolu»[182]. Tuttavia l'introduzione del vero a teatro, elemento che Balzac reputa fondamentale, richiede una notevole audacia: «[pour] lâcher le vrai devant un public blasé, il faut du courage!»[183]; non solo: oltre a possedere un animo impavido, il «poète comique» deve avere anche «un immense jugement», così che «[…] chaque mot soit un arrêt prononcé sur les mœurs de l'époque»[184]. In conclusione,

[177] È chiaro che Balzac non è il solo a ipotizzare un rinnovamento del teatro, si pensi ad esempio alle pièces di Musset raggruppate sotto il titolo di *Un Spectacle dans un fauteuil* (1832) o al dramma *Lorenzaccio* (1834), come pure al teatro "rêvé" da Gautier o alla raccolta più tardiva di Hugo intitolata *Théâtre en liberté* (1886). Sul teatro di Gautier si veda A. L. Franchetti, *Il Teatro del mondo nel mystère di Gautier*, in Id., *Tra Narrativa e teatro. Luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese,* cit., pp. 111-136.

[178] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, pp. 793, 799. Sebbene nella versione a stampa, come si è accennato, il sottotitolo della Marâtre sia «drame intime», nel manoscritto la pièce ha quello di «tragédie bourgeoise», cfr. H. Hostein, *Comment M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé Pierre et Catherine et comment il fit La Marâtre*, in Id., *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1878, p. 40. Cfr. *infra*, *La Marâtre*, nota 292, p. 72.

[179] «Aussi, voyez que de niaiseries on a tenté: les monstres, les prodiges, les ânes savants, etc.» oppure «[…] la littérature [dramatique], elle est entre le mélodrame et le flonflon des quatre théâtres de vaudeville», in H. de Balzac, *Corr.*, vol. III, p. 475, lettera del 4 dicembre 1838.

[180] Id., *Les Journalistes, Monographie de la presse parisienne*, in *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, illustré par Gavarni, Victor Adam, Daumier, d'Aubigny, Henri Emy, Traviès et Henri Monnier, Paris, Au bureau central des publications nouvelles, 2 voll., vol. II, 1843, p. 182. L'autore sostiene: «la France renouvelle par chaque lustre son mobilier littéraire: le poignard, – le cadavre, – l'horreur, – le moyen-âge, – l'adultère, – l'intime, – l'historique, – tout est fourbu»: Id., *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, cit., [IIIème Livraison, 25 septembre 1840], p. 359.

[181] Id., *LHB*, vol. I, p. 388, lettera del 3 giugno 1837. Con la stessa intransigenza liquiderà Ruy Blas: «[…] une énorme bêtise, une infamie en vers, jamais l'odieux et l'absurde n'ont dansé de sarabande plus dévergondée», ivi, p. 474, lettera del 15 novembre 1838. Balzac sarcasticamente osserva che «Le drame est tombé de Corneille à M. de Bouchardy, et la chute est trop grande pour qu'il s'en relève jamais», in Id., *Les Journalistes, Monographie de la presse parisienne*, cit., p. 184. Secondo Guise «Le mérite de Balzac est d'avoir senti un des premiers, sa solide culture en ce qui concerne le théâtre classique l'y aidant, la vacuité du drame romantique, et d'avoir cherché des voies nouvelles pour la scène française»: R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. XXIX.

[182] H. de Balzac, *Corr.*, vol. III, p. 483, lettera dell'11 dicembre 1838.

[183] Ivi, p. 484.

[184] Id., *LHB*, vol. I, p. 423, lettera del 7 novembre 1837.

> il ne faut pas choisir les sujets minces ni mesquin, il faut entrer dans le fond des choses, en sorte qu'il faut constamment embrasser l'état social et le juger sous une forme plaisante, il y a mille choses à dire, et il ne faut dire que la bonne […][185].

Il drammaturgo, al pari del romanziere, deve possedere il dono della «seconde vue» che gli consenta di «deviner la vérité dans toutes les situations possibles»[186]; ma soprattutto, se vuole catturare l'attenzione del pubblico, occorre che apprenda «le métier du théâtre»[187], poiché «c'est toujours à cause de la manière dont une histoire est racontée que nous nous y intéressons. Chaque sujet a sa forme spéciale»[188].

Una «forma – drammatica – speciale» che Balzac contamina di numerosi elementi riconducibili alla narratività, tanto da rendere difficile una netta separazione tra i generi, come nel caso delle indicazioni sceniche[189]. Issacharoff osserva che «[les didascalies] constituent en partie la singularité du texte théâtral par opposition aux autres discours littéraires; elles peuvent être aussi le trait d'union entre texte théâtral et texte romanesque»[190].

La commistione tra la produzione narrativa e quella drammaturgica è rafforzata dalla volontà dell'autore di rappresentare non dei «fatti immaginari», ma «ce qui se passe partout»[191]: una famiglia borghese all'interno della quale sembra regnare l'armonia, degli onesti impiegati pronti a qualsiasi sacrificio pur di far prosperare l'attività familiare, pochi domestici impiccioni o fedeli, delle vite in apparenza banali. Eppure vedremo come già nelle didascalie Balzac non si limiti a fornire unicamente i dettagli necessari per una messinscena il più possibile 'realistica'; il décor non ha più soltanto una funzione ornamentale, capace di ricreare quell'atmosfera di autenticità tanto ricercata dall'autore, ma contribuisce «à 'l'analyse des faits et des personnages'»[192]. I personaggi cessano così di essere dei semplici fantocci per trasformarsi, come auspicava Hugo nella prefazione a *Cromwell*, in esseri completamente nuovi, complessi, non privi di contraddizioni, o per usare un termine hugoliano «grotteschi»[193] e che, nella visione balzachiana, divengono degli uomini e delle donne 'veri' che si svelano pian piano, nelle lunghe repliche e nei monologhi pseudo-romanzeschi,

[185] Ibid.
[186] Ph. Chasles, *Introduction* ai *Romans et contes philosophiques*, in *CH*, vol. X, p. 1193.
[187] Ancora nel 1848, Balzac scrive: «Je crois que, encore 2 ou 3 pièces de faites, et je saurai à fond le métier du théâtre, et alors j'aurai moins de peine», in H. de Balzac, *LHB*, p. 804, lettera del 16 aprile 1848.
[188] H. de Balzac, *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, cit., [IIIème Livraison, 25 septembre 1840], pp. 346-347.
[189] Si veda F. Calas et al. (a cura di), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac / Tunis, Presses Universitaires de Bordeaux / Sud Éditions, 2007.
[190] M. Issacharoff, Texte théâtral et didascalecture, «Modern Languages Notes», 96, 4, 1981, p. 810, articolo ripreso in Id., *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, pp. 25-40.
[191] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 204, lettera del 26 ottobre 1836.
[192] M. Corvin, *Du Genre au «texte», une esthétique de la convergence*, cit., p. 7.
[193] «[…] un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse», in V. Hugo, *Préface* di *Cromwell*, cit., p. 99.

> […] car en appliquant à son théâtre les méthodes et procédés réservés jusque-là à ses seuls romans, [Balzac] s'est montré remarquablement psychologue. La réalité de l'existence de tous les personnages justifie l'intensité des sentiments exprimés[194].

***

L'École des ménages e *La Marâtre*, le pièces esaminate in questa sezione, mostrano l'evoluzione delle tecniche drammaturgiche usate da Balzac. Nell'intento di creare una nuova formula per il teatro, l'autore sperimenta un tipo di drammaturgia caratterizzata dalla ricchezza delle indicazioni sceniche, dal ritmo rallentato a causa delle 'intromissioni' di tipo narrativo (monologhi, tirate, a parte), dalla volontà di rappresentare con esattezza «toutes les faces d'un problème»[195], restituendo un'immagine della società della sua epoca lucida e spietata.

2.1 *L'École des ménages*

> Une pièce est l'œuvre la plus facile et la plus difficile de l'esprit humain.
> (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*)

Spesso romanzate, se non addirittura falsate dai diversi sentimenti dei redattori, le numerose biografie pubblicate dopo la morte di Balzac hanno contribuito ad alimentare le leggende che gravitano, in particolar modo, intorno alla sua produzione drammaturgica: oltre a raccontarne più o meno aneddoticamente la vita, un aspetto su cui si insiste con forza è il bizzarro metodo di composizione delle pièces, tanto da far sembrare che «il più fecondo dei romanzieri»[196] non abbia mai scritto un'opera teatrale di suo pugno[197].

Come suggerisce Guise, il moltiplicarsi di pregiudizi e luoghi comuni, fondati su costanti rintracciabili di testo in testo, ha lungamente «déformé et faussé la réalité» offuscando «le véritable visage du théâtre de Balzac»[198]. Da questo punto di vista, l'analisi

[194] P. Descaves, *Balzac dramatiste*, Paris, La Table ronde, 1960, p. 205.
[195] R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. XXV.
[196] Così lo definisce Sainte-Beuve, non senza disprezzo, nella «Revue des Deux-Mondes», settembre 1836, p. 621. Epiteto ripreso dall'editore Souverain che nel 1836 decide di ristampare tutti i testi di Horace de Saint-Aubin e di rendere trasparente lo pseudonimo usato da Balzac, annunciando la pubblicazione dei «romans de la jeunesse du plus fécond de nos romanciers».
[197] Cfr. Th. Gautier, *Balzac*, Paris, Le Castor Astral, 1999 (1859) e Léon Gozlan, *Balzac en pantoufles*, Paris, Hetzel et Lévy, 1856. Spetterà a Laure Surville, l'amata sorella, il compito di chiarire alcuni momenti della sua esistenza, celarne altri, tratteggiando un ritratto intimo e delicato del fratello, e dichiarando nella prefazione: «Les amis de Balzac m'ont pressée de couper court le plus tôt possible à ces *légendes* qui ne manquent pas de se former autour des noms illustres, afin de prévenir les erreurs qui pourraient s'accréditer sur le caractère et sur les circonstances de la vie de mon frère», in L. Surville (née de Balzac), *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle, 1858, p. 1. Il corsivo è nostro.
[198] R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 592.

dell'*École des ménages* ci permette di ridimensionare alcune delle leggende più comuni associate a Balzac drammaturgo[199]: la prima, e quella forse maggiormente consolidata, è che si circondasse di abili 'faiseurs' chiamati nel cuore della notte per aiutarlo a confezionare le sue pièces[200]; un altro elemento «reparaissant»[201] nelle critiche rivolte all'autore è l'idea che questi fosse un drammaturgo frettoloso, approssimativo[202]; infine, non meno importante, la leggenda secondo cui Balzac avrebbe seguito la vocazione teatrale solo per vile denaro[203].

Dalla corrispondenza con Madame Hanska emerge la figura di un drammaturgo conscio delle difficoltà legate al «métier du théâtre»[204], il che potrebbe spiegare la continua ricerca di collaboratori[205]; a ciò va aggiunta la convinzione secondo cui «[l]a solitude, la paix et les félicités de la fortune sont nécessaires aux compositions de la scène»[206]. Com'è noto Balzac, sopraffatto dai debiti, si imponeva ritmi di lavoro forsennati per tentare di risollevare il drammatico stato delle sue finanze. Ripercorrendo la sua vita è evidente che solo il primo di tali presupposti, la solitudine, si realizzerà: la tranquillità e l'agiatezza tanto agognate resteranno una chimera, e l'autore sarà costretto a dedicare al teatro il poco tempo restante tra una pubblicazione e l'altra. Inoltre, la maggiore difficoltà per Balzac stava presumibilmente nel non poter applicare alla redazione delle opere teatrali la stessa tecnica adottata per quelle narrative: mentre le bozze dei romanzi potevano essere stampate e ricorrette finché la forma desiderata non fosse

[199] Su questo aspetto si rimanda al dettagliato apparato critico al testo curato da R. Guise, ivi, pp. 592-618 e A. Fierro, *La Leggenda nera di Balzac drammaturgo*, in G. Profeti e D. Pini (a cura di), *Leyendas negras e leggende auree*, M., Firenze, Alinea, 2011, pp. 353-364.

[200] È noto l'episodio narrato da Gautier sulla creazione a dieci mani di *Vautrin*, in cui Balzac illustra un sistema infallibile per realizzare una pièce quando si hanno a disposizione poche ore: affidare a ciascun collaboratore la stesura di un atto. Tuttavia questo maldestro tentativo di scrittura collettiva si rivela fallimentare e – sempre secondo Gautier – solo poche righe di quanto redatto in quella circostanza sarebbero state conservate nell'ultima versione del dramma, cfr. Th. Gautier, *Balzac*, cit., p. 101.

[201] Prendiamo in prestito l'aggettivo dagli articoli di Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes*, AB, 1966-1969.

[202] Gautier perlomeno ne sembra convinto: «Chose singulière, Balzac qui méditait, élaborait et corrigeait ses romans avec une méticulosité si opiniâtre, semblait lorsqu'il s'agissait de théâtre, pris du vertige de la rapidité. Non seulement il ne refaisait pas huit ou dix fois ses pièces comme ses volumes, il ne les faisait même pas du tout», in Th. Gautier, *Balzac*, cit., p. 100.

[203] « […] il aime l'argent! Il y a de l'argent dans tous les livres de M. de Balzac! C'est son rêve, l'argent; c'est son Apollon, l'argent; c'est sa muse, l'argent!», sostiene il certo non imparziale Jules Janin, uno dei suoi più accaniti nemici, in *Théâtre de genre. De Balzac – Mercadet le Faiseur*, in *Œuvres diverses*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1876-1883, p. 66.

[204] Cfr. *supra*, nota 187, p. 56.

[205] «[…] il s'agit pour Balzac, qui recueille à cette époque les fruits de son apprentissage romanesque, de faire dans des conditions analogues, discrètement et avec l'appui de collaborateurs, son apprentissage de la scène, en attendant d'être capable de produire, sur les planches, l'équivalent des Chouans»: R. Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes*, AB, 1966, p. 175.

[206] Id., *De l'état actuel de la littérature*, in *OD*, vol. II, p. 1226. L'articolo è apparso il 22 agosto 1833 sulla rivista «La Quotidienne».

raggiunta[207], per la prima lettura agli attori doveva essere presentato un testo pressoché definitivo. È vero anche che il trionfo a teatro rendeva, in termini di guadagno, dieci volte di più rispetto a un successo editoriale, ma allo stesso tempo questo denaro, assai difficile da ottenere, era legato al consenso del pubblico e della critica[208]. Alla luce di queste considerazioni, ci proponiamo qui di riesaminare la lunga storia dell'*École des ménages* per dimostrare come Balzac – al contrario di quanto affermato da Gautier in una celebre formula che più di tutte ha contribuito a fondare la leggenda di un teatro raffazzonato – non abbia mai «bâcl[é] le dramorama pour toucher la monnaie»[209]:

> Loin de sacrifier son œuvre et ses idées à la mode et à l'argent, il a choisi délibérément de tenter une rénovation du théâtre, en y introduisant le vrai... Il n'a pas été compris alors; il ne l'a guère été davantage depuis[210].

***

La prima traccia del soggetto della pièce risale, almeno secondo Guise, al 1834 e si trova in una nota dell'album *Pensées, sujets, fragmens*: «Marciole, 5 actes. Une première demoiselle de comptoir maîtresse du négociant (Tartuffe en femme). Son frère cassier. 2 filles, un amant, le père et la mère. Drame horrible et grand»[211]. Nel corso degli anni il progetto prende forma nella mente di Balzac che, in una lettera a Mme Hanska del 1837, oltre a ribadire la necessità di coniugare la vocazione drammaturgica con l'ormai frenetica attività di romanziere, descrive con maggiori dettagli la trama della pièce:

> Je fais en ce moment avec fureur, une pièce de théâtre […]. Elle s'appelle La Première Demoiselle. Je l'ai choisie pour mon début parce qu'elle est entièrement bourgeoise. Figurez-vous une maison de la rue S[ain]t-Denis comme *La Maison du Chat-qui-pelote*, où je mettrai un intérêt dramatique et tragique d'une extrême violence. Personne n'a encore pensé à mettre en scène l'adultère du mari […]. Personne n'a encore songé à faire un Tartuffe femelle, et sa maîtresse sera un Tartuffe en jupons […][212].

[207] È lo stesso Balzac a raccontarci un esempio estremo del suo metodo compositivo: «J'ai lu 17, 18 et quelquefois 19 épreuves de chaque feuille de Séchard. Il y a 1200 heures de corrections sur cet ouvrage, c'est comme si je l'avais re-écrit 15 à 16 fois dans ce mois», in Id., *LHB*, vol. I, p. 704, lettera del 7 luglio 1843.

[208] Situazione di cui l'autore è pienamente consapevole. In una lettera a Madame Hanska del 25 marzo del 1848, riflette sulle differenze esistenti fra i due generi: «Malheureusement, pour le théâtre, il faut attendre des 3 ou 4 mois le résultat; tandis qu'un roman fini on en touchait le prix; puis c'est une autre espèce de travail, il faut changer toutes les habitudes de ma pensée; mais une belle pièce de théâtre est un effort de l'esprit humain, et si j'ai fait *La Comédie humaine*, je ne vois pas pourquoi je ne ferais pas un répertoire», ivi, vol. II, p. 771.

[209] Th. Gautier, *Balzac*, cit., p. 101.

[210] R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, pp. VI-VII.

[211] Citato in R. Guise, Notes all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 594.

[212] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 367, lettera del 12 febbraio 1837.

Il vero, secondo la concezione drammaturgica balza chiana, si collega così anche all'idea di originalità: oscillando fra tradizione e innovazione, l'autore ribalta il topos letterario della donna adultera e mette in scena temi e personaggi che, a suo avviso, «n'ont été […] pris pour aucune pièce»[213]. Balzac prosegue elencando, con minuzia di particolari, i momenti salienti dell'opera: accanto alla première demoiselle, sovrana nella ditta di moda presso cui lavora e nel cuore del capofamiglia su cui esercita un potere assoluto («car [s]es moyens de domination sont bien plus naturels et compréhensibles»[214] rispetto a quelli messi in opera da Tartuffe su Orgon), vi saranno «une mère opprimée, et deux filles également victimes de la tyrannie perfide de la 1re demoiselle»[215]. Esasperata da tale situazione, la figlia minore concepisce un piano dalle conseguenze irreversibili: avvelenare la giovane dipendente per cercare di ristabilire l'armonia all'interno della famiglia. Il tentato avvelenamento fallisce ma il padre, colpito da questo gesto estremo, si rende conto che la commessa non può più restare sotto il suo stesso tetto e la licenzia. Nell'ultimo atto, però, si accorge di non poter vivere senza di lei, abbandona la famiglia e insieme partono per l'America.

L'autore conclude la missiva aggiungendo: «J'espère avoir fini pour les premiers jours de mars et la voir représenter dans les 1rs jours de mai»[216]. L'opera, con tutta probabilità, non era in una fase così avanzata come sembra suggerire quest'ultima affermazione: Balzac si dedicherà alla stesura della pièce soltanto tra metà dicembre 1838 (quando gli accordi con i direttori del Théâtre de la Renaissance saranno conclusi, grazie all'intermediazione di Pérémé) e metà febbraio dell'anno successivo, epoca in cui sottoporrà il testo al comitato di lettura del teatro. Questa lettera testimonia piuttosto, rispetto al 1834, una evoluzione del soggetto, la cui lenta maturazione prova quanto Balzac rivolgesse alla scrittura delle opere teatrali la stessa cura riservata a quelle narrative, come dimostra anche la seguente riflessione, pur relativa a un altro progetto:

> À propos de la comédie que je vais tenter et jeter sur la scène, j'admire combien la persistance est nécessaire dans l'art. Cette comédie est dans ma tête depuis dix ans, elle y est revenue sous toutes ces faces, elle s'y est vingt fois fondue et refondue; elle s'y est modifiée, elle y a été faite, défaite, refaite et enfin elle va surgir neuve et vulgaire, grande et simple […] il y a comique et tragique sourd, du rire et des larmes[217].

[213] Ibid.
[214] Ibid.
[215] Ibid.
[216] Ibid.
[217] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, pp. 403-404, lettera del 1 settembre 1837. Qui l'autore si riferisce alla commedia Joseph Prudhomme, una delle opere della serie Prudhomme, vasto progetto mai realizzato che avrebbe dovuto comporsi di molteplici pièces aventi come protagonista il personaggio creato da Henri Monnier nel 1830. Su questo punto cfr. R. Guise, *Répertoire du théâtre de Balzac (La Conspiration Prudhomme)*, in *Th.*, vol. XXIII, pp. 532-538.

Difatti, nella versione definitiva del 1839 ci sono due modifiche sostanziali[218]: il carattere della protagonista (Adrienne), poiché la 'perfida' demoiselle non è più un Tartuffe in gonnella, ma diventa l'immagine della virtù, o meglio «de la vertu poussée 'jusqu'aux limites de la stupidité'»[219]; e il finale, poiché gli amanti non fuggono in America bensì impazziscono.

Le cause di questi importanti cambiamenti vanno ricercate, in parte, nell'influenza esercitata sull'autore da Mme Hanska che disapprovò lo scénario del 1837, giudicandolo troppo trasgressivo[220]. In una lettera dello stesso anno Balzac le confida: «j'ai dans votre jugement littéraire une confiance aveugle», e poco oltre: «[s]i vous saviez tout ce qu'il y a de génie critique dans ce que vous me dites sur ma pièce de théâtre, vous seriez fière de vous; […] vous m'avez si bien fait réfléchir, que je suis occupé à remâcher mes idées là-dessus»[221]. Tuttavia a questo elemento va aggiunto un altro fattore non trascurabile: nei quasi due anni in cui la pièce lentamente si trasforma nella sua mente, lo scrittore è alle prese con il romanzo *César Birotteau*, storia di un onesto negoziante gettato sul lastrico e ridotto alla demenza perché coinvolto in oscure speculazioni edilizie e finanziarie orchestrate da affaristi senza scrupoli[222]. Infine, il «passaggio da una fonte teatrale (Molière) a una romanzesca (Richardson)»[223] potrebbe aver favorito la

[218] Per la storia del testo e le varie tappe della sua evoluzione, cfr. R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, pp. 592-608 e F. Fiorentino, *L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento*, in *Contatti, paesaggi, metamorfosi*. Studi di letteratura francese in onore di Daniela Dalla Valle, a cura di G. Bosco, M. Pavesio e L. Rescia, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2010, pp. 259-268.

[219] Guise riprende la definizione che Laubriet dà del protagonista di *César Birotteau*, romanzo a cui Balzac stava lavorando nello stesso periodo, e individua tra le due opere molteplici punti di contatto, come l'ambientazione e la scelta dei personaggi: sia nel romanzo che nella pièce, ad esempio, troviamo il trio amoroso composto dalla figlia del negoziante, dal fedele commesso e dall'uomo di legge, cfr. R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, pp. 600-601.

[220] Ancora nel 1838 rimprovera a Mme Hanska la sua intransigenza: «Hier, je voulais vous écrire, et j'ai été accablé des lueurs d'une inspiration qui m'a dicté le plan d'une comédie que vous avez déjà condamnée, *La Première Demoiselle*. Ma sœur trouve cela superbe; George Sand à qui je l'ai contée à Nohan[t] a prédit le plus grand succès, cela me l'a remise en main, et le plus difficile est fait, c'est ce qu'on nomme le scénario, la détermination de toutes les scènes, des entrées et des sorties, etc.», in H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 447, lettera del 26 marzo 1838.

[221] Ivi, p. 375, lettera del 10 maggio 1837.

[222] Alla fine della pièce, anche il protagonista dell'*École*, al pari di *César Birotteau*, ma in una forma più grave, sarà colpito dalla follia: mentre Birotteau, venuto a sapere della fuga di Roguin, «passe […] bien près de la folie, Monsieur Gérard, ébranlé par des émotions trop violentes, y sombre», R. Guise, Notes all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 600.

[223] F. Fiorentino, *L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento*, cit., p. 265. Su questo punto cfr. R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 601. Durante il suo avventuroso viaggio verso la Sardegna, l'autore scrive a Mme Hanska: «La bibliothèque d'Ajaccio n'avait rien, je viens de relire *Clarisse Harlowe*, et de lire pour la première fois Paméla et Grandisson, que je trouve horriblement ennuyeux et bêtes. Quelle destinée pour Cervantès et Richardson de ne faire qu'une seule œuvre, et aussi [pour] Sterne», in *LHB*, vol. I, p. 449, lettera del 27 marzo 1838. La lettura dei romanzi di Richardson, e in particolare di *Pamela, o la virtù ricompensata*, può aver ispirato Balzac nella composizione del suo personaggio: Adrienne, come Pamela (il cui eloquente sottotitolo lascia presagire il lieto fine), resiste ai continui attacchi alla sua virtù, ma a lei, come vedremo, spetterà una sorte ben diver-

radicale trasformazione del personaggio di Adrienne da intrigante ipocrita a eroina virtuosa.

Nel gennaio 1839, siccome i direttori della Renaissance premono per avere la pièce al più presto, Balzac assume come segretario Charles Lassailly[224], non il solito «charpentier de profession, mais un fantaisiste, un poète»[225], perché lo aiuti nella redazione dell'*École*. Su questo sodalizio vi sono diversi resoconti[226] e la leggenda vuole che anche Lassailly venisse svegliato nelle ore più improbabili della notte per mettersi al lavoro con il maestro. Questo il sarcastico racconto dello scrittore e giornalista Jules Claretie:

> – Vous avez encore de vieilles habitudes. Vous dormez la nuit. La nuit on travaille. Voici du café. Prenez-en, et travaillons.
> […] Balzac, debout en sa robe de moine, allait, venait, improvisait, en arpentant la chambre.
> – Écrivez: "Acte premier, scène première... Victoire, cuisinière, et Roblot, le caissier, sont en scène."
> […] Balzac parla, dialogua ainsi jusqu'au jour. À sept heures du matin, Lassailly, accablé de sommeil, entendit le maître lui dire:
> – Maintenant recouchez-vous. Je vous ferai réveiller à midi, vous reprendrez du café et nous continuerons![227]

Tale collaborazione fu di breve durata[228].

Il 24 febbraio 1839 ebbe luogo la lettura della pièce, ma il comitato del Théâtre de la Renaissance la rifiutò «brutalement»[229], come scrive un Balzac amareggiato, qualche

sa. L'avventura sarda è ricostruita nella prefazione di C. Piana, *A due passi dalla bella Italia*, in H. de Balzac, *Voyage en Sardaigne*, a cura di C. Piana, Cargeghe (Ss), Editoriale Documenta, 2010, pp. 7-43.

[224] Charles Lassailly fa parte dei 'petits romantiques'. Nel 1834 conosce Balzac per cui compone due poemi che verranno inseriti in *Illusions perdues*. Cfr. E. Kaye, *Charles Lassailly (1806-1843)*, Genève, Droz, 1962, cap. *Le secrétaire et le sociétaire*, pp. 97-115 e R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, pp. 604-606. Balzac ne tratteggia un quadro poco lodevole scrivendo a Mme Hanska: «J'ai pris pour poser mes idées et me les écrire, un pauvre homme de lettres nommé Lassailly qui n'a pas écrit deux lignes bonnes à conserver, je n'ai jamais vu de pareille incapacité, mais il a été utile à faire un premier germe sur lequel j'ai travaillé; néanmoins j'aurais voulu quelqu'un qui eût plus d'intelligence et d'esprit», in *LHB*, vol. I, p. 479, lettera del 12 febbraio 1839.

[225] J. Claretie, *Un drame inédit de Balzac: L'École des ménages*, «Le Temps», 29 marzo 1907, p. 2.

[226] Si vedano G. de Nerval, *Feuilleton de la Presse. Théâtres*, «La Presse», 7 ottobre 1850, pp. 1-2; L. Gozlan, *Balzac en pantoufles*, Paris, Hertzel et Lévy, 1856; J. Claretie, *Un drame inédit de Balzac: L'École des ménages*, cit.

[227] J. Claretie, *Un drame inédit de Balzac: L'École des ménages*, cit., p. 2.

[228] «La collaboration n'était guère possible avec une pareille nature. Si Balzac recommençait tellement son propre travail, combien ne devait-il pas recommencer le travail des autres?»: Ch. Monselet, «L'Étendard», 29 marzo 1869, citato da R. Guise, *Index des collaborateurs*, in *Th.*, vol. XXIII, p. 575. Sulla collaborazione fra Balzac e Lassailly Guise conclude la sua analisi affermando: «[…] Lassailly n'a pas collaboré à *L'École des ménages*, au sens précis que nous attachons à ce verbe maintenant. Il servit quelque temps comme secrétaire à Balzac pour l'élaboration de cette pièce, mais un secrétaire qui se révéla vite incapable de fournir le travail qui lui était demandé, et y renonça de lui-même. Tout le reste est légende»: Id., *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 606.

giorno dopo l'episodio, a Mme Hanska[230]. A questa prima lettura ne seguirono altre tre, che riscossero un discreto successo, di cui una «à quelques comédiens, directeur, etc. du Théâtre-Français» che trovarono la pièce «magnifique, mais impossible à représenter telle qu'elle était à cause de l'alliance du comique et du tragique»[231]; le altre due nei salotti più raffinati della città, quelli di Mme de Saint-Clair e del marchese de Custine, «en présence d'un […] flot de beau monde qui la voudrait voir représenter»[232]. Tra gli spettatori di queste performance uniche, alcuni testimoniarono all'autore la loro più completa ammirazione, come Stendhal[233] o Gautier, che dalle pagine de «La Presse» afferma:

> […] M. de Balzac a lu l'autre soir chez le marquis de C... devant le plus brillant auditoire, une comédie en cinq actes, intitulée *L'École des ménages*, où l'on retrouve la science du cœur humain, l'analyse fine et puissante, et l'exacte observation de mœurs qui ont valu à ses romans de si nombreux lecteurs[234].

Altri, come gli anonimi giornalisti de «Le Figaro», pubblicarono racconti fantasiosi e ironici, tendenti a screditare le doti di Balzac drammaturgo: «Pendant combien d'heures dura la lecture? – C'est ce que les directeurs de la Renaissance ignorent complètement»[235], alludendo probabilmente alla lentezza o alla lunghezza della pièce; altrettanto significativo è l'inizio del seguente resoconto:

[229] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 480, lettera del 13 marzo 1839. Al posto della pièce balzachiana viene rappresentato *L'Alchimiste* di Alexandre Dumas, con Frédérick Lemaître nel ruolo principale. Con Zulma Carraud, Balzac commenta la vicenda in questi termini: «La Renaissance m'avait promis 6000 fr. de prime pour lui faire une pièce en 5 actes; Peremet [*sic*] avait été l'entremetteur, tout était convenu. […] À la fin de février, je me mets à l'œuvre, je passe 16 nuits et 16 jours au travail, ne dormant que 3 heures sur les 24; j'emploie 20 ouvriers à l'imprimerie, et j'arrive à écrire, faire et composer *L'École des ménages* […]. Mes directeurs n'avaient pas d'argent, ou peut-être Dumas, qui leur avait fait bond et avec lequel ils s'étaient fâchés, leur est-il revenu, ils n'écoutent pas ma pièce et la refusent», in *Corr.*, pp. 575-576, lettera dell'inizio di marzo 1839.

[230] Non sentendosi ancora sicuro delle proprie capacità drammaturgiche, e forse guidato dal suo intuito, Balzac osserva: «Ce ne sera rien de la faire, il faudra la faire représenter», in *LHB*, vol. I, p. 424, lettera del 7 novembre 1837.

[231] Ivi, p. 480, lettera del 13 marzo 1839.

[232] Ibid.

[233] Significativo il lusinghiero biglietto che Stendhal invia per l'occasione a Balzac: «Mon cher Maître, l'amour passion est dangereux à montrer longtemps sur la Scène, le spectateur devient jaloux de l'amant. Du reste impossible d'avoir plus d'esprit, c'est un tableau flamand excellent», citato in ivi, p. 481.

[234] Th. Gautier, *Feuilleton de La Presse*, «La Presse», lunedì 11 marzo 1839, p. 1. Anche Gérard de Nerval ricorderà la lettura fatta da Balzac, di cui ha custodito «un profond souvenir», in un commosso articolo pubblicato dopo la morte dell'autore, cfr. *Feuilleton de La Presse. Théâtre*, «La Presse», lunedì 7 ottobre 1850, pp. 1-2.

[235] Articolo anonimo, *Les Lectures de M. de Balzac*, «Le Figaro», giovedì 7 marzo 1839, p. 4. Il giornalista prosegue beffardo: «Ce qu'il y a de certain, c'est que dès le troisième acte, occupé entièrement par le dialogue de deux fous qui causent ensemble sans se comprendre, et sans être compris des auditeurs, les symptômes les plus somnifères se manifestèrent dans l'assemblée. Les deux directeurs baillaient à se décrocher la mâchoire; au quatrième acte, ils dormaient d'un profond sommeil, et, pendant tout le cinquième, il ronflèrent comme de véritables contre-basses», ibid.

> M. de Balzac, le plus refusé des auteurs dramatiques, après avoir lu à tous les théâtres de la capitale, a pris le parti de continuer ses lectures dans les salons de Paris. C'est ainsi qu'avant-hier il lisait l'*École des ménages* chez M. de Custine[236].

Dopo il rifiuto del Théâtre de la Renaissance, Balzac, che aveva fatto stampare il testo, confida all'amata étrangère di aver «mis froidement [la] pièce dans [ses] cartons»[237], per poi consegnarla a Planche perché gli desse un giudizio sincero sul valore della sua opera: «Planche – scrive l'autore dopo un mese circa – m'a rapporté ma pièce, il la trouve au-dessus de tout ce qui se fait, mais nous sommes du même avis sur les défauts. Ramenée au point de vue de l'art, elle en a beaucoup»[238].

Nel 1878, il visconte Spœlberch de Lovenjoul scovò per caso il testo in una libreria parigina[239], ma lo diede alle stampe soltanto nel 1907[240]. Questa pubblicazione e gli articoli che ne scaturirono[241] suscitarono l'interesse di Antoine che allestì la pièce il 12 marzo 1910 al teatro dell'Odéon[242].

***

Contrariamente a quanto accade nei romanzi, Balzac non dà nessuna indicazione temporale, ma attraverso alcuni dettagli forniti nel testo è possibile situare la vicenda negli anni Trenta dell'Ottocento[243]; il luogo dove invece essa si svolgerà è l'appartamento della famiglia Gérard, come precisa la prima didascalia della pièce (*ÉdM*, I, 1, 324).

[236] Articolo non firmato, «Le Figaro», domenica 10 marzo 1839, pp. 1-2. Achille C. a sua volta commenta: «C'est la déconvenue du grand Balzac, qui, un drame à la main, a voyagé pendant quinze jours de théâtre en théâtre, avec son fidèle Achate et collaborateur, M. Lassailly, pour le faire admirer et recevoir, non pas M. Lassailly, mais le drame. M. de Balzac va faire un roman intitulé: Un directeur de théâtre, pour se venger d'avoir été méconnu», in *Chronique parisienne*, «Le Monde dramatique», 10 marzo 1839, p. 160.

[237] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 480, lettera del 13 marzo 1839.

[238] Ivi, p. 482, lettera del 17 aprile 1839.

[239] La storia la racconta il visconte stesso nei cinque articoli pubblicati su «Le Figaro» l'11, 12, 13, 14, 16 settembre 1895 con il titolo di *Les aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac*.

[240] H. de Balzac, *L'École des ménages, tragédie bourgeoise en cinq actes et en prose*, Paris, Carteret, 1907.

[241] Si veda J. Claretie, Un *drame inédit de Balzac L'École des ménages*, «Le Temps», 29 marzo 1907, p. 2; E. Gilbert, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages*, par H. de Balzac, «La Revue hebdomadaire et son supplément illustré», maggio 1907, pp. 330-347.

[242] La pièce è messa in scena altre due volte: il 9 novembre 1911 al Théâtre de l'Odéon di Parigi, regia di André Antoine, e nel 1943 al Théâtre Saint-Georges di Parigi, regia di Jean Meyer.

[243] Ad esempio, il riferimento giocoso al roman-feuilleton, nuovo modo di pubblicazione delle opere letterarie che si sviluppa a partire dal 1836: «La suite au numéro prochain», H. de Balzac, *L'École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, II, 4, p. 383. Sigla adottata *ÉdM*. Per le citazioni successive ci limiteremo a segnalare fra parentesi, nel corpo del testo, l'atto, la scena e il numero di pagina. Su Balzac e il roman-feuilleton si rimanda all'articolo di R. Guise, *Balzac et le roman-feuilleton*, in Id., *Balzac*, cit., pp. 57-104.

A introdurci nei misteri dei Gérard sono Victoire, la cuoca pettegola, e Roblot, il cassiere, «jeté comme acteur, dans le drame qui se joue ici» (*ÉdM*, I, 2, 330)[244]. Dalla cuoca veniamo a sapere che otto anni prima, nella ditta di moda più importante di Parigi, è arrivata «une superbe demoiselle, fraîche comme une rose, seize ans, orpheline» (*ÉdM*, I, 1, 328): Adrienne Guérin. Victoire ci informa malignamente che da semplice commessa quale era, da quasi tre anni la giovane divide una parte degli utili della ditta; che il capofamiglia la ricopre di regali, tanto «elle a su se rendre indispensable» (ibid.); ma soprattutto che se la signora Gérard vuole ottenere qualcosa dal marito «elle doit avoir recours à Mademoiselle Adrienne» (*ÉdM*, I, 1, 329). Da oltre un mese, da quando cioè Gérard è in viaggio, la situazione è divenuta ancora più insostenibile, afferma la cuoca, stanca di avere «plusieurs maîtresses» a cui obbedire; ma una cosa è sicura: «si Monsieur tarde à revenir […] on la renverra. Les cartes sont trop brouillées» (*ÉdM*, I, 1, 328), e questa volta, «malgré sa finesse et la protection de Monsieur, Mademoiselle Jordonne sautera» (*ÉdM*, I, 1, 330).

Il «drame», a cui poco dopo accenna invece Roblot, non è solo quello di dover chiedere in moglie Adrienne per fondare, grazie al denaro posseduto dalla ragazza, la banca «Roblot et Cie» (*ÉdM*, I, 2, 330), o di riuscire a «parler d'amour» (ibid.), lui, che non ha altre passioni se non i suoi amati conti[245], ma di essersi lasciato convincere da Duval, cognato di Gérard, a percorrere una strada pericolosa e piena di incognite, dato il debole del commerciante per Adrienne. Duval, a sua volta, ha ceduto alle insistenze di Anna, la figlia minore nonché la prediletta di Gérard[246], tanto risoluta quanto disposta a usare qualsiasi mezzo pur di ristabilire l'equilibrio familiare oramai perduto. Il diabolico piano di Anna consiste nel mettere Adrienne di fronte a una scelta obbligata: accettare la proposta di matrimonio di Roblot, per il quale non nutre alcun sentimento, o essere licenziata. La risposta negativa della ragazza fornisce alla signora Gérard il giusto pretesto per mandarla via dalla ditta.

Gérard, avvertita la sola Adrienne del suo ritorno, si meraviglia che quest'ultima non sia lì ad aspettarlo. Dalla cuoca, e poi da Anna, apprende che la commessa è stata licenziata perché «elle avait une intrigue avec Roblot pour se faire épouser» (*ÉdM*, II, 4, 387). Turbato da tale notizia, il commerciante cerca di scoprire cosa o chi possa aver spinto l'amata Adrienne, che aveva giurato di non sposarsi mai senza il suo consenso, a compiere un passo così radicale. La verità goffamente celata dalla signora Gérard e da Anna comincia ad affiorare con l'arrivo di Louis Guérin, fratello di Adrienne e avvocato dal promettente avvenire, che consegna a Gérard una lettera della sorella.

Tuttavia a fare luce sull'accaduto sarà Roblot, con la franchezza di un uomo «exact comme la table de Pythagore» (*ÉdM*, II, 8, 401). Il cassiere dichiara di aver pensato al matrimonio con la commessa per puro interesse e di non esserne affatto innamorato:

[244] Frase pronunciata dallo stesso Roblot nel lungo monologo in cui si presenta (I, 2). Il corsivo è nostro.

[245] «ROBLOT: Après tout, l'amour est une addition, le mariage une multiplication, et l'arithmétique fait plus de mariages que l'amour n'en défait», (*ÉdM*, I, 3, 331).

[246] «GÉRARD: [Tu es] ma fille préférée, tu as tout mon sang, mes idées, mon cœur, et tu sais bien quel est ton empire sur moi...» (*ÉdM*, II, 4, 383).

anzi, «[e]lle [lui] est parfaitement indifférente» (*ÉdM*, II, 8, 402). Adrienne dunque è stata vittima di una ignobile macchinazione e Gérard tenterà l'impossibile per farla tornare.

Nel frattempo, con un gesto inaspettato, Adrienne confessa alla signora Gérard il suo amore per il marito, chiedendole allo stesso tempo aiuto per tentare di arginare la passione dell'uomo. La moglie acconsente al ritorno della ragazza nella loro casa ma, come prova della sua buona fede, chiede che essa interceda presso Gérard affinché rinunci all'idea di far sposare Caroline, la figlia maggiore, con Louis Guérin. Gérard in un primo momento accetta, ma poi torna sui suoi passi: la figlia si unirà all'uomo da lui scelto.

Per dimostrare a tutta la famiglia la devozione di Adrienne, d'accordo con Roblot, Gérard finge poi di dichiarare bancarotta: la ragazza, pronta a qualunque sacrificio, offre tutti i suoi risparmi, ma questa ulteriore prova di onestà ha come unico esito quello di esasperare i rapporti già tesi. Caroline, per evitare il matrimonio con un uomo di cui non è innamorata, ha deciso di togliersi la vita, rubando dell'arsenico dal negozio dello zio, ma Anna ha un'idea migliore: somministrarlo all'odiosa commessa per liberarsene una volta per tutte. Adrienne si salva, ma il padre, sconvolto dalla violenza del gesto compiuto dalla figlia, decide di abbandonare la famiglia per rifarsi una vita con la ragazza.

Al quinto atto, che ci mostra la situazione dieci mesi dopo gli eventi sin qui narrati, veniamo a sapere che i due amanti, mai fuggiti in America, sono impazziti per il troppo dolore e continuano a vivere sotto lo stesso tetto senza riconoscersi.

***

Dal punto di vista strutturale-formale, la natura ibrida dell'*École des ménages* risulta evidente non solo per la difficoltà di definire con esattezza il genere a cui appartiene la pièce, ma anche per la presenza di molteplici elementi di narratività.

La definizione di «tragédie bourgeoise» fornita da Balzac nel sottotitolo, più che identificare un genere specifico, pone semmai l'accento sulla pluralità delle forme presenti nel testo (di cui però, come vedremo, viola i caratteri peculiari), tanto da rendere quasi più agevole spiegare cosa la pièce non è[247]. Non è una tragedia classica sia per l'ambientazione borghese, sia perché trasgredisce la regola dell'unità di tempo e mescola di continuo registri diversi passando dal comico al tragico; allo stesso tempo, sebbene uno dei princìpi del dramma romantico sia proprio la fusione di toni eterogenei, nella pièce balzachiana non vi è il «grottesco» inteso in senso hugoliano e non è presente un'ambientazione storica. Infine non è conforme nemmeno alla «tragédie domestique et bourgeoise» diderotiana giacché «non presenta alcun aspetto edificante, né sottomette la passione a quelle che Diderot chiamava 'les conditions'»[248]. Siamo di

[247] Su questo punto si rimanda all'analisi di F. Fiorentino, *L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento*, cit., pp. 262-263.
[248] Ivi, p. 263.

fronte dunque, come sottolinea Fiorentino, a un'opera composita, o piuttosto a «un vero e proprio monstrum»[249].

Nel progetto balzachiano si scorge la volontà di oltrepassare i limiti imposti da un solo genere: combinando componenti del teatro tradizionale (dalla semplice allusione contenuta nel titolo alle commedie molieresche, o al personaggio di Tartuffe[250], alla massiccia presenza di Shakespeare nel quinto atto), con altri di quello contemporaneo (in particolar modo nel quarto atto in cui Balzac cede al gusto del pubblico coevo passando dalla tragedia al melodramma[251]), l'autore cerca di portare sulla scena il «vrai absolu».

Tale scelta, al contempo, si accompagna alla volontà di applicare alla pièce gli stessi principi di composizione che avevano fatto la forza della produzione narrativa. Tuttavia, se il romanziere aveva conquistato il proprio lettore grazie all'esattezza dei dettagli, alle descrizioni minuziose di personaggi e luoghi, mettendo in campo tutti gli elementi indispensabili per una totale comprensione del dramma, a teatro il tempo limitato della rappresentazione impedisce al drammaturgo di «suivre ces méandres du caractère avec la patience qui convient, [puisque] il doit nous brusquer, nous surprendre s'il veut nous conquérir»[252]. È opportuno ricordare che, all'epoca dell'*École*, l'autore non ha alcuna esperienza pratica di teatro: la pièce così come la leggiamo «n'est qu'une ébauche en ce sens qu'elle n'a pas subi l'épreuve et la mise au point des répétitions»[253], e che probabilmente, in fase di allestimento, avrebbe subito profondi cambiamenti, legati alla scelta degli attori[254].

La complessità della visione artistica di Balzac[255] si palesa già nell'atto di esposizione, decisamente troppo lungo (quasi un terzo della pièce), in cui si percepisce la difficoltà del romanziere nell'adottare un ritmo teatrale[256]: «Le romancier a le temps et l'espace qui manquent au poète dramatique»[257], scriveva quasi un secolo prima Diderot, che aggiungeva: «Quelle différence de peindre un effet, ou de le produire!»[258]. Prima di far scoppiare la «crisi»[259], Balzac vuole mostrare tutte le facce del dramma, dando

[249] Ivi, p. 262.
[250] «*L'École des ménages* était, selon la pensée de Balzac, quelque chose comme les drames de Molière et de Beaumarchais. Il y avait un peu de cela en effet», G. de Nerval, *Feuilleton de la Presse. Théâtres*, «La Presse», lunedì 7 ottobre 1850, p. 1.
[251] Cfr. H. de Regnier, *La Semaine dramatique. Théâtre de l'Odéon: L'École des ménages*, cit., p. 1.
[252] L. Daudet, *Balzac au théâtre*, «Le Gaulois», giovedì 18 novembre 1905, p. 1. Riflettendo sulla sua opera Balzac scrive: «Ma pièce est d'ailleurs sans doute mauvaise et à refaire, cela me dégoûte à cause des ennuis qu'il y a entre l'œuvre et le public. Du livre au lecteur il n'y a rien», in *Corr.*, vol. III, p. 577, lettera dell'8 marzo 1839.
[253] R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 601.
[254] Cfr. *infra*, nota 260, p. 68.
[255] Cfr. P. Brooks, *L'Immaginazione melodrammatica*, cit., p. 149, cfr. *infra*, *La Marâtre*, nota 330, p. 78.
[256] Secondo Guise «Balzac était trop grand pour trouver sa place dans le cadre du théâtre de son temps sans le faire éclater», *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. XXII.
[257] D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, cit. p. 186.
[258] Ivi, p. 187. Cfr. *supra*, nota 53, p. 21.
[259] «MADAME GÉRARD, à Anna: La crise est arrivée!» (ÉdM, II, 6, 391).

voce a ogni personaggio: alla rassegnata signora Gérard, spodestata dal suo «rôle de maîtresse» (*ÉdM*, I, 6, 345); alla remissiva Caroline, pronta a sacrificare il suo amore per Hippolyte, commesso della ditta, per sposare Louis Guérin; a M. Duval, opportunista e vile, che si vanta con la sorella di aver trovato «un plan pour [se] débarrasser de [la] fille de comptoir» (*ÉdM*, I, 9, 355), mentre cerca di declinare ogni responsabilità con Gérard; ma soprattutto ad Anna, ruolo a cui Balzac attribuisce grande importanza: «cette pièce dépend d'une petite fille qui doit ressembler à Anaïs dans son temps odéonien, une actrice entre elle et Jenny Vertpré, une innocence rusée, exaltée, 16 ans»[260].

Allo stesso tempo, l'autore cerca di mantenere un certo grado di mistero attorno alla figura della première demoiselle, il cui carattere resta ambiguo fino a metà del terzo atto (III, 7), ovvero quando Adrienne e Gérard riescono infine a parlarsi: «[s]olo dopo una lunga suspense, degna del più abile drammaturgo»[261] il pubblico, spettatore o lettore che sia, scoprirà di essere in presenza di una ragazza virtuosa, devota oltremisura sia a Gérard che alla sua famiglia[262].

L'ibridazione con il genere narrativo emerge con forza nel monologo di Gérard (II, 1)[263], in cui l'uomo confessa i suoi sentimenti per Adrienne: sebbene per parecchi anni abbia cercato di combattere con ogni mezzo questa passione travolgente, ora infine ha deciso di cedervi; frenato dal senso del dovere, intrappolato in dinamiche familiari di cui non riesce più a sopportare il peso, Gérard ha paura di invecchiare e non vuole lasciarsi sfuggire quest'ultima occasione di felicità che la vita sembra offrirgli:

> GÉRARD: J'ai cru pouvoir me rendre maître de mon amour pour Adrienne, l'oublier. L'absence ne tue que les petites passions. Être vieux pour les regards, être jeune pour le cœur, quel martyre! Sentir croître son affection chaque jour et chaque jour perdre quelques-uns des avantages qui font qu'on nous aime! J'éprouve à cette idée des mouvements de rage, et alors je suis prêt à tout méconnaître. Parfois aussi mon amour me rend meilleur (*ÉdM*, II, 1, 375).

Come osserva Guise, questo articolato monologo (di cui citiamo solo un breve brano) è stato spesso criticato poiché ritenuto «peu théâtral»[264]: non solo perché, per renderlo più credibile, i drammaturghi dell'epoca avrebbero con tutta probabilità in-

[260] H. de Balzac, *Corr.*, vol. III, p. 483, lettera dell'11 dicembre 1838. L'autore probabilmente si riferisce qui a Anaïs Aubert (1802-1871) che debuttò come attrice all'Odéon nel 1821, cfr. P. Porel e G. Nonval, *L'Odéon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1818-1853)*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1882, p. 32 e ss.

[261] F. Fiorentino, *L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento*, cit., p. 265.

[262] Ma sino ad allora il pubblico non saprà decidere sulla vera indole della giovane, tratto in inganno dalla battuta della signora Gérard che contiene uno dei rari riferimenti moliereschi dello scénario del 1837: «MADAME GÉRARD, à part: Quelle étonnante fille. C'est le Tartuffe en jupe ou la vertu personnifiée» (*ÉdM*, III, 4, 419).

[263] Al pari di Molière nel Tartuffe, anche Balzac ritarda l'entrata in scena del protagonista.

[264] R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 612. Cfr. E. Gilbert, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages, par H. de Balzac*, cit. p. 343.

trodotto la figura del confidente, disposto ad ascoltare in silenzio la confessione di Gérard[265]; ma anche per la sua lunghezza anti-drammaturgica, che evidenzierebbe «le défaut des romanciers qui 'font du théâtre', et ne savent pas que le théâtre c'est la netteté, la concentration, la précision»[266]. Tuttavia, mostrando il personaggio in lotta con se stesso, incapace di assecondare i propri desideri, Balzac prepara lo spettatore all'inaspettato finale, riprendendo qui, in chiave teatrale, il tema centrale delle *Études philosophiques*: le devastazioni del pensiero[267], offrendo un «tableau de passion, de folie et de poésie audacieusement intégré dans un cadre de réalisme bourgeois»[268].

Se la fonte dell'ultimo atto è teatrale (la follia di Gérard sembra analoga a quella del *Re Lear*, mentre Adrienne, con la «couronne de mariée», *ÉdM*, V, 5, 488, ricorda *Ofelia*[269]), il modo di rappresentare la pazzia degli amanti risulta essenzialmente narrativo: quando il sipario si alza[270], sono trascorsi dieci mesi dal giorno in cui Gérard, in un accesso di furore, ha perso la ragione; così come Adrienne che, avvicinatasi per soccorrerlo, non viene da lui riconosciuta e impazzisce a sua volta. Agghindati ridicolmente, i due amanti si raccontano a vicenda del loro perduto amore senza ascoltarsi, in un nostalgico *récit* frammentato, interrotto dalle domande di un giudice e un dottore, chiamati per accertare la loro identità e la loro alienazione. È un atto (per giunta brevissimo) in cui, in un certo senso, non accade niente: sulla scena non c'è azione, le repliche dei personaggi «sani di mente» sono piccoli riassunti di ciò che è stato, e la «catastrofe», di cui abbiamo solo il racconto, è avvenuta con grande anticipo rispetto al calare del sipario[271].

Il «vieux fou» e la «pauvre folle», assistiti dalla signora Gérard e da Anna, troppo tardi ravvedutasi, aspetteranno invano il ritorno l'uno dell'altra, mentre Caroline e Louis Guérin, convolati a nozze, daranno vita a nuova famiglia, poiché « [s]e il genere tragico presuppone fini traumatiche di dinastie, il carattere borghese impone finali più aperti, presuppone la continuità feriale della vita. Il romanzesco appunto»[272].

[265] Cfr. R. Guise, *Notes* all'*École des ménages*, in *Th.*, vol. XXI, p. 612.

[266] J. Claretie, *Un drame inédit de Balzac: L'École des ménages*, cit., p. 2. La stessa mancanza di concisione si riscontra negli due altri monologhi presenti nel testo: quello in cui Roblot si presenta (I, 2) e il secondo monologo di Gérard ove il commerciante racconta la storia della sua vita (IV, 2).

[267] Cfr. *supra*, nota 122, p. 37.

[268] R. Chollet, *Préface* al *Théâtre de H. de Balzac*, cit., vol. XXVII, p. 25.

[269] «Shakespeare, sublime montreur d'images, procède au rebours de Balzac, sublime montreur de ce qu'il y a derrière les images. L'un nous donne l'éclair et le bruit de la foudre, l'autre avec eux, les raisons de l'orage», L. Daudet, *Balzac au théâtre*, cit.

[270] La didascalia iniziale precisa: «*On ne baisse le rideau que dans l'entracte qui précède le cinquième acte, pour marquer un laps de temps*» (*ÉdM*, 324).

[271] Molto più teatrale, da questo punto di vista, la 'rappresentazione' (o la «drammatizzazione») della follia e delle sue conseguenze nel racconto *Adieu* (cfr. *supra*, pp. 28 e ss. della tesi). Brooks su questo punto afferma: «Quel che accade in *Adieu* è una straordinaria drammatizzazione degli imponenti effetti che è in grado di provocare la fiction, intesa come l'insieme delle storie che narriamo e impersoniamo. Non solo le opere di finzione contano, ma possono agire sulla nostra esistenza e cambiarne il corso», P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit. p. 199.

[272] F. Fiorentino, *L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento*, cit., p. 268.

Un'opera per molti versi audace: come nella scelta di «[jeter] sur la scène le dramatique bourgeois en un temps où le bourgeois n'avait au théâtre qu'un privilège, celui de prêter à rire»[273]; o nella scena di confronto fra Adrienne e la signora Gérard (III, 4)[274], un dialogo serrato, asciutto, in cui l'emozione aumenta gradualmente fino a culminare nella domanda che la moglie rivolge alla rivale:

> MADAME GÉRARD: Qu'avez-vous donc fait pour l'amener là?
> ADRIENNE: J'ai résisté, Madame (*ÉdM*, III, 4, 419).

Nella ricezione della pièce non si sono riscontrati giudizi unanimi, ma nonostante alcune debolezze derivanti dall'inesperienza drammaturgica di Balzac, gran parte della critica è stata concorde nel riconoscergli la capacità di trasporre a teatro le sue abilità di romanziere: la possente forza creatrice nonché l'incontestabile conoscenza del cuore sono evidenti nei conflitti che muovono i personaggi, colti in situazioni quotidiane, autentiche[275].

Dalle recensioni dell'epoca è lecito pensare che la pièce non sia stata messa in scena non tanto a causa della commistione di generi eterogenei o dell'alternanza di registri diversi, a cui faceva riferimento lo stesso Balzac[276], ma per l'abbondanza di «discussions [qui] retardent l'action»[277], di repliche talvolta troppo lunghe[278], o forse perché il vrai, mostrato senza filtri, sarebbe risultato intollerabile[279].

Un'opera, dunque, considerata eccellente da leggere, ma impossibile da rappresentare secondo i luoghi comuni di impronta classica[280].

[273] E. Gilbert, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages, par H. de Balzac*, cit. p. 344.
[274] C'est vraiment une scène de tragédie intime, sans déclamation, sans enflure», H. de Regnier, *La Semaine dramatique. Théâtre de l'Odéon: L'École des ménages*, cit., p. 1.
[275] Si vedano gli articoli di E. Gilbert, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages, par H. de Balzac*, cit. p. 345 e di H. de Regnier, *La Semaine dramatique. Théâtre de l'Odéon: L'École des ménages, tragédie bourgeoise inédite en cinq actes, d'Honoré de Balzac*, «Journal des débats politiques et littéraires», lunedì 21 marzo 1910, p. 1.
[276] Cfr. *supra*, nota 231, p. 63.
[277] E. Gilbert, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages, par H. de Balzac*, cit. p. 343.
[278] «Nul doute que si Balzac avait dirigé les répétitions de son drame, il en eut, certes, modifié la teneur et qu'il eut apporté, sinon aux situations, du moins aux dialogues, certains changements de détail»: H. de Regnier, *La Semaine dramatique. Théâtre de l'Odéon: L'École des ménages, tragédie bourgeoise inédite en cinq actes, d'Honoré de Balzac*, cit., p. 1.
[279] A. Brisson osserva che la pièce, tra il 1830 e il 1840, non poteva risultare gradita né ai direttori di teatri, né al pubblico, né alla critica proprio a causa di quelle qualità tanto apprezzate nel Novecento: «le réalisme de l'observation, l'âpreté, l'inexorable lucidité de l'analyse psychologique, une amertume partout répandue», *L'École des ménages de Balzac*, «Le Temps», 21 marzo 1910, p. 1.
[280] Cfr., E. Guinot, (pseudonimo P. Durand), *Feuilleton du Siècle – 17 mars – Revue de Paris: L'École des ménages*, «Le Siècle», domenica 17 marzo 1839, p. 1; R. Chollet, *Préface* al *Théâtre de H. de Balzac*, cit., vol. XXVII, p. 25.

2.2 *La Marâtre*

> Il faut que je fasse à la scène les mêmes efforts que j'ai faits en livres, en 1830. […] Si je fais au théâtre, le chemin que j'ai fait en littérature, je suis sauvé, et riche! Poser le problème, c'est le résoudre.
> (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*)

Verso la metà del 1847, nell'album *Pensées, sujets, fragmens*, Balzac annota: «la *Marâtre*. Une femme poursuivant de sa haine la fille d'un premier lit, et aimant toutes deux le même homme. Le père, un caractère terrible, un ancien officier. L'amant est dans la maison. 2 femmes. 2 hommes. un niais»[281].

Come spesso accade per i progetti teatrali, l'autore inizia la stesura della pièce solo l'anno successivo: anche in questo caso, le lettere spedite a Mme Hanska rappresentano la fonte più importante per seguirne l'evoluzione, dal primo progetto fino alla messinscena[282]; un 'diario di bordo', di una navigazione tempestosa, ove Balzac registra i progressi, i ripensamenti, le speranze, i timori legati all'attività drammaturgica, le difficoltà incontrate con i direttori dei teatri e in cui, per attenuare la gelosia dell'étrangère, amplifica i caratteri impossibili di attori e attrici.

Dalla testimonianza di Hostein, raccolta nel volume *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*[283], fu Balzac a prendere contatto con il direttore del Théâtre historique all'inizio del luglio 1847 per proporgli la pièce ed esporgli, a grandi linee, la trama dell'opera:

> Ce sera une chose atroce […]. Il ne s'agit pas d'un gros mélodrame où le traître brûle les maisons et perfore à outrance les habitants. Non, je rêve d'une comédie de salon où tout est calme, tranquille, aimable. Les hommes jouent placidement au whist, à la clarté des bougies surmontées de leurs petits abat-jour verts. Les femmes causent et rient en travaillant à des ouvrages de broderie. On prend un thé patriarcal. En un mot tout annonce la règle et l'harmonie. Eh bien, là-dessous les passions s'agitent, le drame marche et couve jusqu'à ce qu'il éclate, terrible, comme la flamme d'un incendie. Voilà ce que je veux[284].

La «comédie de salon» sognata da Balzac avrà dunque, al pari dell'*École des ménages*, un'ambientazione borghese e, come nella pièce scritta quasi dieci anni prima,

[281] R. Guise, *Notes* alla *Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, p. 404.
[282] Scrive Balzac: «Je vais mener à la fois 2 pièces de théâtre: *Orgon* pour le Théâtre-Français et *La Marâtre* gros mélodrame pour le Théâtre-Historique» e dopo quasi un anno da questa prima lettera: «Enfin je suis délivré! Hier nous avons eu un succès éclatant», in H. de Balzac, *LBH*, vol. II, pp. 615, 847, rispettivamente del 5 luglio 1847 e del 25 maggio 1848.
[283] Si veda in particolare il capitolo che Hostein dedica all'incontro con Balzac: *Comment***Errore. Il segnalibro non è definito.** *M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé Pierre et Catherine et comment il fit La Marâtre*, in H. Hostein, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, cit., pp. 27-44.
[284] Ivi, p. 36. Il corsivo è nostro.

l'autore proseguirà la sua ricerca del vero, alzando il sipario su quei terribili «drames ignorés»[285] che altrimenti resterebbero tali.

Prima di dedicarsi con costanza alla redazione della pièce, mille progetti affollano la mente dell'autore[286], impegnato anche in un lungo soggiorno in Russia (da settembre 1847 a metà febbraio 1848) che lo distoglie dalle sue ambizioni teatrali. Ma al rientro dal viaggio, egli confida a Mme Hanska: «je vais me jeter dans le travail écrasant de l'art dramatique, et j'y trouverai la fortune qu'il me faut»[287]. Il teatro diventa per Balzac una preoccupazione costante, un'idea ossessiva: mai come in questo periodo della sua vita la vocazione drammaturgica è stata così intensa.

***

Nel marzo 1848 Marie Dorval, ingaggiata da Hostein come prima attrice, si reca da Balzac per pregarlo di creare una pièce per il suo debutto al Théâtre historique: «Ainsi voilà *La Marâtre* placée»[288], esclama entusiasta l'autore dopo la visita della grande comédienne, grazie alla quale ritrova lo slancio creativo per cominciare a scrivere il suo dramma.

Seguono altri incontri a cui parteciperanno sia Marie Dorval (i cui consigli, come vedremo, saranno fondamentali in fase di stesura), sia Hostein, volti alla scelta degli attori a cui verranno affidati i ruoli principali[289]. Balzac è ottimista e spera che «*La Marâtre* soit *La Peau de chagrin* de 1848»[290]. Dalla corrispondenza con Mme Hanska, apprendiamo che i primi due atti vengono conclusi abbastanza rapidamente[291]; durante la scrittura del terzo, l'autore cambia il titolo della pièce: «non plus *La Marâtre*, mais Gertrude, tragédie bourgeoise»[292] e inverte i nomi delle eroine: la signora Grandchamp si chiamerà Gertrude e la figlia del generale Pauline[293]. Con questo nuovo titolo, il 9 aprile 1848 Balzac legge la pièce alla presenza di Marie Dorval, Hostein e Mélingue che, secondo il racconto dell'autore, restano estasiati di fronte al suo lavoro[294]. Anche Hostein fa un resoconto della lettura che però si discosta, almeno in parte, dalla trionfalistica versione balzachiana e che mette in luce, con una nota umoristica, la sorta di

[285] A. de Pontmartin, *La Marâtre*, «Revue des Deux-Mondes», vol. II, 1848, p. 812, citato in R. Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes (IV)*, AB, 1969, p. 272.
[286] Si vedano le lettere inviate a Mme Hanska nel periodo tra luglio e agosto 1847, H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 617 e ss. e R. Guise, *Chronologie du théâtre, 1847-1848*, in *Th.*, vol. XXIII, pp. 642-645.
[287] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 731, lettera del 5 marzo 1848.
[288] Ivi, p. 763, lettera del 21 marzo 1848.
[289] «Je vais voir ce soir l'actrice qui doit faire la jeune fille, l'adversaire de Mme Dorval, Mélingue, votre Mélingue fera le vieux mari terrible. En 10 jours la pièce sera montée!», ivi, p. 778, lettera del 29 marzo 1848.
[290] Ivi, p. 779, lettera del 29 marzo 1848.
[291] «Hier et aujourd'hui, j'ai fait 2 actes», ivi, p. 788, lettera del 3 aprile 1848.
[292] Ivi, p. 793, lettera del 6 aprile 1848. Nella *Marâtre*, così come nell'*École des ménages*, si riscontra la medesima indeterminatezza generica. Cfr. *supra*, nota 247, p. 66.
[293] Sul cambiamento del titolo e dei nomi cfr. R. Guise, *Notes* alla *Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, pp. 413-414.
[294] «Mme Dorval, Mélingue et le Directeur ont été ravis des 2 actes que j'ai lus», in H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 796, lettera del 10 aprile 1848.

'ubriacatura' di cui restano vittima i tre ascoltatori di questa ibrida «tragédie bourgeoise», rispetto alla quale l'orizzonte di attesa non sembra essere affatto positivo:

> Je me chargeai d'amener Mme Dorval et Mélingue. Au jour indiqué, nous étions réunis, et l'auteur commença en disant d'une voix claire: Gertrude, tragédie bourgeoise!!! – Oh! oh! Gertrude! tragédie! fit Mme Dorval à mi-voix! – N'interrompez pas, s'écria Balzac en riant. Il reprit son manuscrit, et un silence religieux fut observé.
> On s'arrêta à la fin du second acte. Impossible d'aller plus loin, tant l'œuvre était longue et touffe, […] nous avions positivement la cervelle troublée comme si l'on nous eût fait prendre d'un vin capiteux[295].

Nel mese di aprile Balzac lavora alacremente alla *Marâtre*: la redazione degli ultimi tre atti gli crea non poche difficoltà, sente la stanchezza, a tratti è colto dalla disperazione, si lascia sfuggire frasi scoraggianti sulla sua opera: «On parle déjà de la pièce, et moi je crois à une chute»[296], e sul sul teatro in generale, dal momento che la situazione politica diventa sempre più instabile: «Il y aura une catastrophe. Aussi pourquoi faire des pièces! […] Le désespoir m'a pris par une sorte de certitude de l'inutilité de mon travail»[297]; per poi rinnegare queste cupe visioni affermando: «Je suis si content de mon 3e acte que je crois, comme un imbécile que je suis, que c'est une belle chose»[298]. La seconda lettura, in cui dovrà presentare il resto dell'opera agli attori e al direttore, viene più volte rimandata, finché il 4 maggio scrive: «Mon 5e acte est fini, je le lis aujourd'hui à 2 heures aux acteurs. Paris est morne cependant»[299]; in quella stessa data infatti si insedia l'Assemblea Costituente[300] e Balzac registra l'evento in questi termini: «Pendant ce grand acte de folie n[ous] étions à lire les 4e et 5e actes de *La Marâtre* qui sont, disent les acteurs, une des plus belles choses du monde»[301]. Hostein ricorda questa seconda lettura nel lungo articolo dedicato alla pièce:

> Balzac nous lut ses trois derniers actes. Le suicide de Pauline était l'objet d'un récit, ce qui fit encore bondir Mme Dorval. Balzac s'arrêta, la regarda un moment, puis il dit: J'ai compris! Et il continua. Parvenu à la fin du cinquième acte, et sans attendre

[295] H. Hostein, *Comment M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé Pierre et Catherine et comment il fit La Marâtre*, in Id., *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, cit., p. 41.
[296] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 799, lettera del 13 aprile 1848. All'inizio di maggio Balzac scrive: «Jugez où j'en suis, le travail ne me console plus! Et il faut cependant travailler courageusement», e nella stessa lettera aggiunge: «Je veux vous préparer aussi à la chute probable de *Gertrude* ou *La Marâtre*, car je trouve maintenant la pièce exécrable», ivi, p. 822, lettera del primo maggio 1848.
[297] Ivi, pp. 809, 815, rispettivamente del 21 e del 28 aprile 1848.
[298] Ivi, p. 803, lettera del 14 aprile 1848.
[299] Ivi, p. 824, lettera del 4 maggio 1848.
[300] Assembla eletta a suffragio universale, seppure solo maschile.
[301] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 826, lettera del 5 maggio 1848.

> nos réflexions: "Des longueurs; un quart de la pièce à couper; *un récit à mettre en action*..."[302].

Come suggerisce Guise, è verosimile che Balzac, orientato dall'esperienza di Marie Dorval, abbia modificato alcuni elementi della pièce[303], quali il titolo (rinunciando a quello di Gertrude) o il finale[304]. La stesura della pièce poteva dirsi conclusa: non restava che allestire e rappresentare *La Marâtre*.

Tuttavia, l'aggravarsi degli eventi politici peggiora le precarie condizioni dei teatri[305]; inoltre, agli inizi di maggio, un'ondata di caldo straordinaria spinge gli ultimi habitués a disertare le sale[306]; ma non basta, perché per Balzac sopraggiunge un'ulteriore difficoltà, ossia la rinuncia di Marie Dorval a pochi giorni dalla prima: «Ah! hier, il m'est arrivé une jolie chose! – scrive spazientito Balzac – Mme Dorval a un enfant malade, elle envoie promener le théâtre! […] Quelle galère que le théâtre!»[307]. Con l'abbandono della Dorval il ruolo della matrigna è affidato a Mme Lacressonnière[308] e le prove riprendono, ma il 15 maggio vengono di nuovo interrotte a causa dei tumultuosi avvenimenti politici: «Hier – scrive Balzac il 16 – a été une journée de révolution! On est venu chercher acteurs, directeurs, souffleurs, régisseurs, cassiers pour aller au secours de l'Assemblée nationale!»[309]. Nonostante le numerose avversità, le répétitions proseguono e Balzac confida a Mme Hanska le sue impressioni sulla *Marâtre*:

> La pièce est une plus belle chose que je ne le croyais! Maintenant, je commence à croire que le directeur a raison et que ce pourrait être un succès, si les circonstances le permettent. Il n'y a encore que trois actes d'étudiés et de posés et cela fait un

[302] H. Hostein, *Comment M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé Pierre et Catherine et comment il fit La Marâtre*, in Id., *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, cit., p. 41. Il corsivo è nostro.

[303] Hostein dal canto suo sembra esserne convinto: «Quelques conférences entre Balzac et Mme Dorval firent subir à la pièce les plus heureuses modifications», ivi, p. 42.

[304] Cfr. R. Guise, *Notes* alla *Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, p. 408. Guise osserva come nell'album Pensées, sujets, fragmens del 1847, Balzac avesse previsto una conclusione ben diversa: «3° [acte] Les deux femmes. 4°, persécution terrible. La fille persécutée tuant son amant au 5° acte pour ne pas le laisser à sa belle-mère, s'empoisonnant et accusant la belle-mère de la mort de l'amant et se disant empoisonnée par elle», ivi, p. 405.

[305] «Les théâtres sont sans spectateurs […]. Comme je le prévoyais, ma dernière ressource s'en va!», in H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 810, lettera del 21 aprile 1848. Sulla grave crisi dei teatri, Janin scrive: «les théâtres de Paris sont plongés dans un si profond abîme de délaissement et d'abandon que l'on dirait vraiment que l'organisation du travail a passé dans ces lieux de fête et d'intérêt, de passion et de plaisir. Plus de théâtre, plus de chanson, plus d'esprit, plus de spectateurs», «Le Journal des Débats politiques et littéraires», lunedì 15 maggio 1848, p. 1.

[306] Cfr. R. Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes (IV)*, AB, 1969, p. 262.

[307] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 832, lettera dell'11 maggio 1848.

[308] Sulla distribuzione dei ruoli si veda l'Illustrazione 3.

[309] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 837, lettera del 16 maggio 1848.

> grand effet. C'est neuf, hardi et intéressant. Le neuf, c'est le vrai de vie, c'est la famille mise au théâtre dans sa simplicité, dans son train train ordinaire sous lequel court un terrible drame[310].

La troupe continua le prove a un ritmo serrato, anche se il 23 maggio Balzac rivela all'étrangère di non aver ancora assistito alla rappresentazione della pièce dall'inizio alla fine[311] e che la «bataille»[312] è fissata di lì a due giorni. Malgrado le paure o le attese di uno scontro, *La Marâtre* fu allestita per la prima volta il 25 maggio 1848[313] e non vi fu nessuna 'battaglia'. Nonostante la stampa fosse monopolizzata dalle notizie politiche, la pièce fu oggetto numerose recensioni, molte delle quali lodavano il carattere innovativo, come pure il talento crescente di Balzac drammaturgo. Quanto all'autore, poteva considerarsi pienamente soddisfatto, poiché «Ce que je voulais, je l'ai obtenu: une rénovation, et la littérature dramatique reconnaîtra que je vais me faire une large part»[314].

***

Il generale di Grandchamp, ex-soldato con il culto dell'imperatore Bonaparte, si è risposato in seconde nozze con Gertrude da cui ha avuto un figlio, Napoléon, di 12 anni. Dopo la fine dell'impero, Grandchamp si è trasferito in provincia, nei pressi di Louviers, dove ha aperto una fabbrica di tessuti. Da tre anni, ad aiutarlo nella gestione degli affari c'è Ferdinand Marcandal, figlio di uno dei traditori dell'imperatore, che per celare la sua identità al vecchio militare si fa chiamare con il cognome della madre, de Charny. Nella casa dei Grandchamp vive anche Pauline, la figlia di primo letto del generale che, nonostante sia in età da marito, rifiuta la proposta fattale da Godard, un giovane impiccione, interessato alla dote più che a lei. Sebbene ostenti indifferenza verso il matrimonio, in realtà Pauline ama, ricambiata, Ferdinand, ma tiene celata la sua passione per l'odio provato dal padre verso i traditori.

Del resto è lo stesso Ferdinand a nascondere la relazione perché Gertrude, conosciuta anni addietro, è stata la sua amante, e ha continuato a esserlo fino a quando non ha incontrato Pauline. Se Gertrude inizialmente lo aveva amato «par ambition»[315], per farsi sposare, data la sua ricchezza, con il tempo il suo sentimento si è trasformato in violento desiderio di possesso: «ce premier, ce seul et unique amour qui domine toute la vie et qui la dévore» (*Mar*, I, 8, 75). Ferdinand cade in rovina con la fine dell'impero;

[310] Ivi, pp. 838-839, lettera del 17 maggio 1848. Balzac, per rassicurare Mme Hanska, conclude la lettera così: «Plus je vais, plus j'ai horreur de ces femmes, qui sont tutoyées, et salies par les acteurs. Je suis à me demander comment on a des actrices! Les répétitions, voyez-vous, c'est hideux, comme la cuisine comparée au dîner servi», ivi, p. 839.

[311] «Vous ne pouvez pas vous figurer les ennuis que donnent tous ces cabotins, c'est à faire déserter l'art dramatique», ivi, pp. 846-847, lettera del 23 maggio 1848.

[312] Ibid.

[313] Seguono altre due rappresentazioni: il primo settembre 1859 al Théâtre du Vaudeville di Parigi, regia di Louis Lurine e il 26 ottobre 1949 al Théâtre des Célestins di Lione, regia di Charles Dullin.

[314] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 847, lettera del 26 maggio 1848.

[315] H. de Balzac, *La Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, I, 8, p. 75. Sigla adottata *Mar*. Per le citazioni successive ci limiteremo a segnalare fra parentesi, nel corpo del testo, il numero di pagina.

Gertrude, per continuare a garantirgli una vita agiata, escogita un piano «infame et sublime» (ibid.): sposare un vecchio reduce malandato nella speranza di ritrovarsi presto vedova e benestante. Avendo incontrato Grandchamp gravemente ferito, lo sposa; ma questi invece di morire si ristabilisce e riprende a godere di ottima salute.

Irritato dal rifiuto di Pauline, Godard vuole conoscere il suo antagonista: aiutato dall'ignaro e innocente Napoléon, scoprirà in un sol colpo che sia Pauline sia Gertrude amano Ferdinand.

Le due donne, ormai apertamente rivali, iniziano una «guerre de Sauvages» (*Mar*, III, 7, 136) e si mostrano pronte a qualsiasi bassezza pur di vincerla. La situazione precipita: Ferdinand decide di partire e vorrebbe che Pauline lo seguisse per sposarlo; Gertrude, venuta a conoscenza della cosa, minaccia di svelare l'identità di Ferdinand al generale e costringe Pauline ad accettare Godard come marito. La ragazza finge di acconsentire, ma si avvelena; i sospetti sembrano ricadere in un primo momento su Gertrude, scagionata tuttavia da Pauline che, prima di morire, rivela di aver rubato lei stessa il veleno dalla ribaltina della matrigna. La ragazza svela inoltre di essere stata convinta a confessare da Ferdinand, il quale, piuttosto che vivere accanto a Gertrude, seguirà l'amata nella tomba, mostrando così l'ibridazione fra tragedia e dramma borghese.

***

Come nell'*École des ménages*, anche nella *Marâtre* la presenza di elementi di narratività è molto forte, se non addirittura maggiore. Lo si percepisce fin dalla didascalia iniziale che citiamo per intero:

> *La scène se passe en 1829, dans une fabrique de draps, près de Louviers.*
> *Le théâtre représente un salon assez orné: il s'y trouve les portraits de l'empereur et de son fils. On y entre par une porte donnant sur un perron à marquise. La porte des appartements de Pauline est à droite du spectateur; celle des appartements du général et de sa femme est à gauche. De chaque côté de la porte du fond il y a, à gauche, une table, et à droite une armoire façon de Boule.*
> *Une jardinière pleine de fleurs se trouve dans le panneau à glace à côté de l'entrée des appartements de Pauline. En face, est une cheminée avec une riche garniture. Sur le devant du théâtre, il y a deux canapés à droite et à gauche.*
> *Gertrude entre en scène avec des fleurs qu'elle vient de cueillir pendant sa promenade et qu'elle met dans la jardinière* (*Mar*, I, 1, 46-47).

Oltre a indicare con esattezza l'anno, ma soprattutto il luogo in cui si svolge la vicenda (la provincia, regno del conformismo e dell'apparenza), la lunga didascalia riserva grande attenzione agli oggetti. In tal modo, l'autore crea, o meglio mette in luce, un legame fra la produzione teatrale e La Comédie humaine: l'ambizioso obiettivo che si era prefisso nell'*Avant-propos*, cioè quello di «donner l'histoire des mœurs»[316], poteva essere realizzato soltanto se Balzac fosse divenuto un «archéologue du mobilier

[316] Id., *Avant-propos*, in *CH*, vol. I, p. 9. L'autore aggiunge: «[…] peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs», ivi, p. 11.

social»[317] e avesse inventariato con minuzia gli ambienti e le cose di cui si circondavano i suoi personaggi. L'opera così concepita avrebbe dovuto concentrarsi su tre componenti essenziali: «les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée; enfin l'homme et la vie»[318]. Pertanto non è un dettaglio senza importanza che uno dei primi oggetti segnalati nell'indicazione scenica sia proprio il ritratto dell'imperatore: in I, 3 Grandchamp chiarirà a Godard (venuto a chiedere la mano della figlia) che la sua venerazione per Bonaparte gli farebbe preferire Pauline morta piuttosto che sposata con il figlio, il nipote o il cugino di un traditore[319]. Il quadro, a differenza degli altri oggetti che compongono l'arredamento del salotto, non ha solo la funzione di rendere la scena più 'realistica', come invece accade per l'armadio stile Boule, per il camino ornato di ricche decorazioni o per i divani, ma è un vero e proprio indizio dalla forte valenza prolettica.

Accanto al drammaturgo pignolo, che per «souci de réalisme»[320] si spinge fino a comprare «un bénitier pour la pièce, car, au théâtre, ils n'en ont pas su trouver un»[321], vi è l'altrettanto scrupoloso romanziere che cede alla passione descrittiva: se la fioriera rappresenta un altro oggetto 'significante' nella pièce[322], l'indicazione in cui viene specificato che Gertrude ha raccolto dei fiori durante una passeggiata è un particolare del tutto superfluo ai fini dell'azione drammatica[323].

A Houssaye (direttore del Théâtre-Français dal 1849 al 1856) che nel 1849 chiese a Balzac un dramma o una commedia per il suo debutto alla Comédie, l'autore rivela anzitutto la difficoltà nel passare da una forma di scrittura all'altra:

> [Balzac] me dit que c'était surtout sous la forme du roman qu'il voyait la comédie humaine. Selon lui, l'auteur dramatique ne se manifestait que par fragmens, tandis que dans le roman le romancier apparaissait dans son tout[324].

[317] Ibid., p. 11.
[318] Ivi, p. 9.
[319] «LE GÉNÉRAL: Pauline n'épousera jamais que l'homme qu'elle aimera, riche ou pauvre... Ah! il y a une exception, mais elle ne vous concerne pas, j'aimerais mieux aller à son enterrement que de la conduire à la mairie, si son prétendu se trouvait fils, petit-fils, frère, neveu, cousin ou allié d'un des quatre ou cinq misérables qui ont trahi» (*Mar*, I, 3, 54).
[320] A. Brudo, *Le langage en représentation*, cit., p. 107.
[321] H. de Balzac, *LHB*, vol. II, p. 839, lettera del 18 maggio 1848.
[322] Si veda la fine del secondo atto e l'inizio del terzo.
[323] Il racconto di Hostein ancora una volta mette in luce il carattere meticoloso del drammaturgo: «[…] l'auteur a minutieusement indiqué tout ce qui concernait l'époque, le truc de l'action, l'ameublement et le décor. Il va jusqu'à donner la mesure du double tapis, qu'il juge indispensable pour la mise en scène. Ces curieux détails ont été ramenés, dans l'œuvre imprimée, aux mentions sommaires en usage», H. Hostein, *Comment M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé Pierre et Catherine et comment il fit La Marâtre*, in Id., *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, cit., p. 40.
[324] A. Houssaye, *Les Idées dramatiques de Balzac*, in Id., *Les Confessions – Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1880)*, Paris, E. Dentu Éditeur, vol. III, 1885, p. 119.

In realtà, lungi dall'essere frammentaria, la presenza massiccia del drammaturgo è evidente nell'«abus des apartés»[325], abuso che traduce il desiderio di mostrare al pubblico, con precisione meticolosa, le più piccole sfumature del carattere dei personaggi[326] per metterne a nudo le passioni e far risaltare le 'verità' nascoste dietro gesti in apparenza banali[327] che fanno 'vero' in quella società; insomma, arrivare a trasporre dal romanzo al teatro le «scènes de la vie privée». Tuttavia, nel passaggio dal testo alla rappresentazione vi è spesso, confessa Balzac a Houssaye, motivo di delusione, dato che la messinscena delle situazioni o la recitazione degli attori risultano non sempre all'altezza delle aspettative:

> tout lecteur a son théâtre devant les yeux. La pensée de l'auteur dans le roman lui vient de première main, tandis que, dans la comédie, ce n'est qu'une traduction, et il n'y a jamais eu de bons traducteurs; il vaut mieux avoir à faire au bon Dieu qu'à ses saints. Mlle Rachel elle-même ne me représente pas les héroïnes tragiques comme je les vois dans mon imagination[328].

La distribuzione dei ruoli, le convenzioni drammaturgiche, il tempo limitato della rappresentazione, il ritmo della pièce calibrato in modo da mantenere viva l'attenzione dello spettatore: paradossalmente sembra quasi che sia la natura stessa del teatro a non adattarsi all'esigenza analitica dell'autore[329]. Illuminante il giudizio di Brooks che, sebbene riconosca alla *Marâtre* il merito di essere il dramma più riuscito di Balzac, individua il punto debole della pièce «nel fatto che la complessità della visione artistica balzachiana e la sua preoccupazione nei confronti di ciò che si deve scoprire di là dei gesti del reale fanno sì che la presenza di un autentico palcoscenico risulti limitante»[330].

Si veda ad esempio la scena 5 del secondo atto: mentre gli uomini giocano placidamente a carte, Gertrude e Pauline lavorano allo stesso ricamo sul proscenio; la matrigna vuole sapere se i sospetti di Godard sono fondati e se è vero che la ragazza ami Ferdinand. Separate da un pezzo di stoffa, mentre scambiano gentilezze e sorrisi le due

[325] R. Chollet, *Préface* al *Théâtre de H. de Balzac*, cit., vol. XXVIII, p. 30.

[326] Cfr. III, 9 in cui Gertrude mette del laudano nel tè di Pauline per impossessarsi delle lettere che la ragazza ha nascosto nel suo corsetto.

[327] Si veda II, 4: Godard convince il piccolo Napoléon a dire a tutti i presenti che Ferdinand è caduto rompendosi una gamba; dalla reazione di Pauline capisce che la giovane ne è innamorata: «PAULINE: Ah! mon Dieu! (Elle tombe sur un fauteuil). […] GODARD, à part: Il est aimé, elle a été prise à ma souricière, qui est infaillible»; Gertrude lo rimprovera per aver ordito tale scherzo, ma questi risponde: «GODARD: Vous trouverez que j'ai très bien fait, quand vous saurez que par ce petit stratagème de société, j'ai pu découvrir mon rival. (*Il montre Ferdinand, qui entre*). GERTRUDE, laisse tomber le sucrier: Lui! GODARD, à part. Elle aussi. GERTRUDE, haut: Vous m'avez fait peur» (*Mar*, II, 4, p. 93).

[328] A. Houssaye, *Les Idées dramatiques de Balzac*, in Id., *Les Confessions – Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1880)*, Paris, E. Dentu Éditeur, vol. III, 1885, p. 119.

[329] Gli ultimi tre atti della pièce sono definiti come dei «curieux chapitres de roman, plutôt qu'un drame exclusivement composé dans les préoccupations du théâtre», R., *Théâtre-Historique. La Marâtre, drame en cinq actes et huit tableaux, de M. de Balzac*, «Le Constitutionnel, journal politique, littéraire, universel», lunedì, 29 maggio 1848, p. 2.

[330] P. Brooks, *L'Immaginazione melodrammatica*, cit., p. 149.

donne si spiano, scrutandosi a vicenda, in attesa del gesto che potrebbe tradirle (come dirà Vernon: «les femmes s'assassinent en se caressant», *Mar*, IV, 14, p. 176). Pauline resiste alle insistenti domande della matrigna, mantiene un apparente controllo anche quando Gertrude, per metterla alla prova, le fa credere che Ferdinand sia sposato[331]; ma sono i numerosi a parte, e soprattutto i movimenti di Pauline (segnalati nelle didascalie) a trasmettere allo spettatore il crescente stato di agitazione della ragazza[332].

Bisogna dunque che il drammaturgo, come il il romanziere, scavi nelle vite dei personaggi per comprenderne appieno le azioni e vada al di là della maschera ipocrita che ciascuno indossa per coglierne l'intima 'verità'[333]. Diventa per questo significativa l'osservazione di Godard, la cui battuta ha un chiaro valore anticipatore:

> GODARD: […] dans toutes les familles […] j'ai vu de vilains côtés. Le public aperçoit un extérieur décent, d'excellentes, d'irréprochables mères de famille, des jeunes personnes charmantes, de bons pères, des oncles modèles; on leur donnerait le bon Dieu sans confession, on leur confierait des fonds... Pénétrez là-dedans, c'est à épouvanter un juge d'instruction (*Mar*, I, 3, p. 59).

Scopriremo che da dodici anni Gertrude interpreta il ruolo della donna innamorata e che Napoléon è figlio di Ferdinand; che Pauline, apparentemente ingenua e remissiva, è pronta a dichiarare guerra alla matrigna nel momento in cui scopre che entrambe sono innamorate dello stesso uomo:

> PAULINE: Nous nous faisons, vous le savez, une guerre de Sauvages?...
> GERTRUDE: Dites de femmes, c'est plus terrible! Les Sauvages ne font souffrir que le corps; tandis que nous, c'est au cœur que nous adressons nos flèches, nous les enfonçons en plein bonheur (*Mar*, III, 7, 136-137).

[331] Guise osserva come lo schema della rivalità tra due donne di età differenti che lottano per lo stesso uomo sia pressapoco lo stesso di quello sviluppato nella *Cousine Bette*. È Lisbeth la prima a incontrare Steinbock e a innamorarsene; è lei a presentarlo alla famiglia Hulot e a contrastare il matrimonio fra Hortense e il giovane artista, aiutata da Mme Marneffe. Balzac dunque drammatizza questi elementi, racchiudendo nel personaggio di Gertrude sia l'odio profondo di Lisbeth, sia il lato sensuale di Mme Marneffe. In tal modo, l'autore attua un «[p]rocessus de concentration psychologique, de stylisation aussi, qui montre que Balzac avait bien le sens de la création théâtrale», in R. Guise, *Notes* alla *Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, p. 410.

[332] «Dans les détails les plus intimes, les plus futiles en apparence, Balzac a porté cette exactitude méticuleuse, cette soif insatiable de vérité et de réalité, cette seconde vue qui ne le trompait jamais, et qui était un des caractères distinctifs de son talent»: P.-A. Fiorentino, *Vaudeville: La Marâtre, drame en cinq actes et huit tableaux, de Balzac (reprise)*, «Le Constitutionnel, journal politique, littéraire, universel», lunedì 12 settembre 1859, p. 2.

[333] Interessante su questo punto il commento di Janin: «En vain a-t-on dit à M. de Balzac que le conte et le drame ne procédaient pas par les mêmes moyens; et que rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme en nature; il s'est obstiné; et il est parvenu à laisser à son conte l'allure du conte, à nous montrer ses personnages en pleine lumière dans la vie réelle», J. Janin, *Théâtre-Historique: La Marâtre, drame en cinq actes, par M. de Balzac*, «Journal des Débats politiques et littéraires», lunedì 29 maggio 1848, p. 3.

Una guerra feroce, tenace, un «drame domestique, épouvantable» (*Mar*, V, 10, p. 201) che vedrà Pauline tragicamente vittoriosa: nell'intento di far ricadere la colpa della sua morte sull'odiata matrigna, la ragazza si avvelena, ma nell'ultima scena (V, 11), per riconciliarsi con Dio, improvvisamente la scagiona perché Ferdinand le ha confessato di avere «tellement horreur d'être avec [Gertrude] dans la vie, qu'il [suivra Pauline] dans la tombe, où [ils] reposeront ensemble, mariés par la mort» (*Mar*, V, 11, p. 203). Proprio nel carattere di Pauline, personaggio lontano dallo stereotipo delle giovani «de convention, race imbécile et moutonnière toute frappée au même type»[334], Gautier individuerà uno degli elementi più originali e più «hardiment vrai[s]» della pièce.

Nonostante questa componente innovativa, il finale si riallaccia alla tradizione melodrammatica:

> Privé de longues préparations qui donnent du relief à ses romans, n'ayant pas le temps de laisser mûrir le drame, Balzac est obligé d'avoir recours aux moyens brutaux du mélodrame. Si *Eugénie Grandet* peut être 'une tragédie bourgeoise sans poison, ni poignard', *La Marâtre* ne peut se passer de poison. Mais les deux œuvres correspondent à la même vision du monde et font partie du même univers. Le *Théâtre* de Balzac et *La Comédie humaine* puisent aux mêmes sources et sont nourris du même sang[335].

Tuttavia alcuni critici rimproverano a Balzac di aver «bâti un drame qui ne flatte que les amateurs d'un talent presque inaccessible au vulgaire»[336], a causa dell'eccessiva finezza di tratto, incompatibile con il pubblico dei teatri di boulevard. Come sostiene l'anonimo giornalista nell'articolo (ornato di due caricature di Alcide Joseph Lorentz[337], Illustrazione 4Illustrazione 5) apparso su «La Silhouette dramatique» dell'11 giugno 1848:

> La scène, et particulièrement celle des boulevards, pour laquelle M. de Balzac semble professer une prédilection, ne vit que de péripéties, que de surprises, que de coups de théâtre, que de traits largement dessinés. Où a passé la brosse des mélodramaturges de la force de MM. Dumas et compagnie, le pinceau délicat de M. de Balzac n'a rien à faire.

[334] Th. Gautier, *Théâtre-Historique. – La Marâtre, drame en 5 actes, par H. de Balzac*, in «La Presse», lunedì, 29 maggio 1848, p. 2.
[335] R. Guise, *Introduction*, in *Th.*, vol. XXI, p. XXIX.
[336] «La Silhouette dramatique», 11 giugno 1848, p. 7. L'articolo non è firmato.
[337] La prima, *Balzac emportant La Comédie humaine*, rappresenta lo scrittore che regge sottobraccio un esemplare della *Comédie humaine* (la cui forma ricorda quella di un teatro della fiera) e in una mano porta delle marionette; la seconda, *Balzac en marâtre*, raffigura l'autore nei panni di una 'matrigna' mentre sculaccia un bambino.
Alcide Joseph Lorentz (1813-1891), illustratore e caricaturista molto noto nel XIX secolo, ha collaborato costantemente con riviste e giornali, nonché alla pubblicazione di alcune *Physiologies* e ha realizzato tre disegni per l'edizione Furne della *Comédie humaine*.

> […] Je ne fais à M. de Balzac ni un reproche ni un éloge: mais il est certain que le théâtre n'est point du tout son élément[338].

La Marâtre avrebbe potuto ottenere un consenso maggiore rispetto a quello ricevuto se le rappresentazioni non fossero state interrotte a causa della rivoluzione[339]. Nel suo compte rendu del 29 maggio 1848 Gautier scrive:

> *La Marâtre* de M. de Balzac se rattache à cette école du drame vrai, inaugurée brillamment, le siècle dernier, par Diderot, Mercier et Beaumarchais. C'est là, en effet, la conception la plus logique de la tragédie intime et bourgeoise: l'imitation exacte de la nature ne peut tromper, et l'art en ceci consiste à sacrifier le moins possible la vérité aux exigences de l'optique théâtrale, exigences qu'on a beaucoup amplifiées[340].

Confidente privilegiata delle esitazioni e delle delusioni del drammaturgo in cerca di se stesso, Madame Hanska sarà una delle prime a ricevere le impressioni positive di Balzac di fronte al successo della *Marâtre*, successo che smentisce, seppur in parte, la leggenda nera che grava sulla sua produzione teatrale. In un misto di commozione e stupore lo scrittore confessa: «[…] j'ai enfin entendu les applaudissements d'un vrai public et les frémissements de terreur. C'est une sensation que j'ignorais»[341].

[338] «La Silhouette dramatique», cit.

[339] «Joué dans un temps plus favorable à la littérature, dans un moment où le calme des esprits aurait laissé aux œuvres d'art toute leur importance, la pièce de monsieur de Balzac aurait peut-être soulevé les passions littéraires et réveillé des tempêtes assoupies», «Revue et Gazette des Théâtres», 28 maggio 1848, citato in R. Guise, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes*, AB, 1969, p. 267.

[340] Th. Gautier, *Théâtre-Historique. – La Marâtre*, cit., p. 1. cfr. *supra*, nota 168, p. 53.

[341] Balzac, *LHB*, vol. II, p. 923, lettera del 21 luglio 1848. Toni trionfalistici, quelli usati da Sarcey, che chiude così la sua recensione: «En somme, la *Marâtre*, quoi qu'on ait pu dire, n'est point un chef-d'œuvre; il s'en faut de beaucoup; elle est mieux que cela: elle est une révolution. Chapeau bas, s'il vous plaît; c'est le réalisme qui prend possession du théâtre. Le drame de Balzac, comme l'armure du Cid, a gagné sa première grande bataille», F. Sarcey, *Balzac – La Marâtre, in Quarante Ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*, Paris, Bibliothèques des Annales Politiques et Littéraires, 1901, pp. 192-193. Articolo del 12 settembre 1859.

Terza parte. Ibrido

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

3. Mosaici balzachiani: teatro da leggere, romanzo da rappresentare, immagini da ascoltare

> Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque.
> (Honoré de Balzac, *Préface* a *Une Fille d'Ève*)

«[…] il me semble que si le ciel m'a doué de quelque talent mon plus grand délice sera d'en faire rejaillir la gloire qui peut en résulter sur toi, sur ma bonne mère, songe à mon bonheur si j'illustrais le nom Balzac! quel avantage de vaincre l'oubli!»[342].

È un Balzac di appena vent'anni che da una miserabile mansarda parigina scrive una lettera piena di speranza nell'avvenire a Laure: siamo nel 1819 e lo scrittore in erba è deciso a conquistare «Mlle la Gloire»[343]. Com'è noto, il suo «début dans la vie littéraire»[344] è catastrofico: in seguito all'insuccesso di *Cromwell*[345], Balzac abbandona il teatro per intraprendere la strada del romanzo. A partire dal 1822, sempre impaziente di dare lustro al suo nome e soprattutto mosso dalla volontà di «s'indépendantiser»[346], pubblica sotto diversi pseudonimi (Lord R'Hoone, Horace de Saint-Aubin) alcuni romanzi destinati ai cabinets de lecture, adattandoli al gusto popolare e piccolo borghese del pubblico[347]. Ma è una nuova sconfitta, di cui Balzac è ben cosciente. Nel 1824, nel fare un primo bilancio dei testi composti fino al quel momento, l'autore riconosce la loro mediocrità e in *Wann-Chlore*, il suo ultimo romanzo di gioventù, aggiunge una postfazione piena di amarezza, una sorta di addio alla vita letteraria così precocemente interrotta:

> Si je n'ai point fait un ouvrage de quelque beauté, si je n'ai point marqué ma trace par quelque chose de brillant, au moins j'aurai ému, et content de cette seule idée d'avoir causé des sensations douces et amené le bienfait et l'espoir là où il n'était pas, je crois avoir terminé ma carrière de romancier mieux que je ne l'espérais[348].

[342] H. de Balzac, *Corr.*, vol. I, p. 36, lettera del 6 settembre 1819.
[343] Ivi, p. 61, lettera del novembre 1819.
[344] Riprendiamo qui il titolo del romanzo balzachiano *Un début dans la vie*, in *CH*, vol. I, pp. 733-887.
[345] Cfr. L. Surville (née Balzac), *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, cit., in cui si raccontano le varie tappe della stesura della pièce e la lettura della tragedia fatta da Balzac alla famiglia e qualche amico che lascia tutti sconcertati. Chollet a riguardo scrive: «C'est par une tragédie que Balzac fit son entrée dans la littérature, ou plutôt, c'est par une tragédie qu'il la rata», in R. Chollet, *Préface* al *Théâtre de H. de Balzac*, cit., vol. XXVII, p. 12.
[346] H. de Balzac, *Corr.*, vol. I, p. 42, lettera del 6 settembre 1819.
[347] Cfr. H. de Balzac, *Premiers Romans (1822-1825)*, édition établie par André Lorant, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999, 2 voll.
[348] P. Barbéris, *Les Adieux du bachelier Horace de Saint-Aubin*, AB, 1963, p. 9. Su *Wann-Chlore* si veda il volume curato da M. Bertini e P. Oppici, *Autour de Wann-Chlore. Le dernier roman de jeunesse de Balzac*, cit., 2008.

Per circa quattro anni Balzac collabora con giornali letterari e politici[349] e, allo stesso tempo, si dedica alle imprese commerciali più disparate, ma una dopo l'altra votate al fallimento. Tra il 1825 e il 1828 è successivamente editore[350], tipografo[351] e fonditore di caratteri[352]. L'esperienza nel commercio ha notevoli ripercussioni non solo sulla sua vita, ma in particolare sulla produzione letteraria[353], come denotano l'importanza data all''oggetto-libro', l'attenzione rivolta alla qualità della carta[354] e al formato delle opere, la cura riservata all'impaginazione e alla tipografia, senza contare i legami intrecciati con gli illustratori più in voga.

Ma il desiderio di «illustrare» il nome dei Balzac è talmente intenso da spingere l'autore a riprendere l'attività letteraria in modo frenetico, con una devozione totale: nel 1831 pubblica *La Peau de chagrin*, e il successo è raggiunto. L'edizione originale si presenta sotto una forma tradizionale: i due volumi in-8 sono arricchiti entrambi da un frontespizio realizzato da Tony Johannot, uno degli artisti più prolifici dell'epoca. Nel 1845 Théophile Gautier lo definirà «le roi de l'illustration»[355], forgiando per lui il neologismo di «illustrateur»[356].

Proprio all'estro creativo di Johannot e alla fantasia di Nodier si deve uno dei primi 'libri illustrati' del XIX secolo, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), *récit* senza storia né personaggi che, com'è noto, segna un cambiamento radicale nella complessa relazione fra testo e immagine. Rispetto a quanto accadeva alla fine del XVIII secolo, le vignette sono inserite liberamente nel testo, cioè non sono poste all'inizio o alla fine dei capitoli ma conquistano lo spazio bianco della pagina, inne-

[349] Per esempio il «Feuilleton Littéraire», cfr. *supra*, nota 70, p. 24.

[350] Balzac ristampa le opere complete di Molière e La Fontaine in volumi compatti e illustrati.

[351] L'autore stampa dei documenti commerciali, qualche locandina, ma anche alcune opere letterarie.

[352] «[…] il y a longtemps que je me suis condamné moi-même à l'oubli; le public m'ayant brutalement prouvé ma médiocrité. Aussi j'ai pris le parti du public et j'ai oublié l'homme de lettres, il a fait place à l'homme de lettres de plomb», H. de Balzac, *Corr.*, vol. I, p. 317, lettera del 1827.

[353] Cfr. J. Meyer-Petit, *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris Musées / Éditions des Cendres, 1995.

[354] Basti pensare alle pagine dedicate da Balzac al sogno di David Séchard: la produzione di carta a partire da fibre vegetali, cfr. *Les Souffrances de l'inventeur*, *Illusions perdues*, in *CH*, vol. V, pp. 559 e ss.; su questo punto si veda C. Bustarret, *Balzac et le papier: de la Société d'abonnement général à Illusions perdues*, in *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, cit., pp. 81-103.

[355] Th. Gautier, *Tony Johannot*, in «La Presse», lunedì 16 giugno 1845, p. 1. Articolo ristampato con lo stesso titolo in *Portraits contemporains. Littérateurs – Peintres – Sculpteurs – Artistes dramatiques*, Paris, Charpentier, 1874, p. 226-230.

[356] «L'illustrateur, – qu'on nous permette ce néologisme qui n'en est presque plus un –, ne doit voir qu'avec les yeux d'un autre», ibid. L'artista sceglie due momenti-chiave del testo: per il primo volume, la scoperta della pelle magica e la conclusione del patto tra Raphaël e l'antiquario (Illustrazione 6); per il secondo, il disegnatore riproduce la scena più melodrammatica del romanzo, la morte del protagonista tra le braccia di Pauline (Illustrazione 7). Già in questa prima edizione troviamo l'iscrizione triangolare a forma di colophon che lascia presagire la fine dell'opera: con questo gioco tipografico l'autore rappresenta il destino riservato al possessore del talismano, la cui vita diminuirà a misura che i suoi desideri saranno esauditi.

scando un processo di reciprocità fra parola e immagine[357]. I giochi tipografici, che restituiscono visivamente quanto narrato, e le 50 illustrazioni di Tony Johannot, in continuo dialogo con il *récit*, fanno del *Roi de Bohême* un'opera singolare a partire dalla quale, nel corso del XIX secolo, l'illustrazione si moltiplica, invade la pagina, instaura con il testo un rapporto dialettico e egualitario, non costituendo più un semplice ornamento[358] (Illustrazione 8).

Nel 1838 l'edizione illustrata della *Peau de chagrin* (riconosciuta da molti critici come uno dei «chefs-d'œuvre de l'illustration romantique»[359], per la qualità dei disegni e per la finezza con cui le incisioni sono state eseguite), suscita l'adesione senza riserve di Balzac, che afferma di avere infine raggiunto in questa versione la «pureté de langage» così a lungo ricercata:

> Le texte de l'édition illustrée est revu avec tant de soin, qu'il faut le regarder comme le seul existant, tant il diffère des éditions précédentes, cette solennité typographique a réagi sur la phrase, et j'ai découvert bien des fautes et des sottises[360].

Malgrado l'entusiasmo dell'autore, le correzioni apportate, come pure la presenza delle illustrazioni, non influenzano la narrazione che resta pressoché identica da un'edizione all'altra[361]. Con *La Peau de chagrin* del 1838 si dava anche il via a un progetto – Balzac illustré, rimasto incompiuto –, il cui obiettivo era quello di ristampare le opere complete di Balzac, con il titolo unico di *Études sociales*[362], arricchendole dei disegni degli illustratori più celebri dell'epoca. «Cette entreprise gigantesque»[363], che avrebbe dovuto comporsi di 4000 incisioni, è interrotta però subito dopo l'uscita di questo primo volume, probabilmente a causa della tecnica di riproduzione adottata, l'illustrazione su acciaio, assai dispendiosa nonché complessa da realizzare[364]. Quanto

[357] «L'image et le texte deviennent complices, au service d'une imagination doublée d'un humour proche de la dérision», B. Blasselle e C. Cayol, in *L'image en liberté, une expérience originale: l'Histoire du roi de Bohême*, <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/03.htm> (06/11).

[358] Cfr. A.-M. Bassy, *Le Livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique*, «Romantisme», n. 43, 1984, pp. 19-28; Ph. Hamon, *Imageries: littérature et images au XIXe siècle*, cit., 2001 (si veda in particolare il cap. VII, *L'Image-seuil: frontispices*, pp. 247-271); M. Melot, *Le Texte et l'image*, in R. Chartier e H.-J. Martin (a cura di), *Histoire de l'édition française, vol. III, Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard / Promodis, 1990 (1985), pp. 329-350.

[359] A. Béguin, *Postface* a *Balzac illustré. La Peau de chagrin. Études sociales, par Honoré de Balzac*. Illustré par des graveurs du temps, Paris, Club des Libraires de France, 1956 (1838), s.p.

[360] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 434, lettera del 20 gennaio 1838.

[361] Cfr. l'*Histoire du texte*, in *CH*, vol. X, pp. 1226-1230.

[362] Per la storia e cronologia delle diverse edizioni illustrate della *Comédie humaine* si veda Y. Gagneux (a cura di), *Souscrivez à La Comédie humaine!: œuvres complètes de M. de Balzac. Édition de luxe à bon marché*, Paris, Paris-Musées, 2001.

[363] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 404, lettera del primo ottobre 1837.

[364] A differenza delle illustrazioni su legno, incise in rilievo e dunque stampate insieme al testo, quelle su acciaio, incise in cavo, esigevano una seconda tiratura nonché un attento controllo per verificare la giusta posizione delle immagini, operazione complicata dall'elevato numero di vignette. I tre quarti dei disegni appartengono a Janet-Lange e a Henri Charles Antoine Baron (il che assicura al testo una certa coerenza),

al rapporto fra scrittura e illustrazione, nonostante la spinta innovativa impressa dal testo noderiano, le immagini contenute nella *Peau de chagrin* del 1838 continuano a svolgere una mera funzione ornamentale, volta a rilanciare le vendite del libro: si tratta di una semplice riproduzione grafica che, a livello d'interpretazione e di senso, non aggiunge niente al testo stesso, ma costituisce per lo scrittore «le signe indubitable, visible, de sa notoriété […]»[365].

Un'ulteriore evoluzione del complesso rapporto fra testo e immagine si ha con le *Physiologies*[366], pubblicazioni collettive dal tono semiserio in voga negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, ove a efficaci ritratti appena abbozzati venivano affiancate illustrazioni altrettanto eloquenti: *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande ville*, soltanto per citare alcune delle raccolte più note a cui Balzac ha partecipato, si proponevano di catalogare le diverse tipologie sociali, nell'intento di offrire un quadro dei costumi contemporanei, il più possibile esaustivo. All'insieme di queste opere collettive, Benjamin dà il nome di «letteratura panoramatica»[367]: il «tipo»

ma al progetto partecipano anche Gavarni, Markl, Vernet, François, Langlois e Napoléon Thomas. Delle 114 illustrazioni, solo i ritratti delle due eroine, Fœdora e Pauline, occupano quasi l'intera pagina (senza tuttavia essere delle tavole fuori testo, Illustrazione 9,Illustrazione 10); le altre sono perlopiù vignette incorporate al testo, raffiguranti i personaggi principali (Illustrazione 11,Illustrazione 12), le scene cruciali del romanzo (Illustrazione 13,Illustrazione 14), ma anche alcune nature morte (Illustrazione 15,Illustrazione 16) che 'riflettono' i dettagli alimentari dei pranzi balzachiani. Inoltre è in questa edizione che compare per la prima volta la scritta in «sanscrito», benché si tratti di caratteri arabi (Illustrazione 17), cfr. A. Béguin, *Postface* a *Balzac illustré. La Peau de chagrin*, cit., s.p.

[365] Ph. Hamon, *Imageries: littérature et images au XIXe siècle*, cit., p. 248.

[366] Sebbene l'uso del termine «physiologie» applicato non al campo medico ma allo studio di un stato morale o intellettuale, di una classe sociale o di una professione considerate come tipiche risalga al 1825 (si veda la *Physiologie du goût* di Brillat-Savarin, a cui segue la *Physiologie du mariage* di Balzac, 1829), ci riferiamo qui alla grande ondata di testi pubblicati a partire dal 1839 e la cui diffusione culmina negli anni immediatamente successivi. Le opere di Brillat-Savarin e di Balzac, seppure caratterizzate da un tono pseudo-scientifico e umoristico, si differenziano dalle produzioni ulteriori per un elemento fondamentale: la mancanza di immagini. Nella *Physiologie des physiologies* (1841), farsa più o meno parodica del genere, troviamo la seguente definizione: «Physiologie, ce mot se compose de deux mots grecs dont la signification est désormais celle-ci: Volume in-18 composé de 124 pages et d'un nombre illimité de vignettes, culs-de lampe, de sottises et de bavardages (*logos*) à l'usage des gens niais de leur nature (*phusis*)», citato in R. Sieburth, *Une Idéologie du lisible: le phénomène des «Physiologies»*, «Romantisme», n. 47, 1985, p. 39. Secondo Nathalie Preiss, Balzac avrebbe realizzato la propria «physiologie», seguendo alla lettera le regole del genere, non con la *Physiologie du mariage*, bensì con le *Petites misères de la vie conjugale*, cfr. N. Preiss, *La Physiologie du mariage est-elle un physiologie?*, AB, 1986, p. 109 e ss.

[367] «L'apice della diffusione dei panorami coincide con l'apparizione dei passages. […] Contemporanea ai panorami è la letteratura panoramatica […], il cui tratto stilistico rappresenta un perfetto pendant dei diorami, panorami», W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 7-8, 594. Come osserva Sieburth, «les physiologies sont des sous-espèce de cette vaste 'littérature panoramique' des années 40», in R. Sieburth, *Une Idéologie du lisible: le phénomène des «Physiologies»*, cit., p. 42. Su questo punto cfr. S. Le Men, *La 'littérature panoramique' dans la genèse de La Comédie humaine: Balzac et Les français peints par eux-mêmes*, AB, 2002, pp. 73-100; B. Lyon-Caen, *L'Usage de la valeur critique de la raison 'panoramique'*, in É. Bordas (a cura di), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, pp. 103-119; J. Lyon-Caen, *Saisir, décrire, déchiffrer: les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet*, «Revue historique», 630, 2004/2, p. 308 e ss.

di volta in volta descritto è la figura messa in primo piano nel «panorama», mentre la società nel suo insieme e la città di Parigi costituiscono l'equivalente dello sfondo (Illustrazione 18, Illustrazione 19).

L'enorme successo di tali pubblicazioni è legato al numero sempre crescente di immagini presenti nei testi. Questa invasione è dovuta a due innovazioni che rivoluzionano la fisionomia del libro illustrato nel corso del XIX secolo: l'invenzione dello stereotipo (che permetteva di fare dei clichés con cui realizzare un elevato numero di stampe dell'incisione) e il ricorso all'incisione su 'legno di testa' (in cui i blocchi di legno erano tagliati trasversalmente e non nel senso della fibra, come accadeva per il 'legno di filo'[368]). Inoltre i progressi nelle tecniche di stampa, oltre ad abbassare i costi di produzione, fanno diminuire il prezzo dei libri, contribuendo a una propagazione così ampia da indurre numerosi critici a considerare l'Ottocento come un «siècle charnière», durante il quale il legame esistente fra testo e immagine conosce un cambiamento radicale[369].

L'intrusione massiccia di immagini nel testo ha due conseguenze immediate: innanzitutto modifica sensibilmente la configurazione della pagina e, in secondo luogo, influenza la scrittura che tende alla segmentazione. La struttura della frase si semplifica, il ritmo si fa più rapido e irregolare:

> Plus d'équivalence discursive mais un discours unique, à plusieurs voix, dont le rythme sans cesse est rompu, modifié, ajusté. L'image échappe aux antiques doubles filets, se répand dans la page, irrigue la typographie. La lettre devient figure. L'œil, l'esprit (*intellectus*), la sensibilité (*affectus*) sont simultanément sollicités. […] Le livre du XIXe siècle privilégie la rupture, le sectionnement, la séquence. Il est mis en pièce(s)[370].

Si tratta di testi spezzettati, composti da un numero sempre crescente di capitoli (nel caso ad esempio delle *Petites misères*) o di racconti (come nei *Contes drolatiques*)

[368] La matrice di legno così ottenuta era più compatta e priva di venature. L'incisore dunque, servendosi del bulino, poteva realizzare delle linee molto sottili e ravvicinate, ottenendo dei disegni assai particolareggiati e ricchi. Duplessis afferma: «On n'avait guère songé jusque-là à illustrer les livres; […] on n'a jamais songé à réunir une collection de gravures sur bois de notre siècle, alors que c'est là que se trouve l'art le plus original qu'ait crée le XIXe siècle»: G. Duplessis, *Les Graveurs sur bois contemporains (I)*, in «L'Artiste», vol. I, 1857, p. 372. Su questo argomento cfr. E. Jongeneel, *La Mise en image de La Chaumière indienne par Léon Curmer*, «Image [&] Narrative», 12, 1, 2011, p. 295-317; M. Melot, *Le Texte et l'image*, in *Histoire de l'édition française*, cit., pp. 329-350.

[369] Philippe Hamon, ad esempio, dimostra come vi sia una proliferazione incontrollata d'immagini: «un envahissement de l'image […], exposée et diffusée sous toutes ses formes», in Ph. Hamon, *Imageries: littérature et images au XIXe siècle*, cit., p. 248. Interessante su questo punto il giudizio espresso da Bertall: «Quel que soit le jugement qui plus tard sera porté sur notre époque, cette époque possède évidemment un caractère particulier, que la plume seule ne saurait rendre, et qui réclame nécessairement l'intervention du crayon", in Bertall, *La Comédie de notre temps, La Civilité – Les Habitudes – Les Mœurs – Les Costumes – Les Manières et le manies de notre époque. Études au crayon et à la plume*, Paris, Plon et Cie, Imprimeurs-Éditeurs, 1874, p. 1.

[370] A.-M. Bassy, *Le Livre mis en pièce(s)*, cit., p. 22.

che non si concatenano più logicamente, ma si giustappongono l'uno all'altro, nella ricerca di un effetto totalizzante ottenuto dall'insieme dei singoli frammenti: come in un mosaico, ogni scena, capitolo o racconto rappresenta un tassello che contribuirà a comporre un'unità coerente fatta di componenti discontinue[371]. La metafora del mosaico, molto in voga negli anni Trenta dell'Ottocento[372] e al centro di numerosi studi contemporanei[373], è peraltro applicabile all'intera opera balzachiana[374], come sottolinea lo stesso autore: «L'édition de *La Comédie humaine*, (tel est le titre de l'ouvrage complet dont les fragments ont composé jusqu'à présent les ouvrages que j'ai donnés) va prendre 2 ans et contient 500 feuilles d'impression compacte»[375].

Opere-mosaico in cui l'immaginazione del lettore è doppiamente stimolata grazie alle incisioni che conferiscono al testo un'apparenza quasi teatrale. Alain-Marie Bassy osserva come, nei libri illustrati romantici,

> [la] mise en page devient une mise en scène dramatique où les graphies (diverses), et les images se trouvent affrontées. Comme au théâtre, ces effets ne seront pas perçus de manière identique par les divers tempéraments. L'acte de lecture n'est plus répétitif et restitutif, mais aléatoire dans le théâtre de la société[376].

Secondo Larue e Le Men, si assiste alla nascita di «'nouveaux lecteurs', pour lesquels l'image dans le texte est tout à la fois un repère, une nécessaire pause de lecture, et un embellissement»[377]: nuovi lettori dunque, ma soprattutto un nuovo approccio di lettura, a seconda che si voglia privilegiare l'aspetto testuale o quello visivo.

***

[371] «Si on accepte en effet de considérer que le signifiant mosaïque désigne un 'tout en morceaux', un objet à facettes, ou encore un montage de pièces détachées, on admet par là même qu'une mosaïque, structurellement, comporte deux pôles de l'ensemble: a) celui de l'unité de l'ensemble, b) celui de la discontinuité de ses composantes», in L. Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Édition du Seuil, 2001, p. 40.

[372] Cfr. M.-È. Thérenty, *Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*, Paris, Champion, 2003. La studiosa osserva come il termine «mosaico» diventi di moda nel momento in cui la società è instabile, si sente insicura, si sta sgretolando.

[373] Cfr. J.-P. Mourey e B. Ramaut-Chevassus, (a cura di), *Miroirs, fragments, mosaïques: schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005; L. Belloï e M. Delville, (a cura di), *L'Œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*, Bruxelles, Les Impression Nouvelles, 2006.

[374] Cfr. L. Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Édition du Seuil, 2001; J. Guichardet, *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

[375] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 534, lettera del giugno 1841. Il corsivo è nostro. Su questo punto si vedano i tre articoli di L. Dällenbach, *Du Fragment au cosmos (La Comédie humaine et l'opération de lecture I)*, «Poétique», n. 40, novembre 1979, pp. 420-431; *Le Tout en morceaux (La Comédie humaine et l'opération de lecture II)*, «Poétique», 42, avril 1980, pp. 156-159; *D'une métaphore totalisante, la mosaïque balzacienne*, «Lettere italiane», 33, novembre1981, pp. 493-508.

[376] A.-M. Bassy, *Le Livre mis en pièce(s)*, cit., p. 22.

[377] A. Larue et S. Le Men, *Le Décor, ou l'art de tourner en rond*, «Romantisme», 78, 1992, p. 60-74.

Le Petites misères de la vie conjugale e i *Contes drolatiques* sono due opere atipiche in cui il lettore non troverà le lunghe e minuziose descrizioni né le frasi complesse a cui lo scrittore lo ha abituato, ma delle immagini da leggere concretizzate in immagini da guardare e 'ascoltare': «des dessins qui parlent»[378], che fanno di questi testi i più originali della produzione balzachiana e dell'autore Balzac un «illustratore» assoluto del proprio nome.

3.1 *Petites misères de la vie conjugale*

> Plus tard il se pourrait que tous ces morceaux fissent une mosaïque.
> (Honoré de Balzac, *Préface* a *Les Employés*)

Redatto a partire dal 1830, *Petites misères de la vie conjugale* è pubblicato nella versione definitiva illustrata da Bertall soltanto nel 1846. Il lettore abituato alle dense descrizioni balzachiane in cui gli ambienti e i personaggi sono analizzati con minuzia potrà trovarsi spaesato di fronte a questo 'libro illustrato' o, al contrario, sarà sorpreso dalla singolarità di un testo difficile da catalogare in un genere preciso: non è un romanzo e non è una pièce teatrale, ma piuttosto un ibrido multiforme, irregolare tanto nel linguaggio che nell'aspetto. Spesso trascurate dalla critica perché considerate un'opera di una «désolante facilité»[379], le *Petites misères* rappresentano un unicum nella produzione balzachiana, in quanto i disegni di Bertall non sono stati aggiunti nelle edizioni successive alla prima come ornamento 'di lusso'[380], ma è il testo stesso, nella sua globalità, ad essere stato concepito nella versione illustrata.

La sua originalità risiede proprio nel legame indissolubile fra romanzo, immagine e teatro, nel quale l'immagine assume un ruolo essenziale poiché diventa il perno centrale del rapporto tra i due generi. Aspetto, questo, su cui insiste Catherine Nesci, che suggerisce di leggere il testo «dans l'édition originale, car le commentaire pictural enrichit la lecture de multiples contrepoints; les croquis accentuent sans équivoque le caractère de saynette et de tableautin des *Petites misères de la vie conjugale* et l'illustration assure une continuité par le dessin»[381].

[378] H. de Balzac, *Le Dîner bourgeois*, in *OD*, vol. II, p. 657. Articolo pubblicato su «Le Voleur» nel 1830.
[379] P. Citron, formula citata nella *Introduction* alle *Petites misères de la vie conjugale*, a cura di J.-L. Tritter, in *CH*, vol. XII, p. 3.
[380] Si pensi al progetto Balzac illustré inizialmente previsto per tutte le opere della Comédie humaine, ma limitato infine al solo romanzo della *Peau de chagrin*, cfr. *supra*, nota 362, p. 87 e S. Le Men, *La 'littérature panoramique' dans la genèse de La Comédie humaine: Balzac et Les français peints par eux-mêmes*, AB, 2002, pp. 73-100.
[381] C. Nesci, *Notice des Petites misères de la vie conjugale, œuvre d'Honoré de Balzac*, in Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris), Balzac. *La Comédie humaine. Édition critique en ligne*, <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/petites_miseres_conjugale.htm> (07/10).

Alla dimensione drammaturgica si intreccia pertanto quella figurativa. Scene da un matrimonio raccontate in 36 quadri, equamente distribuiti in due parti, ognuna delle quali preceduta da una prefazione, e chiuse da un epilogo; un susseguirsi frenetico di brevi sketch[382] (o *saynètes*[383]) incentrati sulle avventure coniugali di Caroline e Adolphe: giovani, di bell'aspetto, mediamente benestanti, in apparenza felici. Seguiamo l'evoluzione del loro rapporto dal primo timido incontro al contratto prematrimoniale affidato a due «affreux notaires»[384], fino alla routine post-nuziale costellata da piccole, infinite «miserie».

La complessa storia editoriale delle *Petites misères* ne giustifica in parte la frammentarietà: prima di trovare una collocazione definitiva nell'edizione del 1846 di Chlendowski, i molteplici episodi che compongono il testo appaiono in diverse riviste o raccolte. Alle «miserie» pubblicate senza illustrazioni su «La Caricature» (tra il 1830 e il 1840)[385], segue un'opera collettiva, *Le Diable à Paris*[386], edita da Hetzel nel 1845, a cui contribuiscono alcuni degli scrittori più noti dell'epoca, come Gozlan, Sand, Nodier, Musset, Nerval, Gautier e, ovviamente, Balzac che dà alle stampe dieci nuove sequenze. Il modello a cui Hetzel si ispira è *Les Français peints par eux-mêmes*[387] che solo due anni prima aveva ottenuto un successo enorme: in entrambe le raccolte, le illu-

[382] Bassy individua in Monnier «l'inventore» dello «sketch littéraire»: «Le sketch fait remonter à la surface de la mémoire des phrases entendues, des silhouettes entrevues. Le lecteur-spectateur accomplit ainsi lui-même une part du travail créateur. L'intense plaisir ressenti dans l'acte de reconnaissance complice et dans la fusion du présent et des souvenirs passés sera la récompense de son effort créatif. Il croira avoir vu ou entendu ce dont, en réalité, il se souvient. Dans ce double jeu de l'image et du texte, le sketch concilie l'inconciliable», A.-M. Bassy, *Images en abyme, Prudhomme – Monnier – Prudhomme, in L'Image à la lettre*, cit., p. 122.

[383] Cfr. *infra*, nota 411, p. 98.

[384] H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, in *CH*, vol. XII, p. 21. Sigla adottata *PeM*. Per le citazioni successive ci limiteremo a segnalare fra parentesi, nel corpo del testo, il numero di pagina.

[385] Nel 1830, «La Caricature», diretta da Aubert e Philipon, appaiono due «miserie»: *Les Voisins* e *La Consultation*, firmate con due pseudonimi differenti, ma attribuite a Balzac. Nel 1839-1840, sempre sulla stessa rivista, la cui direzione è passata a Armand Dutacq, sono pubblicati undici episodi che Balzac firma con il proprio nome, intitolando la mini-raccolta *Petites misères de la vie conjugale*; sebbene fra le diverse scene non vi sia ancora l'uniformità presente nel volume definitivo, Adolphe e Caroline sono già i personaggi principali della storia. Su questo punto cfr. l'*Histoire du texte*, in *CH*, vol. XII, pp. 850-879. Sul rapporto di Balzac con «La Caricature» cfr. *supra*, nota 38, p. 15.

[386] *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens. Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc. etc.*, a cura di P. J. Hetzel, Paris, Hetzel, 1843-1845, 2 voll. (per un'edizione recente: *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, Collection Capitale, 1992). *Le Diable à Paris* contiene dieci «miserie» pubblicate nel 1844 con il titolo di *Philosophie de la vie conjugale à Paris. – Chaussée d'Antin.* Rispetto alle sequenze apparse in precedenza, qui vi è maggiore coerenza: le prime sette (I-VII) seguono la vena ironica degli episodi del 1839-1840; la VIII e la IX sono una rielaborazione delle due scene pubblicate nel 1830, affinché il progetto risulti più coeso; la X non racconta una «miseria», ma, come vedremo, «constitue un morceaux de bravoure pour un feu d'artifice final», in *CH*, vol. XII, p. 857.

[387] *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, a cura di L. Curmer, Paris, Curmer Éditeur, 1840-1842, 2 voll. (per un'edizione recente: *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, a cura di P. Bouttier, Paris, Omnibus, 2 voll., 2003).

strazioni degli artisti più in voga accentuano il carattere burlesco delle storie o esaltano il lato ridicolo dei personaggi descritti[388].

Per l'insieme delle scene balzachiane, il cui titolo è *Philosophie de la Vie conjugale à Paris. – Chaussée d'Antin*, Bertall disegna la testata (Illustrazione 20) da cui emerge la natura spossante di tali unioni, rappresentata da due putti che trascinano con difficoltà un peso morto, il contratto di matrimonio, e tre vignette che raffigurano i personaggi in situazioni quotidiane.

Tale è il successo delle pagine scritte da Balzac che Hetzel decide di ricavarne un piccolo volume, Paris marié[389], e affida a Gavarni il compito di illustrarlo: l'artista «commenta»[390] il fascicolo realizzando 20 tavole fuori testo, usate principalmente per presentare i personaggi, e 40 vignette inserite nel testo, che sottolineano il ritmo della narrazione, attirando l'attenzione, come vedremo, su alcuni aspetti dell'opera.

Quasi contemporaneamente alla messa in commercio di *Paris marié*, 15 nuove scene, precedute da una breve introduzione di Gautier[391], appaiono su «La Presse», che l'11 dicembre 1845 annuncia la pubblicazione in volume delle *Petites misères de la vie conjugale*, arricchito dai disegni di Bertall, scelto da Balzac come illustratore unico dell'edizione Chlendowski.

***

Sebbene l'ibridazione fra testo e immagine sia uno degli elementi più innovativi delle *Petites misères*, e certamente non un aspetto secondario in Balzac, gli studi su questo argomento sono piuttosto rari[392]. La forma eterogenea e discontinua del testo

[388] La quasi totalità delle illustrazioni contenute nel *Diable à Paris* è realizzata da Gavarni e Bertall: al primo sono affidate le tavole fuori testo, arricchite da didascalie scritte dall'artista, raggruppate con il titolo *Gens de Paris*, al secondo le vignette inserite nel testo e le tavole intitolate *Paris comique*.

[389] H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale à Paris*, commenté par Gavarni, Paris, Roquette, 1882 (1845). Titolo scelto dall'editore per completare un trittico di testi dedicati alla città di Parigi: *Paris dans l'eau* e *Paris à table*, redatti da Eugène Briffault. Il testo fu pubblicato in 20 numeri, venduti a 15 centesimi l'uno, da luglio a novembre 1845, mentre uscì in volume nel 1846.

[390] «Aussi, est-ce au talent si brillant et à l'observation si fine de Gavarni que nous avons demandé, non pas une inutile traduction, mais un libre *commentaire* de l'œuvre de M, de Balzac. De cette façon, le Texte et le Dessin se compléteront mutuellement sans se répéter. – Une scène de l'écrivain s'illuminera d'une boutade de l'artiste, et une satire de celui-ci se développera dans une pensée de celui-là. Le vrai titre de cette publication devrait donc être: LA VIE CONJUGALE *écrite et dessiné en partie double*, par MM. DE BALZAC ET GAVARNI»: *Prospectus* a *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, citato in *CH*, vol. XII, p. 875. Il primo corsivo è nostro.

[391] Th. Gautier, *Feuilleton de La Presse*, in «La Presse», 2 dicembre 1845, p. 1. Si vedano anche i numeri dal 3 al 7 dicembre e dell'11dicembre 1845. Nell'introduzione Gautier definisce il testo di Balzac come «[…] un livre plein de finesse diabolique […] où Rabelais et Sterne se rencontrent et se donnent la main à chaque instant»: *Introduction de Théophile Gautier à la seconde partie des Petites misères de la vie conjugale (1845)*, in *CH*, vol. XII, p. 876.

[392] Sul rapporto testo e immagine nelle Petites misères de la vie conjugale, cfr. N. Basset, *La Physiologie du mariage est-elle une physiologie?*, cit., p. 101-114; A. Fierro, *Théâtre à lire, roman à jouer: l'hybridation dans Petites misères de la vie conjugale de* Balzac, in C. Boulaire, L. Gerbier e F. Nerlich (a cura di), *Hybridations texte et image*, Actes du colloque de Tours, 11-13 mai 2011, Tours, Presses Universitaires

sembra essere la concreta realizzazione dei principi fondanti della Scuola dell'«éclectisme littéraire», «letteratura» che per Balzac, come si ricorderà[393], nasce dalla fusione all'interno di una stessa opera di elementi disparati: la commedia, il dramma, il dialogo, la descrizione, fino all'inclusione dell'immagine[394]. I romanzi così concepiti divengono delle opere totali[395], volte a rappresentare la complessità della visione balzachiana, di cui *Petites misères* costituisce un caso esemplare.

L'illustrazione svolge un ruolo essenziale: suggerisce delle letture insolite, attira l'attenzione su alcuni dettagli, stimola delle riflessioni, ma soprattutto soddisfa l'insaziabile «œil des Parisiens», sempre più esigente, avido di nuovi e continui piaceri. In *Gaudissart II*, si può leggere la seguente osservazione:

> Cet œil consomme des feux d'artifice de cent mille francs, des palais de deux kilomètres de longueur sur soixante pieds de hauteur en verres multicolores, des féeries à quatorze théâtres tous les soirs, des panoramas renaissants, de continuelles expositions de chefs-d'œuvre, des mondes de douleurs et des univers de joie en promenade sur les boulevards ou errant par les rues; des encyclopédies de guenilles au carnaval, vingt ouvrages illustrés par an, mille caricatures, dix mille vignettes, lithographies et gravures[396].

Un occhio che doveva essere sbalordito, ipnotizzato con illustrazioni accattivanti, poiché trattandosi di fascicoli venduti in numeri successivi, bisognava spingere il lettore a sottoscrivere l'abbonamento, arricchendo i testi di immagini che solleticassero la sua curiosità. È quello che accade, ad esempio, con la pubblicazione delle 14 «miserie» che costituiscono *Paris marié*, illustrato da Gavarni[397], in cui l'artista accentua il carattere teatrale dell'opera, enfatizzando le pose attoriali dei personaggi.

François-Rabelais, coll. "Iconotextes", 2012 (in pubblicazione); S. Le Men, *Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites misères de la vie conjugale*, «Romantisme», 43, 1984, p. 29-44.

[393] Cfr. *supra*, nota 12, p. 11 e ss.

[394] «Le dialogue et l'axiome, la réflexion et le récit, toutes les séductions du style s'y mêlent et s'entraident, pour expliquer, peindre, ou voiler ces nuances légères qui se fondent dans le ciel conjugal, depuis le chaste éclat de la lune de miel jusqu'aux tempêtes de la lune rousse, jusqu'au calme plat de la résignation»: *Prospectus* a *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, citato in *CH*, vol. XII, p. 874.

[395] Cfr. *supra*, note 17 e 18, p. 11.

[396] H. de Balzac, *Gaudissart II*, in *CH*, vol. VII, pp. 847-848. L'edizione originale del racconto è pubblicata il 15 ottobre 1844 nel volume *Le Diable à Paris*, con il titolo Un *Gaudissart de la rue Richelieu. Les Comédies qu'on peut voir gratis à Paris*.

[397] Guillaume-Sulpice Chevalier, detto Paul Gavarni (1804-1866). Nel 1830 Émile de Girardin fonda «La Mode» e chiede all'illustratore di collaborare alla rivista disegnando abiti maschili e femminili. Nello stesso anno conosce Balzac che gli dedica un articolo sulla medesima rivista (cfr. *Gavarni*, in *OD*, vol. II, pp. 777-782); nel 1832, dalle pagine de «L'Artiste», lo scrittore pubblica un resoconto dell'ultimo album dell'illustratore Travestissement pour 1832, in cui elogia l'artista in questi termini: «Le secret de Gavarni, c'est la nature prise au fait, c'est la vérité», ivi, p. 1197. Sulla vita e le opere di Gavarni cfr. G. Duplessis, *Gavarni*, Paris, Rapilly, Libraire et marchand d'estampe, 1876; Éd. e J. Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1925 (1870).

Nel frontespizio il disegnatore riprende la stessa immagine usata nella locandina (Illustrazione 21,Illustrazione 22)[398]: dopo aver mangiato il frutto proibito, M. e Mme Adam, denigrati pubblicamente, mostrano dei visi a metà strada tra rassegnazione e rimorso. La filosofia della vita coniugale è così riassunta da Gavarni in un'illustrazione che mescola i toni: poiché gli sposi sono legati finché morte non li separi, sono obbligati a condividere tutto, gli eventi più drammatici della loro esistenza e le conseguenze che ne derivano (come la colpa dell'altro), ma anche i dettagli più grossolani (ad esempio, il berretto da notte).

L'artista si fa interprete del testo, aggiungendovi un surplus di significato. Ne è un esempio la piccola vignetta messa alla fine dell'indice, in cui «l'amour conjugal» è conservato nella formalina una volta firmato l'accordo prematrimoniale (Illustrazione 23); o ancora la rappresentazione di Adolphe nei panni del martire che, mentre si atteggia nella posa tipica di San Sebastiano, è trafitto da numerose frecce che portano il nome del suo rivale, M. Deschars, di cui è allo stesso tempo vittima e «singe» (Illustrazione 24); o nell'illustrazione quasi a tutta pagina di M. Deschars, «le modèle» del marito borghese, raffigurato come un santo (Illustrazione 25); o nella vignetta inserita prima del capitolo «Travaux forcés», in cui Adolphe accetta con abnegazione di portare il suo fardello «à perpétuité» (Illustrazione 26); o infine nella vignetta che illustra la frase seguente: «Caroline se regarde dans la glace, au dessert, et voit des rubis fleurissant sur ses pommettes et sur les ailes si pures de son nez» (*PeM*, 68), in cui l'eroina, messa su un piedistallo come una bambola, si specchia in una bottiglia (Illustrazione 27). Questa immagine è emblematica della personalità della protagonista: anche nella tavola fuori testo a lei dedicata, l'illustratore tende a mettere in risalto l'aspetto naïf della donna, presentando Caroline come una bambola graziosa ed elegante (Illustrazione 28).

Difatti, l'arte di Gavarni, che aveva iniziato la propria carriera di illustratore nella rivista femminile «La Mode», si esprime nel modo più compiuto nella serie di tavole poste alla fine del testo. Si tratta di una galleria di ritratti, per lo più di donne (perché, come suggerisce Béraldi, «l'œuvre de Gavarni, c'est la Femme»[399]), che formano l'«Iconographie des membres de la société de Madame Caroline, titulaires et correspondants». Nell'ultimo capitolo Balzac identifica i personaggi come in un testo teatrale, assegnando a ciascuno una battuta; Gavarni interpreta il testo balzachiano fornendo la propria visione del personaggio: «Une jeune fille affligée» (Illustrazione 29); «Une dame à turban» (Illustrazione 30); «Une femme dont on dit beaucoup de mal» (Illustrazione 31); «Une bourgeoise» (Illustrazione 32); «Une femme de quarante ans sans emploi» (Illustrazione 33)[400].

[398] Tutte le illustrazioni di *Paris marié* che appaiono in questa tesi sono tratte da H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale à Paris*, commenté par Gavarni, Paris, Roquette, 1882 (1845).

[399] H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle, Guide de l'amateur d'estampe modernes*, Paris, Libraire L. Conquet, 1887, vol. VII, p. 244.

[400] Le didascalie che identificano i diversi personaggi non sono scritte da Gavarni, ma riprese dal testo balzachiano, cfr. *PeM*, 180-182.

***

Nell'intento di raggiungere un pubblico sempre più vasto e consapevole dell'impatto che un'immagine può avere sulla fantasia del lettore, Balzac sceglie personalmente il suo illustratore per l'edizione del 1846 delle *Petites misères*: Bertall[401]. In Souvenirs intimes, l'artista ci descrive lo stupore di Balzac nel vedere il 'ritratto' così vivo, così «vrai» che egli aveva realizzato di Mme Vauquer nel 1843[402]; il romanziere ne era rimasto talmente colpito che durante il loro primo incontro, quasi ingenuamente, gli chiede:

> – Vous l'avez donc vue?
> – Mais non.
> – Et comment avez-vous fait?
> – J'ai copié mot à mot, trait par trait la description que vous en avez faite et j'ai tâché de ne point oublier ni un trait ni un mot[403].

La stessa osmosi fra testo e immagine la ritroveremo in *Petites misères*: Balzac propone a Bertall di illustrare la sua opera, chiedendo all'artista di realizzare «des dessins, énormément de dessins»[404], in modo da creare una sorta di equivalenza tra lettura e messa in scena, affinché il lettore diventi il testimone privilegiato dello «spectacle dans un fauteuil» offerto dal libro illustrato.

Il volantino pubblicitario mostra chiaramente che Bertall ha soddisfatto in pieno il desiderio dello scrittore: 300 disegni 'invadono' *Petites misères* (Illustrazione 34). L'immagine della locandina è usata due volte nell'opera, come tavola fuori testo e come vignetta all'inizio del capitolo XI, «Les Travaux forcés». A differenza di Gavarni, Bertall sposta l'attenzione sulla quotidianità, mostrando un Adolphe letteralmente piegato sotto il peso della famiglia: moglie, figli e persino un cane accucciato sulle gambe della donna. Allo stesso tempo aggiunge al quadretto familiare un elemento fantasioso, ma che ritorna regolarmente nella narrazione balzachiana: un diavoletto che sussurra ma-

[401] Charles Albert d'Arnoux, dit Bertall (1820-1882), illustratore, caricaturista, scrittore e fotografo. Collabora a diversi progetti e raccolte, ad esempio, per l'edizione Furne della *Comédie humaine* delle 106 incisioni su legno che ornano i testi, realizza 51 disegni. All'inizio della sua carriera, Bertall firmava i suoi disegni invertendo le sillabe del proprio nome, Albert. Secondo il racconto dell'illustratore, fu Balzac a suggerirgli di raddoppiare la «l» finale: «J'attache, vous le savez, puisque vous me lisez, beaucoup d'importance aux noms, à leur forme et à leur aspect. Bertal comme vous l'écrivez n'a aucune allure, cela n'a pas l'air d'un nom. Ajouté un l à la fin de votre nom d'emprunt. Écrivez Bertall, cela prend immédiatement une physionomie, une sorte de caractère inaccoutumé. Et puis avec deux l, ajouta-t-il en souriant, on ne prend que mieux son essor», Bertall, *Souvenirs intimes*, «Le Figaro», 20 agosto 1881, p. 135.

[402] Per la tavola fuori testo di «Mme Vauquer» realizzata da Bertall cfr. H. de Balzac, *Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, Paris, Furne, vol. IX, 1843, p. 303.

[403] Bertall, *Souvenirs intimes*, cit.

[404] Ibid. Cfr. le lettere spedite da Balzac a Bertall, in *Corr.*, vol. IV, pp. 788, 791, rispettivamente del 20 marzo e del 2 aprile 1845.

lignità all'orecchio del disgraziato marito[405]. La funzione del diavolo, fondamentale nella vita di ogni coppia (come recita uno dei numerosi assiomi presenti nel testo: «Quand un mari et une femme se tiennent, le diable seul sait celui qui tient l'autre», *PeM*, 76), è messa in rilievo nelle vignette di Bertall: è il diavolo che accompagna gli sposi all'altare (Illustrazione 35)[406]; lui che orchestra le liti fra moglie e marito (Illustrazione 36); e, come vedremo, sono sempre due diavoletti a costringere Caroline ad aprire gli occhi su Adolphe.

***

Che si tratti di un testo composto da micro-unità eterogenee, giustapposte le une alle altre, è reso esplicito dal finalino messo alla fine della prima prefazione, da cui emerge con evidenza la 'poetica del mosaico' voluta dall'autore: un putto capovolge un corno dell'abbondanza dal quale fuoriesce alla rinfusa «une foule de petites misères imprévues» (*PeM*, 22, Illustrazione 37).

Ma analizziamo il testo più da vicino. La vignetta che orna la pagina del titolo (Illustrazione 38) lascia intuire che il lettore si troverà in presenza di due libri – uno maschio, l'altro femmina – perché, dirà l'autore nella seconda prefazione: «Nous connaissons des livres mâles et des livres femelles, des livres qui, chose déplorable, n'ont pas de sexe, ce qui, nous l'espérons n'est pas le cas de celui-ci» (*PeM*, 102). Per affrontare un tale argomento, bisognerà pertanto adottare ora (nella prima parte) la disillusa prospettiva maschile, ora (nella seconda parte) l'altrettanto rassegnato punto di vista femminile.

Le due vignette, situate all'inizio e alla fine della seconda prefazione, riassumono perfettamente la composizione bicefala del testo, indicando al contempo che un cambiamento si produrrà nell'opera: se nella prima parte vengono delineate le «miserie» inflitte dalla donna all'uomo, nella seconda i ruoli saranno capovolti e vedremo una moglie esasperata da un marito mediocre. Bertall traduce graficamente questo rapporto con due illustrazioni speculari: nella letterina (Illustrazione 39), è l'uomo a trovarsi in alto a sinistra sull'altalena basculante (in basso, nello stesso lato, si può riconoscere Balzac dal fisico rotondetto, appoggiato al suo famoso bastone da passeggio), mentre nel finalino (Illustrazione 40), in alto a destra, è la donna a librarsi nell'aria (in basso, sempre nel medesimo lato, si trova Bertall nell'atto di disegnare la scena[407]).

La presenza dell'autore e dell'illustratore è un indizio supplementare della relazione paritaria e dialettica intrattenuta da testo e immagine in quest'opera: non vi è una

[405] Già nella nota che precedeva l'edizione del 1839 si può leggere: «Toutes les fois qu'il s'agit de mariage, la part du diable et de la caricature est double»: *Note du rédacteur en chef publiée dans 'La Caricature» en 1839*, citato in *CH*, vol. XII, p. 874.

[406] Tutte le illustrazioni delle *Petites misères* che appaiono in questa tesi sono tratte da H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, Paris, Les Éditions Roger Dacosta, 1978 (1846).

[407] «[…] le symbole de la bascule sert de métaphore concrète à la figure rhétorique abstraite de l'antithèse, par le jeu des positions parallèles et opposées de l'homme et de la femme. Lisibles de gauche à droite, ces vignettes résument de manière diagrammatique la composition bipartie du livre, articulée par le pivot de la seconde préface», in S. Le Men, *Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale*, cit., p. 31.

prevaricazione del testo sull'immagine, o viceversa, ma esiste un equilibrio perfetto poiché essi si completano, si chiariscono a vicenda. Questo equilibrio è confermato dai due sommari, l'indice dei capitoli messo all'inizio del libro e la lista delle incisioni posta alla fine, che invitano il lettore a scegliere il proprio percorso di lettura – secondo il punto di vista che preferisce – e lo spingono a fonderli insieme poiché «pour ressembler parfaitement au mariage, ce livre doit être plus ou moins androgyne» (*PeM*, 103).

Ma come confrontarsi con il tema del matrimonio, che a partire dal teatro classico «a été, est, et sera toujours la plus bouffonne des choses graves, ou la plus sérieuse des choses comiques […]?»[408]. Come rappresentare contemporaneamente una moltitudine di situazioni e di emozioni a volte in contraddizione tra di loro, poiché «la petite misère prend toutes les formes, parle toutes les langues, parait à tous les instants?»[409]. Queste domande, e molte altre, sono affrontate nel prospetto non firmato ma attribuito a Balzac, che precede l'edizione del 1846[410]. In questa sorta di 'prefazione alla prefazione', l'autore riconosce l'impossibilità di trattare un simile soggetto senza il ricorso all'illustrazione, evidenziando al contempo la forte vena teatrale che sottende l'opera:

> À ces *vaudevilles* sans nombre et sans fin qui recommencent à tout propos, à ces mille *saynètes* que la plume étincelante et philosophique de M. de Balzac a esquissées si finement, il fallait le concours de l'illustration. […] M. Bertall s'est chargé de dessiner les physionomies et les croquis de ce *drame*, afin que l'œuvre fût faite à souhait pour le plaisir des yeux et de l'esprit[411].

Al di là della finalità puramente pubblicitaria, questa formula rappresenta la principale sfida dell'autore e dell'illustratore. Balzac, dal canto suo, crea uno stile che mescola mezzi espressivi differenti: semplifica le frasi complesse preferendo le proposizioni coordinate; abbandona il passato remoto per il presente e il passato prossimo; inventa delle parole o segnala tipograficamente quelle che vuole mettere in evidenza utilizzando il corsivo, il maiuscoletto, i punti esclamativi; cerca di riprodurre una lingua scritta vicina alla lingua orale[412]. Inoltre, inserisce nel testo lettere, biglietti galanti

[408] *Prospectus* per l'edizione Chlendowski (1846), in *CH*, vol. XII, p. 878.
[409] Ibid.
[410] L'autore situa le *Petites misères* all'interno della *Comédie humaine* stabilendo una linea di continuità con un altro testo che aveva scandalizzato il pubblico, *Physiologie du mariage*, pubblicato nel 1829: «Voici un livre qui était en quelque sorte prédit par un autre livre; après l'histoire du supplice, il fallait l'histoire du martyre; M. de Balzac avait écrit la *Physiologie du mariage*, il vient d'écrire les *Petites misères de la vie conjugale*. Le cercle infernal est maintenant complet», ivi, p. 877. Legame rafforzato dal rimando diretto alla *Physiologie du mariage*: «[…] Caroline, ayant fait four une première fois, s'entêtait à triompher, car souvent Caroline triomphe! Celle-là jouait la comédie de la maladie nerveuse (voyez la *Physiologie du mariage*, *Méditation XXVI*, paragraphe *Des névroses*)», (*PeM*, 172).
[411] Ivi, p. 879. I corsivi sono nostri.
[412] Per dirla utilizzando le parole dei fratelli Goncourt, Balzac cerca di riprodurre «[u]ne sténographie de la langue parlée et causée. Cette langue dans la langue, inacadémique, mais véritablement nationale, et qui a

o il conto di un ristorante alla moda; rinuncia alle descrizioni dettagliate preferendo la vivacità del dialogo e arrivando persino a trascrivere alcune parti come se si trattasse di una pièce teatrale. In effetti, è a teatro che bisogna andare a scovare le fonti di questo testo e, in particolare, nella commedia classica – basti pensare all'*École des femmes* e all'*École des maris* – e nei generi in voga all'epoca come il vaudeville, il melodramma, ma anche la pantomima[413]. Di fatto, i personaggi messi in scena e le situazioni rappresentate sono un omaggio alla scrittura drammaturgica, il che spiega inoltre la moltiplicazione di metafore teatrali mano a mano che si procede con la lettura.

Bertall, a sua volta, nell'intento di restare fedele a quest'opera multiforme ricorre alle illustrazioni fuori testo, alle vignette inserite all'inizio o all'interno dei capitoli, alle letterine e ai finalini. Generalmente, il compito di presentare i diversi personaggi della storia è affidato alle incisioni fuori testo (tranne qualche rara eccezione), legate alla narrazione dalla didascalia situata al di sotto dell'immagine. L'insieme di questi ritratti forma quasi una galleria che non solo dà immediatamente una fisionomia ai personaggi, ma ci informa sulla moda dell'epoca, le abitudini, gli ambienti e gli oggetti. Tuttavia, la funzione delle illustrazioni fuori testo non si limita solo alla presentazione dei personaggi: sono impiegate anche per riassumere alcuni passaggi del testo o metterne in rilevo altri, dando la maggiore visibilità possibile alle «piccole miserie» che affliggono la vita di ogni coppia. Questa funzione di sintesi e di valorizzazione è esercitata anche dalle vignette che, a seconda della loro posizione, acquisiscono un ruolo ben preciso: le letterine e le vignette poste all'inizio del capitolo hanno un valore prolettico, annunciando la «miseria» che seguirà, mentre i finalini e le vignette inserite all'interno del testo riassumono quella appena accaduta.

I protagonisti di questa commedia, o dramma a seconda della miseria descritta[414], sono Adolphe e Caroline, contemporaneamente dei personaggi 'tipici', che si riallacciano cioè alla tradizione classica, e universali perché le loro «piccole miserie» sono quelle di qualsiasi coppia borghese. Di Caroline è data la seguente descrizione: «Vous avez, il y a quatre mois, marié votre fille, que nous appellerons du doux nom de CAROLINE, pour en faire le *type* de toutes les épouses. Caroline est, comme toujours, une charmante jeune personne […]»[415] (*PeM*, 22. Il corsivo è nostro). Quanto a Adol-

les bonnes fortunes et les couleurs d'un argot», Éd. E J. Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, cit., p. 149.

[413] I fratelli Goncourt descrivono così questo fenomeno: «la parole comme elle parle, le langage de source de la Comédie et du Drame – où nos comédies et nos drames feraient bien d'aller apprendre à *parler la passion*», ivi, p. 150.

[414] Termini utilizzati da Balzac: «Or, après sa pléthore de félicité conjugale, Adolphe, qui se donne la *comédie* chez lui, passe par les phases suivantes» (*PeM*, 84. Il corsivo è nostro); oppure: «Ceci, mesdames, peut d'autant mieux s'appeler le prologue du *drame conjugal*, que c'est rudement débité, commenté de gestes, orné de regards et autres vignettes avec lesquels vous illustrez ces chefs-d'œuvre», e poco oltre: «Ce *drame conjugal* a trois actes. L'acte du prologue: il est joué. Vient l'acte de la fausse coquetterie: c'est un de ceux où les Françaises ont le plus de succès» (*PeM*, 169. I corsivi sono nostri).

[415] Nella prima prefazione il «vous» è riferito al padre della sposa, mentre a partire dal primo capitolo si riferirà sempre a Adolphe e, di conseguenza, al lettore. Su questo punto cfr. A. Déruelle, Le *Narratif à l'essai: de la Physiologie du mariage aux Petites misères de la vie conjugale*, in C. Barel-Moisan e Ch. Couleau (a cura di), *Balzac. L'aventure analytique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2009, pp. 79-90.

phe, l'importante è che sia «Le fils unique d'un riche propriétaire. Ce phénix, nous le nommerons ADOLPHE, quels que soient son état dans le monde, son âge, et la couleur de ses cheveux» (ibid.).

Nel corso degli anni (passando dalla prima alla seconda parte del testo), i due personaggi evolvono, si trasformano, interpretando ruoli antitetici. All'inizio del libro, Caroline ci è presentata come una giovane donna sprovveduta, ingenua, piena di illusioni su suo marito e sul suo matrimonio[416], mentre nella seconda parte non è più «la niaise Caroline des premières années, mais Caroline devenue femme de trente ans» (*PeM*, 120), secondo l'itinerario classico di tutti i romanzi di formazione. Al contrario, Adolphe, presentato all'inizio come un uomo superiore, brillante, che reagisce con fastidio alle ingenuità della moglie al punto da esclamare, dopo pochi anni di matrimonio, «Ce n'est pas ce que je croyais! » (*PeM*, 58), nella seconda metà del testo si rivelerà un uomo mediocre[417], a tal punto che nell'animo della consorte nascerà «un soupçon envenimé, sur la question de savoir si son mari est aussi bien qu'elle le croit» (*PeM*, 137). I reciproci dubbi degli sposi sono resi da Bertall grazie alle vignette poste all'inizio dei capitoli II e XX: nelle «Découvertes», Saturno regge un paio di occhiali da vista davanti agli occhi di Adolphe, sul cui viso si delinea un'espressione basita (Illustrazione 41); nelle «Révélations brutales» un occhio lacrimevole, appartenente con tutta probabilità a Caroline, è costretto a vedere, tenuto aperto da due diavoletti che gli tirano le ciglia[418] (Illustrazione 42).

Ma prima che la crisi scoppi, c'è stato un tempo in cui Caroline e Adolphe sono stati felici insieme, come indica il dettagliato «Plan de la lune de miel» (Illustrazione 43). La descrizione posta sotto l'illustrazione – «Retrouvé dans les cartons de feu Mlle de Scudéry» – ci rinvia, non senza una certa ironia, alla «Carte de Tendre» di François Cheveau[419] (Illustrazione 44). Un 'prima' al quale succederà inevitabilmente un 'dopo', come emerge dalla vignetta che commenta il brano seguente (Illustrazione 45):

> Enfin, vous vous promenez alors très-bien avec votre femme sous le bras, sans serrer le sien contre vos flancs avec la craintive et soigneuse cohésion de l'avare tenant son trésor. Vous regardez, à droite et à gauche, les curiosités sur les Boulevards, en gardant votre femme d'un bras lâche et distrait, comme si vous étiez le remorqueur d'un gros bateau normand (*PetM*, 58).

Un 'dopo' in cui il matrimonio sarà comparato da Adolphe ai «lavori forzati» (Illustrazione 46), facendogli rimpiangere a più riprese la vita da scapolo; un tempo in cui, abbandonandosi alla fantasticheria, sognerà la sua donna ideale (Illustrazione 47).

[416] Cfr. il capitolo II, «Les Découvertes», pp. 26-33.
[417] Cfr. il capitolo XX, «Les Ambitions trompées", in cui il termine «médiocrité» riferito a Adolphe è utilizzato tre volte, pp. 106-115. La storia di Adolphe de Chodoreille (definito da Bixiou «l'impuissance littéraire en personne») è raccontata anche nel testo *Les Comédiens sans le savoir*, in *CH*, vol. VII, p. 1203.
[418] Questa metafora dell'occhio spalancato, si potrebbe leggere come un invito al lettore ad andare al di là delle apparenze, a divenire interprete dei gesti e degli accenti che caratterizzano la 'sua' vita quotidiana.
[419] Riprodotta in M. de Scudéry, *Clélie, Histoire romaine*, première partie, Paris, Augustin Courbé, 1654.

La scritta sulla pagina bianca, «dessinez vous-même S.V.P.», rivolgendosi a un «vous» indefinito sembra incoraggiare la complicità del lettore, chiamato a prendere la matita e dare libero sfogo alla sua immaginazione. Bertall gli chiede pertanto una partecipazione attiva, che in questo caso è esplicita, ma che è auspicata in tutto il libro: inserendo nel testo un gran numero di figure viste di schiena, l'artista vuole rendere possibile l'identificazione del lettore con il personaggio, offrendogli una piccola porta per 'entrare' nella storia raccontata (Illustrazione 48, Illustrazione 49).

Questa «rêverie» condurrà Adolphe a cercare la felicità al di fuori del matrimonio: «Vous commencez à faire attention à madame de Fischtaminel, que vous avez adorée sans pouvoir arriver jusqu'à elle quand vous étiez garçon» (*PeM*, 61).

M. e Mme de Fischtaminel fanno parte della cerchia di amici di Adolphe e Caroline e, come loro, sono borghesi e 'tipici'. M. de Fischtaminel, uomo insignificante e désœuvré[420], è piuttosto una comparsa su cui la moglie dà un giudizio spezzante: «Il possède toutes les qualités négatives qui font les maris passables» (*PeM*, 129). Molto più interessante è il personaggio della moglie che diventerà l'amante di Adolphe e una delle migliori amiche di Caroline, ovviamente dopo aver superato la sua collera.

La storia di questi tre personaggi è legata a uno scialle: seguendo il consiglio di Adolphe, prendere come modello[421] Mme de Fischtaminel, inarrivabile quanto a eleganza e gusto, Caroline decide di diventare la sua «sosia» (*PeM*, 122). L'idea è quella di chiamare la stessa sarta perché le confezioni un vestito simile, ma soprattutto uno scialle identico. Questa decisione avrà delle conseguenze funeste: non solo perché la sarta riconoscerà in Adolphe l'uomo che, qualche mese prima, ha pagato lo scialle di Mme de Fischtaminel, ma soprattutto perché Caroline capirà di essere tradita.

Il termine «modèle» ricorre effettivamente molteplici volte nel testo. Caroline, per esempio, tormenta Adolphe perché imiti M. Deschars[422]. Quest'ultimo, dal nome evocativo, è «un gros homme commun, rougeaud, un ancien notaire. [Il est le] modèle du maris bourgeois» (*PeM*, 75, Il corsivo è nostro). Ma è anche «un homme annulé par sa femme […] cette grosse madame Deschars, des cascades de chairs à la Rubens» (*PeM*, 69).

Poiché Mme Deschars è «si sévère, si prude, si dévote» (*PeM*, 76), nella sua casa si fanno solo giochi innocenti come, per esempio, «deviner des mots à plusieurs sens d'après les réponses que chacun doit faire à ces questions: Comment l'aimez-vous? Qu'en faites-vous? Où le mettes-vous?» (*PeM*, 30). È il turno di Adolphe e la parola da indovinare è «mal»[423]. Ora, il termine «mal» può significare il contrario di bene o indi-

[420] «L'inoccupation de mon mari ne me laisse pas un instant de repos, il m'assomme de son inutilité, son inoccupation me brise. […] Il s'est marié par désœuvrement» (*PeM*, 130-131).

[421] Adolphe dirà alla moglie: «Si tu veux me croire, prends *modèle* sur madame de Fischtaminel, elle a bon goût» (*PeM*, 121. Il corsivo è nostro). Caroline, a sua volta, afferma: «Enfin ce phénix des femmes était mon *modèle*, je l'étudiais; je me donnais un mal horrible à n'être pas moi-même» (*PeM*, 123. Il corsivo è nostro).

[422] «Prends donc monsieur Deschars pour *modèle*», (*PeM*, 64. Il corsivo è nostro).

[423] «Le mot, entre autres acceptions, a celle de mal, substantif qui signifie, en esthétique, le contraire du bien; De mal, substantif qui prend mille expressions pathologiques; Puis malle, la voiture du gouvernement; Et

care una sofferenza che riguarda il corpo o lo spirito; mentre l'omofono «malle» può indicare una vettura del governo o un baule (si veda la tavola fuori testo, in cui Bertall oltre a sintetizzare i quattro significati elencati, ne aggiunge un quinto che, come vedremo, preannuncia le risposte di Caroline, Illustrazione 50). Difatti, tutti i presenti danno delle risposte che si riferiscono più o meno a queste quattro accezioni. Tutti, tranne uno, Caroline che dirà: «Je l'aime légitime; [j'en fais] mon seul bonheur, [je le mets] dans mon lit» (*PeM*, 31). Adolphe che, come gli altri, non comprende le risposte enigmatiche di sua moglie, le chiede una spiegazione: Caroline, con una ingenuità disarmante e infrangendo le regole del bon ton dell'epoca, esclama: «Eh! bien mâle!» (*PeM*, 32). A questa replica,

> Madame Deschars se pince les lèvres et manifeste le plus grand mécontentement; les jeunes femmes rougissent et baissent les yeux; les petites filles agrandissent les leurs, se poussent les coudes et ouvrent les oreilles.
> Vous restez les pieds cloués sur le tapis et vous avez tant de sel dans la gorge que vous croyez à une répétition inverse de l'accident qui délivra Loth de sa femme (*PeM*, 32-33).

Ma la «miseria» appena descritta non è la sola a cui Adolphe sia sottoposto. Cercando di far rinascere il loro amore, Caroline «arrive à concevoir un plan excessivement ingénieux» (*PeM*, 94), idea che le viene dall'osservazione della casa di fronte:

> Or, à Paris, à moins d'habiter un hôtel à soi, sis entre cour et jardin, toutes les existences sont accouplées. […] Aussi, dans un temps donné, connaissez-vous les habitudes de la jolie, de la vieille, de la jeune, de la coquette, de la vertueuse femme d'en face, ou les caprices du fat, les inventions du vieux garçon, la couleur des meubles, le chat du second ou du troisième (*PeM*, 93).

Questo passaggio descrittivo è immortalato da Bertall in una tavola fuori testo (Illustrazione 51), un'istantanea sulle abitudini dei vicini composta da una serie di 'strisce' che preludono al fumetto. La curiosità di Caroline è stuzzicata dalla vista di una giovane coppia che sembra amarsi alla follia. Ne accenna al marito, descrivendo sommariamente le figure intraviste, e Adolphe afferma di riconoscere i coniugi Foullepointe: lui è un agente di cambio, «un homme charmant, un bon enfant» (*PeM*, 95), che in Borsa parla solo della sua felicità coniugale. Caroline vuole scoprire il segreto di tale bonheur e prega il marito di invitarli a pranzo. Allarga l'invito anche ai coniugi Deschars e Fischtaminel ai quali comunica emozionata: «vous allez voir le plus adorable ménage du monde, nos voisins d'en face: un jeune homme blond d'une grâce infinie […] et une femme charmante» (ibid.). Vengono annunciati M. e Mme de Foullepointe, ma quale è la sorpresa di Caroline nel vedere, al posto del giovane e fascinoso vicino,

enfin malle, ce coffre, varié de forme, à tous crins, à toutes peaux, à oreilles, qui marche rapidement, car il sert à emporter les effets de voyage […]» (*PeM*, 30-31).

> un gros monsieur à cheveux gris assez rares, qui suit péniblement cette Andalouse de Paris, et qui montre une figure et un ventre siléniques, un crâne beurre frais, un sourire papelard et libertin sur de bonnes grosses lèvres, un philosophe enfin! (*PeM*, 96).

Caroline, incapace di intravedere la verità, accoglie dunque amabilmente i suoi ospiti ed esclama, rivolta a Mme Foullepointe:

> Je suis enchantée […] que vous soyez venue avec votre beau-père (profonde sensation); mais nous aurons, j'espère, votre cher mari... […]
> Tout le monde écoute et se regarde. Adolphe devient le point de mire de tous les yeux; il est hébété d'étonnement; il voudrait faire disparaître Caroline par une trappe, comme au théâtre (ibid.).

Tutte queste piccole miserie, e molte altre, condurranno la nostra amata coppia all'ultima lite, «ce cruel adieu à la croyance [et] aux enfantillages de l'amour» (*PeM*, 163), da cui Caroline imparerà a «[voir] clair dans la vie» (*PeM*, 166), non senza l'aiuto di Ferdinand, cugino di Adolphe ma anche «tout ce qu'il y a de mieux en moustaches, en favoris, en virgule à la Mazarin, et doué d'une admiration profonde, muette, attentive pour Caroline» (*PeM*, 180). Adolphe si rallegrerà di aver trovato una sorella in sua moglie e l'amore lascerà il proprio posto all'indulgenza.

Come annuncia bene la vignetta messa all'inizio dell'ultimo capitolo «Commentaire où l'on explique la felichitta des finale», in cui due coppie ballano in cerchio ai piedi di Balzac che suona il violino (Illustrazione 52), e come sarà sottolineato qualche pagina più avanti, dalla frase caustica che chiude il testo: «il n'y a d'heureux que les ménages à quatre!» (*PeM*, 182). In conclusione, sembra dirci Balzac, è inutile drammatizzare, meglio avere fiducia nel tempo, poiché esiste un momento nella vita a due, ed è Bertall nel frontespizio a suggerircelo, «où cessent les petites misères» (Illustrazione 53).

3.2 *Les Cent Contes drolatiques*

> Et, sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques*. […] S'il y a quelque chose en moi qui puisse vivre, ce sont ces *Contes*. L'homme qui en fera cent ne saurait mourir.
> (Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*)

Nell'aprile 1832 viene pubblicato il *Premier dixain* dei *Cent Contes drolatiques*, progetto ambizioso, rimasto incompiuto, che avrebbe dovuto comporsi di cento racconti, suddivisi in dieci decine, ciascuna preceduta da un prologo e chiusa da un epilogo. Ambientati in un medioevo di fantasia, dalle frontiere cronologiche incerte, a partire dal XIII secolo fino a sconfinare nel Rinascimento, i *Contes* sono scritti in un francese arcaizzante anch'esso inventato e si ispirano, per forma e tematiche, ai fabliaux e ai racconti medievali, nonché alle raccolte di novelle più note come il *Decameron*, le *Cent*

Nouvelles Nouvelles, l'*Heptaméron*. Sebbene esistano diversi frammenti e abbozzi del *Quartiesme*, *Quint* e *Dixiesme dixain*, rimasti inediti mentre Balzac era in vita, di fatto soltanto le prime tre parti di questo vasto progetto saranno completate e vedranno la luce rispettivamente nel 1832, nel 1833 e nel 1837[424].

L'immaginario medioevo balzachiano trova, come vedremo, una corrispondenza grafica nei disegni della prima edizione illustrata dei *Contes drolatiques*, affidata a un Gustave Doré poco più che ventenne, ma già capace di rendere l'ironia, la comicità, il grottesco dell'opera[425]. Per dare un'idea della personalità dell'artista strasburghese e della quantità esorbitante delle opere realizzate[426], è sufficiente osservare la «photo-biographie» di Carlo Gripp (Illustrazione 54): il ritratto centrale di Doré è circondato da dodici vignette corredate da una didascalia, narranti la vita di questo personaggio poliedrico. L'illustratore insiste sulla «précocité de son génie» (evidente già nei primi anni di vita dell'artista, nella collaborazione al «Journal pour rire», diretto da Philipon, e nella pubblicazione del primo libro, *Les douze travaux d'Hercule*, nel 1847); sui successi economici ottenuti in seguito alle edizioni illustrate dell'*Inferno* di Dante e della Bibbia; sui riconoscimenti ufficiali per l'illustrazione delle opere di Shakespeare. Ma Doré è anche pittore di enormi tele, violinista, acrobata, cantante. Ironizzando sulla sua produttività, Gripp lo rappresenta al lavoro «en dormant» e in crisi, con le mani nei capelli, per «n'avoir fait à 33 ans que 100.000 dessins!». L'esuberanza creativa è messa ancor più in rilievo dalla montagna di pubblicazioni che sovrasta la foto, da cui emergono, fra le altre opere, la Bibbia, l'*Inferno* di Dante, i *Contes* di Perrault, il *Don Chisciotte* di Cervantes, le *Fables* di La Fontaine, *Le Capitaine Fracasse* di Gautier, le *Œuvres* di Rabelais e, ovviamente, i *Contes drolatiques* di Balzac.

Nonostante Balzac e Doré non si siano mai conosciuti, né abbiano mai lavorato insieme, l'edizione illustrata dei *Contes* sorprende per la totale sinergia fra testo e immagine, al punto che Henri Béraldi, parafrasando un celebre verso di Hugo, afferma a proposito dei libri illustrati da Doré: «s'il n'en reste qu'un seul, ce sera celui-là»[427]. Nei

[424] Il *Premier dixain* è pubblicato nell'aprile del 1832 da Gosselin, il *Secund dixain* presso lo stesso editore nel luglio del 1833, mentre il *Troisiesme dixain* nel dicembre del 1837 da Werdet. Per la storia dei testi, le diverse fasi di pubblicazione e le numerose varianti, si rimanda al corposo apparato critico dei *Cent Contes drolatiques*, in *OD*, pp. 1109-1186.

[425] H. de Balzac, *Les Contes drolatiques*, "cinquiesme édition illustrée de 425 dessins par Gustave Doré. Se trouve à Paris, ez bureaux de la Société générale de librairie", Dutacq, 1855.

[426] Sulla vita e le opere di Gustave Doré cfr. Ph. Kaenel, *Le plus illustre des illustrateur... le cas Gustave Doré*, «Actes de la recherche en sciences sociales», mars 1987, 66/67, pp. 35-46; Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996; A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Édition – Bibliothèque des Arts, 1983; J. Valmy-Baysse, *Gustave Doré. L'Art et la vie*, Paris, Éditions Marcel Seheur, 1930.

[427] H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle*, vol. VI, cit., p. 10. Il riferimento è al verso di Hugo «Et s'il n'en reste qu'un, je serais celui-là!», da *Ultima Verba* contenuta nella raccolta *Les Châtiments* (1853). Sulle immagini di Doré e sul rapporto con i racconti balzachiani cfr. A. Fierro, *'Drolatiquement illustré': il Medioevo secondo Balzac*, in G. Angeli (a cura di), *Medioevo e Modernità nella Letteratura francese / Moyen Âge et Modernité dans la Littérature française*, Atti del convegno di Firenze, 20-21 giugno 2011, Università degli Studi di Firenze, Firenze, Alinea (in pubblicazione) e A. Fierro, *Des mots à voir, des images à écouter:*

suoi 425 disegni, l'artista è riuscito a cogliere ed enfatizzare non solo la personalità dell'autore (come emerge dalla vignetta inserita nel prologo al Secund dixain, in cui lo scrittore, munito di una enorme lente di ingrandimento[428], esamina diversi «tipi» umani (Illustrazione 55)[429], ma anche alcuni degli aspetti più originali della raccolta. Ad esempio, il lato ludico dei racconti o la forza comunicativa della lingua, aspetti su cui avremo modo di tornare più avanti, e che sono stati spesso ignorati dai contemporanei di Balzac. Secondo Béraldi, Doré possiede: «l'esprit gaulois, l'imagination ardente, la production infatigable, l'invention fantastique, l'abondance des idées imprévues et grandioses, la facilité, l'effet: en un mot, le génie de l'illustration»[430], qualità in gran parte condivise con l'autore, tanto da far pensare che questa versione illustrata sia il frutto di una proficua collaborazione, piuttosto che una pubblicazione postuma e per così dire 'autonoma'.

***

Il titolo completo della raccolta, *Les Cent Contes drolatiques, colligez ès abbaïes de Touraine et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des pantagruelistes et non aultres*, fornisce immediatamente le chiavi di lettura per affrontare questo insieme di «contes à rire [en prose] »[431]. Innanzitutto Balzac definisce i suoi racconti 'drolatiques', ossia piacevoli, allegri, o sollazzevoli, come suggerisce l'ultima traduzione italiana del 1995[432]. Attribuito erroneamente a Rabelais, l'aggettivo figura nel titolo di un'opera apocrifa del 1565, *Les Songes drolatiques de Pantagruel*[433]: grazie a questo te-

l'illustration drolatique d'«ung livre de haulte digestion», in B. Buffard-Moret, *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots: de la création à la réception*, Actes du colloque international d'Arras, 20-21 marzo 2013, Université d'Artois (in pubblicazione).

[428] Nella *Introduction* di Philarète Chasles ai *Romans et contes philosophiques* si può leggere: «Qu'est-ce que le talent du conteur, sinon tout le talent? […] Le narrateur est tout. Il est historien; il a son théâtre; sa dialectique profonde qui meut ses personnages; sa palette de peintre et sa loupe d'observateur», in *CH*, vol. X, pp. 1185-1186.

[429] Tutte le illustrazioni dei *Contes drolatiques* che appaiono in questa tesi sono tratte dalla "diziesme édition, illustrée de 425 dessins par Gustave Doré", Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeur, 1884.

[430] H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle*, vol. VI, cit., p. 8.

[431] Si riprende qui, adattandola ai testi balzachiani, la fortunata formula di Jean Bédier che definisce i fabliaux come «contes à rire en vers», in *Les fabliaux. Études de la littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Champion, 1894, p. 30. In un articolo del 1830, *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, mentre attacca i suoi contemporanei oramai incapaci di ridere e, di conseguenza, di scrivere alcunché di gaio, Balzac afferma che per questo genere occorre molto più talento che per qualsiasi tipo di ode, sonetto o meditazione piagnucolosa, in *OD*, vol. II, p. 743.

[432] H. de Balzac, *Le Sollazzevoli istorie*, illustrazioni di Gustave Doré, traduzione di A. Valesi, Milano, Sonzogno, 3 voll., 1995. La prima traduzione italiana, a cura di A. Fortuna, risale al 1921 (*Gli allegri racconti: raccolti dalle badie di Turenna e messi in luce dal signor di Balzac per il divertimento dei pantagruelisti e non per gli altri*, Milano, Società anonima editoriale Quartieri, 3 voll.). Nel 1957 i racconti vengono ristampati e, per la prima volta, sono riprodotte integralmente le 425 illustrazioni di Doré presso l'Istituto grafico editoriale italiano, Napoli (la traduzione è di A. Maggi).

[433] Il titolo completo dell'opera, che per secoli ha tratto in inganno i critici, è *Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont plusieurs figures de l'invention de Maistre François Rabelais, dernière œuvre d'Iceluy, pour la récréation des bons esprits*. Solo nel 1936 l'aggettivo 'drolatique' è stato attribuito da Jean Porcher a François Desprez.

sto, ristampato nel 1797 e poi nel 1826, il termine 'drolatique' è entrato a far parte del vocabolario romantico e, di conseguenza, del titolo balzachiano[434]. Balzac, inoltre, situa topograficamente i suoi racconti nella Turenna – Tours, nello specifico, sarà uno dei luoghi di predilezione della raccolta –, li dedica a quanti sapranno apprezzare «l'esprit gaulois» tramandato da Rabelais, l'autore di cui vorrebbe essere il degno erede, e soprattutto li connota con forza attraverso l'uso di una bizzarra quanto inventiva lingua pseudo-antica.

Apparentemente stravagante, il progetto dei *Contes drolatiques* si inserisce in un processo di rinnovato interesse verso l'arte, la letteratura e la lingua medievali, tendenza già presente nei secoli precedenti ma di grande fortuna nell'Ottocento e che vede in Charles Nodier un significativo precursore[435]. Nel 1828 vengono pubblicati due testi noderiani fondamentali per quel che riguarda il problema della scrittura arcaizzante e che, con tutta probabilità, Balzac conosceva: nel primo, *Questions de littérature légale* pubblicato anonimo nel 1812 ma riedito nel 1828 (questa volta con la firma di Nodier e in una nuova versione corretta e ampliata), si elencano molteplici procedimenti stilistici, differenziando, ad esempio, il plagio dal pastiche, il prestito dall'imitazione; inoltre, si designa l'«ancien langage» come la lingua più adatta a esprimere i sentimenti semplici e le emozioni forti, la lingua che meglio può trasportarci ai giorni felici e innocenti del passato[436]. Nel secondo, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Nodier sostiene che «tout mot qui a été tenu et employé pour français par un auteur renommé, dans un âge quelconque de notre littérature, est essentiellement français, nonobstant les dictionnaires»[437], rivendicando così, in linea con quanto auspicato da Hugo nella celebre *Préface* di *Cromwell*[438], una piena libertà lessicale.

Nel 1830 Nodier pubblica poi l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* che, come già accennato, oltre a rappresentare il punto di partenza di una produzione di libri illustrati che vedrà il suo apice nella metà del XIX secolo, costituisce un modello anche sul piano linguistico: vi si trova infatti un capitolo, *Navigation*[439], scritto in un

[434] Cfr. W. Conner, *Les titres de Balzac*, «Cahiers de l'Association internationale des Études françaises», 1963, p. 289.

[435] Sul medioevo nel XIX secolo e in particolare su Balzac, si veda: S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes e B. Vibert (a cura di), *La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006; M. Arrous, F. Boussard e N. Boussard (a cura di), *Une Liberté orageuse. Balzac-Stendhal: Moyen Âge, Renaissance, Réforme*, Atti del convegno internazionale, Tours, 27-28 giugno 2003, Paris, Eurédit, 2004.

[436] Ch. Nodier, *Questions de littérature légale*, Paris, Barba, 1828, p. 51.

[437] Id., *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, Delangle Frères, 1828, p. 32.

[438] Com'è noto, uno dei concetti chiave della *Préface* è il grottesco: per Hugo, la scrittura stessa è grottesca poiché scava nelle «entrailles de l'art», ma soprattutto è una scrittura 'libera' perché gioca su associazioni violente, cfr. V. Hugo, *Préface* di *Cromwell*, cit., pp. 84, 98, 101.

[439] Ch. Nodier, *Navigation*, in Id., *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830, pp. 221-223. Balzac recensisce il testo di Nodier in questi termini: «délicieuse plaisanterie littéraire, pleine de dédain, moqueuse: c'est la satire d'un vieillard blasé, qui s'aperçoit à la fin de ses jours du vide affreux caché sous les sciences, sous les littératures»: *Lettres sur Paris*, *Lettre XI,* in *OD*, vol. II, p. 937. Lettera pubblicata su «Le Voleur» il 9 gennaio 1831.

francese arcaico che può aver ispirato e influenzato Balzac per la redazione dei suoi racconti. L'autore si appropria dei suggerimenti di Nodier, «son maître en archaïsme», come lo definisce Chollet[440], elaborando una lingua che, nonostante si ispiri agli autori del XVI secolo, ha come base il francese dell'epoca, a sua volta 'medievalizzato' grazie a suffissi e prefissi presi in prestito dal greco e dal latino. Wayne Conner, a cui si deve un importante studio dei vocaboli usati nei racconti, insiste sull'eterogeneità della lingua che costituisce l'aspetto più originale dei *Contes drolatiques*:

> Le noyau en est le français de son époque, habillé d'une orthographe archaïsante, souvent capricieuse, auquel il ajoute des termes et des tours de phrases puisés aux sources les plus disparates. Il recourt à tous les moyens pour atteindre la richesse et la variété dans l'expression[441].

Balzac procederà pertanto a un'ibridazione linguistica senza precedenti, che non si concretizza solo in semplici pastiches, calchi o prestiti. Nei *Contes drolatiques* darà prova della propria creatività forgiando quasi un centinaio di neologismi, tra cui, solo per fare qualche esempio: «babilefique» (con l'ovvio rimando alla confusione); «se desenamourer» (cessare di essere innamorati); «archivenger» e «multiplivenger» (vendicarsi più di una volta); «ratamorphe» (che ha l'aspetto di un ratto); «tristifier» (rendere triste); «scriptolastre» (ibrido greco-latino, che ama scrivere); «typothèque» (collezione di tipi); tutta una serie di termini formati aggiungendo il prefisso 'super', «superagiter», «superféminin», «superfinesse», e molti altri[442].

Il maestro indiscusso da cui parte per la composizione della 'sua' lingua, «notre maître à tous»[443], « [le] prince de toute sapience et de toute comédie»[444], come esclama a più riprese un ossequioso Balzac, è Rabelais: lo dimostra chiaramente la vignetta inserita all'inizio del prologo al Troisiseme dirai (Illustrazione 56) in cui Honoré, munito di carta e penna, è intento a trascrivere i consigli del maestro. Il legame fra i due autori è sottolineato anche dalla storia editoriale delle loro opere illustrate da Doré, poiché i *Contes drolatiques* furono pubblicati subito dopo la vendita dell'ultimo fascicolo delle *Œuvres* di Rabelais[445]. Nel 1861, la casa editrice Garnier Frères decide di ristampare i volumi di entrambi gli autori, pubblicizzandone l'imminente uscita in un'unica locandina, sempre disegnata dall'artista (Illustrazione 57).

[440] R. Chollet, *La Jouvence de l'archaïsme*, AB, 1995, p. 145.
[441] W. Conner, *Glossaire des Cent Contes drolatiques*, in *OD*, vol. I, p. 1754.
[442] Per l'individuazione di questi termini e la spiegazione di ciascuno si rimanda al glossario di W. Conner, ivi, pp. 1753-1813.
[443] H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, in *CH*, vol. XI, 1980, p. 916.
[444] Id., *Prologue* al *Premier dixain*, in *OD*, vol. I, p. 9. Dal 1820 al 1830 vi sono almeno 5 ristampe delle *Œuvres* di Rabelais, tanto che i curatori della Pléiade parlano di «résurrection littéraire» del curato di Meudon, ivi, p. 1114.
[445] *Œuvres* de François Rabelais, illustrations par Gustave Doré, Paris, J. Bry Ainé Libraire-Éditeur, 1854.

La presenza rabelaisiana, profondamente radicata in tutta l'opera, culmina nel racconto *Le Prosne du ioyeulx curé de Meudon*, contenuto nel *Secund dixain*, in cui l'allegro curato, in presenza del re Henri II e della sua corte, è preso da «ung malicieulx dezir de les filosophiquement compisser tous en la teste, comme le bon Gargantua se plut à estuver les Pariziens ez tours de Nostre-Dame»[446]. Doré, per rafforzare la filiazione tra i due autori, inserisce un'immagine pressoché identica sia in *Gargantua* (Illustrazione 58), sia nel testo balzachiano (Illustrazione 59).

Nello stesso testo, al curato di Meudon vengono riconosciuti, in uno slancio di ammirazione incondizionata, « [son] omnipotence, [son] omniscience», ma soprattutto « [son] omnilanguaige»[447], una lingua onnicomprensiva, di tutti i tempi, dalla spiccata capacità espressiva. Sempre dal punto di vista linguistico, non è da sottovalutare poi l'apporto di Béroalde de Verville, da cui Balzac trae ispirazione per la terminologia erotica, e in particolare dal *Moyen de parvenir*. Al linguaggio di questi due mentori, l'autore mescola termini regionali, per lo più turensi, e parole inventate di sana pianta, volutamente inesatte dal punto di vista filologico, perché, dichiara Balzac, nonostante la veridicità di alcuni episodi narrati[448], «En ceste œuvre se renconstrent nécessité, vertu, phantazie, vœu de femme, vœu d'ung pantagrueliste quarré, il y ha toust»[449].

Come osserva Conner, ci troviamo di fronte a «mots savants (nombreux latinismes), étrangers et populaires, néologismes et archaïsmes, termes techniques, dialectaux et burlesques»[450], o per dirla con le parole del giornalista del «Figaro» all'indomani della pubblicazione del *Premier dixain*, «une langue que personne ne connaît»[451], al limite della leggibilità.

Una delle maggiori critiche mosse all'autore, strettamente legata all'arcaismo, è proprio l'inesattezza linguistica. La quasi totalità dei critici coevi, se da un lato lo biasima per aver scritto dei racconti in una lingua anacronistica, dall'altro lo accusa di non conoscere affatto quella di Rabelais[452]. Nel prologo al *Secund dixain*, Balzac prova a dare una spiegazione delle scelte 'capricciose' che lo spingono al mancato rispetto dell'ortografia dei termini. Siccome, si giustifica, i racconti sono ambientati al tempo di Caterina de' Medici, epoca tumultuosa in cui la Francia era alle prese con «guerre,

[446] H. de Balzac, *Le Prosne du joyeulx curé de Meudon*, in *OD*, vol. I, p. 238. Cfr. F. Rabelais, *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel*, in *Œuvres*, cit., cap. XVII, p. 64.
[447] H. de Balzac, *Le Prosne du joyeulx curé de Meudon*, in *OD*, vol. I, p. 251.
[448] Come è ribadito alla fine del racconto *Dezesperance d'amour*: «[…] ce conte est vray de tout poinct. Si en d'aultres endroicts, l'autheur avoyt, par caz fortuict, oultrepassé le vray, cettuy lui vauldra des indulgences prest des amoureulx conclaves», ivi, p. 305.
[449] Id., *Prologue* al *Troisiesme dixain*, ivi, p. 315.
[450] W. Conner, *Glossaire des Cent Contes drolatiques*, ivi, p. 1753.
[451] «Le Figaro», 13 aprile 1832.
[452] In genere negli articoli dell'epoca, a dimostrazione di quanto affermato, i giornalisti si sono divertiti a elencare dettagliatamente, e senza pietà alcuna, i molteplici 'errori' nei quali sarebbe incorso l'autore: «Page 380, M. de Balzac écrit futayé. Au livre II de *Pantagruel*, Rabelais écrit fustaye», in ibid.

pacificazioni e rivolte»[453], anche la lingua, sostiene Balzac, era colpita dalla stessa confusione, dal momento che ogni poeta poteva inventarsi «un francese tutto per sé»:

> […] ung françoys pour luy seul, oultre les mots bizarres, griecs, lattins, italians, hellemands, souisses, phrazes d'oultre mer et jargons hespagniols advenuz par le faict des estrangiers, en sorte que ung paouvre scriptophile ha les couddées franches en ce languaige Babilefique[454].

Alla stessa Madame Hanska che lo rimprovera per le numerose imprecisioni storiche (Balzac spesso confonde le date o i nomi dei personaggi), in una lettera del 1833, l'autore replica: «Néanmoins, dans ces *Contes*, il faut des inexactitudes, c'est de costume [*sic*]; mais il n'y faut pas de bourdes»[455].

***

L'«effetto medioevo» è dunque ottenuto grazie alla lingua arcaizzante, all'ambientazione spazio-temporale – in un arco cronologico compreso tra l'ultima crociata e la seconda metà del Cinquecento, a fare da sfondo ai racconti sono la corte, gli imponenti castelli, le aule dei tribunali, i conventi e i monasteri –; ai temi trattati, l'amore e l'adulterio, la stregoneria e la religione, la sete di potere; ai personaggi scelti per essere i protagonisti di queste storie burlesche, dame elegantemente vestite, valorosi cavalieri che si sfidano all'ultimo sangue, paggi servizievoli, orribili streghe. Di ispirazione boccaccesca, ma non solo, al centro dei racconti vi è un erotismo salace, licenzioso – valorizzato anziché celato da Doré, grazie a una o due foglie di vite, inserite all'interno del testo, a seconda che la situazione descritta sia più o meno piccante (Illustrazione 60) –, che ha come 'interpreti' splendide fanciulle sposate a vecchi impotenti; monaci viziosi; «coquebins», ingenui di ogni tipo ma intraprendenti; figli illegittimi, e così via.

Come nelle *Scènes de la vie privée* anche nei *Contes drolatiques* Balzac si concentra sulle donne, focalizzandone l'eros che viene indagato sotto molteplici aspetti, e il più delle volte soddisfatto dalle eroine dei diversi racconti al di fuori del matrimonio. Il carattere sessualmente esplicito dell'opera contribuì non poco a suscitare le riserve dei contemporanei. Accanto alle aspre critiche sull'arcaismo vi sono, infatti, quelle altrettanto severe sull'oscenità: «Le Figaro» definisce la raccolta balzachiana un insieme di «contes obscénico-drolatiques»[456]; la «Revue des Deux-Mondes» non è meno drastica nel giudizio riservato all'autore, accusato di mostrare «partout et à tout propos une débauche réfléchie, froide, calculée et qui n'a rien de libertin»[457]. Per quanto comprensibile all'epoca, la durezza di queste reazioni è un segnale inequivocabile di come critici e lettori sottovalutassero la forza innovativa del testo, fermandosi a una valutazione mo-

[453] H. de Balzac, *Prologue* al *Secund dixain*, in *OD*, vol. I, p. 160. Affermazione questa non proprio esatta poiché diversi racconti si svolgono nel XIII e nel XIV secolo.
[454] Ibid.
[455] Id., *LHB*, vol. I, p. 73, lettera del 23 ottobre 1833.
[456] «Le Figaro», cit.
[457] «Revue des Deux-Mondes», aprile 1832, p. 254.

raleggiante dei racconti e trascurandone interamente le potenzialità linguistico-espressive. Proprio grazie a quella lingua falsamente arcaica, Balzac riusciva a parlare di alcuni temi che non potevano essere trattati, in modo così diretto, all'interno della *Comédie humaine*; solo spostando di qualche secolo l'asse temporale l'autore poteva affrontare i problemi legati al potere e alla politica del suo tempo, ricercando nei tragici eventi del passato le possibili cause dei disordini che avevano sconvolto la Francia nel XVIII e nel XIX secolo[458].

I *Contes drolatiques* si rivelano così un laboratorio, un banco di prova della scrittura balzachiana che sperimenta tutte le tipologie narrative, coniugando all'audacia formale la provocazione ludica[459]. Un'opera lontana dall'essere un mero esercizio di stile, o una piacevole distrazione rispetto ai romanzi e ai racconti di cui si sarebbe composto il variegato 'mosaico'[460] della *Comédie humaine*. Questi due universi appartengono a un'identica concezione letteraria: la loro struttura si articola attorno a luoghi, temi e personaggi «reparaissants», innescando un gioco di influenze reciproche tra l'universo «drolatique» dei racconti e quello 'serio' della *Comédie*. È questo il caso, ad esempio, di *Dezesperance d'amour*: redatto nel 1832, qui Balzac trascrive, alla maniera «drolatique», la disavventura vissuta con la marchesa de Castries, episodio che sarà riscritto, a distanza di due anni, in una versione più drammatica e con tutt'altro pathos nella *Duchesse de Langeais*.

Lo stesso Balzac sembra voler enfatizzare questa rete di corrispondenze, quasi a sottolineare l'esistenza di una fonte di ispirazione unica, nel prologo al *Troisiesme dixain*, con la storiella del «doppio calamaio» nel quale l'autore intingerebbe alternativamente la penna, lavorando ora ai *Contes drolatiques*, ora alla *Comédie humaine*:

> D'ung goddet, sourdoyent choses graves qui s'escripvoient en encre brune; et de l'aultre, choses frestillantes qui rubriquoient joyeulzement les feuillets du cayer. Pauvre autheur ha soubvent, faulte de cure, meslangé les encres, ores cy, ores là[461].

Due progetti la cui evoluzione procede in parallelo, dunque, e che hanno per lo scrittore la medesima importanza. Nel 1836, un anno prima della pubblicazione dell'ultima decina, l'autore, stanco delle continue critiche e risentito dell'ostilità che giornalisti e pubblico gli dimostrano, inserisce nel *Lys dans la vallée* una sorta di prefazione in cui la singolarità dei *Contes drolatiques* è ribadita con forza, quasi spavaldamente:

> […] je le dis avec un courage qui sera mal apprécié, cette œuvre est la plus originalement conçue de cette époque, ce livre n'est pas un pastiche comme on le dit, car il

[458] Il 1415, ad esempio, è in Francia un anno cruciale in cui tutti i poteri entrano in crisi: religioso (lo scisma cattolico); politico (la guerra degli Armagnacs e dei Bourguignons); monarchico (la follia del re). Balzac sceglie di ambientare molti dei racconti in questo determinato periodo storico.
[459] Cfr. A.-M. Baron, *Les Cent Contes Drolatiques de Balzac*, in *La Fabrique du Moyen Âge*, cit., p. 1110.
[460] Cfr. *supra*, nota 375, p. 90.
[461] H. de Balzac, *Prologue* al *Troisiesme dixain*, in *OD*, vol. I, p. 314.

> n'y a pas d'œuvre qui puisse être construite de centons pris dans Rabelais, quand ces prétendus centons font déjà trois volumes. Non, mes contes sont écrits currente calamo dans l'esprit du temps. Aussi pour échapper à toute contestation, ai-je signé cette œuvre de rénovation littéraire. Si j'en avais fait l'objet d'une plaisanterie à la Macpherson, je n'en aurais point eu la gloire[462].

Benché elenchi i «geni rari», come li definisce egli stesso, a cui si è ispirato (Boccaccio, l'Ariosto, Marguerite de Navarre, Rabelais, Verville, La Fontaine), Balzac insiste sull'unicità del suo progetto che risiede nella maniera differente, ovvero propria dell'autore, di narrare le vicende. Per dissolvere ogni dubbio e dimostrare una volta per tutte che i *Contes drolatiques* sono molto più che modeste imitazioni, Balzac concepirà il *Quint dixain*, detto «dixain des imitacions»[463], dedicandolo espressamente ai pastiches. Accanto al *fabliau*, con traduzione a fronte, e alle novelle imitate dai più gloriosi scrittori di Francia, Italia e Medio Oriente, troviamo il decimo racconto *Comment un cochon feut prins d'amour pour ung moyne et ce qui en advint (conte drolatique)*. Inserendo il «conte drolatique» nell'elenco, Balzac vuole che la critica e il pubblico lo considerino come un genere autonomo a tutti gli effetti, un genere che, grazie alle proprie peculiarità, sia immediatamente riconoscibile e pertanto ascrivibile all'autore.

Nell'*Avertissement du libraire*, in realtà redatto dallo stesso Balzac e precedente il prologo del *Premier dixain* del 1832, riferendosi ai suoi illustri predecessori l'autore dichiara:

> […] ils ont presque tous été Molière moins la scène. Au lieu de peindre une passion, la plupart d'entre eux peignaient leur époque; aussi, plus nous allons vers le terme auquel meurent les littératures, mieux nous sentons le prix de ces œuvres antiques où respire le parfum d'un naïveté jeune et où se trouvent le nerf comique dont notre théâtre est privé, l'expression vive et drue qui peint sans périphrase et que personne n'ose plus oser[464].

La lingua deve essere franca (libera e diretta), deve «osare», arrivando anche a oltrepassare i confini imposti dal perbenismo dell'epoca. Nella decisione dell'autore di pubblicare i *Contes drolatiques* in quel preciso momento storico, si può scorgere il chiaro intento di reagire a quella che gli appare come la lenta, ma inesorabile morte

[462] Id., «Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée*», in *CH*, vol. IX, p. 956.

[463] Dall'elenco è possibile rintracciare le fonti a cui Balzac si è ispirato per la creazione dei suoi racconti: *Prologue. – La Dame empéschiée d'amour, roman en vers avec la traduction en resguard (à l'imitacion des autheurs de la langue romane). – La mère, l'enfant et l'amour, fabliau, avec la traduction en resguard. – Le Cocqu par aucthorité de iustice (conte en la méthode des cent nouvelles Nouvelles du roy Loys unze). – Le Pari du Magnifique (dans le genre des Italiens). – Le Signeur Freschi (à la fasson de la royne de Navarre). – Comment fina soupper du bonhomme (conte dans le goust de Verville). – Gazan-le-Pauvre (conte dans la mode orientale). – Le dict de l'empereur (conte dans le genre de la Bibliothèque bleue). –La Filandière (conte à la manière de Perrault). – Comment un cochon feut prins d'amour pour ung moyne et ce qui en advint (conte drolatique). – Épilogue*, in *OD*, vol. I, pp. 1182-1183.

[464] *Avertissement du libraire*, ivi, p. 6.

della letteratura e di risollevare gli umori di una «société expirante»[465], «[à] la senteur cadavéreuse»[466]. Dopo il fallimento della rivoluzione del 1830, la disillusione si è impossessata dell'animo degli uomini di lettere, raggruppati sotto l'etichetta dell'«École du désenchantement»[467]. La raccolta balzachiana intende essere una risposta a quei «pleurards qui veulent se noyer à tout propos en vers et en prose, qui font les malades en odes, en sonnets, en méditations»[468], includendo così nel suo biasimo larga parte dei poeti romantici. L'autore cerca pertanto «de restaurer l'école du rire, de réchauffer la gaieté française»[469], che gli ultimi avvenimenti storici sembrano aver cancellato, ma che resta uno degli aspetti cruciali della sua poetica. Nel prologo al *Premier dixain*, una sorta di stato dell'arte e manifesto di intenti di stampo rabelesiano, si legge:

> […] comme le rire est ung privilége octroyé seullement à l'homme, et qu'il y ha cause suffisante de larmes avecque les libertez publicques sans en adjouxter par les livres, ai-je creu chose patrioticque en dyable de publier une dragme de joyeulsetez par ce tems où l'ennuy tumbe comme une pluie fine qui mouille, nous perce à la longue, et va dissolvant nos anciennes coustumes qui faisoyent de la raye publique ung amusement pour le grand numbre[470].

Un attacco burlesco al medioevo «romantico», messo in scena grazie alle sorprendenti intuizioni di Doré, che a partire dalle descrizioni balzachiane è riuscito a restituire un quadro frenetico di quell'epoca leggendaria e inquietante. Tutto l'immaginario romantico è presente nelle sue illustrazioni, ma un immaginario di cui sia l'illustratore che lo scrittore si beffano in continuazione: epici scontri, a cui segue l'inevitabile corpo a corpo (Illustrazione 61); cavalieri letteralmente fatti a pezzi (Illustrazione 62); buffe impiccagioni (Illustrazione 63); danze macabre (Illustrazione 64); sfrenate feste pagane (Illustrazione 65); improbabili mostri alati (Illustrazione 66); e infine, la serie di visi grotteschi, illustrazioni a piena pagina o inserite all'interno del testo, impressionanti per la diversità e la ricchezza dei dettagli, (Illustrazione 67,Illustrazione 68) sia nei ritratti singoli che in quelli di gruppo (Illustrazione 69,Illustrazione 70).

Partendo dallo stesso principio alla base del linguaggio «babilefique» dei *Contes* (ovvero l'ibridazione di generi appartenenti a epoche e autori differenti, a cui va aggiunta una dose di inventiva balzachiana), Doré si ispira a fonti iconografiche diverse, gioca con esse, le mescola all'interno della stessa immagine, partecipa del medesimo

[465] H. de Balzac, *Préface* alla prima edizione del 1831 della *Peau de chagrin*, in *CH*, vol. X, p. 55.
[466] Id., *Lettres sur Paris, Lettre XI*, in *OD*, vol. II, p. 937. Lettera pubblicata su «Le Voleur» nel dicembre 1830.
[467] Ibid.
[468] Id., *Physiologie du mariage*, in *CH*, vol. XI, p. 917.
[469] Id., *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, in *OD*, vol. II, p. 744.
[470] Id., *Prologue* al *Premier dixain*, in *OD*, vol. I, p. 8.

processo creativo innescato da Balzac, ma su un altro piano, quello figurativo[471]. Ne risultano un medioevo «fantastique, extravagant, impossible»[472], come il teatro sognato da Gautier, e un'opera, scrive Balzac a Madame Hanska,

> […] qui ne peut être jugée que complète et dans dix ans. C'est un monument littéraire bâti pour quelques connaisseurs. Si vous n'aimez pas les *Contes* de Lafontaine, ni ceux de Boccace, et si vous n'êtes folle de l'Arioste, il faut laisser les *Contes drolatiques* de côté, quoique ce soit ma plus belle part de gloire de l'avenir[473].

***

«"Grâce à cette dernière Méditation, [l'auteur] peut se flatter d'avoir complètement obéi au vœu d'éclectisme qu'il a formé en entreprenant cet ouvrage, et il espère avoir rapporté, comme un avocat général, toutes les pièces du procès, mais sans donner ses conclusions"[474]. Voilà donc ce qu'est l'éclectisme pour Balzac en 1829: un exposé objectif ('impartial' pour reprendre son terme de prédilection) d'un problème qu'on tente d'examiner sous toutes ses faces. "Il semble vraiment, écrit Balzac dans la *Physiologie du mariage*, que les choses humaines aient autant de facettes qu'il y a d'esprit qui les considèrent"[475]. Cette idée ancienne chez lui est capitale pour comprendre son œuvre»[476].

[471] «C'est l'éclectisme des sources qui pourrait faire obstacle à l'intégrité de son style, car il manie sans peine toute la gamme des procédés d'emprunts – copie, plagiat, pastiche, citation, référence, imitation d'un style –, copiant un détail [...], s'inspirant d'un procédé de composition [...], usant un sens littéral d'une allégorie satirique», in J. Favière (a cura di), *Gustave Doré 1832-1883*, catalogo dell'esposizione, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 1983, p. 214. Sulle fonti grafiche di Doré, si veda in particolare il cap. II, *L'éclectisme d'un autodidacte*, pp. 216-218.
[472] Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996 (1835), p. 242.
[473] H. de Balzac, *LHB*, vol. I, p. 49, lettera del 19 agosto 1833.
[474] Id., *Physiologie du mariage*, in *CH*, vol. XI, p. 1200.
[475] Ivi, p. 982.
[476] M. Andréoli, *Balzac, Cousin et l'éclectisme*, AB, 1971, pp. 71.

Appendice iconografica

Nota tecnica sull'acquisizione ed elaborazione delle immagini riportate in appendice.

Le immagini che seguono sono state sottoposte a molteplici operazioni tecniche riguardanti la loro acquisizione ed elaborazione digitale. Sia per la qualità tipografica originale, sia per lo stato di conservazione dei testi stessi, non tutte le illustrazioni contenute nelle diverse opere consultate corrispondevano allo standard di qualità ritenuto da noi ottimale. Dunque, ove è stato possibile accedere alle stampe originali, si è proceduto a una loro acquisizione attraverso scansioni ad alta risoluzione; invece, nei casi in cui i materiali consultati provenivano da archivi digitali, si è provveduto a una verifica della loro qualità (controllo della risoluzione, dei contrasti, della composizione colorimetrica). Una volta acquisite le immagini nel corretto formato digitale, siamo passati alla loro elaborazione in funzione della stampa. Su alcune illustrazioni abbiamo eseguito un vero e proprio lavoro di 'restauro': recupero dei dettagli grafici; calibrazione dei toni e dei contrasti; ricostruzione delle parti testuali cancellate; correzioni delle distorsioni dovute alle scansioni; eliminazione dei segni di degrado o usura del supporto cartaceo. Tuttavia, l'insieme delle operazioni tecniche è stato svolto con una particolare attenzione filologica: le elaborazioni si sono così limitate a una correzione delle basi esistenti, senza mai snaturarne o modificarne l'aspetto originale.

Illustrazione 1: Tony Johannot, *La Fraternité des Arts*, in «L'Artiste», I, 1831, p. 1

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

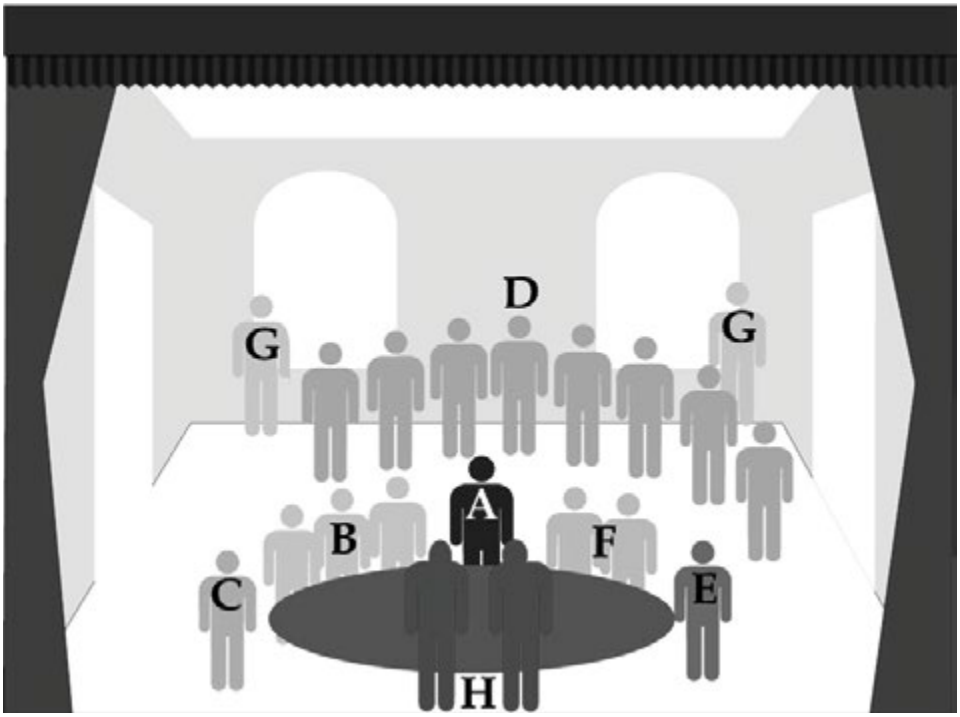


Illustrazione 2: Disposizione dei personaggi su un'ipotetica scena teatrale

LA MARATRE,

DRAME INTIME EN CINQ ACTES ET HUIT TABLEAUX,

PAR M. DE BALZAC,

REPRÉSENTÉ, POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉATRE-HISTORIQUE, LE 25 MAI 1848.

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE.

LE GÉNÉRAL COMTE DE GRANDCHAMP .... M. MATIS.
EUGÈNE RAMEL ..... M. GASPARI.
FERDINAND MARCANDAL ..... M. LACRESSONNIÈRE.
VERNON, docteur ..... M. DUPUIS.
GODARD .. .. M. BARRE.
UN JUGE D'INSTRUCTION ..... M. BOILEAU.
FELIX ..... M. DÉSIRÉ.
CHAMPAGNE, contremaître ..... M. CASTEL.
BAUDRILLON, pharmacien ..... M. BONNET.
NAPOLÉON, fils du Général ..... M. FRANCISQUE CABOT.
GERTRUDE, femme du comte de Grandchamp ... Mme LACRESSONNIÈRE.
PAULINE, sa fille ..... Mlle MAILLET.
MARGUERITE ..... Mlle GEORGES CADETTE.
GENDARMES, UN GREFFIER, LE CLERGÉ.

La scène se passe en 1829, dans une fabrique de draps, près de Louviers

---

Illustrazione 3: Distribuzione dei ruoli ne *La Marâtre*, 1848, in R. Guise, *La Marâtre*, in *Th.*, vol. XXIII, pp. 54-55

Illustrazione 4: Alcide Joseph Lorentz, *Balzac emportant La Comédie humaine*, in «La Silhouette dramatique», 11 giugno 1848, p. 7

Illustrazione 5: Alcide Joseph Lorentz, *Balzac en marâtre*, in «La Silhouette dramatique», 11 giugno 1848, p. 7

Illustrazione 6: Tony Johannot, frontespizio, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, vol. I, 1831

Illustrazione 7: Tony Johannot, frontespizio, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, vol. II, 1831

DU ROI DE BOHÊME. 107

Et s'il me plaît de m'ennuyer ce soir, pensai-je en traversant le carré, n'est-ce pas jour de Bouffes et séance à l'Athénée? D'ailleurs, repris-je en descendant les sept rampes de l'escalier. — D'ailleurs, la semelle de Popocambou n'étoit pas de liége. Elle étoit de cabron.

Que dit monsieur? demanda le portier en ouvrant son vasistas, ou was ist das de verre obscurci par la fumée, et en y passant sa tête grotesque illuminée de rubis d'octobre.

— Je dis qu'elle étoit de cabron.

Illustrazione 8: Tony Johannot, vignetta, in
Ch. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept château*, 1830, p. 107

Illustrazione 9: Janet Lange, *Fœdora*, illustrazione nel testo, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 149

Illustrazione 10: Markl, *Pauline*, illustrazione nel testo, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 287

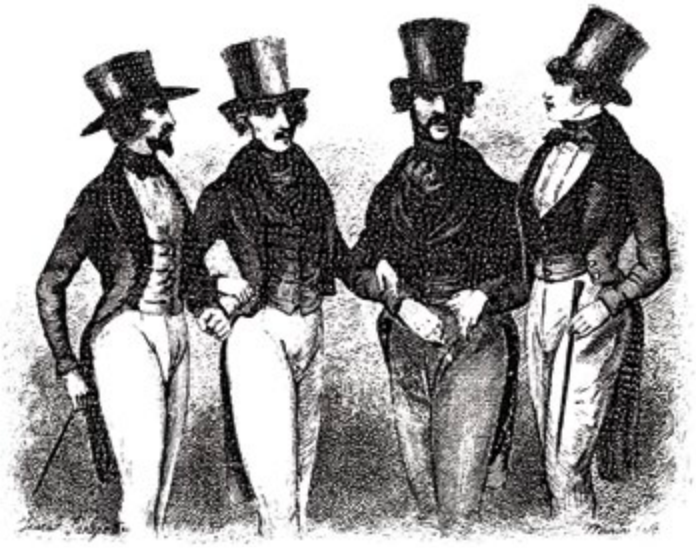


Illustrazione 11: Janet Lange, *Raphaël et ses amis*, vignetta, in
H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 54

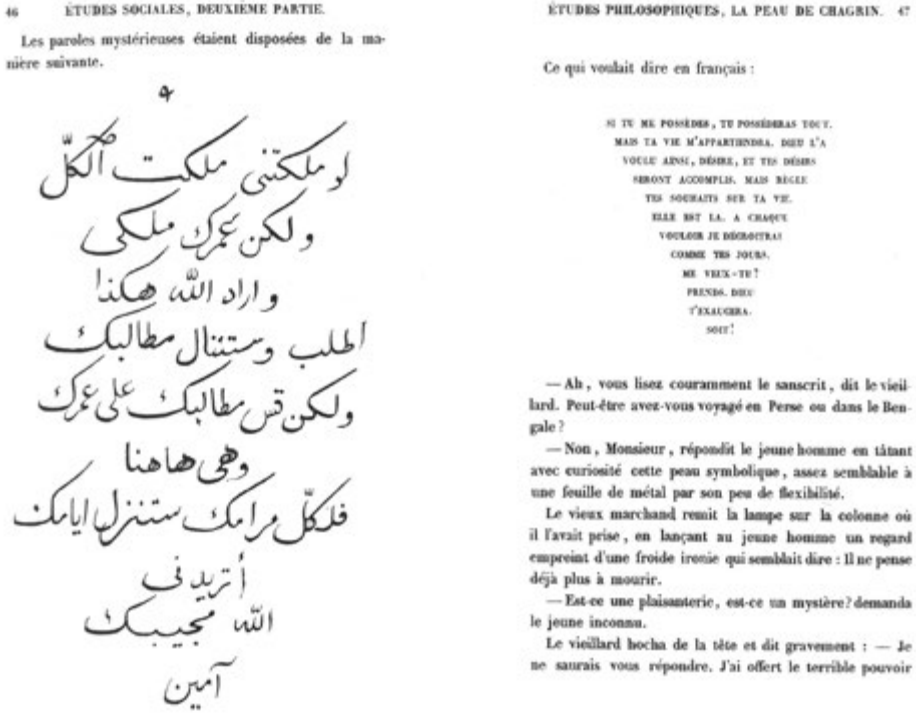
Illustrazione 12: Janet Lange,*Porriquet*, vignetta, in
H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 262

Illustrazione 13: Senza nome, *Le Pacte*, vignetta, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 42

Illustrazione 14: Janet Lange, *Chez Spieghalter*, vignetta, in H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 325

Illustrazione 15: Senza nome, *Nature morte*, vignetta, in
H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 81

Illustrazione 16: Janet Lange, *Nature morte*, vignetta, in
H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), p. 249



46 ÉTUDES SOCIALES, DEUXIÈME PARTIE.

Les paroles mystérieuses étaient disposées de la manière suivante.

لو ملكتني ملكت الكلّ
ولكن عمرك ملكي
واراد الله هكذا
اطلب وستنال مطالبك
ولكن قس مطالبك على عمرك
وهي هاهنا
فلكلّ مرامك ستنزل ايامك
أتريدني
الله مجيبك
آمين

ÉTUDES PHILOSOPHIQUES, LA PEAU DE CHAGRIN. 47

Ce qui voulait dire en français :

SI TU ME POSSÉDES, TU POSSÉDERAS TOUT.
MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA. DIEU L'A
VOULU AINSI, DÉSIRE, ET TES DÉSIRS
SERONT ACCOMPLIS. MAIS RÈGLE
TES SOUHAITS SUR TA VIE.
ELLE EST LÀ. A CHAQUE
VOULOIR JE DÉCROÎTRAI
COMME TES JOURS.
ME VEUX-TU?
PRENDS. DIEU
T'EXAUCERA.
SOIT!

— Ah, vous lisez couramment le sanscrit, dit le vieillard. Peut-être avez-vous voyagé en Perse ou dans le Bengale?

— Non, Monsieur, répondit le jeune homme en tâtant avec curiosité cette peau symbolique, assez semblable à une feuille de métal par son peu de flexibilité.

Le vieux marchand remit la lampe sur la colonne où il l'avait prise, en lançant au jeune homme un regard empreint d'une froide ironie qui semblait dire : Il ne pense déjà plus à mourir.

— Est-ce une plaisanterie, est-ce un mystère? demanda le jeune inconnu.

Le vieillard hocha de la tête et dit gravement : — Je ne saurais vous répondre. J'ai offert le terrible pouvoir

Illustrazione 17: H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, 1956 (1838), pp. 46-47

Illustrazione 18: Gavarni, tavola fuori testo, per H. de Balzac, *La Femme comme il faut*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, 2003 (1840), vol. I, p. 57

Illustrazione 19: Gavarni, testata per H. de Balzac, *La Femme comme il faut*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, 2003 (1840), vol. I, p. 55

Illustrazione 20: Bertall, testata per H. de Balzac, *Philosophie de la vie conjugale à Paris. – Chaussée d'Antin*, in *Le Diable à Paris*, 1992 (1845), p. 165

Illustrazione 21: Gavarni, , Locandina per H. de Balzac, *Philosophie de la vie conjugale*, litografia in bianco e nero, 64x69 cm, 1845

Illustrazione 22: Gavarni, *Philosophie de la vie conjugale*, frontespizio, in H. de Balzac, Paris marié. *Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845)

PHILOSOPHIE

DE

LA VIE CONJUGALE

A PARIS.

—

Sommaire.

L'été de la Saint-Martin conjugal. — De quelques péchés capitaux. — De quelques péchés mignons. — La clef du caractère de toutes les femmes. — Un mari à la conquête de sa femme. — Les travaux forcés. — Les risettes jaunes. — Nosographie de la villa. — La misère dans la misère. — Le dix-huit brumaire des ménages. — L'art d'être victime. — La campagne de France. — Le solo de corbillard. — Commentaire où l'on explique la felichitta du finale de tous les opéras, même de celui du mariage.

Illustrazione 23: Gavarni, *L'amour conjugal*, vignetta, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), p. 1

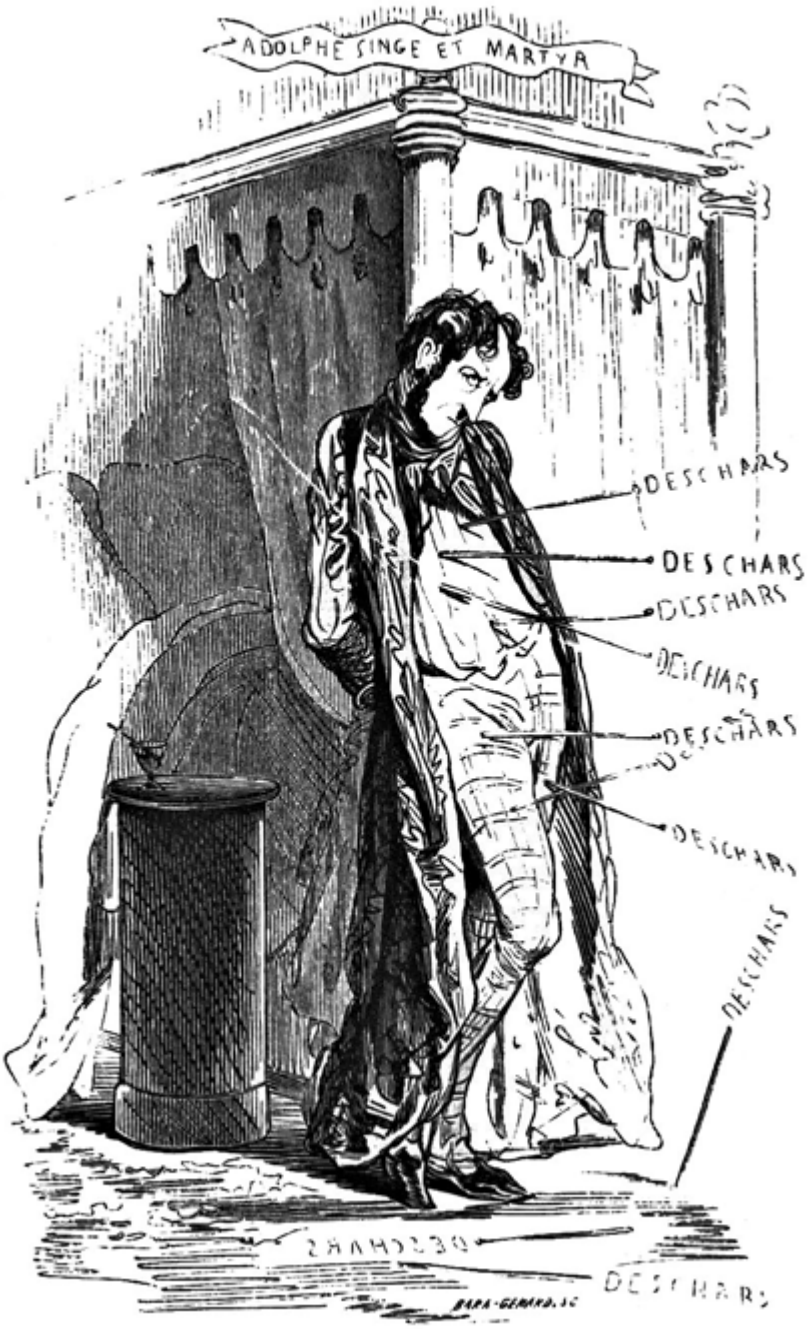


Illustrazione 24: Gavarni, *Adolphe singe et martyre*, illustrazione nel testo, in H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), p. 7

Illustrazione 25: Gavarni, *St. Deschars*, illustrazione nel testo, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), p. 6

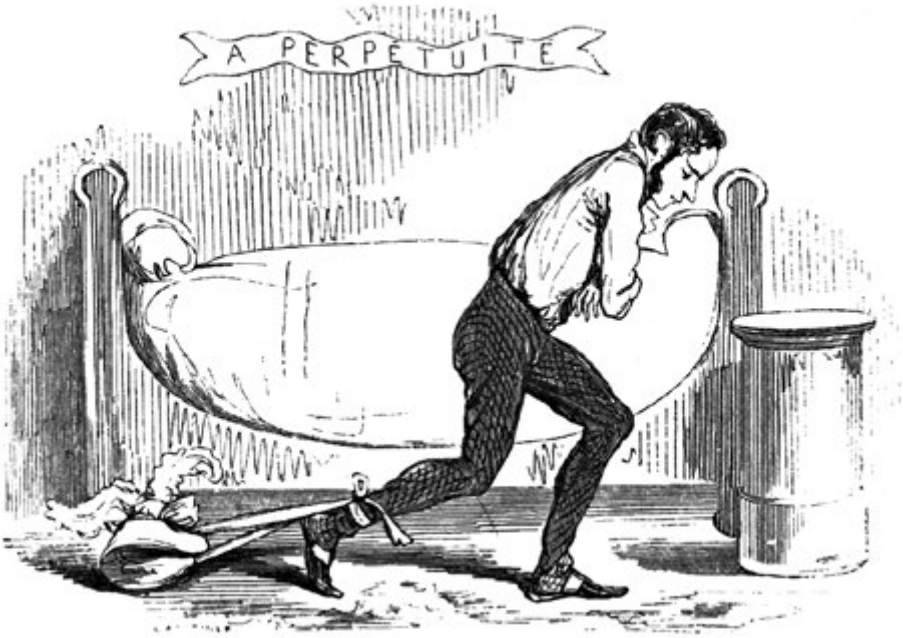


Illustrazione 26: Gavarni, *À perpétuité*, vignetta, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), p. 10

Illustrazione 27: Gavarni, *Caroline*, vignetta, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), p. 17

Madame Caroline.

PAR GAVARNI. gravé par LAVIEILLE.

Illustrazione 28: Gavarni, *Madame Caroline*, tavola fuori testo, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Une jeune affligée.

PAR GAVARNI. gravé par LAVIEILLE.

Illustrazione 29: Gavarni, *Une jeune affligée*, tavola fuori testo, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Une dame à turban.

PAR GAVARNI. gravé par BARA et GÉRARD.

Illustrazione 30: Gavarni, *Une dame à turban*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Une femme dont on dit beaucoup de mal.

PAR GAVARNI. gravé par BARA et GÉRARD.

Illustrazione 31: Gavarni, *Une femme dont on dit beaucoup de mal*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Une Bourgeoise.

Par GAVARNI. Gravé par BARA et GÉRARD.

Illustrazione 32: Gavarni, *Une Bourgeoise*, tavola fuori testo, in
H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Une Femme de quarante ans sans emploi.

Par GAVARNI. Gravé par BARA et GÉRARD.

Illustrazione 33: Gavarni, *Une Femme de quarante ans sans emploi*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale*, 1882 (1845), s. p.

Illustrazione 34: Bertall, Locandina per H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, litografia in bianco e nero, 70x54 cm, 1845 [fonte: gallica.bnf.fr]

ADOLPHE ET CAROLINE.

Illustrazione 35: Bertall, *Adolphe et Caroline*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 105

Illustrazione 36: Bertall, La dernière querelle, vignetta, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 335

Illustrazione 37: Bertall, *Une foule de petites misères imprévues,* vignetta, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 6

Illustrazione 38: Bertall, vignetta pagina del titolo, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), s. p.

Illustrazione 39: Bertall, *Côté mâle*, letterina, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 191

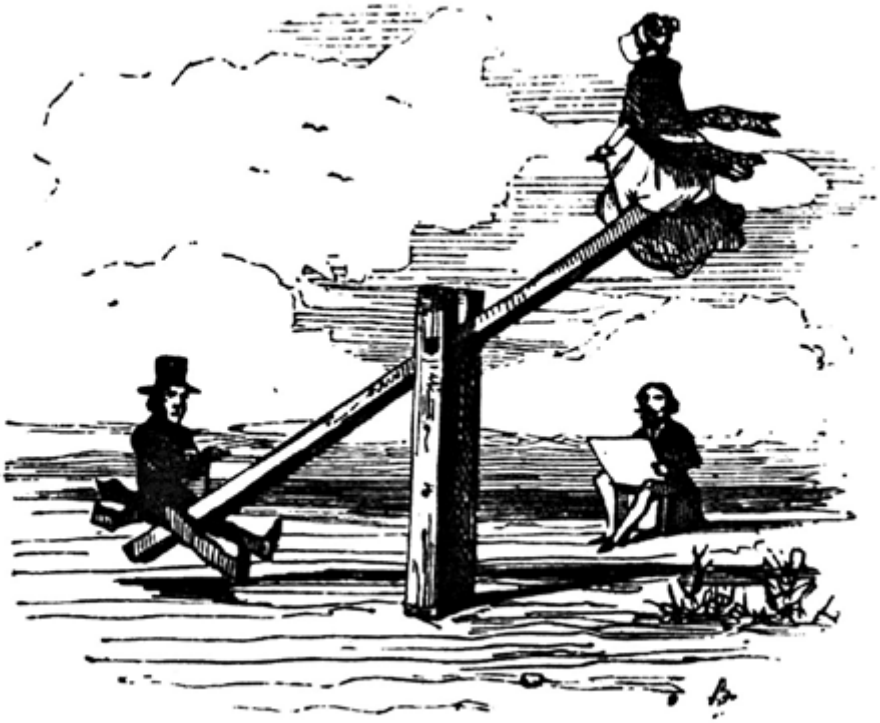


Illustrazione 40: Bertall, *Côté femelle*, finalino, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 194

Illustrazione 41: Bertall, *Les découvertes*, vignetta, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 19

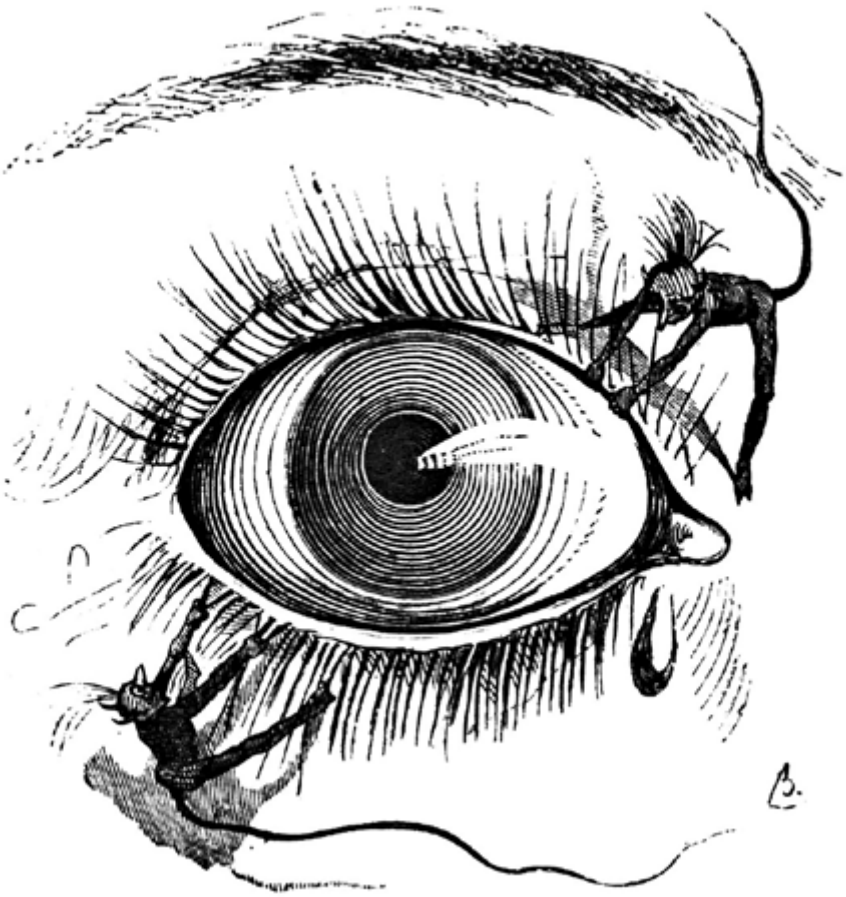


Illustrazione 42: Bertall, *Les révélations brutales*, vignetta, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 273

PLAN DE LA LUNE DE MIEL.

(Retrouvé dans les cartons de feu Mlle de Scudéry.)

Illustrazione 43: Bertall, *Plan de la lune de miel*, (Retrouvé dans les cartons de feu Mlle de Scudéry), tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 89

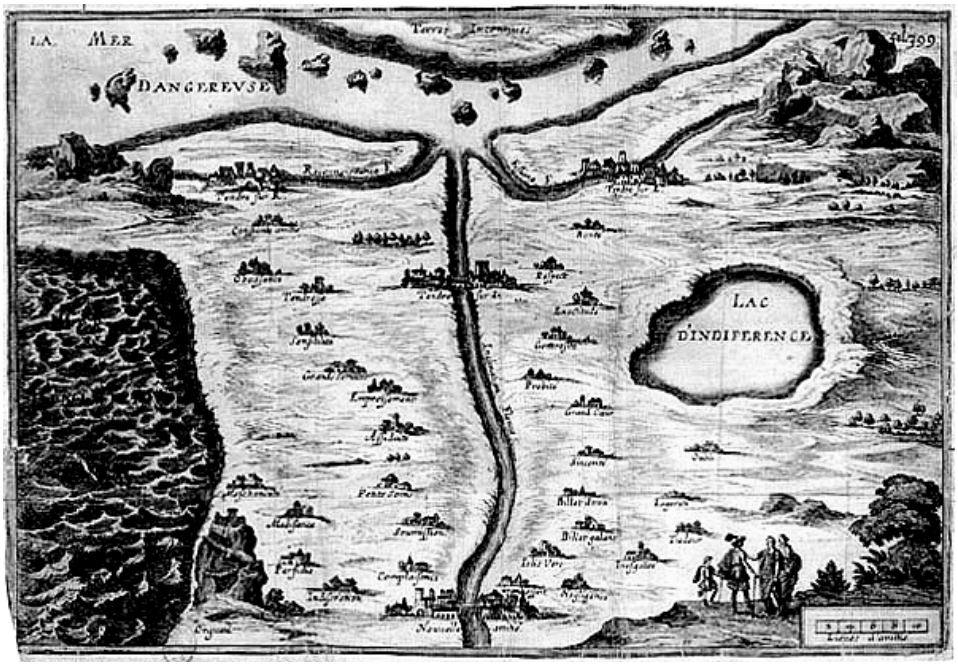
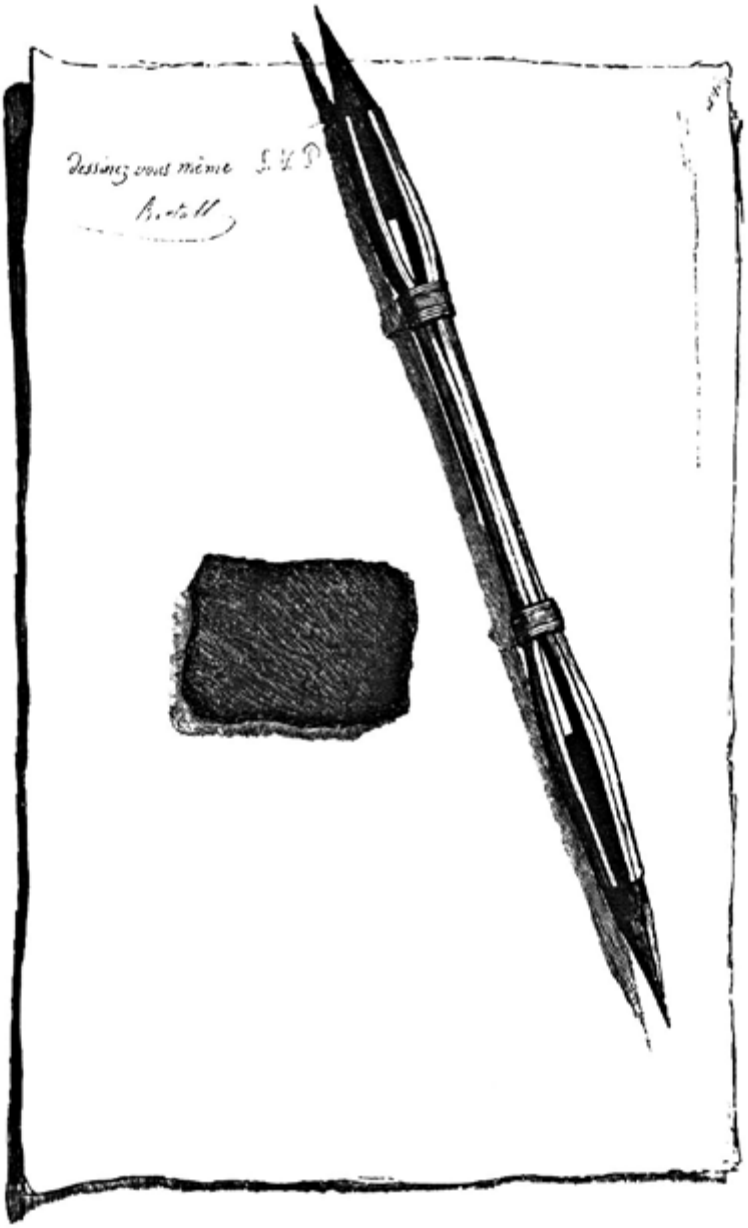


Illustrazione 44: François Chauveau, *Carte de Tendre*, in M. de Scudéry, *Clélie, Histoire romaine*, 1654 [fonte: gallica.bnf.fr]

Illustrazione 45: Bertall, *(Avant.) – (Pendant.) – (Après.)*, vignetta, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 88

Illustrazione 46: Bertall, *Les Travaux forcés*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), s. p.



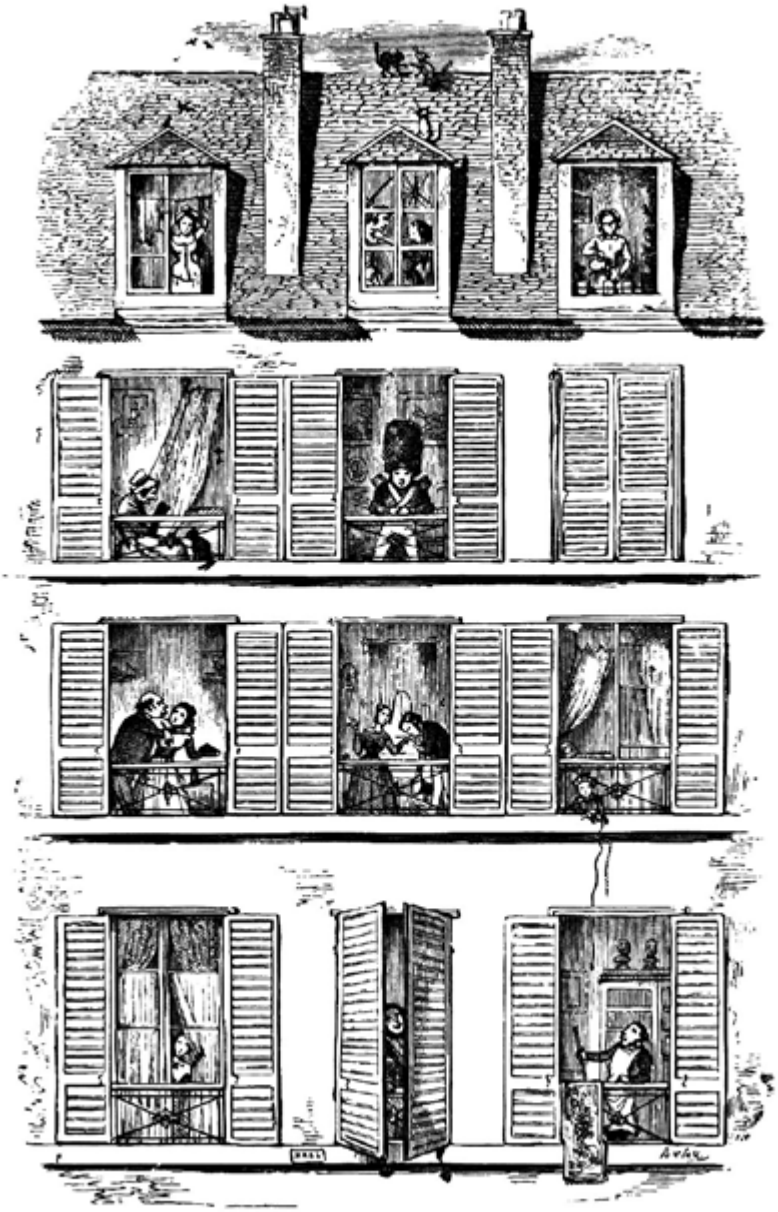
CELLE QUE VOUS RÊVEZ !

Illustrazione 47: Bertall, *Celle que vous rêvez!*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 91

Illustrazione 48: Bertall, *L*, letterina, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 169

Illustrazione 49: Bertall, *A*, letterina, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 323

Illustrazione 50: Bertall, *Mal*, tavola fuori testo, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 29



LA MAISON EN FACE.

Illustrazione 51: Bertall, *La maison en face*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 171

Illustrazione 52: Bertall, *La felichitta*, vignetta, in
H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), p. 379

OU CESSENT LES PETITES MISÈRES.

Illustrazione 53: Bertall, *Où cessent les petites misères*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1978 (1846), s. p.

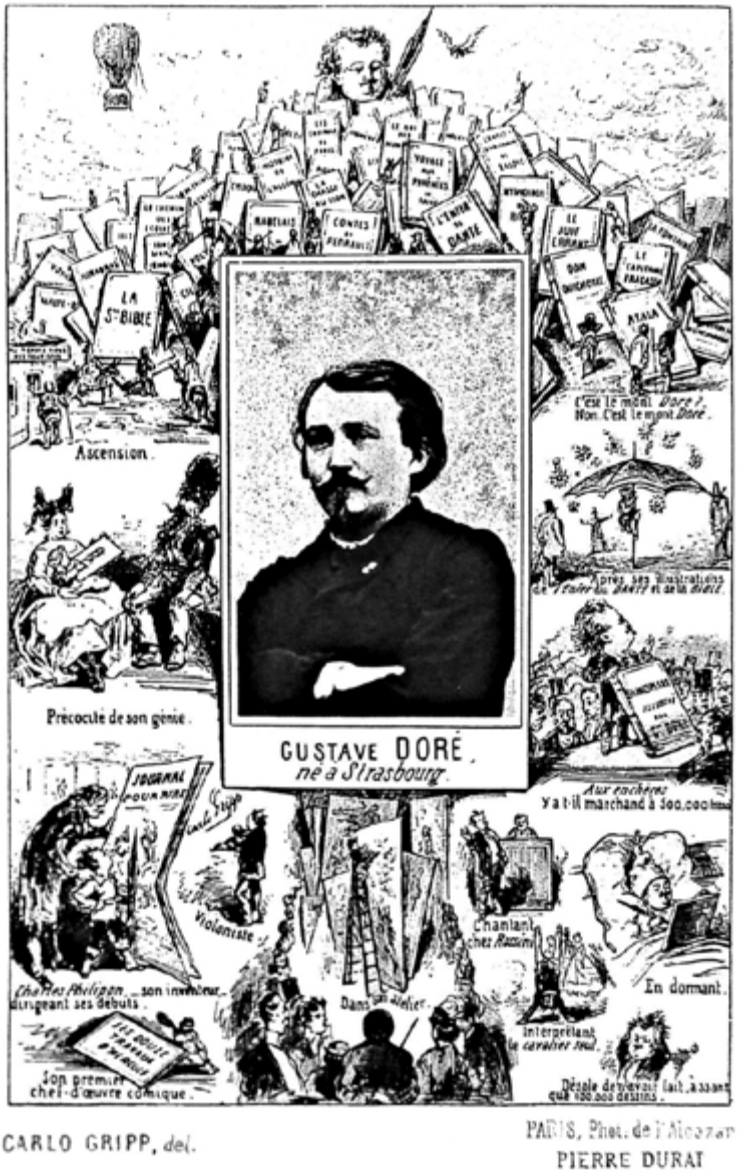


Illustrazione 54: Carlo Gripp, *Gustave Doré, Photo-biographie des contemporains*, s. d.

Illustrazione 55: Gustave Doré, *Balzac l'entomologiste*, vignetta, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 221

Illustrazione 56: Gustave Doré, *Père et fils*, vignetta, in
H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 427

Illustrazione 57: Gustave Doré, Locandina per Rabelais,*Œuvres*, litografia a colori, 140x110 cm, 1854-1855 [fonte: gallica.bnf.fr]

Illustrazione 58: Gustave Doré, *Gargantua*, vignetta, in
Rabelais, *Gargantua*, Paris, J. Bry Ainé, Libraire-Éditeur, 1854, p. 68

Illustrazione 59: : Gustave Doré, *Le trez-horrifique Gargantua compisse la aigrement gent parisienne*, vignetta, in H.
de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 319

70 CONTES DROLATIQUES.

en sa senneschaussée, le paige chercha-t-il et treuva Blanche endormie, et luy feit faire un beau resve. Il luy tollyt ce qui si fort la gehennoyt, et si plantureusement luy bailla de la graine aux enfans, que, du surplus, elle eust parfaict deux aultres. Aussy, la commère, saisissant le paige à la teste et le serrant de court, s'écria : — Oh! René, tu m'as esveiglée!

Et de faict, il n'y avoyt sommeil qui pust y tenir; et ils treuvèrent que les sainctes debvoyent dormir à poings fermez. De ce coup, sans aultre mystère, et par une propriété bénigne qui est principe servateur des espoux, le doulx et gracieux plumage séant aux cocqus se plaça sur la teste du bon mary, sans qu'il en ayt senti le moindre eschec.

Depuis cette belle feste, la senneschalle feit de grant cueur sa sieste à la françoyse, pendant que Bruyn faisoyt la sienne à la sarrazine. Mais, par les dictes siestes, elle expérimenta comme la bonne ieunesse du paige avoyt meilleur goust que celle des vieulx senneschaulx; et, de nuict, elle s'enfouissoyt dedans les toiles, loing de son mary, que elle trouvoyt rance et ord en diable. Puis, force de dormir et de se resveigler le iour; force de faire des siestes et de dire des litanies, la senneschalle sentit florir dans ses flancs mignons ceste gesine, après laquelle tant et tant avoyt esté sospiré; mais ores elle aymoyt plus davantaige la fasson que le demourant.

Faictes estat que René sçavoyt lire aussy, non plus seulement dedans les livres, ains aux yeux de sa iolie *seigneure* pour laquelle il se seroyt gecté en ung buscher ardent, si telle avoyst esté son vouloir, à elle. Quand par eulx feurent faictes de bonnes et amples traisnées, plus de cent au moins, la petite senneschalle eut cure et soulcy de l'ame et de l'advenir de son amy le paige. Ores, ung matin de pluye, qu'ils iouoyent à touche fer, comme deux enfans innocens de la teste aux pieds, Blanche, qui estoyt toujours prinse, luy dit :

— Viens çà, René! Sçais-tu que, là où i'ay commis des pé-

Illustrazione 60: Gustave Doré, *Le voile des convenances* e *Attaque du cocquaige*, vignette, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 70

Cet arrest feut cause de grans troubles et prinses d'armes par la ville.

Illustrazione 61: Gustave Doré, *Troubles civils*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 405

Illustrazione 62: Gustave Doré, *Desconfiture*, vignetta, in
H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 349

Illustrazione 63: Gustave Doré, *Ce bon petit iusticiard*, vignetta, in
H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 457

Illustrazione 64: Gustave Doré, *Ronde infernale*, vignetta, in
H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 390

Illustrazione 65: Gustave Doré, *Les ieux de la troupe ægyptiacque*, illustrazione nel testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 37

Illustrazione 66: Gustave Doré, *C'est un succube ou démon femelle comme il feut veu par les champs*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 370

Et donna le commandement de ses hommes à ung vieulx stropiat aveeques lequel il avoyt moult roulé en Palestine et aultres lieux.

Illustrazione 67: Gustave Doré, *Ruines d'ung brave*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 57

232 CONTES DROLATIQUES.

que des histoires de la court de Bourgogne, lesquelles n'ont cours qu'avecques nostre monnoye...

— Eh! ventre dieu! sommes-nous pas en la terre de Beauffremont? s'escria l'aultre, monstrant les pots vuydez.

« — Ie vous diray doncques une adventure bien cogneue à Diion, laquelle est advenue au temps où i'y commandoys, et ha deu estre mise par escript. Il y avoyt ung sergent de iustice nommé Franc-Taupin, lequel estoyt ung vieulx sac à maulvai-

Illustrazione 68: Gustave Doré, *Ung vieulx sac à maulvaisetez*, illustrazione nel testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 232

Ses confrères luy feirent autant de hontes et mocqueries que saint Iacques eut d'honneurs en Compostelle.

Illustrazione 69: Gustave Doré, *Maints iusticiards*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 88

Puis la bonne Régente despescha ses femmes à l'onguent, à la toile à bender les playes, à l'eau du Bonhomme, à tant de chouses, que elle demoura seule.

Illustrazione 70: Gustave Doré, *Sorevers, maistres myres*, tavola fuori testo, in H. de Balzac, *Les Cents Contes drolatiques*, 1884 (1855), p. 266

Bibliografia

Avvertenza. Sarebbe necessario un altro volume per stilare una bibliografia solo in parte esauriente dei prolemi affrontati in questa ricerca. L'elenco che segue rappresenta un primo punto di partenza per chi voglia approfondire la riflessione sull'ibridazione di arti e generi diversi in Balzac. La bibliografia delle opere lette e/o consultate è stata divisa in sei sezioni principali: nella prima, oltre all'insieme della produzione balzachiana sono indicate le principali edizioni e le raccolte illustrate più importanti a cui l'autore ha partecipato, nonché alcune recenti traduzioni italiane; la seconda sezione si compone di monografie, miscellanee e articoli che si interrogano sulla miscidanza di generi differenti nella narrativa balzachiana; nella terza si trovano i volumi e contributi critici sul teatro balzachiano; nella quarta, abbiamo riunito gli studi sull'illustrazione in Balzac e sul complesso rapporto testo/immagine nel XIX secolo; nella quinta sono confluiti quei saggi e articoli che propongono un approccio di carattere generale (teorico, estetico, storico-letterario); infine nella sesta sezione abbiamo segnalato alcuni dei siti internet consultati.

A – Opere di Balzac

Balzac H. de 1976-1981, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 12 voll.

— 1990-1996, *Œuvres diverses*, sous la direction de P.-G. Castex, avec la collaboration de R. Chollet, R. Guise et N. Mozet pour le vol. I; avec la collaboration de R. Chollet, Ch. Guise et R. Guise pour le vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,

— 1969-1970, *Œuvres complètes de M. de Balzac. Théâtre*, édition établie et annotée par R. Guise, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale & Les Éditions du Delta, voll. XXI-XXII-XXIII.

— 1962, *Théâtre*, voll. XXVII-XXVIII, édition établie par R. Chollet, Lausanne, Éditions Rencontre.

— 1999, *Premiers Romans (1822-1825),* édition établie par A. Lorant, Paris, Éditions Robert Laffont, 2 voll.

— 1960-1969, *Correspondance*, Textes réunis, classés et annotés par R. Pierrot, Paris, Garnier, 5 voll.

— 1990, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par R. Pierrot, Paris, Laffont, Bouquins, 2 voll.

— 1968, «Revue parisienne», juillet-septembre 1840, Genève, Slatkine Reprints (ed. orig. 1840).

Edizioni illustrate

— 1956, *Balzac illustré. La Peau de chagrin. Études sociales*, illustré par des graveurs du temps, Paris, Club des Libraires de France (ed. orig. 1838).

— 1882, *Paris marié. Philosophie de la vie conjugale à Paris*, commenté par Gavarni, Paris, Roquette (ed. orig. 1845).

— 1978, *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, Paris, Les Éditions Roger Dacosta (ed. orig. 1846).

— 2011, *Petites misères de la vie conjugale*, illustrées par Bertall, préface de M. Rovere, Paris, Rivage poche / Petite Bibliothèque.

— 1884, *Les Cent Contes drolatiques, colligez es abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruelistes et non aultres*, dixième édition, illustrée par Gustave Doré, Paris, Garnier Frères (ed. orig. 1855).

Anna Fierro, *Ibridazioni balzachiane: «meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione* ISBN 978-88-6655-500-1 (online),
CC BY-NC-ND 3.0 IT, 2013 Firenze University Press

— 1840-1842, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, a cura di L. Curmer, Paris, Curmer Éditeur, 2 voll. (Per un'edizione recente: Bouttier P. (a cura di) 2003, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Omnibus, 2 voll.).
— 1843-1845, *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens. Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc. etc.*, a cura di P. J. Hetzel, Paris, Hetzel, 2 voll. (Per un'edizione recente: *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, Collection Capitale, 1992).
— 1843-1844, *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, illustré par Gavarni, Victor Adam, Daumier, d'Aubigny, Henri Emy, Traviès et Henri Monnier, Paris, Au bureau central des publications nouvelles, 2 voll.

Traduzioni italiane consultate

Balzac H. de 1995, *Le Sollazzevoli istorie*, illustrazioni di Gustave Doré, traduzione di A. Valesi, Milano, Sonzogno, 3 voll.
— 2010, Voyage en Italie, a cura di C. Piana, traduzione di M. G. Bianco, Cargeghe (Ss), Editoriale Documenta.
— 2011, *L'École des ménages*, a cura di C. Piana, traduzione di M. G. Bianco, Cargeghe (Ss), Editoriale Documenta.
— 2011, *Piccole miserie della vita coniugale*, a cura di G. Scaraffia, traduzione di F. Lopiparo, Roma Editori Riuniti.

B – Testi critici sulla narrativa di Balzac

1 – Monografie e miscellanee

Arrigon L.-J. 1927, *Les Années romantiques de Balzac*, Paris, Perrin.
Barbéris P. 1971, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Larousse.
Bardèche M. 1964, *Une Lecture de Balzac*, Paris, Les Sept Couleurs.
— 1967, *Balzac romancier. La formation de l'Art du Roman chez Balzac, jusqu'à la publication du Père Goriot*, Genève, Slatkine Reprints.
Barel-Moisan C. e Couleau Ch. (a cura di) 2009, Balzac. *L'aventure analytique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
Barel-Moisan C- e Diaz J.-L. (a cura di) 2006, *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
Baron A.-M. 1990, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck.
— (a cura di) 1998-1999, *L'École des Lettres, second cycle 'Balzac et la nouvelle'*.
Barrière P. 1928, *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette.
Bayard P. 1978, *Balzac ou le troc de l'imaginaire*, Paris, Minard.
Berthier Ph. 1998, *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Paris, Hachette Littératures.
Bertini M. (a cura di) 2000, Honoré *de Balzac. Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, Milano, Sansoni.
— 2010, Incroci *obbligati. Romanzo, ritratto, mélodrame*, Milano, Edizioni Unicopli.
Bertini M. e Oppici P. (a cura di) 2008, *Autour de Wann-Chlore. Le dernier roman de jeunesse de Balzac*, Bern, Peter Lang.

Bonanni V. 2005, *Archeologie letterarie. Balzac, Bandello e la tradizione della novella*, Padova, Biblioteca Francese Unipress.
Bordas É. (a cura di) 2003, *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot.
Bowen R. P. 1940, *The Dramatic Construction of Balzac's Novels*, Eugene, University of Oregon Monographs.
Brooks P. 1985, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale s.r.l.
Carofiglio V. 1993, Honoré *de Balzac. Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
Chollet R. 1983, *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck.
Couleau-Maixent Ch. 2007, Balzac, *le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Champion.
Curtius E. R. 1969, *Balzac*, Milano, Il Saggiatore, Arnoldo Mondadori Editore.
Dällenbach L. 1996, *La Canne de Balzac*, Paris, José Corti.
— 2001, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Édition du Seuil.
Delattre G. 1961, *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, Presses Universitaires de France.
Dickinson L. E. 2000, *Theatre in Balzac's "La Comédie Humaine"*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
Duchet C. (a cura di) 1979, *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, C.D.U e SEDES.
Duchet C. e Neefs, J. (a cura di) 1982, *Balzac: l'invention du roman*, Paris, Belfond.
Duchet C. e Tournier I. (a cura di) 1993, Balzac, *Œuvres complètes. Le «moment» de la Comédie Humaine*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
Festa McCormick D. 1973, *Les Nouvelles de Balzac*, Paris, Nizet.
Fiorentino F.1989, *Introduzione a Balzac*, Bari, Laterza.
Guichardet J. 2007, *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
Guise R. 1994, *Balzac*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
Lahlou-Tazi A.1981, *Balzac dramaturge dans les "Scènes de la vie privée"*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Thèse de doctorat, 3e cycle.
— 2002, *Balzac dramaturge dans les "Études de mœurs"*, Casablanca, Université Hassan II – Ain-Chock Casablanca, Thèse de Doctorat.
Laubriet P. 1980, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine.
Le Huenen R. e Oliver A. (a cura di) 2007, *Paratextes balzaciens: La Comédie humaine en ses marges*, Toronto, Centres d'Études du XIXe siècle Joseph Sablé.
Le Huenen R. e Perron P. (a cura di) 1980, *Le Roman de Balzac*, Ottawa, Didier.
Lechevalier-Novak A. 2007, *La Théâtralité dans le roman: Stendhal, Balzac*, U.F.R. Littérature et linguistique françaises et latines, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Thèse de doctorat.
Lee S. 2002, *Traces de l'excès: essai sur la nouvelle philosophique de Balzac*, Paris, Champion.
Lombardi P. D. 1991, *Mosaico balzacchiano. La donna e la norma nella Commedia umana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
Lucey M. 2008, *Les Ratés de la famille: Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard.
Mahieu R. e Schuerewegen F. (a cura di) 1998, *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES.
Massol Ch. 2006, *Une Poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz.
Ménard M.1983, *Balzac et le comique dans "La Comédie humaine"*, Paris, PUF.
Michel A. 1978, *Le Mariage chez Honoré de Balzac: amour et féminisme*, Paris, Les Belles Lettres.

Michelot I. 2002, *Récit romanesque et théâtralité dans "les scènes de la vie parisienne" et dans le "cycle de Vautrin" d'Honoré de Balzac*, Paris, Paris-Sorbonne – Paris VI, Thèse de doctorat.

Olivier A. e Vachon S. 2002, Réflexions *sur l'autoréflexivité balzacienne*, Toronto, Centre Joseph-Sablé.

Pietri S. 2009, *La Terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, MUP.

Schuerewegen F. 2004, *Balzac, suite et fin*, Lyon, ENS Éditions.

Vachon S. (a cura di) 1996, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur.

— (a cura di) 2000, Balzac. Écrits sur le roman, Paris, Le Livre de Poche.

Viswanathan-Delord J. 2000, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université de Laval.

Wumser A. 1964, *La Comédie inhumaine*, Paris, Gallimard.

2 – Articoli e contributi critici

Amossy R. 1982, *L'Explotation des contraintes génériques dans La Comédie humaine. L'exemple du récit licencieux*, in Duchet C. e Neefs J. (a cura di), *Balzac: l'invention du roman*, Paris, Belfond: 99-119.

Andréoli M. 1971, *Balzac, Cousin et l'éclectisme*, «L'Année balzacienne»: 37-81.

Bar F. 1971, *Archaïsme et originalité dans le Contes drolatiques de Balzac*, «L'Année balzacienne»: 189-203.

Bara O. 2005, *Balzac en vaudeville: manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne (1830-1840),* in Bourdin P. e Loubinoux G. (a cura di), *La Scène bâtarde, entre lumières et romantisme*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 91-109.

— 2001, *L'Envers de La Comédie humaine: mythes balzaciens du Boulevard*, in « Lieux littéraires / La Revue, "Théâtres virtuels", Université Paul Valéry», 4, dicembre: 21-43.

Barbéris P. 1968, *L'Accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832)*, «L'Année balzacienne»: 165-195.

Bardèche M. 1960, *Autour des Études Philosophiques*, «L'Année balzacienne»: 109-124.

Barel-Moisan C. 2001, *Brouillages Narratifs. L'intertextualité ou l'envers du roman*, «La Licorne», 56: 133-150.

Bargues-Rollins Y. 1985, *Une «danse macabre»: du fantastique au grotesque dans la Peau de chagrin*, «Romantisme», 15, 48: 33-46.

Baron, A.-M. 1987, *La Technique du flash-back chez Balzac*, «L'Année balzacienne»: 363-377.

— 1989, *Statut et fonction de l'observateur balzacien*, «L'Année balzacienne»: 301-316.

— 1993, *Mélodrame et feuilleton: la revendication théâtrale dans Ursule Mirouët*, in Duchet C. e Tournier I. (a cura di), *Balzac, Œuvres complètes. Le «moment» de la Comédie Humaine*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes: 243-256.

— 1996, *Artifices de mise en scène et art de l'illusion chez Balzac*, «L'Année balzacienne»: 23-35.

— 1998-1999, *Avant-propos*, «L'École des Lettres second cycle 'Balzac et la nouvelle'», 13: 3-17.

— 2004, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, «L'Année balzacienne»: 21-38.

— 2006, *Les Cent Contes Drolatiques de Balzac*, in Bernard-Griffiths S., Glaudes P. e Vibert B. (a cura di), *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la littérature françaises du XIXe siècle*, Paris, Champion: 1108-1111.

Basset N. 1986, *La Physiologie du mariage est-elle une physiologie?*, «L'Année balzacienne»: 101-114.

Beizer J. 2006, *Encore Adieu: de la répétition à la mort*, «L'Année balzacienne»: 55-66.

Berthelot S. 2006, *Balzac et le réalisme grotesque. Lecture de La Cousine Bette*, in Bercegol F. e Philippot D. (a cura di), La *Pensée du paradoxe: approches du romantisme, hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne: 147-163.

Berthier P. 1987, *Adieu au théâtre*, «L'Année balzacienne»: 41-57.

Bertini M. 2003, *Gautier critique de Balzac*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» 55: 501-518.

— 2003, *Ritratto e mélodrame: una costellazione balzachiana*, Torchi F. (a cura di), in *Narrare/Rappresentare. La parola letteraria, lo schermo, la scena*, Bologna, CLUEB: 117-130.

— 2008, *Les deux orphelines: Wann-Chlore entre mélodrame et roman*, in Id. e Oppici P. (a cura di), *Autour de Wann-Chlore. Le dernier roman de jeunesse de Balzac*, Bern, Peter Lang: 71-80.

— 2010, *Dal palcoscenico al romanzo: l'Olympia di Balzac e il mélodrame*, in Bosco G., Pavesio M. e ResciaL. (a cura di), *Contatti paesaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura: 245-258.

Bichard-Thomine M.-C. 1995, *Le Projet des Contes drolatiques d'après leurs prologues*, «L'Année balzacienne»: 151-164.

Bilodeau F. 1969, *Espace et temps romanesques dans La Peau de chagrin*, «L'Année balzacienne»: 47-70.

Bodin Th. 1980, *Petites misères d'une préface. À propos des Petites misères de la vie conjugale*, «L'Année balzacienne»: 163-168.

— 1997, *Autour d'une critique de La Peau de chagrin*, «L'Année balzacienne»: 289-302.

Bolzan L. gennaio-marzo 2005, *Segreti e bugie, Balzac sul cuore femminile*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LVIII: 33-57.

Bordas É. 1996, *Scénographie du dialogue balzacien*, «Modern Languages Notes», 111, 4: 722-733.

Borderie R. 2001, *Le Corps de la philosophie: La Peau de chagrin*, «L'Année balzacienne»: 199-219.

Borgomano M. 1992, Adieu, *ou l'écriture aux prises avec l'Histoire*, «Romantisme», 22: 77-86.

Bougon P. 2001, *Hospitalité, folie et féminité dans Adieu de Balzac*, in Deshoulières V. e Perrot D. (a cura di), *Le Don d'hospitalité. De l'échange à l'oblation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 85-101.

Boulard-Bezat S. 1987, *Les Adaptations du Père Goriot*, «L'Année balzacienne»: 167-178.

Bourget J.-L. 1977, *Ni du roman, ni du théâtre. La Maison de Nucingen*, «Poétique», 31: 459-467.

Brombert, V. 1960, *Balzac and the Caricature of the Intellect*, «The French Review», 34, 1: 3-12.

Brooks P. 1969, *Balzac: Melodrama and Metaphor*, «The Hudson Review», 22, 2: 213-228.

Bustarret, C. 1995, *Balzac et le papier: de la Société d'abonnement général à Illusions perdues*, in Meyer-Petit J. (a cura di), *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris Musées / Éditions des Cendres: 81-103.

Butor M. 1998, *L'Anneau magique, La Peau de chagrin*, in Id., Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac I, Paris, Éditions de la Différence: 19-30.

Caramaschi E. 1985, *Paysages impressionnistes chez Balzac*, in Id., *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano (Br), Schena: 47-80.

Chambers R. spring-summer 1990, *Reading the voice of death: Balzac's Le Message*, «Nineteenth-Century French Studies», 18, 3-4: 408-423.

Chollet R. 1984, *Balzac et le Feuilleton littéraire*, «L'Année balzacienne»: 71-106.

— 1995, *La Jouvence de l'archaïsme*, «L'Année balzacienne»: 135-150.

— 1996, *Introduction à «La Récusation des genres»,* in VachonS. (a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 71-75.

Conner W. 1963, *Les titres de Balzac*, «Cahiers de l'Association internationale des Études françaises»: 283-294.

Dällenbach L. novembre 1979, Du *Fragment au cosmos (La Comédie humaine et l'opération de lecture I)*, «Poétique», 40: 420-431.

— avril 1980, *Le tout en morceaux (La Comédie humaine et l'opération de lecture II)*, «Poétique», 42: 156-159.

— novembre1981, D'une métaphore totalisante, la mosaïque balzacienne, «Lettere italiane», 33: 493-508.

David J. 2007, Le *Sens pratique du détail,* in Del Lungo A. e Lyon-Caen B. (a cura di), *Le Roman du signe: fiction et herméneutique au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes: 77-90.

De Smirnoff R. 2001, *Jeux de regards dans la scène balzacienne*, in Mathet M.-Th. (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan: 109-121.

Del Panta E. 2004, *Balzac e la poetica del romanzo drammatico*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 4: 451-476.

— 2004, *Images du théâtre dans le roman balzacien*, «L'Année balzacienne»: 101-112.

Derla L. 2004, *Balzac tra romanzo e melodramma: l'Histoire des Treize*, «Aevum, Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche e Filologiche», 78, 3: 825-839.

Déruelle A. 2003, *Tirades et tartines, Balzac et l'éloquence*, in Millot H. e Saminadayar C. (a cura di), *Spectacles de la parole*, Perrin, Saint-Étienne, Édition des Cahiers Intempestifs: 265-290.

— 2006, *Le "singe de Walter Scott"?: L'Excommunié et Quentin Durward*, «L'Année balzacienne»: 361-377.

— 2007, *Le Roman balzacien entre histoire et mémoire*, «L'Année balzacienne»: 33-48.

— 2009, *Le Narratif à l'essai: de la Physiologie du mariage aux Petites misères de la vie conjugale*, in Barel-Moisan C. e Couleau C. (a cura di), *Balzac, l'aventure analytique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot: 79-90.

Diaz B. 2009, *Balzac, Stendhal: l'analytique en question*, in Barel-Moisan C. e Couleau C. (a cura di), *Balzac, l'aventure analytique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot: 49-61.

Diaz J.-L. 2008, *Balzac face aux révolutions de la littérature*, «L'Année balzacienne»: 25-42.

— automne 1980, *Balzac et la scène romantique du nom propre (I)*, «Textuel 34/44», 7: 19-30.

— automne 1981, *Balzac et la scène romantique du nom propre (II)*, in «Textuel 34/44», 8: 43-55.

Dupuis D. 1994, *Spécificité et rôle du décor dans Les Scènes de la vie privée*, «L'Année balzacienne»: 139-155.

— 2001, *Entre théâtre et peinture: le tableau pathétique balzacien*, «L'Année balzacienne»: 83-98.

Ebguy J.-D., *D'une totalité l'autre: l'invention d'un personnage dans Madame Firmiani*, «L'Année balzacienne»: 119-143.

— 2001, *«Ce que racontent les romans»: «mise en scène» des situations et des langages dans La Fausse maîtresse*, «La Licorne», 56: 181-198.

Falconer G. 1969, *Le Travail de style dans les révisions de La Peau de chagrin*, «L'Année balzacienne»: 71-106.

Fargeaud M. 1962, *Sur la route des Chouans et de La Femme abandonnée, («Tableaux d'une vie privée»)*, «L'Année balzacienne»: 51-66.

Farrant T. 2000, *Balzac et le mélange des genres*, «L'Année balzacienne»: 109-118.

Fierro A. ottobre-dicembre 2010, *Scene balzachiane: elementi di teatralità nella Peau de chagrin*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXII, 4: 397-412.

— maggio 2011, *La felicità di un ménage à quatre* (recensione di H. de Balzac, *Piccole miserie della vita coniugale*, Roma, Editori Riuniti, 2011), «L'Indice dei libri del mese»: 28.

— 2011, *Spectator in fabula: la pantomima e il 'panorama' in Adieu di Honoré de Balzac*, in Poggi G. e Profeti M. G. (a cura di), *Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, Firenze, Alinea: 405-415.

Fizaine J.-C. 1982, *Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac*, in Duchet C. e Neefs J. (a cura di), *Balzac: l'invention du roman*, Paris, Belfond: 159-180.

Fortassier R. 4/2003, *Du bon usage par le romancier Balzac des souffrances du jeune Honoré*, in «Imaginaire & Inconscient», 12: 39-52.

Frappier-Mazur L. 1976, *L'Expression métaphorique dans la "Comédie Humaine"*, Paris, Klincksieck: 102-129.

— 2001, *Violence et répétition dans Adieu de Balzac*, in Laforgue P. (a cura di), *Pratiques d'écriture. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck: 157-166.

Fraschini P. C. 2001, *Balzac melodrammatico. Il limite dell'espressività*, «Materiali di Estetica», 4: 271-280.

Frølich J. 2001, *Codes du cœur - code des larmes: Balzac imaginier et dramaturge de mélodrame*, «L'Année balzacienne»: 57-67.

Gendzier S. J. 1962, Art *Criticism and the Novel: Diderot and Balzac*, «The French Review», 35: 302-310.

Gleize J. 1998, *'Immenses détails'. Le détail balzacien et son lecteur*, in Mahieu R. e Schuerewegen F. (a cura di), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES: 97-106.

Goffette J.-D. 2006, *D'un imaginaire l'autre. Boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens*, «Romantisme», 34: 33-42.

Guerard A. L. 1923, *L'Art et l'influence de Balzac*, «The Rice Institute Pamphlet», 10, 2: 83-105.

Guichardet J. 1996, *Du bon usage de l'effacement des genres dans l'élaboration d'une «poétique» balzacienne*, in Vachon S.(a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 109-121.

— 2007, *Le Moyen Âge dans La Comédie humaine: Masques et Visages*, in Id., *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 167-180.

— 2007, *Paris dans La Peau de chagrin: des espaces contrastés*, in Id., *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 281-299.

— 2007, *Errance et folie dans Adieu*, in Id., *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 205-215.

Heathcote O. 2001, *Une Érotologie sans érotisme? Manque du désir/manque de désir dans Étude de femme*, in Frappier-Mazur L. e Roulin J.-M., *L'Érotique balzacienne*, Paris, SEDES: 135-146.

Hemmings F.W.J. 1997, *The Voice on the Page and from the Stage: Contemporary Dramatic Adaptations of the Works of Balzac and George Sand*, in Michael C., George E. e Gabriel J. (a cura di), *Narrative Voices in Modern French Fiction*, Cardif, University of Wales Press: 57-77.

Jeune S. 1986-1987, *Trois folles romantiques: Stéphanie, Laurette et Jeanne*, «Association des Amis d'Alfred de Vigny», 16: 19-28.

Jung W. 2007, *La Peau de chagrin: une théorie romantique du temps*, «L'Année balzacienne»: 105-115.

Kanes M. 1982, *Langage balzacien: splendeur et misères de la représentation*, in Duchet C. e Neefs J. (a cura di), *Balzac: l'invention du roman*, Paris, Belfond: 281-295.

Kashiwagi T. 1982, Le *Rôle et la signification du célibataire dans Physiologie du mariage*, in «Gallia», 21-22: 93-101.

Labouret M. 1994, *La Femme sauvage et la petite maitresse: une lecture symbolique de la faute dans Adieu*, in Niderst A. (a cura di), *L'animalité. Homme et animaux dans la littérature française*, Tubingen, Gunter Narr Verlag: 149-162.

— 1999, *Madame Firmiani ou «Peindre par le dialogue»*, «L'Année balzacienne»: 257-278.

— 2004, *Illusions perdues, images retrouvées du Paradis perdu?*, «L'Année balzacienne»: 229-246.

Laforgue P. 2007, *Sociocritique de l'ironie balzacienne en 1830: La Peau de chagrin,* in Gardes Tamine J., Marcandier C. e Vives V. (a cura di), *Ironies entre dualité et duplicité* (Actes des journées d'études organisées en novembre 2004 et mai 2005 à l'Université de Provence), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence: 33-41.

Larthomas P. 1987, *Sur le Style de Balzac*, «L'Année balzacienne»: 311-327.

Lascar A. 2008, *Les Réalités du mariage dans l'œuvre balzacienne. Le romancier et ses contemporains*, «L'Année balzacienne»: 165-216.

Lastinger M. 1988, *Narration et "point de vue" dans deux romans de Balzac: La Peau de chagrin et Le Lys dans la vallée*, «L'Année balzacienne»: 271-290.

Le Huenen R. 1980, *La Sémiotique du corps dans La Peau de chagrin: le tout et le fragment*, in Le Huenen R. e Perron P. (a cura di), *Le roman de Balzac*, Ottawa, Didier: 51-64.

— 1996, *Le Dialogue balzacien: émergence d'une pratique*, in Vachon S. (a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 213-222.

Lechevalier A. 2003, *Partageons-nous l'empire d'Alexandre, ou comment le roman s'empare du théâtre*, «Méthode!», 5: 171-178.

— 2007, *Stratégies de légitimation générique et compétence du public: le «drame» du roman balzacien*, «La Licorne», 79: 297-307.

Lefebvre A.-M. 2001, *Une Scène romanesque privilégiée: la consultation médicale chez Balzac*, in Mathet M.-Th. (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan: 123-132.

«Le Magazine Littéraire» juin 2011, *Balzac, le génie moderne du roman classique*.

Léonard M. 1998, *Le Style comme dramaturgie du sens*, in Herschberg-Pierrot A. (a cura di), *Balzac et le style*, Paris, SEDES: 145-156.

Lyon-Caen B. 2003, *L'Usage de la valeur critique de la raison 'panoramique'*, in Bordas É. (a cura di) *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot: 103-119.

Lyon-Caen J. 2004/2, *Saisir, décrire, déchiffrer: les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet*, «Revue historique», 630: 303-331.

Martine J.-L. printemps 2008, *Adieu! de Balzac, un texte qui soigne ou un texte qui tue?*, «Études Épistémè», 13:121-141.

Martonyi E. 1985, *Le Message de Balzac*, «Acta Romanica», t. IX: 47-66.

Masson A. 1999, *Balzac et la mise en scène romanesque*, «L'Atelier du roman», 20: 138-146.

Mattioli E. 1984, *La Nozione di romanzo nell'estetica di Balzac*, in Bagni P. (a cura di), *Discorsi sul romanzo*, Firenze, Alinea: 27-43.

Mazzocchi Doglio M. 2005, *Dal Libro alla scena: problematiche ottocentesche*, in Piva F. (a cura di), *Il Romanzo a teatro*, Fasano (Br), Schena: 67-80.

Ménard M. 1979, *L'Arabesque et la ménippé*, «Revue des Sciences Humaines», 175: 17-31.

Michel A. 1981, *Balzac, le roman par lettres et les genres du roman*, in *Le Genre du roman, les genres de romans*, Paris, PUF: pp. 81-104.

Michelot I. 2001, *Le Roman au risque du théâtre: théâtralisation et réversibilité dans La Duchesse de Langeais*, «La Licorne», n. 56: 221-232.

— 2004, *Jeux d'optique dans le texte balzacien. De la «captatio oculi» au théâtre de la désillusion: enjeux d'un lecteur-spectateur*, «L'Année balzacienne»: 341-354.

— 2005, *Haut les masques! La construction du personnage dans le roman balzacien*, «L'Année balzacienne»: 109-124.

Morgaine M. 1990, *La Mémoire gelée*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 41: 101-108.

Morisot J.-C. 1996, *Roman-théâtre, roman-musée*, in Vachon S. (a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 133-142.

Mura-Brunel A. 2006, *Qui est-elle? Enjeux romanesques d'une étude philosophique: Adieu*, «L'Année balzacienne»: 39-53.

Neefs J., *L'Intensité dramatique des scènes balzaciennes*, in Balzac. in Vachon S. (a cura di), Balzac. Une poétique du roman, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 143-152.

Niess Moss M. jan. 1979, *L'Énigme du couple: Balzac and Marriage*, in «South Atlantic Bulletin", 44, 1: 73-80.

Oppici P. dicembre 2011, *Balzac palimpseste*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 4: 37-64.

Oshita Y. 2000, *L'Imaginaire mélodramatique dans l'œuvre de Balzac*, «L'Année balzacienne»: 315-329.

— 2001, *L'adaptation théâtrale des romans chez Balzac*, in *Balzac, loin de nous, près de nous. Société Japonaise d'Études Balzaciennes*, Tokyo, Surugadai-Shuppansha: 9-32.

Pietri S. 2010, *Figures de l'œuvre-monde: La Comédie humaine de Henry James*, «L'Année balzacienne»: 367-440.

Pommier J. 1953, *Comment Balzac a nommé ses personnages*, «Cahiers de l'AIEF», 3, 1: 223-234.

— 1955, *La Création littéraire chez H. de Balzac*, in Id., *Créations en littérature*, Paris, Hachette: 33-45.

Rosen E. 1979, *Le Festin de Taillefer ou les 'saturnales' de la monarchie de juillet*, in Duchet C. (a cura di), *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, C.D.U. e SEDES: 115-126.

— 1982, Le Grotesque et l'esthétique du roman balzacien, in Duchet C. e Neefs J. (a cura di), *Balzac: l'invention du roman*, Paris, Belfond: 139-157.

— 1996, Le Personnage et la poétique du roman balzacien, in Vachon S. (a cura di), *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis e Montréal, Presses Universitaires de Vincennes e XYZ Éditeur: 201-212.

Rousset J. 1990, *Une Situation d'échange rapproché. La Double entrée chez Balzac*, in Id., *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti: 101-112.

Samuels M. Summer 2002, *Realizing the Past: History and Spectacle in Balzac's Adieu*, «Representations», 79: 82-99.

Seginger G 2002, De La Fleur des pois au Contrat de mariage, in «L'Année balzacienne», 3: 167-180.

Shuh R. Winter 2001, *Madness and Military History in Balzac's Adieu*, «French Forum», 26: 39-51.

Soubias P. 2001, *Ouvrir et fermer une scène de roman*, in Mathet M.-Th. (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan: 67-77.

St-Pierre M. 1987, *Le bruit des noms*, «Études françaises», 23, 3: 99-112.
Thérenty M.-È. 2007/2, *Avant-propos*, «Romantisme»,136: 3-13.
Tintner A. R. spring 1973, *Balzac's Madame Firmiani and James's The Ambassadors*, «Comparative Literature», 25 (2): 128-135.
Vachon S. 1997, *Y-a-t-il un «autre» Balzac?*, «Romantisme», 27, 96: 83-97.
— 1998-1999, *Balzac nouvellier*, in «L'École des Lettres second cycle 'Balzac et la nouvelle'», 13: 19-28.
— 2001, *L'Envers est l'endroit de l'auteur*, «La Licorne», 56. 9-18.
— 2001, *Le Désir de l'homme est le désir de l'autre*, in Bernard C. e Schuerewegen F. (a cura di), *Balzac, Pater Familias*, Amsterdam, New York, Rodopi: 85-94.
— Septembre 1997, *Le (mot) drame du Père Goriot*, «Poétique», 111: 323-342.
Vanoncini A. 1993, *Pierrette et la rénovation du code mélodramatique*, in Duchet C. e Tournier I. (a cura di), *Balzac, Œuvres complètes. Le «moment» de la Comédie Humaine*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes: 257-267.
— Vanoncini A. 1998-1999, *Maître Cornelius: de l'improvisation à l'organisation*, «L'École des Lettres second cycle 'Balzac et la nouvelle'», 13: 73-80.
Vernier F. 2006, *Adieu, de Balzac: «Une absence au monde qui vient de se déclarer au cœur de l'histoire»*, «Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale»: s. p.
Wanuffel L. 1970, *Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac (1829-1835)*, «L'Année balzacienne»: pp. 45-56.

C – Testi critici sul teatro di Balzac

1 – Monografie e miscellanee

Brudo A. 2004, Le *Langage en représentation. Essai sur le théâtre de Balzac*, Fasano (Br) e Paris, Schena Editore e Presse de l'Université Paris-Sorbonne.
Champion E. 1937, *Les Pièces de théâtre tirées de Balzac*, Paris, Champion.
Descaves P.1960, *Balzac dramatiste*, Paris, La Table ronde.
Gautier Th.1999, *Balzac*, Paris, Le Castor Astral (ed. orig. 1858).
Gozlan L. 1856, *Balzac en pantoufles*, Paris, Hetzel et Lévy.
Hastings W. S. 1917, The Drama of Honoré de Balzac, Baltimore.
Milatchitch D. Z. 1973, *Le Théâtre de Honoré de Balzac et Le Théâtre inédit de Honoré de Balzac*, Genève, Slatkine Reprints.
Oshita Y. 1997, Balzac et le théâtre, Sciences Littéraires et Humaines. Paris, Université de Paris XII, Thèse de Doctorat.

2 – Articoli e contributi critici

Anonimo7 mars 1839, *Les Lectures de M. de Balzac*, «Le Figaro»: 2, 4.
Anonimo, Senza titolo 10 mars 1839, «Le Figaro»: 1-2.
Bara O. 2006, *Le Champ théâtral sous la Restauration: essais dramatiques et stratégies de conquête du jeune Balzac*, in Barel-Moisan C. e Diaz J.-L. (a cura di), *Balzac avant Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot: 123-138.
Barthes R. 1964, *Vouloir nous brûle...* in Id., *Essais critiques,* Paris, Éditions du Seuil: 90-93.
Bernicat J.-M. 1971, *Les Représentations de La Marâtre et du Faiseur*, «Le Courrier balzacien», 5: 3-29.

Berthier P. 2000, *Le Spectateur balzacien*, «L'Année balzacienne»: 279-299.
— Berthier P. 2001, *Balzac et le théâtre romantique*, «L'Année balzacienne»: 7-30.
— 2005, *Balzac de vaudevilles en (mélo)drames*, «RITM (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes)», 33: 11-27.
— 2008, *Poésie et Théâtre dans la «Revue parisienne»*, «L'Année balzacienne»: 409-429.
Berthier Ph. 2006, *La Caverne dramatique*, in Laisney V. (a cura di), *Le Miroir et le chemin: l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 249-257.
Bieville Éd. de lunedì 12 settembre 1859, *Théâtre du Vaudeville: Reprise de la Marâtre, drame intime en cinq actes et huit tableaux, par H. de Balzac*, «Le Siècle»: 1-2.
Boyer G. 16 marzo 1910, *L'École des ménages*, «*Le Petit Journal*»: 3.
Brisson A. 21 marzo 1910, *L'École des Ménages*, «Le Temps»: 1-2.
Brudo A. 2003, *Les Pièces inachevées du Théâtre de Balzac,* in Galazzi E. e Bernardelli G. (a cura di), *Lingua, Cultura e Testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e Pensiero: 139-152.
C. A. 10 mars 1839, Senza titolo, «Le Monde dramatique»: p. 160.
Castagnès G. 2010, *Entre Musset et Beckett, Le Faiseur de Balzac: l'intertextualité en question*, «Nottingham French Studies», 49, 1: 31-44.
Champfleury J. 1852, *Une heure de conversation intime avec M. de Balzac*, in Bachet A. (a cura di), *Physionomies Littéraires de ce temps, Honoré de Balzac, essai sur l'homme et sur l'œuvre*, Paris, Giradau et Dagneau Libraires-Éditeurs: 219-248.
Chollet R. 1962, *Préface*, in Id., *Théâtre de H. de Balzac*, Lausanne, Éditions Rencontre, vol. XXVII: 11-37.
— 1962, *Préface*, in Id., *Théâtre de H. de Balzac*, Éditions Rencontre, vol. XXVIII: 11-32.
Claretie J. 20 mars 1910, *L'École des ménages*, «Les Annales politiques et littéraires», 1395: 280-281.
— 29 mars 1907, *Un drame inédit de Balzac: L'École des ménages*, «Le Temps»: 2.
Clark R. J. B. 1967, *Un condisciple de Balzac: Paul Duport*, «L'Année balzacienne»: 29-35.
Claudon F. 2000, *Balzac à l'Opéra*, «L'Année balzacienne»:375-384.
Daudet L. giovedì 18 novembre 1905, *Balzac au théâtre*, «Le Gaulois»: 1.
De Decker J. 1999, *Balzac et le théâtre. Une attraction (presque) fatale*, «Bulletin de l'Académie royale», 77: 253-262.
Duquesnel F. 29 marzo 1910, *Balzac auteur dramatique. A propos de «L'École des ménages»*, «Le Gaulois»: 1-2.
Ferry G. 1894, *Comment Balzac fit La Marâtre*, «La Revue parisienne»: 93-99.
Fierro A. 2011, *La Leggenda nera di Balzac drammaturgo*, in Profeti M. G. e Pini D., *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea: 353-364.
Fiorentino F. 2010, L'École des ménages. Un'occasione mancata per il teatro francese dell'Ottocento, in Bosco G., Pavesio M. e Rescia L. (a cura di), *Contatti paesaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura: 259-268.
Fiorentino P.-A. lunedì 12 settembre 1859, *Vaudeville: La Marâtre, drame en cinq actes et huit tableaux, de Balzac (reprise)*, «Le Constitutionnel, journal politique, littéraire, universel»: 1-2.
Fontainas A. 1910, *L'École des ménages*, «Mercure de France», I-IV: 539-541.
Gaïffe A. domenica 4 settembre 1859, *Vaudeville: La Marâtre, comédie en cinq actes et en prose, par H. de Balzac*, «La Presse»: 1.

Gautier Th. 1980, *Théâtre-Historique - La Marâtre, drame en cinq actes de M. H. de Balzac (1848)*, in Senninger C.-M. (a cura di), *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet: 155-164.

— 1980, *Gymnase – Mercadet, drame en trois actes de feu Honoré de Balzac*, in Senninger C.-M. (a cura di), *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet: 165-173.

— lunedì 11 marzo 1839, *Feuilleton de La Presse*, «La Presse»: 1.

— lunedì 29 maggio 1848, *Théâtre-Historique. – La Marâtre, drame en 5 actes, par H. de Balzac*, «La Presse»: 1-2.

Gilbert E. maggio 1907, *Une 'tragédie bourgeoise' inédite: L'École des ménages, par H. de Balzac*, «La Revue hebdomadaire et son supplément illustré»: 330-347.

Guinot E. (pseudonimo Pierre Durand) domenica 17 marzo 1839, *Feuilleton du Siècle – Revue de Paris: L'École des ménages*, «Le Siècle»: 1.

Guise R. 1966, Un *grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac (I)*, «L'Année balzacienne»: 171-216.

— 1967, Un *grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac (II)*, «L'Année balzacienne»: 177-214.

— 1967, *Madame Marbouty et le théâtre de Balzac*, «L'Année balzacienne»: 363-366.

— 1968, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac (III)*, «L'Année balzacienne»: 337-368.

— 1969, *Un grand homme du roman à la scène ou les illusions reparaissantes de Balzac (IV)*, «L'Année balzacienne»: 247-280.

— 1994, *Balzac et le théâtre*, in Id., Balzac, Nancy, Presse Universitaire de Nancy: 105-127.

Hostein H. 1878, *Comment M. de Balzac conçut le plan d'un drame historique intitulé 'Pierre et Catherine' et comment il fit 'La Marâtre'*, in Id., *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu Éditeur: 27-44.

Houssaye A. 1885, *Les Idées dramatiques de Balzac*, in Id., *Les Confessions –Souvenirs d'un demi-siècle (1830-1880)*, Paris, E. Dentu Éditeur, vol. III: 117-121.

Jamati G. 1950, *Balzac et le théâtre*, «Société d'Histoire du Théâtre», 4: 408-411.

Janin J. 1876-1883, *Théâtre de genre. De Balzac – Mercadet le Faiseur*, in Id., *Œuvres diverses*, Paris, Librairie des bibliophiles.

— lunedì 15 maggio 1848, *Feuilleton du Journal des Débats*, «Journal des Débats politiques et littéraires»: 1-2.

— lunedì 29 maggio 1848, *Théâtre-Historique: La Marâtre, drame en cinq actes, par M. de Balzac*, «Journal des débats politiques et littéraires»: 1-3.

Klimoff A. 1991, *Eugénie Grandet et La Marâtre à l'affiche des théâtres moscovites*, «Courrier balzacien», 44: 45-46.

Krakovitch O. 1994, *'Le plus refusé des auteurs dramatiques', ou les démêlés de Balzac avec la censure*, «L'Année balzacienne»: 273-307.

Laforgue P. 1996, *Théâtre et théâtralité dans Le Faiseur de Balzac*, in Miguet-Ollagnier M. (a cura di), *Le Théâtre des romanciers*, Paris, Les Belles Lettres: 15-29.

— 2002, *«Jeter sur la scène un personnage romanesque»: les avatars de Vautrin*, in Chardin Ph. (a cura di), *La Tentation théâtrale des romanciers. Du bonheur et du tourment d'être le serviteur de deux "maîtres" à la fois: le Théâtre et le Roman*, Paris, SEDES: 11-17.

Lascar A. 2000, *Vautrin, du roman au théâtre*, «L'Année balzacienne»: 301-314.

Le Huenen R. e Perron P. février 1985, *Balzac et la représentation*, «Poétique», 61: 75-90.

Marceau F. 17-23 décembre 1971, *Balzac: un dramaturge réfugié dans le roman?*, «Les Nouvelles Littéraires»: 4-5.

Michelot, Isabelle2006, *De l'essai à l'échec: les errances d'un rêveur de théâtre*, in Barel-Moisan C. (a cura di), Balzac avant Balzac, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot: 109-121.

— 2006, *Les Linéaments d'une esthétique en creux. Balzac et le compte rendu de théâtre*, «L'Année balzacienne»: 257-273.

Michot P. 1987, *Le Spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra)*, in Berthier P. e Ringger K. (a cura di), *Littérature et Opéra*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble: 45-54.

Mozet N. 2007, *Balzac ou le perpétuel commencement: de Sténie à La Marâtre*, «L'Année balzacienne»: 175-184.

Nerval G. de lunedì 7 ottobre 1850, *Feuilleton de la Presse. Théâtres*, «La Presse»: 1-2.

Oshita Y. 2000, *L'École des ménages de Balzac: du premier scénario aux représentations modernes*, «Culture and Society», 4, 1: 1-50.

— 2001, *Sur L'École des ménages*, «Équinoxe», 19: 91-100.

— dic. 2004, *La Marâtre de H. de Balzac: de la conception de la pièce aux représentations (Première partie)*, «Journal of Scientific Research», 8, 1: 1-39.

Piana C. 2011, *Alla scuola delle famiglie tra aritmetica dei sentimenti e geometria delle passioni*, in Id., *H. de Balzac, L'École des ménages*, Cargeghe (Ss), Editoriale Documenta: 7-47.

R. lunedì 29 maggio 1848, *Théâtre-Historique. La Marâtre, drame en cinq actes et huit tableaux, de M. de Balzac*, «Le Constitutionnel, journal politique, littéraire, universel»: 1-2.

Regnier H. de lunedì 21 marzo 1910, *La Semaine dramatique. Théâtre de l'Odéon: L'École des ménages, tragédie bourgeoise inédite en cinq actes, d'Honoré de Balzac*, «Journal des débats politiques et littéraires»: 1-2.

Rhodes S. A. 1963, *From Godeau to Godot*, «The French Review», 36: 260-265.

Robardey-Eppstein S. 1999, *Balzac, Hugo et le théâtre: de Cromwell à Glapieu*, in Swahn S. (a cura di), *Résonances de la recherche*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis: 355-365.

Sarcey F. 1901, *Balzac – La Marâtre,* in Id., *Quarante Ans de Théâtre (Feuilletons dramatiques)*, Paris, Bibliothèques des Annales Politiques et Littéraires, (ed. orig. 12 settembre 1859): 187-193.

Spœlberch de Lovenjoul Ch. de mercoledì 11 settembre 1895, *Les Aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac (I)*, «Le Figaro»: 3.

— giovedì 12 settembre 1895, *Les Aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac (II)*, «Le Figaro»: 3.

— venerdì 13 settembre 1895, *Les Aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac (III)*, «Le Figaro»: 3.

— sabato 14 settembre 1895, *Les Aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac (VI)*, «Le Figaro»: 3.

— lunedì 16 settembre 1895, *Les Aventures de l'École des ménages. Tragédie bourgeoise, en cinq actes par H. de Balzac (V)*, «Le Figaro»: 3.

Tremewan P.-J. 1967, *Balzac et Shakespeare*, «L'Année balzacienne»: 259-303.

Vanoncini A. 1986, *Le Théâtre de Balzac: triomphe et crise d'une esthétique de l'identification*, «Œuvres & Critiques», XI, 3: 297-311.

Winkler-Boulenger J. 1974, *Le Rôle du secret dans le théâtre de Balzac*, «L'Année balzacienne»: 281-290.

Yon J.-C. 1999, Balzac et Scribe. «Scènes de la vie théâtrale», L'Année balzacienne»: 439-449.

D – Testi critici sull'illustrazione

1 – Monografie e miscellanee

Adhemar J. e Seguin J.-P. 1968, *Le Livre romantique*, Paris, Éditions du Chêne.

Bargiel R. e Le Men S. (a cura di) 1987, *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Béraldi H. 1887, *Les Graveurs du XIXe siècle, Guide de l'amateur d'estampe modernes*, Paris, Libraire L. Conquet, voll. II, VI, VII.

Bertall1874, *La Comédie de notre temps, La Civilité – Les Habitudes – Les Mœurs – Les Costumes – Les Manières et le manies de notre époque. Études au crayon et à la plume*, Paris, Plon et Cie, Imprimeurs-Éditeurs.

Blanchon R. 2001, *La Gravure sur bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur.

Boyer J.-P. e Boyer-Peigne É. (a cura di) 1999, *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / farrago.

Caors M. (a cura di) 2006, *George Sand et les arts*, Actes du Colloque International organisé du 5 au 9 septembre par l'Association Château d'Ars, Centre du Romantisme, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

Caracciolo M. T. e Le Men S. (a cura di) 1999, *L'Illustration: essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck.

Chartier R. e Martin H.-J. (a cura di) 1990, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard / Promodis, 4 voll. (ed. orig. 1985).

Duplessis G. 1876, *Gavarni*, Paris, Rapilly, Libraire et marchand d'estampe.

Favière J. (a cura di) 1983, *Gustave Doré 1832-1883*, catalogo dell'esposizione, Strasbourg, Musées de Strasbourg.

Foldi E., Le Men S. e Roka E. (a cura di) 2009, Mihàly Zichy, *Gustave Doré. Deux "monstres de génie"*, Somogy Éditions d'Art.

Gagneux Y. (a cura di) 2001, *Souscrivez à La Comédie humaine!: œuvres complètes de M. de Balzac. Édition de luxe à bon marché*, Paris, Paris-Musées.

Goncourt Éd. e J. 1925, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur (ed. orig.1870).

Hamon Ph. 2001, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti.

Hamon Ph. e Leduc-Adine J.-P (a cura di) 1992, *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan.

Kaenel Ph. 1996, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene.

Le Men S. 2002, *La Cathédrale illustrée: de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Éditions.

Le Men S., Abélès L. e Preiss-Basset N. (a cura di) 1993, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIXe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Melot M. 1984, *L'Illustration: histoire d'un Art*, Genève, Skira.

Meyer-Petit, Judith (a cura di) 1995, *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris Musées / Éditions des Cendres.

Monnier H. 1830, *Scènes Populaires, dessinées à la plume*, Paris, Levasseur.

Montier J.-P. (a cura di) 2007, *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, (Accompagné d'un film numérique sur DVD "Philippe Hamon, l'imagerie et la littérature au XIXe siècle"), Rennes, Presses Universitaire de Rennes.

Mourey J.-P. e Ramaut-Chevassus B. (a cura di) 2005, Miroirs, fragments, mosaïques: schèmes et création dans l'art du XXe siècle, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Osterwalder M., Pussey G. e Moissard B. 1983, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914 (Illustrateur, caricaturistes et affichistes)*, Paris, Hubschmid & Bouret.

Preiss N. e Raineau J. (a cura di) 2005, *L'Image à la lettre*, Paris, Paris-Musées / Éditions Des Cendres.

Renonciat A. 1983, *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Édition –Bibliothèque des Arts.

Tilleuil J.-L. (a cura di) 2005, *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E.

Valmy-Baysse J. 1930, *Gustave Doré. L'Art et la vie*, Paris, Éditions Marcel Seheur.

2 – Articoli e contributi critici

Arnar A. 1999, Je *suis pour... aucune illustration: le phénomène du rejet de l'illustration en France au XIXe siècle*, in Caracciolo M. T. e Le Men S. (a cura di), *L'Illustration: essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck: 341-364.

Bargiel R. 1987, *L'Affichage et le feuilleton*, in Bargiel R. e Le Men S. (a cura di), *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux: 20-27.

Bassy A.-M. 1984, *Le Livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique*, «Romantisme», 43: 19-28.

— 1990, *Le Texte et l'image*, in Chartier R. e Martin H.-J. (a cura di), *Histoire de l'édition française*, *Le Livre triomphant, (1660-1830)*, vol. II, Paris, Fayard/Promodis, (ed orig. 1985): 173-198.

— 2005, *Images en abyme, Prudhomme – Monnier – Prudhomme*, in Preiss N. e Raineau J. (a cura di), *L'Image à la lettre*, Paris, Paris-Musées / Édition des Cendres: 109-135.

Bertall 20 agosto 1881, *Souvenirs intimes sur Balzac*, «Le Figaro»: 4. (articolo ripreso da Pierrot R. 1er trim., 1995, *Les Souvenirs intimes de Bertall*, «Le Courrier balzacien», 58: 29-38).

Bianchi L. maggio-agosto 2001, *Défense de l'illustration: l'image est un texte est une image*, «R de Réel», vol. I:24-28.

Blasselle B. e Cayol C., *L'Image en liberté, une expérience originale: l'Histoire du roi de Bohême*, 2011 <URL: http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/textes_images/03.htm> (06/11).

Cluzel É. 1957, *Quelques remarques sur Les Contes drolatiques de Balzac illustré par Gustave Doré*, «Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire», 3: 79-90.

De Bary C. 2006, *La Mosaïque comme métaphore: un avatar de l'ut pictura poesis?*, in Belloï L. e Delville M. (a cura di), *L'œuvre en morceaux: Esthétiques de la mosaïque*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles:132-143.

De Langevais F. 1843, *La Littérature illustrée*, «La Revue des Deux-Mondes», 1: 645-671.

Duplessis G. 1857, *Les Graveurs sur bois contemporains (I)*, «L'Artiste», I: 372-374.

— 1857, *Les Graveurs sur bois contemporains (II)*, «L'Artiste», I: 383-386.

— 1857, *Les Graveurs sur bois contemporains (III)*, «L'Artiste», II: 30-32.

— 1857, *Les Graveurs sur bois contemporains (IV)*, «L'Artiste», II: 62-63.

Edwards P. J. 1990, *Dossier: La revue «L'Artiste» (1831-1904). Notice bibliographique*, «Romantisme»: 111-118.

Fierro A. 2013, *Théâtre à lire, roman à jouer: l'hybridation dans Petites misères de la vie conjugale de Balzac*, in Boulaire C., Gerbier L. e Nerlich F. (a cura di), *Hybridations texte et image,* Actes du colloque de Tours, 11-13 mai 2011, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. "Iconotextes", (in pubblicazione).

Fierro A. 2013, *'Drolatiquement illustré': il Medioevo secondo Balzac*, in Angeli G. (a cura di), *Medioevo e Modernità nella Letteratura francese / Moyen Âge et Modernité dans la Litté-*

rature française, Atti del convegno di Firenze, 20-21 giugno 2011, Università degli Studi di Firenze, Firenze, Alinea: 119-142.

G. L. novembre 1983, *Balzac par Gustave Doré*, «Le Courrier balzacien», 16: 3.

Galantaris Ch. janvier 1977, *Les Illustrateurs de Balzac*, «Magazine littéraire», 120: 34-36.

Gautier Th. 1845, *Tony Johannot*, «La Presse»: 1-2 (ristampato in Id, *Portraits contemporains. Littérateurs – Peintres – Sculpteurs – Artistes dramatiques*, Paris, Charpentier, 1874: 1226-1230).

— 1856, *Gustave Doré*, «L'Artiste»: 120-127.

— 1857, *Gavarni, Gustave Doré*, «L'Artiste»: 128-135.

— 1874, *Eugène Delacroix*, in Id., Histoire du romantisme, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs: 200-217 (ed origin. «Le Moniteur», 18 novembre 1864).

Houssaye H. 1877, *Le Livre illustré*, «Revue des Deux-Mondes», 3, XXIV: 927-944.

Jongeneel E. 2011, *La Mise en image de La Chaumière indienne par Léon Curmer*, «Image & Narrative», 12, 1: 295-317.

Kaenel Ph. 1984, *Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré «romantique»*, «Romantisme»: 45-62.

— mars 1987, *Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883)*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 66/67: 35-46.

Larue A. 1998, *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, in Caullier J. (a cura di), La Synthèse des arts, Lille, Presses du Septentrion, s. p.

Larue A. e Le Men S. 1992, *Le Décor, ou l'art de tourner en rond*, «Romantisme», 78: 60-74.

Le Men S. 1984, Balzac, *Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale*, «Romantisme", 43: 29-44.

— 1987, *L'Affiche et le livre illustré*, in Bargiel R. e Le Men. S. (a cura di), *L'affiche de librairie au XIXe siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux: 4-19.

— 1990, *La Vignette et la lettre*, in Chartier R. e Martin H.-J. (a cura di), *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, vol. III, Paris, Fayard / Promodis, (ed. orig. 1985): 356-364.

— 1993, *Peints par eux-mêmes...*, in Le Men S., Abélès L. e Preiss-Basset N. (a cura di), *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIXe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux: 4-46.

— 1999, *Balzac et les illustrateurs*, in Boyer J.-P. e Boyer-Peigné É. (a cura di), *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours / ferrago: 107-117.

— 1999, *(Introduction) Iconographie et illustration*, in Caracciolo M. T. e Le Men S. (a cura di), *L'Illustration: essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck: 9-17.

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

Leduc-Adine J.-P. 1992, *Roman et illustration*, in Hamon Ph. e Leduc-Adine J. P. (a cura di), *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan: 409-425.

Melot M., *Le Texte et l'image*, in Chartier R. e Martin H.-J. (a cura di), *Histoire de l'édition française, Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, vol. III, Paris, Fayard / Promodis, (ed. orig. 1985): 329-350.

Pauliac S. 2007, *L'Image de l'affiche dans la revue L'Artiste: l'exemple de Jules Chéret,* «Image [&] Narrative», 20,<http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/pauliac.htm.> (04/11)

Pelletan E. 1863, *La Nouvelle Babylone*, Paris, Pagnerre, Libraire-Éditeur, cap. VIII: 196-202.

«Romantisme», *Le Livre et ses images*, 43, 1984.

Sauvage A.-M. 2002, *Les Affiches pour les romans d'Alexandre Dumas*, «Revue de la Bibliothèque nationale de France», 11: 69-75.

Sieburth R. 1985, *Une Idéologie du lisible: le phénomène des «Physiologies»,* «Romantisme», 15, 47: 39-60.

Stead E. (a cura di) avril 2002, *Lire avec les images au XIXe siècle*, «La Lecture Littéraire» (Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires), 5/6.

Stiénon V. 2009, *Lectures littéraires du document physiologique. Méthodes et perspectives*, «MethIS» (Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines), 2: 71-85.

Tromp É. décembre 1930, *Gustave Doré: Les Contes drolatiques (Iconographie)*, «Le Jardin du bibliophile»:13-17.

E – Altre opere consultate

1 – Monografie e miscellanee

Allevy M.-A. 1938, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Genève, Droz.

Angenot M., Bessière J., Fokkema D. *et alii* (a cura di) 1989, *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Paris, PUF.

Aristotele 2008, *Poetica*, Torino, Einaudi.

Arrous M., Boussard F. e Boussard N. (a cura di) 2004, *Une Liberté orageuse. Balzac-Stendhal: Moyen Âge, Renaissance, Réforme*, Atti del convegno internazionale, Tours, 27-28 giugno 2003, Paris, Eurédit.

Arrous M. (a cura di) 2008, Stendhal, les romantiques et le tournant du 1830, Paris, Eurédit.

Auerbach E. 1956, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.

Baby H. (a cura di) 2006, *Fiction Narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Actes du colloque organisé à l'Université Nice-Sophia Antipolis, octobre 2005, Paris, L'Harmattan, Collection "Critiques Littéraires".

Bachtin M. 2001, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1979).

Bagni P. 1984, *Discorsi sul romanzo,* Firenze, Alinea.

— , Paolo 1997, Genere, Firenze, La Nuova Italia.

Baroni R. e Macé M. (a cura di) 2006, *Le Savoir des genres*, Poitiers, "La Licorne", 79.

Barthes R. 1964, *Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil.

Barthes R., Bersani L., Hamon Ph. *et alii* (a cura di), 1982, *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil.

Baudelaire Ch. 1976, *"Théophile Gautier [I]", L'Art romantique*, in Id. *Œuvres complètes*, a cura di Pichois C., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II.

Beaumarchais P. A. C. de1988, *Œuvres*, édition établie par Larthomas P., avec la collaboration de Larthomas J., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Becker C. e Cabanès J.-L. 2001, *Le Roman au XIXe siècle. L'explosion du genre*, Paris, Bréal.

Bédier J. 1894, *Les Fabliaux. Études de la littérature populaire et d'histoire du moyen âge*, Paris, Champion.

Belloi L. e Delville M. (a cura di) 2006, *L'œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*, Bruxelles, Les Impression Nouvelles.

Benjamin W. 2007, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2 voll.

Bercegol F. e Philippot D. (a cura di) 2006, *La Pensée du paradoxe: approches du romantisme*, hommage à Michel Crouzet, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne.

Bernard-Griffiths S. e Sgard J. (a cura di) 2000, *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Bernard-Griffiths S., Glaudes P. e Vibert B. (a cura di) 2006, *La Fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la littérature françaises du XIXe siècle*, Paris, Champion.

Berthier P. 1986, *Le Théâtre au XIXe siècle*, Paris, PUF.

Berthier Ph. et Ringger K. (a cura di) 1987, Littérature et Opéra, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

Bonifazi N. 1987, *Il Genere letterario: dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo.

Bourgeois R. e Maillon J. 1971, *Le Théâtre au XIXe siècle*, Paris, Masson et Cie.

Brecht B. 2001, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi.

Budor D. e Geerts W. (a cura di) 2004, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Calas F., Elouri R., Hamzaoui S *et alii* (a cura di) 2007, *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac / Tunis, Presses Universitaires de Bordeaux / Sud Éditions.

Capata A. (a cura di) 2005, *I Generi letterari*, Milano, Alpha Test.

Chartier P. 1998, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Nathan.

Combe D. 1992, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette.

Comment B.1993, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro.

Corneille P.1999, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion.

Corvin M. (a cura di) 1986, *Théâtre/Roman: les deux scènes de l'écriture*. Entretiens de Saint-Étienne I, 27-28 novembre 1984, Paris, Edilig.

Coulet H. 1967, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin.

Cox Ph. 2000, *Reading Adaptation: Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790-1840*, Manchester, Manchester University Press.

Cruciani F. 1992, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza.

Dedeyan Ch. 1982, *Le Drame romantique en Europe*, Paris, SEDES et CDU.

Destro A. e Sportelli A. (a cura di) 1999, *Ai Confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis.

Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di) 2006, *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen.

Diderot D.1994, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Éditions Gallimard.

— 2003, *Écrits sur le théâtre: 1. Le Drame*, Paris, Pocket.

Duchet C. (a cura di) 1974, *Le Réel et le texte*, Paris, Armand Colin.

Dufour-Maitre M. e Naugrette F. (a cura di) 2006, *Corneille des Romantiques*, Rouen et Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre.

Dumas fils A. 1899, *Théâtre complet*, Paris, Calmann Levy Éditeur, vol. III.

Durrer S. 1999, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

Engel V. e Guissard M. (a cura di) 2001, *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes du colloque de Louvaine-La-Neuve, mai 1997, Louvaine-La-Neuve, Bruylant-Academia s.a.

Evans D. O. 1974, *Le Drame romantique à l'époque romantique (1827-1850)*, Genève, Slatkine Reprints.

Fabre J. 1979, *Idées sur le roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck.

Farcy G.-D. e Butel Y. (a cura di) 2000, *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses Universitaires de Caen.

«Féeries» 2007, *Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle: Le Conte, la scène*, Publication de l'Unité mixte de recherche LIRE (Littérature, idéologie, représentations) / CNRS n. 5611, Université Stendhal-Grenoble 3, 4.

Fink G. (a cura di) 2003, *Le Seduzioni della scena: il teatro nel romanzo tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere.

Franchetti A. L. 2001, *Tra Narrativa e teatro. Luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese*, Firenze, Alinea.

Frantz P. 1998, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris,Presses Universitaires de France.

Fraschini P. C. 2002, *La Metamorfosi del corpo. Il grottesco nell'arte e nella vita*, Milano, Mimesis.

Gallingani D. 1990, *Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Impero*, Bologna, Analisi.

Gautier Th. 1859, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel.

— 1996, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion (ed. orig. 1835).

Genette G. 1969, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.

— 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

Genette G., Jauss H. R. *et alii* (a cura di) 1986, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil.

Gould E. 1989, *Virtual Theater. From Diderot to Mallarmé*, Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press.

Gueret-Laferte M. e Mortier D (a cura di) 2008, *D'un genre littéraire à l'autre*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre.

Heistein J. (a cura di) 1986, *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*. Actes du colloque organisé par l'Université de Wroclaw et l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Karpacz 29 avril-3 mai 1984), Wroclaw, Wyolawnictwo Uniwesytetu Wroclawkiego.

Hemmings F. W. J. 1993, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, New York, Cambridge University Press.

Hubert M.-C. 2003, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin/VUEF.

Hugo V. 1968, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion.

— 1841, *Sur Walter Scott à propos de Quentin Durward*, in Id., *Littérature et Philosophie mêlées*, Paris, Furne Et Cie, Libraires-Éditeurs.

— 1963, *Théâtre complet*, préface par R. Purnal, notices et notes par J.J. Thierry et J. Mélèze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I.

Jomaron J. de (a cura di) 1989, *Histoire du Théâtre en France*, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, vol. II.

Kalifa D. (a cura di) 1999, *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, *"Aspects de la production culturelle au XIXe siècle"*.

Kaye E. 1962, *Charles Lassailly (1806-1843)*, Genève, Droz.

Kowzan T. 1975, *Littérature et spectacle*, Paris et La Haye, Mouton.

Lachet C. (a cura di) 1993, *Les Genres insérés dans le roman*. Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, Lyon, CEDIC.

«L'Annuaire théâtral» printemps 2003, *Théâtre / Roman: rencontre du livre et de la scène*, 33.

Laplace-Claverie H., Ledda S. e Naugrette F. (a cura di) 2008, *Le Théâtre français au XIXe siècle*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre.

Larthomas P. 1980, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Larue A. (a cura di) 1996, *Théâtralité et Genres littéraires*, Poitiers, La Licorne.

Le Breton A. 1970, *Le Roman français au dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, (ed. orig. 1901).

Lochert V. e Thouret C. (a cura di) 2010, *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS.

Louvat-Molozay B. (a cura di) 2007, *Le Théâtre*, Paris, Flammarion.

Lukacs G.1970, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi.

Lyons M. 1987, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis.

Macchia G. 1971, *I fantasmi dell'opera*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Macé M. (a cura di) 2004, *Le Genre Littéraire*, Paris, Flammarion.

Marchese A. 1983, *L'Officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori.

Martin R. 2007, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion.

Massol Ch. (a cura di) 2006, *Stendhal, Balzac, Dumas: un récit romantique?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Mathet M.-Th. (a cura di) 2001, *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan.

Mazzocut-Mis M. 2005, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Milano, Mimesis.

Millet C. 2007, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche.

Millot H. e Saminadayar C. (a cura di) 2003, *Spectacles de la parole*, Perrin, Saint-Étienne, Édition des Cahiers Intempestifs.

Moindrot I. (a cura di) 2006, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions.

Montaclair F. (a cura di) 1998, Roman-feuilleton et théâtre. L'Adaptation du roman-feuilleton au théâtre, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 17-23 août, Besançon, Presses du Centre de l'UNESCO.

Mortier D. (a cura di) 2001, *Les Grands genres littéraires*, Paris, Champion.

Naugrette F. 2001, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil.

— 2002, *Le Plaisir du spectateur du théâtre*, Paris, Bréal.

Nodier Ch1828, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, Delangle Frères.

— 1828, *Questions de littérature légale*, Paris, Barba.

— 1830, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères.

«Orages» 2005, *Littérature et culture, Boulevard du Crime, le temps des spectacles oculaires*, a cura di Bara O., Paris, 4.

Paulhan J. 1963, *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard.

Pezzotta A. (a cura di) 1992, *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni.

Philibert A., *Léon Gozlan, scènes de la vie littéraire (1828-1865),* Paris, La Librairie illustrée (si vedano in particolare le pp. 193-228), s. d.

Piégay-Gros N. (a cura di) 2005, *Le Roman*, Paris, Flammarion.

Piva F. (a cura di) 2005, *Il Romanzo a teatro*, Fasano (Br), Schena.

Plana M. 2004, *Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal.

Plesch V., MacLeod C. e Baetens J. (a cura di) 2011, *Efficacité/Efficacy: How To Do Things With Words and Images?*, Amsterdam / New York, Rodopi.

Porel P. e Nonval G.1882, *L'Odéon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1818-1853)*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur.

Prasad P. e McCready S. (a cura di) 2007, *Drama and Novel in Nineteenth-Century France*, Newark, University of Delware Press.

Rabelais F. 1854, *Œuvres, illustrations par Gustave Doré*, Paris, J. Bry Ainé Libraire-Éditeur.

Raimond M. 1967, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Colin.
Randi E. 2001, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle pratiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra.
— 2006, *Percorsi della drammaturgia romantica,* Torino, UTET.
«RITM» (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes) 2005, *Le Roman au théâtre. Les Adaptations théâtrales au XIXe siècle*, a cura di Dufief A.-S. e Cabanès J.-L., Actes du colloque international de l'Université Paris X – Nanterre, 10-11 octobre 2003, 33.
Robert M. 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.
«Romantisme» 1982, Le Spectacle romantique, 38.
Ryngaert J.-P. 2000, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan.
Salerni P. 1997, *La Scena di una scrittura. Villiers de l'Isle d'Adam fra teatro e romanzo*, Fasano (Br), Schena Editore.
Sangsue D. 2003, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, Sedes, Coll. "Question de littérature".
Schaeffer J.-M. 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
Scherer J. 1997, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
Segre C. 1984, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.
Senninger C.-M. 1972, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet.
— 1980, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet.
Somaini A. (a cura di) 2005, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
Spandri F. 2003, *L'"Art de komiquer". Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Paris, Champion.
Sportelli A. (a cura di) 2001, *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Roma-Bari, Editori Laterza.
Stalloni Y. 2007, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin.
Stendhal 1927, *Racine et Shakespeare, I et II*, Paris, André Depeuch Éditeur (edd. origg. 1823, 1825).
— 1933, *La Comédie est impossible en 1836*, in Id., *Mélanges de Littérature III, Mélanges critiques, le style et les écrivains*, Paris, Le Divan.
Surville Balzac L. 1858, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle.
Tadié J.-Y. 2006, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris, Pocket (ed. orig. 1970).
TeatroAperto (a cura di) 2005, *Il Teatro nascosto nel romanzo*, Milano, Il Principe costante.
Thérenty M.-È. 2003, *Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*, Paris, Champion.
Thomasseau J.-M. 1984, *Le Mélodrame*, Paris, PUF.
Thorel-Cailleteau S. 2008, *Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman*, Genève, Droz.
Ubersfeld A. (a cura di) 1992, *Théophile Gautier*, Paris, Stock.
— 1993, *Le Drame romantique*, Paris, Belin.
— 1996, *Les Termes clés de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions du Seuil.
Verley C. (a cura di) 1992, La Dynamique des genres, Poitiers, La Licorne, 22.
Zola É. 2004, *Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de Poche.

2 – Articoli e contributi critici

Amossy R. 1989, *Types ou stéréotypes? Les «Physiologies» et la littérature industrielle*, «Féeries» in «Romantisme», 19, 64: 113-123.

Autrand M. 2008, *Sur la légende du drame romantique*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 4: 821-847.

Bagni P. 2001, *Il Campo di forze dei generi*, in Sportelli A. (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Roma-Bari, Laterza: 3-9.

Bahier-Porte Ch. 2007, *Le Conte à la scène*, «Féeries», 4, <http://feeries.revues.org/index2223.html> (10/09)

Bara O. 2006, *Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des déserts, L'Homme de neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman*, in Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di), *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen: 225-237.

Bernard-Griffiths S. 2006, *Théâtre et théâtralité dans La Marquise (1832) de George Sand*, in Caors M. (a cura di), *George Sand et les arts*, Actes du collque International organisé du 5 au 9 septembre par l'association Château d'Ars, Centre du Romantisme, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 61-78.

Bessière J. 1989, *Littérature et représentation*, in Angenot M., Bessière J., Fokkema D. e Kushner E., *Théorie Littéraire*, Paris, PUF: 309-319.

Buchet Rogers N. 2006, *Aux Limites du genre: séduction et écriture dans Isidora*, in Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di), *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen: 187-199.

Chastagnaret Y. 2006, Les *Hésitations génériques dans les premières œuvres de George Sand*, in Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di), *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen: 35-41.

Christout M.-F. 1982, *Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845); chorégraphie, décors, trucs et machines*, «Romantisme», 12, 38: 77-86.

Corvin M. 1986, *Du Genre au «texte», une esthétique de la convergence*, in Id, *Théâtre/Roman: les deux scènes de l'écriture*. Entretiens de Saint-Etienne I, 27-28 novembre 1984, Paris, Edilig: 7-13.

— décembre 2003, *L'Adaptation théâtrale: une typologie de l'indécidable*, «Pratiques», 119-120: 149-172.

Coulet H. 1993, *Le Roman Théâtral*, in Lachet C. (a cura di), *Les Genres insérés dans le roman*, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, Lyon, CEDIC: 187-200.

Coulont-Henderson F. 1988-1989, *Stendhal metteur en scène: remarques sur la théâtralité dans/de son texte*, «Nineteenth-Century French Studies», 17, 1-2: 131-139.

Crary J. 2005, *Géricault, il panorama e i luoghi della realtà nel primo Ottocento*, in Antonio S. (a cura di), *Il Luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero: 93-118.

Curi F. 2009, *Canoni, poetiche, modelli, avanguardie*, in Angeli G. (a cura di9, *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone / Les avant-gardes: canon et anticanon*, Firenze, Alinea: 13-29.

De Rougemont M. 1984, *Beaumarchais dramaturge: le substrat romanesque du drame*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 5: 710-721.

Dezalay A. 1987, *Le Théâtre expérimental et les formes de l'adaptation scénique au XIXe siècle*, «Travaux de linguistique et de littérature», XXV, 2: 119-126.

Dubuis R. 1966, *La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge*, «Cahiers de l'Association internationale des Études françaises»: 9-19.

Eigeldinger M., *L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, «Romantisme», 38, 1982: 141-150.

Féral J. 1988, *La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*, «Poétique», 75: 347-361.

Franchetti A. L. 2001, *Il Teatro del mondo nel mystère di Gautier*, in Id., *Tra Narrativa e teatro. Luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese*, Firenze, Alinea: 111-136.

Frantz P. 1992, *Le Tableau mélodramatique*, in Mengoli M. (a cura di), *Robespierre & Co. Il melodrammatico*, Bologna, Analisi: 65-84.

Gaillard F. 1974, *La Représentation comme mise en scène du voyeurisme*, «Revue des Sciences Humaines», 39, 154: 266-282.

Genette G. 1986, *Introduction à l'architexte*, in Genette G., Jauss H. R. *et alii* (a cura di), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil: 89-159.

Glowinski M. 1989, *Les Genres littéraires*, in Angenot M., Bessiere J., Fokkema D. e Kushner E. (a cura di), *Théorie Littéraire*, Paris, PUF: 81-94.

Goudot J. 2006, *Pantomime et spectaculaire*, in Moindrot I. (a cura di), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditons. 245-252.

Hamon Ph. 2001, *L'Ironie, est-elle un genre (hybride)?*, in Sportelli A. (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Roma-Bari, Laterza: 79-87.

Hobson M. 1977, *Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis*, «Revue des Sciences humaines», 167: 379-394.

Horville R. 1986, *Les Textes dramatiques et les modes de lecture*, in Heistein J. (a cura di), *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*. Actes du colloque organisé par l'Université de Wroclaw et l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Karpacz 29 avril-3 mai 1984, Wroclaw, Wyolawnictwo Uniwesytetu Wroclawkiego: 11-19.

Hubat-Blanc A.-M. 1999, *De la "comédia" au drame en passant par le roman*, «Le Français aujourd'hui», 126: 39-46.

Hubert M.-C. 2000, *Théâtre et récit*, «Travaux – Cercle Linguistique d'Aix-en-Provence», 15: 23-27.

Issacharoff M. 1981, *Texte théâtral et didascalecture*, «Modern Languages Notes», 4, 96: 809-823.

— 1993, *Voix, autorité, didascalies*, «Poétique», 96: 463-474.

Jacques G. 2005, *Théorie et didactique des messages mixtes: une relation d'échanges*, in Tilleuil J.-L. (a cura di), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E.:17-26.

Jubinville Y. e St-Jean E. printemps 2003, *L'ombre portée du narrateur: entretien avec Jean-Pierre Sarrazac*, «L'Annuaire théâtral», 33: 105-112.

Kalifa D. 1999, *L'Ère de la culture-marchandise*, «Revue d'histoire du XIXe siècle», 19: 7-14.

Kelera J. 1986, *La Lecture du drame*, in Heistein J. (a cura di), *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*, Actes du colloque organisé par l'Université de Wroclaw et l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Karpacz 29 avril-3 mai 1984, Wroclaw, Wyolawnictwo Uniwesytetu Wroclawkiego: 21-28.

Kowzan T. septembre 1988, *Texte écrit et représentation théâtrale*, «Poétique», 75, 363-372.

Larroux G. 2001, *Rhétorique et Poétique de la scène (Présentation)*, in Mathet M.-T. (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan: 37-44.

Laubriet P. 1994, *George Sand au théâtre, jugée par Théophile Gautier*, in *George Sand et son temps*, Mélanges offerts à Annarosa Poli, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerca sul Viaggio in Italia (CIRVI): 1117-1150.

Lavaud M. décembre 2001, *Les Théâtres rêvés de Théophile Gautier*, «Lieux littéraires / La Revue 'Théâtres virtuels'», 4: 143-162.

Le Hir M.-P. 1998, *Du roman à la scène en 1833: quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation*, in Montaclair F. (a cura di), *Roman-feuilleton et théâtre. L'Adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle des 17-23 août, Besançon, Presses du Centre de l'UNESCO: 219-238.

Lechevalier-Novak A. 2008, *Dialogues en scène: la théâtralité dans les romans de Stendhal*, «L'Année stendhalienne», 7: 207-224.

— 2010, *Roman et drame chez Diderot: une élaboration en miroir,* in Lochert V. e Thouret C. (a cura di), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS: 61-73.

Ledda S. 2003 (luglio-settembre), *Manon Lescaut 1830, ou Les Égarements de la scène romantique*, «Revue d'histoire du théâtre», 219: 245-260.

Lochert V. 2010, *L'Écriture didascalique au XVIIe siècle: indice de théâtralité ou intrusion romanesque?*, in Lochert V. e Thouret C. (a cura di), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS: 167-180.

Lochert V. e Thouret C. 2010, *Introduction: La Dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVIe-XVIIIe siècles)*, in Id., *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS: 7-21.

Macé M. novembre 2002, Le *Nom du genre. Quelques usages de l'«essai»*, «Poétique», 132: 401-414.

Mahieu R. G. 1938, *Le théâtre de Théophile Gautier*, «Publications of the Modern Language Association of America», LIII: 242-285.

Marchand S. 2010, *Régénérer le théâtre à la source romanesque: le modèle richardsonien dans la théorie dramatique de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in Lochert V. e Thouret C. (a cura di), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS: 75-88.

Masson C. 2006, *George Sand et l'«auto-adaptation» de ses romans à la scène*, in Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di), *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen: 71-83.

Melai M. 2011, *Respect et violation des unités classiques dans la tragédie française du XIXe siècle*, «RIEF (Revue Italienne d'Études Françaises)», 1: 70-87.

Naugrette F. 2011, *Le Mélange des genres dans le théâtre romantique français: une dramaturgie du désordre historique*, «Revue Internationale de Philosophie», 255: 27-41.

Piana C. 2010, *A due passi dalla bella Italia*, in Balzac H. de, *Voyage en Italie*, Cargeghe (Ss), Editoriale Documenta: 7-43.

Plana M. printemps 2003, *Le Roman comme recours et modèle: genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*, «L'Annuaire théâtral», 33: 31-45.

Planté Ch. 2006, *La Critique du roman chez George Sand (1832-1835)*, in Diaz B. e Hoog Naginski I. (a cura di), *George Sand: pratiques et imaginaires de l'écriture*, Colloque International de Cerisy-la-Salle, 1er-8 juillet 2004, Caen, Presses Universitaires de Caen: 297-310.

Pradeau Ch. 2002, *Le Roman a le temps*, «Poétique», 132, novembre: 387-400.

Py J. F. 2005, *Mosaïque et schème de l'œuvre d'art: quelques notes à partir de Mosaïques de Lucien Dällenbach (Paris, Seuil, 2001),* in Mourey J.-P. e Ramaut-Chevassus B. (a cura di), *Miroirs, fragments, mosaïques: schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne: 39-45.

Réal E. 2000, *Pathétisme et hybridations des genres dans les didascalies des mélodrames de Pixerécourt*, in Bernard-Griffiths S. e Sgard J. (a cura di), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890, Toulouse*, Presses Universitaire du Mirail: 223-234.

«Revue des Sciences Humaines» juillet-septembre 1977, *Théâtralité hors du théâtre*, 167.

Ripoll R. 1982 november-december, *Du roman-feuilleton au théâtre*, «Europe», 643-644: 148-156.

Robichon F. 1985, *Le Panorama, spectacle de l'histoire*, «Le Mouvement social»: 65-86.

Saint-Gérand J.-Ph. 2000, *"La Moralité de la Révolution", ou cris, larmes, crimes et outrances d'un "bâtard de Melpomène"? Remarques sur la phraséologie du mélodrame*, in Bernard-Griffiths S. e Sgard J. (a cura di), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail:17-50.

Saminadayar-Perrin C. 2001, *Rhétoriques de la scène*, in Mathet M.-Th. (a cura di), *La Scène: Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Harmattan: 45-66.

Sgard J. 2000, *Préface*, in Bernard-Griffiths S. e Sgard J. (a cura di), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail: pp. 7-13.

— 2000, *Les Folles*, in Bernard-Griffiths S. e Sgard J. (a cura di), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail: 313-325.

Thompson P. 1982, *Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama*, «Romantisme», 38: 47-64.

Thouret C. 2010, *Le Monologue entre théâtre et roman (XVIe-XVIIe siècles)*, in Lochert V. e Thouret C. (a cura di), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS: 151-166.

Ubersfeld A. octobre 1994, *Gautier, ou l'anti-vaudeville*, «Europe»: 59-68.

Vaillant A. e Terouanne É. 1999, *Le Roman au XIXe siècle ou la littérature-livre*, «Revue d'histoire du XIXe siècle», 19: 15-34.

Vernier F. 2001, *Nouvelle, laboratoire expérimental? L'impossible définition,* in Engel V. e Guissard M. (a cura di), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Louvaine-La-Neuve, mai 1997, Louvaine-La-Neuve, Bruylant-Academia: 157-165.

Yon J.-C. 1999, *L'Industrialisation de la production théâtrale: l'exemple de Scribe et ses collaborateurs*, «Revue d'histoire du XIXe siècle», 19: 77-88.

— 2006, *La Féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de "Rothomago"*, in Moindrot I. (a cura di), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Édition: 126-133.

Zenkine S. 2004, *Jeu et sacrifice: la double face du théâtre dans la prose de Gautier*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», 26: 329-337.

F – Siti internet consultati

http://www.archive.org/

http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac/index.php

http://gallica.bnf.fr/

http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm

http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/concordance.htm#table

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Titoli pubblicati

ANNO 2011

Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del* Pluto *di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a* La bufera e altro *di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una* Media Education *"integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle* Elegantie *di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*

Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*

Romani G., Fear Appeal *e* Message Framing. *Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*

Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra* Geschichte *e* Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart

Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*

Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*