Aa. Vv., «L'Année balzacienne»

Marco Stupazzoni

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2817>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2817

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2013

Paginazione: 622-624

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Marco Stupazzoni, « Aa. Vv., «L'Année balzacienne» », *Studi Francesi* [Online], 171 (LVII | III) | 2013, online dal 30 novembre 2015, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2817> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2817>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Aa. Vv., «L'Année balzacienne»

Marco Stupazzoni

NOTIZIA

AA. VV., «L'Année balzacienne», 2011, troisième série, 12, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 586.

- 1 Questo volume dell'«Année balzacienne» (il dodicesimo della terza serie) è quasi interamente dedicato al rapporto tra Balzac e «les arts en regard» e celebra il cinquantesimo anniversario della nascita della prestigiosa rivista e della sua intensa attività critica in Francia e nel mondo. È questa ricorrenza, osserva Madeleine AMBRIÈRE (*Les 50 ans de l'«Année balzacienne»*, pp. 5-8) un'occasione di importanza fondamentale per la rivista, non solo per «considérer son épanouissement présent», ma soprattutto per «élaborer des projets d'avenir» (p. 5).
- 2 Roger PIERROT (*Balzac et "Pygmalion": de Falconet à Girodet*, pp. 11-19) riflette sulla risonanza del mito di Pigmalione nell'opera di Balzac, con riferimenti sia ai romanzi giovanili, ai testi della *Comédie humaine* e ad alcune lettere tratte dalla *Correspondance*, sia alle opere, l'una scultorea e l'altra pittorica, rispettivamente di Falconet (1763) e di Girodet (1815) che l'A. considera come elementi rilevanti delle «sources iconographiques» balzachiane.
- 3 Saskia HANSELAAR (*De la diffusion à la transformation de l'image par la littérature et la gravure ossianiques: le «cas» Balzac*, pp. 21-43) fornisce una disamina dettagliata di quelle testimonianze artistiche (soprattutto di natura litografica) che illustrano la diffusione dell'«art ossianique français» (p. 21) tra il 1800 e il 1833; l'A. si sofferma, in particolare, sull'analisi della portata estetica delle allusioni ad Ossian in Balzac e sottolinea il costante apprezzamento dello scrittore nei confronti delle opere di Girodet e di Gérard. Questa «vogue ossianique», puntualizza l'A., «permet à Balzac d'inscrire dans son texte une référence historique et culturelle que comprennent ses contemporains; Ossian devient dans son système d'écriture un marqueur temporel» (p. 41).

- 4 Thierry LAUGÉE (*Les couleurs de l'âme: Balzac et les peintres d'intérieur*, pp. 45-61) pone al centro del suo studio l'esame dell'influenza dell'arte fiamminga e, di riflesso, della scuola colorista francese sulla poetica letteraria balzachiana. Lo scrittore assimila i modelli e le tecniche della pittura olandese e adatta questi elementi «à ses descriptions pour peindre les intérieurs, et ses personnages» (p. 49): Balzac, osserva l'A., «est un coloriste dans la peinture des physionomies [...], il emprunte la manière des portraits de Rembrandt pour faire jaillir la physionomie et l'imposer, intensément expressive, à son lecteur» (p. 58).
- 5 Barthélemy JOBERT (*Delacroix chez Balzac*, pp. 65-77) riconsidera i rapporti tra Balzac e Delacroix tanto dal punto di vista biografico (l'A. ritiene che i loro primi contatti possano risalire al 1827-1828), quanto sotto una prospettiva artistica («la façon dont le peintre intervient chez l'écrivain», p. 67). In Balzac, esisterebbe una duplice immagine di Delacroix: un Delacroix romantico (come emerge dai testi della *Comédie humaine*), e, come risalta in luoghi di scrittura più intimi, come nelle lettere a Mme Hanska, un Delacroix artista «plus assagi, mais encore discuté, original, solitaire en quelque sorte, de la monarchie de Juillet» (p. 74).
- 6 José-Luis DIAZ («Du feu dans le feu». Quand «l'art littéraire» balzacien se mesure à la peinture, pp. 79-96) studia un aspetto particolarmente suggestivo dell'estetica di Balzac: quello del rapporto tra letteratura e pittura che, nell'opera dello scrittore, si esemplifica attraverso la rappresentazione dell'universo femminile, «aux antipodes de la notion de "beau idéal"» (p. 82). La concezione «érotisée» della pittura, in Balzac, determina la natura e lo stile del legame del romanziere con l'arte pittorica: una relazione che, secondo Diaz, «n'est pas un simple rapport de connivence convenue, mais bien [...] une relation plus forte, où il entre de l'émotion mais aussi de l'émulation, du désir de faire mieux qu'elle» (p. 79).
- 7 Sandra COLLET («La Comédie humaine», tombeau des voix évanouies? La musique au prisme de la sculpture dans «Gambara», «Massimilla Doni», «Sarrasine», pp. 99-123) pone al centro del suo intervento l'analisi delle analogie tra scultura e musica in Balzac, soffermandosi sui «référénts empruntés à la plastique pour décrire la musique» (p. 104). Balzac considera la musica come un'arte di alto valore sensuale e, allo stesso tempo, come un'arte immateriale, irriducibile a qualunque discorso narrativo: la ricerca e l'esplorazione delle leggi segrete di questa analogia tra scultura e musica consentono, non soltanto di «mettre en lumière les aspects de l'art musical auxquels Balzac se montre le plus sensible», ma di «dégager les spécificités de son goût, la manière singulière qu'il a d'appréhender cet art qui, plus que tout autre, lui résiste» (p. 104).
- 8 Hajime SAWADA (*Balzac au croisement des arts. Peinture, opéra et danse*, pp. 125-144) rivaluta l'importanza di queste tre arti nell'universo letterario balzachiano: Balzac è un «grand connaisseur de peinture et de musique» ed egli utilizza frequentemente queste sue conoscenze «pour faire revivre ses idées, ses sensations ou ses souvenirs» (p. 143).
- 9 Danielle DUPUIS (*Boulle selon Balzac ou le sacre d'un art mineur*, pp. 147-160) focalizza la sua attenzione sulla figura di Boulle, celebre ebanista del XVII secolo, e sulle frequenti citazioni dell'artista nella *Comédie humaine*. Per Balzac, le opere di Boulle e dei suoi successori «réalisent pleinement son idéal esthétique [...]». En effet, l'objet Boulle est un objet unique. Il ne peut être produit en série et il concentre en lui-même le savoir-faire de l'artisan et le génie de l'artiste» (p. 158).

- 10 Shoshana-Rose MARZEL (*La polysémie de l'art dans le portrait balzacien*, pp. 161-173) studia, nell'ambito delle relazioni fra testo e immagine, il ruolo delle arti plastiche nella poetica del ritratto del personaggio balzachiano: si tratta di un «système où la référence artistique permet l'élaboration d'une symbiose littéraire, picturale et culturelle pour susciter dans l'esprit du lecteur une image polysémique du personnage» (p. 172).
- 11 Françoise SYLVOS (*Balzac et Bernard Palissy*, pp. 175-198) considera le citazioni, rare ma significative, di Palissy nel corpus narrativo balzachiano. Nonostante l'esigua presenza di richiami, «la légende de l'émailleur énerve en profondeur la trame de son oeuvre. Elle est le prototype du martyr des arts et du progrès que vivent nombre de héros balzaciens» (p. 198).
- 12 Agathe NOVAK-LECHEVALIER (*Théâtres du roman: modalités de la référence au théâtre dans "La Comédie humaine"*, pp. 199-212) sottolinea la molteplicità dei modelli teatrali nella *Comédie* balzachiana e si interroga sulla funzione «de cette présence du théâtre dans le roman balzacien, et sur les interactions qu'elle permet de mettre en œuvre entre l'art dramatique et le genre romanesque» (p. 201).
- 13 Willi JUNG (*Littérature et architecture: châteaux balzaciens*, pp. 213-229) esamina il ruolo storico-sociale ed estetico dell'architettura in Balzac e il significato demistificatorio della rappresentazione del castello ne *Les Paysans*. Simbolo di una civiltà ormai perduta, il castello assume, nella narrazione balzachiana, un rilievo fondamentale: nei *Paysans*, tuttavia, «sa signification se dilue: son espace est de plus en plus envahi par les bourgeois» (p. 223).
- 14 Pierre BRUNEL (*Le trio des aveugles*, pp. 233-248) ripercorre «en flâneur» alcuni luoghi topografici parigini della *Comédie humaine*, e considera la potenza visionaria attribuita da Balzac all'artista in *Facino Cane*, intendendola come quella unica e sublime facoltà di poter trasformare lo spettacolo urbano in opera d'arte.
- 15 Tim FARRANT (*La vue d'en face? Balzac et l'illustration*, pp. 249-271) conduce un interessante studio sulla funzione dell'illustrazione (anche caricaturale) nelle opere di Balzac e sulla natura dei suoi rapporti con il testo scritto. Benché l'«illustration» sia, per sua natura, «réductrice, elle cristallise et complète l'essentiel du texte» (p. 268) e contribue ad orientare la lettura e la ricezione del testo da parte del lettore.
- 16 Dominique MASSONNAUD (*L'atelier de Balzac. Du vraisemblable au vrai*, pp. 275-291) riflette, considerando da vicino *Le Chef-d'œuvre inconnu*, su alcuni principî estetici balzachiani riconducibili alle categorie del verosimile e del vero e considera gli «échos de Diderot et de Goethe qui peuvent apparaître dans la configuration singulière des questions et des enjeux esthétiques proposés par ce texte de Balzac» (p. 276).
- 17 André VANONCINI (*La dialectique du beau et du faux dans "Le Cousin Pons"*, pp. 293-305) analizza i personaggi del *Cousin Pons* (con un'attenzione particolare alla coppia Pons-Schmucke), e ritiene che il romanzo in questione, «à travers les incessantes oppositions du beau, du laid et du faux, développe une réflexion sur la mort des amoureux de l'art, sur la crise de l'œuvre d'art, et au-delà peut-être sur la fin de l'art» (p. 301).
- 18 Owen HEATHCOTE (*Portrait d'un artiste en contre-romancier: le sculpteur balzacien*, pp. 307-322) considera il carattere ambivalente del pensiero di Balzac sull'arte della scultura e sulla figura dello scultore mettendo a confronto tra loro il racconto *Sarrasine* – dove «la sculpture est récupérée par la complexité picturale et narrative» (pp. 321-322), – e *La Cousine Bette*, in cui «la sculpture statuaire ou ornementale est dépassée

- et remplacée par la mise en scène théâtrale» (p. 322). Anne-Marie BARON (*Pour en finir avec l'adaptation*, pp. 325-336) fornisce «une typologie des 'avatars' de l'adaptation, c'est-à-dire des modes possibles de référence cinématographique à l'œuvre de Balzac en dehors des adaptations ou des transpositions» (pp. 325-326).
- 19 Francesca DOSI (*Balzac et Rivette: l'énigme d'une rencontre*, pp. 337-363) studia le modalità e gli esiti della costante e rilevante influenza balzachiana sull'opera del regista J. Rivette: «la rencontre empathique entre Rivette et Balzac s'inscrit dans une démarche collective – quella che caratterizzò l'estetica cinematografica della Nouvelle Vague – où l'innutrition balzacienne est perçue comme essentielle à tout discours artistique» (p. 338). Rivette, puntualizza l'A., «introduit au cœur de ses récits filmiques des fragments balzaciens et d'autres bribes littéraires, les associe aux fruits de sa mémoire et y retrouve ses propres fantasmes pour nourrir son œuvre et sa vie» (p. 341).
 - 20 Bruno DUHAMEL (*Balzac en bande dessinée: l'image en mémoire*, pp. 365-381) mette in evidenza alcune problematiche di natura estetica «que pose au dessinateur l'adaptation du roman de Balzac, *Le Père Goriot*» (p. 365).
 - 21 Isabelle MICHELOT (*L'adaptation de Balzac au théâtre: la quadrature du «four»?», pp. 385-399*) riflette sugli adattamenti teatrali di tre romanzi balzachiani: *Le Père Goriot*, *César Bitotteau* e *Mémoires de deux jeunes mariées* nell'arco di tempo che, dagli anni Trenta dell'Ottocento, giunge sino ai nostri giorni. L'A. si propone di riflettere, «à partir des réécritures existantes à ce qu'elles révèlent non seulement du contexte de la production théâtrale d'un moment, mais aussi de la lecture de l'œuvre et de ses apparents empêchements ou déformations» (p. 386).
 - 22 Max ANDRÉOLI, Battista ACQUAVIVA (*Adaptation musicale d'une œuvre littéraire. "Seraphitus-Seraphita", poème symphonique de Ruggiero Leoncavallo*, pp. 401-425): nella prima parte di questo importante studio sul poema sinfonico di R. Leoncavallo tratto dal racconto filosofico di Balzac (1894), M. Andréoli, dopo aver contestualizzato la produzione musicale dell'artista italiano nell'atmosfera culturale verista dell'Italia di fine '800, affronta l'analisi delle tre parti che compongono il libretto dell'opera. A suo giudizio, Leoncavallo, «en tant qu'artiste, [...] a senti ou perçu que la question posée par le roman est celle de la dualité de l'humain suscitant une tension vers l'unité caractéristique du désir très romantique d'un absolu qui, sur la terre, reste à jamais inaccessible» (p. 412). Dal canto suo, B. Acquaviva esamina il manoscritto dello spartito dell'opera e ritiene che *Seraphitus-Seraphita* «épouse moins le déroulement de l'action que les dynamiques ascensionnelles du roman, et à d'autres moments moins ces dynamiques, que le tableau musical d'un lieu éthéré, éclairé par la foi de Séraphîta, et se jouant de manière presque statique. L'assomption musicale composée par Leoncavallo figure l'aboutissement céleste du chemin mystique de Séraphîta» (p. 425).
 - 23 Marie BAUDRY (*Balzac au piano: le partage du sensible*, pp. 429-445) fornisce alcune riflessioni circa la questione dell'interpretazione di un'opera e della sua ricezione artistica.
 - 24 Marie-Christine AUBERT (*Traduire Balzac en bandes dessinées*, pp. 447-463) ritiene che «l'adaptation d'un roman – in questo caso, *Le Père Goriot* – en bande dessinée entraîne une réception par la critique fondée sur certains concepts d'appréciation telles la fidélité au texte de départ ou la qualité des ressources (linguistiques ou visuelles) utilisées» In questo senso, l'A. giudica «la méthode de travail du dessinateur-adaptateur [...] très proche de celle du traducteur-adaptateur en langue étrangère» (p. 448).

- 25 I successivi ultimi due contributi completano gli studi pubblicati nell'«Année balzacienne» 2010 e riuniti sotto il titolo: *Balzac en lecture*. Claire BAREL-MOISAN («*Le plaisir de coordonner les mondes*», *La lecture comme assemblage d'un cycle romanesque*, pp. 467-490) sostiene che l'«expérience de lecture proposée par Balzac repose [...] sur ce plaisir de “coordonner les mondes”, plaisir d'une création personnelle, dont nul ne saurait prévoir intégralement les combinaisons, et qui produit une œuvre essentiellement ouverte» (p. 489). Magdalena CÁMPORA (*Une grande image du présent: Balzac lecteur imprévu de l'Argentine (1940-1950)*, pp. 491-518) si occupa della fortuna editoriale e critica di Balzac in Argentina nel decennio 1940-1950.
- 26 I capitoli di informazione critico-bibliografica e le consuete rubriche informative presenti nella sezione: *Documentation* (pp. 519-581) chiudono le pagine del volume.