

FEDERICA FORTUNATO

UNA PASSIONE OSCURA.
MODERNITÀ SU SFONDO ANTICO NEL POEMA
DI LOUIS BOUILHET

INVITO ALLA SCOPERTA DI UN POETA DIMENTICATO

Una curiosa coincidenza di destini sembra legare la terza opera di Riccardo Zandonai e il poema da cui questa è tratta, *Melænis* di Louis Bouilhet. Tenuta letteralmente in un cassetto per quasi un secolo la prima, nonostante il successo delle due esecuzioni tra il 1912 e il 1913; oblio quasi totale per il poeta francese e la sua opera d'esordio, pur salutata anch'essa da numerose e autorevoli voci laudative alla prima apparizione nel 1851. Se nel caso di Zandonai una risposta parziale a questa *damnatio memoriæ* sembra risiedere nella originalità del lavoro e nella sovrapposizione temporale a lavori di enorme successo (in primis la contemporanea *Conchita*), l'appannamento della presenza di Bouilhet ha cause più articolate.

Nelle storie della letteratura francese oggi è persino difficile trovare sue tracce che non siano connesse con l'amico Gustave Flaubert¹. La bibliografia specifica si ferma sostanzialmente ad alcuni contributi del primo '900², anche se nella cura dell'epistolario flaubertiano la sua figu-

¹ Gli stessi contemporanei rinvenivano tra i due una affinità di gusti e di atteggiamenti che nel corso del tempo sarebbe diventata persino somiglianza fisica. L'amicizia tra i due artisti è stata raccontata, e in qualche modo anche celebrata, da più voci tra la fine dell'800 e il primo anteguerra.

² Oltre alle generose pagine pubbliche e private dedicate da Flaubert all'amico, in vita di questi e soprattutto dopo la scomparsa, citiamo le seguenti monografie, alcune consultabili online sul sito www.gallica.fr: ALBERT ANGOT, *Un ami de Gu-*

ra viene generosamente recuperata; una blanda ripresa di interesse si trova solo a partire dagli anni '90 del secolo scorso e in alcune pubblicazioni collettanee di questo primo decennio.

È del 1994 la riedizione di una serie di scritti di Gustave Flaubert raccolta sotto il titolo *Pour Louis Bouilhet*³; nel recensire il lavoro, la rivista «French Studies»⁴ sottolinea il permanere di un largo «uncharted territory» sia nella ricognizione degli scritti autobiografici di Bouilhet⁵, sia nell'analisi delle affinità e differenze ideologiche ed estetiche tra i due autori. L'operazione, che sancisce una ripresa di interesse per l'autore dimenticato, si distingue per la meticolosità e la coerenza dell'uso di testi noti e per la ricostruzione minuziosa di ambiente e personaggi; pur essendo oggetto del volume, il nostro autore sembra tuttavia restare in quel cono d'ombra in cui l'aveva stretto la vicinanza dell'illustre amico, una vicinanza affettuosa e sollecita ma inevitabilmente ingombrante.

Si intitola *Pauvre Bouilhet* un saggio in cui si indaga l'amicizia fra i due conterranei secondo una prospettiva che non solo conferma il rapporto subordinato di Bouilhet rispetto a Flaubert, ma intorbida l'immagine del secondo attribuendogli un ruolo perverso nel mantenere il suo *double* in posizione artisticamente ancillare⁶.

Mentre ci si andava rassegnando ad una bibliografia molto datata e ad ambigui riferimenti contemporanei, a pochi mesi dal convegno un'operazione editoriale dedicata agli *écrivains de Normandie* aveva pro-

stave Flaubert: Louis Bouilhet, sa vie, ses œuvres, Dentu, Paris 1885; ÉTIENNE FRÈRE, *Louis Bouilhet; son milieu, ses hérédités, l'amitié de Flaubert*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1908; LÉON LETELLIER, *Louis Bouilhet, 1821-1869: sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits*, Hachette, Paris 1919; PAUL LOUIS ROBERT, *Trois portraits normands: Gustave Flaubert, Louis Bouilhet, Guy de Maupassant*, Cagniard, Rouen 1924.

³ GUSTAVE FLAUBERT, *Pour Louis Bouilhet. Textes édités et annotés par Alan Raitt* (Textes littéraires, 87), University of Exeter Press 1994. L'opera contiene tre scritti di Flaubert: un discorso (rimasto anonimo fino al 1952) pronunciato nel 1862 in occasione del conferimento di una medaglia a Bouilhet da parte dell'Académie de Rouen; segue la *Lettre à la Municipalité de Rouen*, del 1872, in cui l'autore denuncia il rifiuto del comune ad erigere un monumento a Bouilhet; poi, lo scritto più famoso, la *Préface* alle *Dernières chansons*. Conclude il volume la raccolta di recensioni dell'ultima opera teatrale di Bouilhet, *Mademoiselle Aissé*.

⁴ «French Studies», vol. L, n. 1, Oxford University Press, January 1996, p. 91.

⁵ I notes autografi di Louis Bouilhet, conservati alla biblioteca di Rouen, non godono ancora di una classificazione definitiva.

⁶ «Pour que des Bouilhet existent, il faut des Flaubert et réciproquement. Pour cent Bouilhet, un Flaubert. La gloire de l'un se détache du dépit des autres. La vie est cruelle.» HENRY RACZYMOV, *Pauvre Bouilhet*, Gallimard, Paris 1998.

dotto la prima monografia moderna sul nostro autore⁷; nonostante l'impostazione romanzata e vari limiti storiografici, il lavoro è meritorio per lo sforzo di raccolta documentaria, di ricostruzione biografica (studi, famiglia e relazioni affettive, ambienti, spostamenti, ruoli professionali), di riconoscimento delle relazioni artistiche. Ne emerge forse per la prima volta un Bouilhet protagonista; e tuttavia il titolo scelto dall'autore, presidente della *Société des Ecrivains Normands*, rischia di perpetuare proprio quel pregiudizio che intende smentire: *Louis Bouilhet, l'ombre de Flaubert*.

Il nostro autore nasce a Cany nel 1821 e in Normandia, a parte una parentesi parigina, trascorrerà la massima parte della sua vita, conclusa a Rouen nel 1869. Studia al Collège Royal di questa città dove comincia presto a scrivere versi e ad abbozzare ambiziosi progetti letterari a quattro mani con il compagno di studi che gli diventerà inseparabile nella vita artistica. Un rapporto familiare con l'attività medico-sanitaria⁸ lo porta a seguire studi di medicina sotto la guida del dottor Achille Flaubert; studi che presto abbandona per dedicarsi all'insegnamento e alla letteratura. Per un breve periodo si appassiona agli eventi politici: nel 1848, armato in modo improbabile di un fucile, è testimone a Parigi della proclamazione della Repubblica. Ma presto si disamora e rientra in provincia, dove, nonostante l'entourage conservatore, esibisce con pensiero e scelte di vita una forte refrattarietà all'ordine borghese costituito. Il carattere riservato e ciclotimico lo consegna ad un destino di solitudine, unito ad un permanente senso di incomprendimento; si lega a diverse donne (tra le quali Louise Colet, con cui intrattiene un'interessante corrispondenza), ma senza rinunciare al celibato.

Nel 1857 la pubblicazione di un'opera dominata da un'eroina passionale e spregiudicata provoca reazioni scandalizzate, costandogli la riprovazione dell'ambiente circostante. Amico di Maxime Du Camp, direttore della «Revue de Paris», vede su questa pubblicata l'opera per cui è più ricordato.

L'ammirazione dei contemporanei è condivisa da molti scrittori della generazione successiva, in particolare da Guy de Maupassant che scriverà nell'introduzione a *Pierre et Jean* (1888): «Deux hommes, par leurs

⁷ CLAUDE LE ROY, *Louis Bouilhet, l'ombre de Flaubert*, éditions H&H, Milon-La-Chapelle 2009.

⁸ Il bisnonno paterno François è indicato come *maître-chirurgien*, il nonno Jean era stato direttore d'ospedale militare, il padre Jean-Nicolas aveva diretto il servizio di ambulanze del corpo di Oudinot durante la campagna di Russia del 1812.

enseignements simples et lumineux m'ont donné cette force de toujours tenter: Louis Bouilhet et Gustave Flaubert⁹».

Quasi tutte queste note biografiche potrebbero attagliarsi a Gustave Flaubert e non stupisce quindi che il binario del destino, insieme all'incerta autostima e ad una forma di deferente fedeltà verso l'autore di *Madame Bovary*, abbia condannato Bouilhet ad un fatale piano gregario. Noti come 'i due Dioscuri'¹⁰, gli antichi compagni del Collège Royal si rappresentano e vengono identificati in questo doppio legame; nonostante la reciproca considerazione, la diversa fortuna sociale e letteraria determinerà un divario, tanto che, significativamente, nella cerchia amicale e nella corrispondenza i loro soprannomi saranno *Monseigneur* (Gustave) e *Grand Vicaire* (Louis). «Tour à tour ils étaient le prêtre et la divinité»: pur descrivendo un reale avvicendamento di ruolo, nemmeno la formula equanime di Maxime Du Camp varrà a riscattare Bouilhet dalla funzione dominante di *accoucheur* di Flaubert¹¹.

Eppure non erano mancati, in vita di Bouilhet e nei primi decenni successivi alla sua morte, apprezzamenti profondi sia nell'ambito delle amicizie artistiche che in quello della critica letteraria. Se per qualcuno è un poeta serio, degno, ma sempre di second'ordine, altri danno della sua opera un bilancio più lusinghiero, inserendolo nel novero dei *superbes poètes* nella scia di Théophile Gautier. E proprio Gautier, in un ricordo funebre, tiene ad ascrivere idealmente Bouilhet alla schiera degli artisti di una modernità combattiva, votata ad un ideale non solo estetico: «Il portait haut la vieille bannière déchirée de tant de combats,

⁹ GUY DE MAUPASSANT, *Etudes sur le roman*, Hibouc 2006, p. 11. In www.hibouc.net/lib/maupassant-roman-1.pdf.

¹⁰ Dopo essere stati nella stessa classe al Collège Royal di Rouen dal 1834 al 1839, i due non si erano più incontrati, fino al 1846 quando si avvia un'intesa artistica e un'amicizia testimoniata da corrispondenza, memorie, sollecitudini reciproche in occasione delle nuove opere dell'uno e dell'altro. «Ils devinrent deux frères par l'âge, par les idées, par le talent [...], deux frères de cette Arcadie de l'Intelligence». ANGOT, *Un ami de...*, p. 14.

¹¹ «À les voir ensemble, à voir Flaubert criant haut, s'impatientant, rejetant toute observation et bondissant sous la contradiction; à voir Bouilhet très doux, assez humble d'apparence, ironique, répondant aux objurgations par une plaisanterie, on aurait pu croire que Flaubert était un tyran et Bouilhet un vaincu; il n'en était rien: c'est Bouilhet qui était le maître, en matière de lettres du moins, et c'est Flaubert qui obéissait. Il avait beau se débattre, secouer la table, jurer qu'il ne supprimerait pas une syllabe, Bouilhet impassible, humant sa prise de tabac, lui disait: "Tu vas enlever cette incidence parce qu'elle est inutile à ton récit, et qu'en pareil cas ce qui est inutile est nuisible." Flaubert finissait par céder et ne s'en repenait jamais». MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 8.

on peut l'y rouler comme dans un linceul. La valeureuse bande d'Hernani a vécu»¹².

Con lucida amarezza, del resto, Bouilhet aveva anticipato il proprio destino postumo all'interno di *Dernière nuit*, dove l'angoscia della fine annunciata si trasfigura nel quadro immaginifico dell'ultima strofa:

Pareil au flux d'une mer inféconde,
Sur mon cadavre au sépulcre endormi
Je sens déjà monter l'oubli du monde
Qui tout vivant m'a couvert à demi¹³.

UN POETA DI TRANSIZIONE

Melænis viene alla luce nel novembre del 1851, dopo una gestazione di quasi quattro anni, attraversando in pieno quel periodo di trapasso culturale e politico che va dall'entusiasmo rivoluzionario del 1848 al deluso ripiegamento in cui scivolano gli anni repubblicani di Luigi Napoleone. La pubblicazione del poema coincide esattamente con il colpo di stato del dicembre 1851 e con un cambiamento che non è solo di regime, ma anche di dinamiche sociali e di orizzonti estetici.

Questo inattuale *conte romain* sembra quindi accompagnare speranze e illusioni di un ultimo soprassalto romantico che si riflette nelle barricate di febbraio quando, animati anche dalla presenza militante di Lamartine, numerosi sono gli artisti che si scoprono un'insospettata passione civile quando non un'autentica attrazione bellicista. Così Maxime du Camp ricorda quelle giornate:

[...] les boutiques étaient closes; le poste du marché aux fleurs n'avait point de sentinelle et paraissait abandonné. Louis Bouilhet et Gustave Flaubert arrivèrent [...]; on commençait des barricades lorsqu'ils étaient sortis; Bouilhet voyait très clairement les choses, et nous disait: Louis Philippe est perdu, il ne couchera pas aux Tuileries ce soir. Nous regimbions contre cette opinion, que nous ne pouvions admettre; mais nous étions tristes, oppressés; nous nous sentions atterrés par cet inexplicable massacre. [...] Bouilhet, Flaubert et moi, nous partîmes ensemble. Au pied même de ma maison, devant un marchand de vin, deux soldats sans fusil, sans sabre, laissaient fouiller leur giberne et leur sac par deux gamins de quinze à seize ans, qui voulaient des cartouches¹⁴.

¹² Citato da Flaubert nella *Préface* a LOUIS BOUILHET, *Dernières chansons. Poésies posthumes*, Michel Lévy, Paris 1872, p. 32.

¹³ *Id.*, p. 225.

¹⁴ MAXIME DU CAMP, *Souvenirs de l'année 1848: la révolution de février, le 15 mai*,

Il trio che qui viene messo in scena non vive il momento eroico nel modo più incandescente; Flaubert e Bouilhet, arrivati nella capitale per «voir l'émeute, 'au point de vue de l'art'»¹⁵, alternano la passione diurna per la rivolta a quella notturna per la letteratura:

A cent pas de ce champ de carnage où tombèrent tant de malheureux que nous aurions, du moins, pu secourir, ne nous doutant de rien, ne soupçonnant rien, nous passâmes la soirée et une partie de la nuit à écouter Louis Bouilhet, qui nous lisait le premier chant de son admirable poëme de *Melœnis*¹⁶.

Anche se Bouilhet si troverà a costruire barricate, l'atteggiamento duplice testimoniato da Du Camp troverà conferma nelle azioni successive dei tre sodali, nonché, a freddo, nel disincanto dell'*Education sentimentale*¹⁷. La nuova repubblica simboleggiata dal «drapeau tricolore [qui] a fait le tour du monde, avec le nom, la gloire et la liberté de la patrie»¹⁸ costituisce tuttavia una svolta, inducendo speranze di rigenerazione e perfino effimere disponibilità all'impegno politico diretto¹⁹. Ma gli ideali dell'89 resuscitati da Lamartine hanno vita breve; le giornate di giugno nascono e si svolgono all'insegna della disillusione e del conflitto sociale²⁰. Per quanto refrattario a ulteriori coinvolgimenti nella vita politica, Bouilhet partecipa dell'atmosfera della seconda Repubblica e segue gli avvenimenti che portano alla sua caduta dimostrando un intuito non trascurabile²¹.

l'insurrection de juin, Hachette, Paris 1876, p. 77. Quasi un quarto di secolo dopo Flaubert evocherà «une virulence républicaine tellement naïve qu'il manque, vers les vingt ans, s'affilier à une société secrète.» *Dernières chansons*, p. 8.

¹⁵ DU CAMP, *Souvenirs de l'année 1848...*, p. 51.

¹⁶ DU CAMP, *id.*, p. 56.

¹⁷ All'idealista Frédéric Moreau si contrappone il cinico Hussonnet che ironizza sugli eroi che «ne sentent pas bon».

¹⁸ Dal discorso di Alphonse de Lamartine il 26 febbraio 1848, due giorni dopo la proclamazione della repubblica.

¹⁹ Pur condividendo il disincanto di Flaubert verso la politica, Bouilhet partecipa brevemente ai lavori del comitato elettorale nel dipartimento della Seine: raccoglie numerosi consensi, e si ritira prima dello scrutinio.

²⁰ «Was die Junirevolution vor allen bisherigen Revolutionen auszeichnet, das ist die *absence de toute illusion, de tout enthousiasme*. [...] Das Volk steht nicht wie im Februar auf den Barrikaden und singt *Mourir pour la patrie* [...] die Arbeiter des 23. Juni kämpfen um ihre Existenz, das Vaterland hat alle Bedeutung für sie verloren. [...] *C'est la révolution du désespoir*». FRIEDRICH ENGELS, *Der 23. Juni*, in «Neue Rheinische Zeitung», 28 Juni 1848. I passaggi in francese appartengono all'originale.

²¹ Rispetto al restringimento del suffragio universale decretato nella primavera del 1850, così scrive agli amici: «Si Louis-Napoléon est ambitieux [...] on vient de lui

Ricordando l'assunto di Hauser, secondo cui è nella delusione post-quarantottesca che vanno trovati i semi del naturalismo²², possiamo imputare alla stessa causa anche il riflusso orientato verso soggetti almeno apparentemente alieni dalle urgenze dell'attualità, verso rappresentazioni 'raffreddate' e, per quanto riguarda Bouilhet, nella sensualità insieme avida e sterilizzata di *Melænis*²³. Il lavoro che comincia a prendere corpo nell'*annus terribilis* della rivoluzione viene pubblicato alla vigilia del colpo di stato e ci si chiede quale eco possano avere trovano i fogli della «Revue de Paris» ancora umidi di stampa quando, all'alba del 2 dicembre, Luigi Napoleone fa affiggere i manifesti che proclamano lo scioglimento dell'Assemblée nationale. Possiamo anche chiederci se di quegli anni di sangue e di fratture profonde, *Melænis* testimoni un disimpegno estetico o se invece esibisca tracce di amarezza e di satira tra le pieghe di versi e di rime scorrevoli.

Sarebbe semplicistico affermare che lo sfondo della Roma imperiale offra a Bouilhet il destro per un parallelo implicito con la decadenza dei propri tempi e ancora più fuorviante sarebbe cercarvi un'intenzione *engagée*; eppure è suggestivo soffermarsi su alcuni elementi del poema: le riflessioni sul potere, la sua natura e le sue categorie²⁴; il circo come metafora della vita con lo spettacolo della violenza e l'assenza di pietà; la brutalità senza gloria dell'imperatore; l'avvizzimento morale ed emotivo di ogni personaggio che non abbia radici allogene. «L'escrime est [...] sœur de l'éloquence», sostiene l'eroe maschile in cui convivono ars retorica e ars gladiatoria; nell'esperienza di Bouilhet tribuni e popolo delle barricate, legislatori, attivisti, poteri violenti o manipolatori, sono gli eterni personaggi di una storia che continua a riprodursi. Apparentemen-

mettre le sceptre entre les mains. Ces gens-là croient tuer la république à leur profit: ce sont des niais qui obéissent à leur passion du moment; la loi du 31 mai chassera ceux qui l'ont imaginée et couronnera le président; quand tu reviendra, il y aura peut-être des aigles à la hampe de nos drapeaux». DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 368.

²² «[...] la fonte principale della dottrina naturalistica è l'esperienza politica della generazione del 1848: l'insuccesso della rivoluzione, la repressione di giugno e il colpo di stato di Luigi Napoleone, il disinganno dei democratici, il brusco e generale ceder delle illusioni, si esprimono benissimo nella visione obiettiva, spassionata, strettamente aderente all'esperienza, delle scienze naturali. Fallito ogni ideale, caduta ogni utopia, ci si attiene ai fatti, e nulla più». ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino 1956, p. 297.

²³ La delusione per la virata antidemocratica porta molti protagonisti dell'epoca (Baudelaire fra i tanti esempi possibili) a staccarsi da ogni forma di impegno e aprirà il terreno alla successiva generazione dei ribelli, dei 'maledetti'.

²⁴ Si veda oltre la sottolineatura che l'autore conferisce, ad esempio, ad una figura 'dietro le quinte' quale è il cuoco Bacca.

te remota per temi e ambienti, *Melænis* vive anche di questi riferimenti più o meno criptici alla contemporaneità. Quando in anni più tardi Bouilhet tornerà alla Roma del II secolo con il dramma *Faustine*²⁵, la destinazione teatrale renderà più evidente e temibile la portata critica del testo: giudicata pericolosa dalla commissione ministeriale per il suo contenuto potenzialmente sovversivo, l'opera sarà fermata e solo attraverso varie intercessioni arriverà sulla scena.

Con una metafora sul potere si apre il secondo canto: una quercia antica, mostruosa, rappresenta nella possanza delle sue ramificazioni e della chioma il dispiegarsi dei vari livelli dell'autorità, dal tronco rugoso (il popolo) ai rami (gli amministratori) fino alla corona imperiale. Ma nella radice profonda si nasconde la vera fonte del potere, chi sa blandire le pulsioni del ventre: il cuoco²⁶.

C'est lui, c'est lui toujours! Calme, avec un sourire,
Près des fourneaux ardents, sur les rouges tisons,
Il prépare le vote et les élections;
Lui, gardant comme un dieu sa pose solennelle,
Enferme les destins de la ville éternelle
Dans le ventre béant d'un sanglier gaulois. (II, 61-66)

Naturalmente obiettivo di Bouilhet non è l'esaltazione del mestiere; nonostante asseondi generosamente l'inclinazione al descrittivismo erudito, qui troviamo anche un'eco della mobilitazione popolare quarantottesca declinata con perfetto disincanto:

Dans le triclinium plus que sous le portique,
La noblesse aujourd'hui s'étale.
[...]
Et les banquets dressés sur la place publique,
Et dans le vin crétois les plébéiens noyés! (II, 55-60)

Né manca un accenno polemico alla politica parolaia:

Il se peut qu'on empêche un fleuve de couler,
L'usurier d'aimer l'or, la femme de séduire,
Mon lecteur de bâiller quand il vient de me lire;
Mais on n'empêche pas un rhéteur de parler. (II, 241-244)

²⁵ Dramma di cospirazione e doppio tradimento, fondato su un episodio storico: Cassio, generale di Marco Aurelio, diviene amante dell'imperatrice Faustina, che lo spinge a spodestare il legittimo sovrano.

²⁶ La corrispondenza tra potere e soddisfazione degli istinti, qui tematizzata, anticipa *Le Ventre de Paris* che Zola darà alle stampe vent'anni dopo.

Non solo in politica, il 1851 segna il passaggio tra due epoche. Un orientamento deciso verso l'esperienza del reale, del sentimento comune, della quotidianità si diffonde in tutti gli ambiti: il *Salon* di pittura del 1850 aveva fatto risuonare lo choc dell'*Enterrement d'Ornans* con cui Gustave Courbet affidava ad una rappresentazione monumentale il cambiamento di prospettiva estetica; nel teatro musicale con l'apparizione del *Prophète* di Meyerbeer²⁷ la stagione del fastoso, epico grand-opéra aveva raggiunto il culmine della sua parabola, per lasciare il passo a forme e soggetti a carattere più intimistico.

L'emergere della piccola-media borghesia aveva fornito un'ulteriore spinta espansiva all'attività teatrale²⁸; ma l'aspetto più rilevante riguarda le tematiche e i registri utilizzati. Il 1852, primo anno del nuovo Impero, vedrà trionfare sulle scene di prosa *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils²⁹; pubblicato nel 1848, il romanzo aveva dovuto attendere il maturare dei tempi per poter trasferire sulla scena la crudezza realistica dell'argomento. Bastano pochi anni e un nuovo tono è dato: una condiscendenza progressiva a forme di realismo, la promozione a protagoniste di figure prima ancillari, e soprattutto la rassegnazione a dare pubblica rappresentazione alle dinamiche del potere, prima fra tutte la ragion di famiglia³⁰. Trovano sempre più spazio temi di attualità sociale declinata in senso familiare: disordine causato dalle cortigiane, figli naturali, fallimenti matrimoniali, il denaro come motore di vicende e destini. Convenzioni drammaturgiche e intenti moralizzatori convivono con le nuove tematiche; rappresentazione della realtà e distacco umoristico seguiranno i molteplici binari tra evasione e impegno critico; il successo dell'anno, in quel 1851 di Melanis, era stato *Un chapeau de paille d'Italie*³¹, commedia degli equivoci al limite del non-sen-

²⁷ Il successo dell'esordio (16 aprile 1849) si manterrà per tutto il secolo con un influsso potente in tutti gli ambiti culturali.

²⁸ In quest'anno Parigi conosce un'impennata dell'attività teatrale: 911 testi diversi vengono rappresentati nei 20 teatri. «[...] specchio della società borghese emergente nei principali centri del paese, alla metà dell'Ottocento, insieme al romanzo di appendice (feuilleton), diffuso dai giornali popolari, il teatro (di prosa e d'operetta) era ormai il 'mezzo di comunicazione sociale' più richiesto dal pubblico [...] Si capisce che, per gli autori di successo, il teatro fosse diventato un affare da amministrare con sagacia [...]». FEDERICO DOGLIO, *Storia del teatro*, III *Dal barocco al simbolismo*, Garzanti, Milano 1990, p. 468.

²⁹ La prima rappresentazione avviene il 2 febbraio 1852 al Théâtre du Vaudeville.

³⁰ «[...] l'idea della famiglia come scudo della società borghese, contro le pericolose intrusioni dall'esterno e gli elementi disgregatori interni, divenne fondamento spirituale del dramma.» HAUSER, *Storia sociale...*, p. 322.

³¹ Di Eugène Labiche, rappresentato per la prima volta il 14 agosto 1851.

se: 300 repliche consecutive a testimonianza della piena corrispondenza tra richieste del nuovo pubblico e autori che se ne fanno volenterosi interpreti, si chiamino Labiche, Sardou o Augier³².

È in questo clima di trapasso che si inserisce la relativamente breve parabola artistica di Bouilhet. Al poeta trentenne *Melœnis*³³ frutta l'interesse vivace di una società che brucia rapidamente successi e beniamini: in perenne conflitto con risorse finanziarie inesistenti e con un'indisponibilità caratteriale a curare relazioni utili nella società letteraria e nel mondo teatrale, nel decennio aperto con alti auspici Bouilhet percorrerà un doppio binario, teatrale e poetico. Al primo si rivolge come unico genere che, grazie alla funzione dominante nella vita sociale, promette sia pur aleatori proventi economici. In questa produzione si misurano le qualità e i limiti del nostro autore, che partecipa degli orientamenti del suo tempo per quanto riguarda la scelta di alcuni soggetti e il gusto della rappresentazione precisa e documentata, ma non rinuncia né alla grande storia e al tono epico, né all'uso del verso che andava sempre più cedendo all'espressione in prosa. Sulla scena porterà quadri d'interno borghese e temi sentimentali tra studio psicologico e denuncia sociale: *Hélène Peyron*³⁴, *L'Oncle Million*³⁵, *Le Sexe faible*³⁶, ma soprattutto soggetti storici derivati da accurate ricerche sui periodi di volta in volta scelti come sfondo o come autentica materia drammaturgica

³² Come sintetizza Flaubert: «Le moment était funeste pour les vers. Les imaginations, comme les courages, se trouvaient singulièrement aplatis, et le public, pas plus que le pouvoir, n'était disposé à permettre l'indépendance d'esprit. D'ailleurs le style, l'art en soi, paraît toujours insurrectionnel aux gouvernements et immoral aux bourgeois. Ce fut la mode, plus que jamais, d'exalter le sens commun et de honnir la poésie; pour pouvoir montrer du jugement, on se rua dans la sottise; tout ce qui n'était pas médiocre ennuyait. Par protestation, il se réfugia vers les mondes disparus et dans l'extrême-Orient: de là *Les Fossiles* et différentes pièces chinoises». BOUILHET, *Dernières chansons...*, p. 13.

³³ Questa è la grafia con cui nascono poema e protagonista. A parte i luoghi in cui ci si riferisca alla pubblicazione originale, l'opera sarà sempre indicata qui come *Melœnis*.

³⁴ In cinque atti, presentato all'Odéon l'11 novembre 1858, è il primo successo teatrale di Bouilhet, con ottanta repliche.

³⁵ Data al Théâtre de l'Odéon il 6 dicembre 1860, è una commedia sull'eterno conflitto tra interesse monetario (genitori che destinano la figlia ad un notaio, un padre che cerca di volgere il figlio dalla poesia al commercio) e spirito (l'amore tra due giovani e la dedizione all'arte).

³⁶ «Je montrerai là-dedans, toutes les lâchetés que nous font commettre les femmes et la puissance terrible qu'elles usurpent, de jour en jour, dans les affaires les plus importantes du monde. Je crois que c'est là *le signe du temps*.» Da una lettera a Flaubert del 30 luglio 1864. Nonostante queste premesse ambiziose, l'opera, rifiutata da più teatri, verrà cestinata dallo stesso autore come *médiocre*.

(*Madame de Montarcy*³⁷, *Dolorès*³⁸, *Faustine*³⁹, *La conjuration d'Amboise*⁴⁰, la postuma *Mademoiselle Aïssé*⁴¹).

Tuttavia, fedele ad una natura che gli viene riconosciuta fin da studente⁴², è nella poesia 'pura' che Bouilhet persegue la sua ricerca di stile e di espressione, producendo le pagine più originali; quella mania per la perfezione, per la rotondità sapiente del verso che più di un critico gli rimprovera sulla scena, diventano aspetti salienti nelle due raccolte, *Festons et Astragales* (1859) e *Dernières chansons* (postuma, 1872). Se nel teatro deve trovare un onorevole compromesso fra il proprio canone artistico e l'accettabilità commerciale, nella pagina lirica Bouilhet può riversare una totale indipendenza di spirito; nella sua gratuità ed estraneità il preziosismo del verso segna un'opposizione alla sciattezza imposta dalla nascente società di massa, prefigurando l'atteggiamento dei parnasiani. Un'ulteriore presa di distanza è data dalla scelta dei temi, l'Oriente⁴³

³⁷ Dramma in cinque atti, debutta al Théâtre national de l'Odéon il 6 novembre 1856 e godrà di un'ottantina di repliche, nonostante il tema romantico (il sacrificio dell'eroina in una corte sorvegliata da Madame de Maintenon) abbia ormai fatto il suo tempo.

³⁸ Portato sulle scene del Théâtre-Français il 22 settembre 1862, è un ennesimo dramma (in quattro atti) dello scontro tra amore e politica, nel quadro della Spagna di Filippo II.

³⁹ Dramma in prosa, in cinque atti, dopo diversi arresti d'ordine pratico e censorio, vede la prima rappresentazione il 20 febbraio 1864 al Théâtre de la Porte Saint-Martin.

⁴⁰ Dramma in cinque atti in cui Bouilhet fonde la precisa ricostruzione storica (congiura degli Ugonotti contro Francesco II) con forti motivi passionali. Dopo la prima all'Odéon il 29 ottobre 1866 l'opera conosce un tale successo da superare le cento rappresentazioni e da circolare in molte città; il favore del pubblico riguarda anche il testo a stampa, costringendo l'editore Michel Lévy a preparare rapidamente una seconda edizione.

⁴¹ Dramma in quattro atti, è messo in scena sempre all'Odéon il 6 gennaio 1872, con Sarah Bernhardt come protagonista; viene pubblicato nello stesso anno e in due edizioni da Michel Lévy, presso cui erano apparsi anche gli altri titoli. Si basa su un soggetto storico, ambientato nel periodo della Reggenza: principessa circassa, venduta all'ambasciatore francese di Costantinopoli, Aïssé (ca. 1694-1733) cresce alla corte di Francia dove si impone per bellezza, dignità (noto il rifiuto alle *avances* del duca di Orléans), raffinatezza letteraria (la pubblicazione delle sue lettere, nel 1787, viene curata da Voltaire).

⁴² «Ce poète pur qui méprisait la prose parce qu'il ne la trouvait pas de forme assez élevée, Bouilhet qui rêvait de ne parler qu'en vers et d'être suivi d'un joueur de flûte qui rythmerait la cadence de ses odes». DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, p. 288.

⁴³ Sia il Medio Oriente che aveva respirato 'in diretta' attraverso le lettere di Flaubert e Du Camp, sia l'Oriente estremo: per dieci anni Bouilhet studia con passione il cinese e, oltre alle poesie contenute nelle *Dernières chansons*, medita a lungo un *Poème chinois* che avrebbe dovuto essere un'epopea del Celeste Impero.

e l'antico, fino a quell'opera di struggente modernità con cui si chiude la raccolta *Festons et astragales*: in *Les Fossiles*, dedicato ancora a Flaubert, seguiamo l'evoluzione del mondo e la storia dell'uomo in una chiave che è insieme positivistica e romantica: i dettagli della terra primigenia e dei primi esseri viventi sono immersi in un senso vertiginoso dello spazio e della storia («Sur l'aride plateau de ce désert immense/ Les siècles désolés se suivent, en silence⁴⁴»). Guardando al *De rerum natura* di Lucrezio, Bouilhet traduce nella precisione del linguaggio scientifico un respiro panteistico:

Toute forme s'en va, rien ne périt, les choses
Sont comme un sable mou, sous le reflux des causes!
La matière mobile en proie au changement,
Dans l'espace infini flotte éternellement⁴⁵.

Per Maupassant bastano queste due raccolte a collocare l'autore «au premier rang des vrais poètes de notre société»⁴⁶. Ugualmente amico e ammiratore di Bouilhet, ma umanamente meno coinvolto di Maupassant, Emile Zola così ne disegna valore e limiti:

C'était un artiste. Pour moi, ce mot seul le juge et le classe. Il était venu un peu tard, après la bataille gagnée du romantisme, lorsque le journal commençait à tuer le livre, si bien qu'il se trouvait tout dépaysé dans cette littérature courante, au milieu de ses confrères qui n'auraient pas échangé la moindre chiquenaude en faveur d'une belle œuvre. [...] Bouilhet, resté un disciple, continuait une époque morte. Il aurait dû naître vingt ans plus tôt. Venu après les colosses de 1830, il disparaît un peu à leur ombre. Je ne dis point que ce soit un talent de second ordre, car je sais trop ce qu'on entend par là. Je dis qu'il a mis d'autres refrains aux chansons de ses devanciers, qu'il n'a pas usé de l'espace ouvert devant lui, qu'il s'est condamné à être éternellement comparé à ses maîtres⁴⁷.

«Bouilhet est venu trop tard et il est mort trop tôt»: è ancora Flaubert a sintetizzare il limbo in cui resta sospeso l'amico. La sua opera viene di volta in volta vista come ancora legata a clichés romantici, debitrice o epigona dei grandi protagonisti della stagione precedente, o allineata alla nascente corrente parnassiana. Benché anticipi un'estetica propria dei decenni successivi, non riesce a tracciare una strada con forza tale

⁴⁴ *Œuvres de Louis Bouilhet*, Alphonse Lemerre, Paris 1891, p. 116.

⁴⁵ *Id.*, p. 129.

⁴⁶ Guy de Maupassant, *Sur la mort de Louis Bouilhet*, in «Le Gaulois», 21 agosto 1882.

⁴⁷ Emile Zola, «La Cloche», 12 aprile 1872.

da conferirgli il titolo pieno di precursore⁴⁸. Sperimentando questo spaesamento cronologico, anche Flaubert, molto prima, aveva scritto:

Nous sommes venus, nous autres, ou trop tôt ou trop tard. Nous aurons fait ce qu'il y a de plus difficile et de moins glorieux: la transition. Pour établir quelque chose de durable, il faut une base fixe; l'avenir nous tourmente et le passé nous retient⁴⁹.

NASCITA DI UN 'POÈME ANTIQUE'

«Il écrivait en [latin.] presque aussi facilement qu'en français⁵⁰» dice Flaubert a proposito del compagno di studi, con cui farà trio artistico insieme a Maxime Du Camp. Mentre i due più facoltosi amici percorrono i paesi del Mediterraneo alla ricerca di emozioni, suggestioni letterarie e umane, echi del passato, tracce archeologiche tangibili⁵¹, Bouilhet avvia il suo viaggio erudito e creativo che lo condurrà a *Melænis*, trovando nell'esplorazione del mondo classico e nell'affinamento della verifica il riscatto dall'usurante lavoro di istitutore. Gli amici, benché lontani e in movimento, seguono gli avanzamenti, apprezzano⁵², commentano, suggeriscono; dal Cairo e da una lunga serie di altri indirizzi mediorientali, Flaubert si sofferma su singoli versi, sui personaggi, sulla struttura, sempre con entusiasmo tradotto in uno spettro di aggettivazione goliardicamente plurilinguistica. L'unica vera reazione negativa riguarda, come vedremo oltre, la conclusione.

Al rientro dal grand tour, Du Camp fonda la «Revue de Paris»⁵³ con l'ambizione di rivaleggiare con la storica «Revue des deux Mondes»; il

⁴⁸ Anche se in un breve medaglione biografico tale merito gli sarà riconosciuto: «Véritable précurseur du Parnasse, Louis Bouilhet a le constant souci de la pureté de la forme, de la 'perfection'». GÉRALD WALSCH, *Anthologie des poètes français contemporains*, Delagrave - Sijthoff, Paris-Leyde 1906, p. 171.

⁴⁹ Lettera a Louis Bouilhet del 19 dicembre 1850, da Atene.

⁵⁰ BOUILHET, *Dernières Chansons...*, p. 12.

⁵¹ Su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, tra il 1849 e il 1851 Maxime Du Camp segue una spedizione archeologica in Egitto, Nubia, Palestina e Siria.

⁵² «Bouilhet ne nous disait jamais un mot de politique, mais il nous envoyait les chants de Melænis qu'il terminait, et cela nous plaisait davantage.» MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, I, Hachette, Paris 1892, p. 368.

⁵³ Si tratta, in realtà, di una 'rifondazione' nella quale Du Camp è affiancato da Théophile Gautier e Louis de Cormenin. Nata nel 1798 e interrotta nel 1845, la testata era stata lo spazio pubblico per autori come Balzac, Musset, Mérimée; sarà di nuovo chiusa nel 1858 per disposizione governativa, dopo essere stata denunciata per «oltraggio ai costumi e alla religione», in seguito alla pubblicazione di *Madame Bovary*.

primo numero esce nell'ottobre del 1851⁵⁴ con una presentazione-manifesto, dal titolo *Liminaire*, di Théophile Gautier e con contributi dei massimi nomi della scena letteraria: Lamartine, Balzac, Banville. Il fascicolo di novembre prosegue la linea dei racconti esotici, rinforza la sezione di critica artistica (letteratura, teatro, pittura), aprendo però con un fondo imponente affidato a François Guizot: *Sur l'immortalité de l'âme* tratta qui solo dal punto di vista spirituale e filosofico un tema che altrove assume valenze sociali e politiche. Ma questo secondo numero è segnato da un gesto anomalo e coraggioso: l'inserimento non solo di un nome sconosciuto, quello di Bouilhet (azione del resto in linea con il principio dichiarato di promuovere i giovani talenti⁵⁵), ma anche di un'opera che, con più di 2.900 versi disposti su 83 pagine, copre più di un terzo della rivista. Come scrive Du Camp, «Trois mille vers d'un coup, cela passa pour une imprudence, j'avoue que je ne m'en suis jamais repenti; lorsque un poème est beau, il importe peu qu'il soit long...»⁵⁶. Un'imprudenza ben ricompensata: un estratto rilegato⁵⁷, datato ancora 1851, testimonia l'immediatezza e l'estensione del successo⁵⁸.

La dedica a Gustave Flaubert inaugura un gioco di rispecchiamento che troverà il suo momento di completa reciprocità nel numero del 1° ottobre 1856 della stessa rivista dove apparirà la prima parte di *Madame Bovary*, dedicata a Louis Bouilhet. Non va dimenticato che, se la gestazione di *Melænis* è seguita da Flaubert in modo partecipato e minuzioso, il soggetto del romanzo era stato suggerito da Bouilhet che, stroncata la prima versione de *La Tentation de Saint Antoine*, aveva in-

⁵⁴ «Nous rêverions un romantisme, qu'on nous pardonne ce vieux mot, dégagé de toute imitation, une expansion de l'art moderne plus complète, une littérature moins faite avec des livres, plus sentie, plus vécue, pour ainsi dire, empreinte d'un cachet individuel, ne reculant pas devant l'introduction d'éléments nouveaux, même bizarre, cherchant la vérité au-delà du lieu commun où trop souvent l'on l'arrête, ayant les mêmes audaces que la science qui cherche toujours, osant interroger directement la nature, au lieu d'aller la consulter aux galeries, mêlant le lyrisme à l'observation pratique, et rendant à la fois le côté intérieur et le côté extérieur.» THÉOPHILE GAUTIER, *Liminaire*, in «La Revue de Paris», Paris octobre 1851, p. 9.

⁵⁵ «La jeune génération littéraire trouvera dans la nouvelle *Revue de Paris* un milieu pour ses essais, ses fantaisies et ses hardiesses.» GAUTIER, *Liminaire*, p. 8.

⁵⁶ MAXIME DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, II, Hachette, Paris 1892, p. 8.

⁵⁷ Un fascicoletto in 8° uscito dalla stamperia Pillet fils aîné, Paris 1851.

⁵⁸ Tra le opere apparse in questo numero, quella di Bouilhet sembra essere l'unica ad aver conosciuto questa subitanea seconda diffusione: Théophile Gautier pubblicherà *Les Aïssaoua* ('Scène d'Afrique', racconto di viaggio autobiografico) due anni dopo; Léon Gozlan farà uscire *Le Niagara* (altro racconto di viaggio) nel 1854.

dirizzato ad altro genere l'amico proponendogli di scrivere sul recente 'affaire Delamare': l'idea per quella che sarà *Madame Bovary* è quindi un intervento fondativo, prima tappa per Bouilhet in una vita di consulente discreto, ricercatore, riletto⁵⁹. Però in questo scorcio di 1851 tocca a lui dare alla luce l'opera prima, ambiziosa e già matura, seguita da pagine di autori come Nerval e Gautier. Il pubblico apprezza e *Melænis* spalanca al giovane provinciale le porte dell'ambiente letterario parigino, rendendolo quindi apripista, dal punto di vista del successo, e non gregario di Flaubert; grazie ai primi lavori teatrali e alla originalissima raccolta *Festons et astragales*, fino agli anni '60 il suo nome sarà più presente e riconosciuto nel mondo artistico che non quello del compagno.

Una chiave preziosa per inoltrarsi nel mondo letterario parigino è quella di Louise Colet, all'epoca in piena relazione amorosa con Flaubert. Con una controversa ma ormai consolidata reputazione di poetessa, Colet è una personalità nodale dei salotti della capitale; è nel suo quadro domestico frequentato da scrittori, giornalisti, musicisti che l'11 marzo 1852 si organizza una serata dedicata a *Melænis*, in cui la famosa attrice Edma Roger des Genettes declama il quarto canto⁶⁰, conferendo carne ed espressione ai versi stampati.

Nel 1852 l'editore Michel Lévy acquista per 400 franchi i diritti di pubblicazione, ma si dovranno aspettare altri 5 anni prima che il poema possa circolare in volume autonomo. Questo *décalage* produce un chiasmo letterario con l'uscita quasi contemporanea delle opere che porteranno fama e persecuzione perbenista ai rispettivi autori: accompagnata al nome di Flaubert, *Melænis* anticipa in chiave minore lo scandalo che alla fine del 1856 accompagnerà *Madame Bovary*⁶¹. L'erotismo pagano del 'conte romain' (questo il sottotitolo), insieme all'arditezza delle situazioni e ad esplicite irriverenze d'ordine etico e religioso non trascinano l'autore in tribunale, ma scatenano la riprovazione sociale in Normandia:

⁵⁹ V. nota 11. Come *Melænis*, la stesura di *Madame Bovary* richiede tre anni durante i quali Bouilhet passa al setaccio pagina dopo pagina, dettando cambiamenti e alleggerimenti.

⁶⁰ L'evento lascerà il segno in un sonetto di Bouilhet dedicato alla *belle lectrice* e poi, dal dicembre 1853, nel breve e clandestino legame con l'attrice, che favorirà l'avvicinamento dello schivo provinciale al mondo del teatro; mondo nel quale persevererà anche umanamente attraverso il successivo idillio con un'altra attrice, Marie Durey.

⁶¹ Pubblicato a puntate sulla «Revue de Paris» tra il 1° ottobre e il 15 dicembre; l'accusa di oscenità portata al romanzo costerà all'autore un processo nel gennaio successivo.

La mère de Bouilhet et Cany tout entier se sont fâchés contre lui pour avoir écrit un livre immoral. Ça a fait scandale. On le regarde comme un homme d'esprit, mais perdu; c'est un paria. Si j'avais eu quelques doutes sur la valeur de l'œuvre et de l'homme, je ne les aurais plus. Cette consécration lui manquait. On ne peut en avoir de plus belles: être renié de sa famille et de son pays (c'est très sérieusement que je parle). Il y a des outrages qui vous vengent de tous les triomphes, des sifflets qui sont plus doux pour l'orgueil que des bravos. Le voilà donc pour sa biographie future, classé grand homme d'après toutes les règles de l'histoire⁶².

Se questo ripudio bigotto per un poema 'immorale' e per il suo autore costituisce una nobile *consécration* agli occhi di Flaubert, non altrettanto facilmente è vissuto dal destinatario: timido, introverso e con un senso di sé fortemente critico, questi sente una responsabilità d'ordine materiale e sociale verso la famiglia di origine, incardinata in una provincia conservatrice e governata da una madre inflessibilmente cattolica e perbenista che mal aveva accettato il tradimento di Louis nei confronti della tradizione medica dei suoi padri. In mancanza di testimonianze più dirette, attraverso questa crisi familiare e la severa centralità di Madame Bouilhet riconosciamo l'origine autobiografica profonda di quel tema esplorato (ma in parte anche censurato) nelle opere teatrali a venire: quella «puissance terrible» del femminile di cui Melænis è la prima incarnazione.

IL MITO DELL'ANTICHITÀ

In un quaderno conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, insieme a diversi altri che testimoniano affinità di interessi e precoce creatività a quattro mani di Flaubert e Bouilhet⁶³, troviamo un abbozzo di saggio scritto nell'agosto del 1839. Con il titolo *Rome et les Césars*, ci restituisce in poche pagine lo sguardo che i due diciottenni portavano sulla Roma imperiale e che prefigura alcuni tratti dell'atteggiamento con cui Bouilhet la farà rivivere dieci anni dopo: l'ammirazione per la potenza militare e culturale, la ricerca di una diversa costellazione valoriale, il senso di organismo vivente e di un'epopea irripetibile, intrisa di spettacolarità, di eroismo, di spontaneità sensuale.

⁶² Lettera di Gustave Flaubert a Louise Colet del 16 gennaio 1852.

⁶³ Tra i soggetti di opere teatrali affrontati insieme dai due adolescenti, troviamo, a partire dal 1836, una *Chronique normanne du Xème siècle* (maggio 1836), *Parisienne*, *Pierrot au Sérail*, *Les deux Pirates*, *La Danse des Morts* (18 maggio 1838).

[...] à travers le prisme que jette toujours une société évanouie l'empire romain nous apparaît encore comme le plus monstrueux phénomène de la puissance des hommes. Après avoir (dans l'antiquité) conquis matériellement le monde, après l'avoir dominé par ses croyances, au Moyen-âge, nous le retrouvons encore enseveli dans sa vieille poussière e murmurant son éternelle douleur⁶⁴.

Diciotto secoli di cristianesimo non hanno cancellato il passato pagano; né la fede eroica dei primi testimoni, né l'opulenza mondana del papato possono velare il prestigio imperiale:

Le monde romain n'est pas mort! il vit en nous! il nous obsède de ses souvenirs et de sa gloire éternelle [...] Ses empereurs nous font oublier ses papes – ses artistes ses fidèles – l'art a plus de pouvoir que la foi, car la foi elle-même a quelque chose d'artiste de théâtral et de superbe. C'est que l'épopée des Césars est en effet le plus bel acte le plus somptueux le plus sanglant de cette longue tragédie que Rome a joué au monde [...].

Al momento eroico segue l'età della decadenza:

[...] quand le monde fut conquis elle n'eut plus qu'à s'énivrer et à s'endormir gorgée de sang chaud de vin de voluptés, elle saute sur son or, elle chancelle et elle tombe épuisée. Nous ne savons rien de plus, de si terrible et de si monstrueux que les dernières heures de l'empire. C'est là le règne du crime, c'en est son apogée, sa gloire⁶⁵.

La fascinazione adolescenziale per un mondo ruvido e raffinato insieme, per questo culmine di civiltà entrato in una fase di cupa consunzione, riemerge nella scelta di Bouilhet di ambientare al tempo di Commodo la sua prima opera di grande respiro. Grandezza e potenza sono esemplificate dagli atti di crudeltà esibita a vari livelli: la violenza applaudita e la morte comminata nel circo a dispetto di ogni eroismo, il freddo cinismo dell'imperatore fissato nel gesto iconicamente intimidatorio con cui decapita il passero nella scena con l'edile, la distruttività della protagonista.

Melænis prende forma in un momento in cui l'interesse per i soggetti classici e in particolare per la romanità è in bilico tra esercizio accademico, pretesto estetico, supporto ideologico alla critica del presente.

⁶⁴ Qui e nelle citazioni successive si mantengono nella trascrizione le imprecisioni ortografiche del manoscritto.

⁶⁵ Gustave Flaubert, *Cœuvres de jeunesse* (2^{me} série), XIX^{me} s. XIII *Rome et les Césars*, Août 1839, Bibliothèque Nationale de France (consultabile su Gallica, <http://gallica.bnf.fr/Search?lang=EN&ArianeWireIndex=index&q=Bouilhet&n=15&p=2&pageNumber=64>).

Come il XVII secolo aveva dato veste monumentale alla passione classicistica del Rinascimento, accompagnando funzionalmente il processo di consolidamento della monarchia⁶⁶, l'Impero aveva seguito più o meno consapevolmente il modello trionfalistico del Re Sole, nutrendo la propria iconografia (dai simboli di regime alla moda) con i segni della romanità. Va sottolineato che nella soggettistica francese personaggi e miti greci ed ellenistici sono percentualmente dominanti rispetto a quelli della storia propriamente romana; se con *Le serment des Horaces* David attualizza simbolicamente e scenograficamente le virtù repubblicane e se vengono facilmente alla mente analoghi esempi di proiezione del presente nella fissità eroica del passato, in realtà Roma tra '700 e '800 è soggetto o sfondo meno significativo di altri; soprattutto nel corso del XIX secolo, quando, accanto alle prevalenti ambientazioni esotiche o medievali, la storia antica si declina piuttosto come ricerca di radici riscattando l'oblio dei vinti. Ecco quindi l'emergere di temi celtici catalizzati dalla figura di Velleda⁶⁷, la mitica sacerdotessa e profetessa germanica istigatrice della rivolta dei Batavi contro Vespasiano⁶⁸.

Una corrente filoellenica era maturata nel cuore stesso del romanticismo letterario, spesso coniugata con l'adesione ad ideali dell'attualità; come avviene nel grande affresco drammatico *Héléna* (scritto intorno al 1820) dove, sotto l'eponimo omerico, Alfred de Vigny mette in scena la Grecia in lotta per la libertà. Degli stessi anni (1823) è *La mort de Socrate* di Lamartine dove sia l'ambientazione appena accennata che il prota-

⁶⁶ Nel romanzo di M. Le Scudéry come nel teatro di Corneille e Racine, a partire dagli anni '40 si era affermata la tendenza ad inserire caratteri eroici e nobilissimi sentimenti in un contesto antico. Con l'esaltazione delle virtù guerriere e civili (vedi l'accento posto sulla fedeltà e la magnanimità, dal *Cinna* di Corneille alla longevissima *Clemenza di Tito*), la distanza temporale, anzi lo sfondo atemporale, permette un'operazione più compromettente: l'emersione e lo smascheramento delle trame e degli abissi emotivi dove si intrecciano passione amorosa e perseguimento del potere.

⁶⁷ Eroina del romanzo *Les Martyrs* (1809), Chateaubriand la rappresenta soprattutto come donna innamorata e respinta che, per dolore e indignazione, si suicida tagliandosi la gola: storia antica e vicenda amorosa si mescolano al tema dell'incontro tragico tra due culture (la druidessa e il cristiano). La pittura riprenderà con forza il soggetto: nel 1852 Alexandre Cabanel la rappresenta fosca e sensualmente ieratica con le insegne celtiche dell'arpa e del falchetto dorato. Verso fine secolo è protagonista di una *scène lyrique* di Camille Erlanger (1888).

⁶⁸ Prima ancora di diventare simbolo dello spirito di revanche post 1870, la figura di Vercingétorix aveva cominciato a diventare perno di uno spirito nazionale a partire dalla *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés*, pubblicata da Amédée Thierry nel 1828.

gonista sono sfondo per un contenuto religioso-filosofico esplicitato fin dalla similitudine iniziale: «Ainsi l'homme, exilé du champ de ses aïeux, / Part avant que l'aurore ait éclairé les cieux!»⁶⁹.

Tra gli anni '30 e '50 allusioni al mondo classico emergono in varie forme, in letteratura come nelle arti figurative. Anche senza considerare i lavori accademici o le riproduzioni da atelier, a partire dagli anni '40 negli artisti più rappresentativi il passato mitico prima ancora che storico è invocato come speranza per una palingenesi. Da qui la nostalgia allucinata di Nerval che in *Delfica* esclama:

Il reviendront, ces dieux que tu pleures toujours!
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;
La terre a tressailli d'un souffle prophétique...⁷⁰.

Al pari dell'esotico, l'antichità ritorna come antidoto alle miserie opponendo il suo fascino alla deludente realtà contemporanea del presente: la grandezza *d'antan* è un miraggio, ma anche qualcosa che, pur dimenticato, resta iscritto nella contemporaneità. Con i suoi *Poèmes antiques* e l'esplicita ispirazione a Teocrito e Anacreonte, Leconte de Lisle presenta una nuova estetica, la presa di distanza dal romanticismo alla Lamartine e Musset; nonostante l'insoddisfazione per un ritorno al passato che non vale a sanare la decadenza dell'oggi, il valore simbolico del mito greco si estende a concetti universali e attuali. Notiamo che i *Poèmes antiques* escono nel 1852, pochi mesi dopo la pubblicazione di *Melænis*: l'ideologico impegno per lo studio e la traduzione dei classici rilanciato da Leconte de Lisle aveva già trovato nell'erudizione creativa di Louis Bouilhet una realizzazione compiuta.

Qualche anno dopo, dedicandosi al suo famoso *étude antique*, Flaubert stabilisce esplicitamente il parallelo tra il proprio tempo e altre specifiche epoche storiche; decretando la morte (o quanto meno l'agonia) dell'Ancien Régime e del cristianesimo, in *Salammbô* denuncia l'iniquità contemporanea e la necessità per l'arte e per l'umanità di guardare al passato antico, classico o barbarico. Anche in questo possiamo assegnare a Bouilhet un ruolo anticipatore: l'argomento passionale è immerso in una puntigliosa ricostruzione d'ambiente in cui sono esaltate le contraddizioni di una raffinata civiltà tutta percorsa da elementi primordiali (le scene con la maga Staphyla), decadenti (l'estenuata dovizia convi-

⁶⁹ ALPHONSE DE LAMARTINE, *Premières méditations poétiques; La mort de Socrate*, Hachette, Paris 1876, p. 321.

⁷⁰ GÉRARD DE Nerval, *Sylvie, Les Chimères*, Aurélia, Bordas, Paris 1967, p. 88.

viale, la perversione di Commodo), barbarici (il mondo gladiatorio e militare copiosamente alimentati dalle periferie dell'Impero).

Melænis è un'opera lineare e complessa al tempo stesso: una lunga narrazione in cui, seguendo soprattutto i movimenti materiali e psicologico-esistenziali del protagonista maschile, ci troviamo in situazioni fortemente caratterizzate della Roma imperiale (personaggi, pratiche, luoghi, rapporti interpersonali).

Riferendosi ad altre opere, proprie e altrui, Bouilhet espone la propria estetica per cui l'ambiente storico e geografico deve essere sì accuratamente descritto, vivace, realistico, ma in fondo è destinato a restare cornice, contenitore professionalmente ben costruito di una storia di passioni e di relazioni, che siano d'amore o di potere. In *Melænis* Roma assolve certamente questo compito, ma è anche qualcosa di più che un *décor*. Fin dalle prime strofe la città eterna e l'Italia sono associate alla sensualità:

La faute en est peut-être au soleil d'Italie,
 Aux parfums inconnus qui, sur le Tibre épars,
 Avec le vent du soir montent au Champ de Mars;
 Mais il faudrait plutôt s'en prendre à la folie
 Qui veut que, chaque jour, notre ville s'oublie,
 Comme une courtisane, aux débauches des arts! (I, 13-18)

Si intrecciano qui diversi aspetti della poetica di Bouilhet: un 'altro' spazio-temporale, la trasfigurazione antropomorfica, il gusto della citazione erudita, l'attualizzazione. L'Italia è vagheggiata come 'luogo di natura', terra del sole e del piacere, meta prossima e già esotica di quei *grands tours* che la condizione economica permetteva a Bouilhet solo per interposta persona di amici e di letteratura; l'autore la evoca con efficace capacità immedesimante, riuscendo con un gesto a tracciare il contesto e ad anticipare il carattere sensuale che innerva tutta l'opera. Apparentemente gratuito, l'inserimento in questo preludio evocativo di un personaggio-citazione, Bathylle⁷¹ («Sans doute il est bien doux de voir danser Bathylle, / Aux sons entrecoupés des flûtes de Sicile⁷²»)

⁷¹ Attore alessandrino, attivo a Roma al tempo di Augusto; schiavo di Mecenate, era stato da questi liberato. In *Festons et astragales* si trova *Le danseur Bathylle*, una lirica in sestine analoghe a quelle di *Melænis*: nel giro di pochi versi l'amore segreto di una matrona per «Bathylle qui s'envole, et qui glisse, et qui fuit» fa emergere una civiltà complessa e ambigua in cui si agitano arte, magia, sensualità bisessuale, diversi portati culturali (Roma, Grecia, Caldea, Gallia).

⁷² Canto I, 19-20.

provoca un corto circuito di cui si comprende la portata solo nel corso dell'opera: la lieve incongruenza storica è ampiamente compensata dal carattere evocato, visto che l'attore aveva legato la propria fama a ruoli satirici e sensuali; e questi tratti (leggerezza, erotismo, spirito arguto e dissacrante) bilanceranno nel poema il dramma dell'attrazione fatale. Bathylle è danzatore, e con la danza l'etera Melænis ammalia i due uomini del suo destino. Infine Bathylle, primo personaggio subito congelato, è anche il segno di un atteggiamento per cui autori e personaggi storici abitano la narrazione («Caton n'avait pas tort») non come modelli o autorità storiche, ma come soggetti contemporanei che attraggono il lettore in una dimensione di esperienza diretta.

Fedeltà storica, gusto per l'apparato scenografico, scrupolo per il dettaglio che scivola in lunghe digressioni: *Melænis* è una grande macchina teatrale da cui spesso la protagonista scompare, lasciandoci il dubbio che il cuore del poema sia altrove. Passiamo attraverso gli ambienti e le specie umane più varie, in un'alternanza di macabro e di superbo: vie nobili e quartieri turpi che convivono nella stessa città eterna, l'antro della maga Staphyla

De bizarres contours, des formes inconnues
 Rampent confusément sur les murailles nues:
 Squelettes grimaçants qui se donnent la main,
 Poignards ensanglantés, cyprès, coupes d'airain,
 Plantes aux sucres mortels de Colchide venues,
 Et le jaune safran et le pâle cumin. (I, 145-150)

la taverna dell'incontro fatale tra Paulus e Melænis

Paulus suivit son guide au fond d'un réduit sombre,
 Où les lampes mouraient en pétillant dans l'ombre,
 Où, sur les lits épars, pêle-mêle étendus,
 Hommes, femmes, enfants tordaient leurs membres nus; (I, 247-250)

il circo con i suoi fasti e i suoi drammi, le terme e la loro ritualità, il palazzo imperiale, la tipologia umana che anima i banchetti. Bouilhet costruisce la sua sceneggiatura con preciso impegno documentario, quasi seguendo un programma esplorativo degli elementi caratterizzanti il periodo storico scelto e moltiplicando i personaggi per coprire i ruoli stereotipici di questo gran teatro. Nella Roma di fine secondo secolo, sotto il regno di un imperatore rimasto famoso per la passione gladiatoria e i comportamenti scandalosi anche per una società a tutto avvezza, non a caso il protagonista maschile 'si fa gladiatore' e ascende socialmente grazie al trionfo nel circo. Con l'ingresso di Paulus nella società

dei combattenti entriamo anche noi nella molteplicità etnica che rinsangua il decadente impero: il Sannita, il Trace,

Stratophanès le Grec, Glaphyre le Germain,
Hégon, qui vint un jour du pays de la Gaule,
Et sait vider d'un trait une amphore de vin,
le nègre Labrax dont la matrone est folle, (III, 254-257)

e in quella specialistica del mondo circense che Bouilhet passa in rassegna con la consueta erudizione⁷³: l'andabate dall'elmo chiuso, il mirmilone svelto, il lanario, il reziario, il secutore. Ma quando Paulus subentra a Mirax come campione di Cesare, è al cavaliere nero senza insegne che pensa l'autore, Ivanhoe o Lancelot:

C'était un inconnu. La paupière baissée,
Il semblait éviter les regards curieux.
Six fois le croc de fer s'abattit sur l'arène,
Six fois le cri d'adieu salua l'empereur, (III, 703-706)

Vediamo qui uno dei molti esempi di stratificazione culturale: Bouilhet ricrea la scena antica con cesello quasi maniacale e ricalca espressioni epiche («Six fois...»); ma attraverso una sorta di sincretismo, tiene insieme echi storici e letterari apparentemente incongrui, così come molto cinema applica a qualsiasi contesto *clichés* senza tempo.

La drammaturgia precedente e successiva avrebbe richiesto di completare il quadro con la presenza dei cristiani, ovviamente perseguitati e martiri. Ma nell'assenza totale del tema dobbiamo riconoscere sia lo spirito laico (anti-lamartiniano) di Bouilhet, sia, ancora una volta, la fedeltà storica, avendo Commodo praticato una politica di tolleranza ispiratagli dalla concubina più influente⁷⁴. Motivazioni confermate dal fatto che lungo i 2970 versi l'unica occorrenza della parola 'cristiano' si trova al penultimo, associata all'antagonista di Melænis che forse non a caso porta il nome dell'amante di Commodo. Bouilhet rimarca la sua estraneità ideologica rispetto al dato religioso, inserendo l'accenno come in parentesi, di sfuggita, associandolo alla figura più debole nel gioco del contrappasso con il quale, prima del sipario, fa sfilare tutti i perso-

⁷³ Grazie a Maxime Du Camp, Bouilhet conosceva il *De Gladiatoribus* di Justus Lipsius, di cui aveva fatto una lettura ad alta voce, suscitando la fantasia storica di Flaubert e dello stesso Du Camp.

⁷⁴ Dalle biografie poco concordi su Commodo, sembra emergere che le simpatie verso la nuova religione della liberta Marcia abbiano determinato un periodo di tranquillità per la comunità cristiana, con conseguenti vantaggi e spazio ad attività di proselitismo.

naggi. Quasi scivolato incongruamente all'interno di una strofa gastronomica che narra il destino del buffone («Le bouffon se noya dans la marmite pleine, / un soir qu'à la cuisine il volait un bouillon») e dell'edile morto per indigestione, il termine *chrétienne* si lega per rima alla «sauce troyenne» e alla «marmite pleine», costruendo così in anticlimax un finale esplicitamente antiromantico.

LA STORIA E I PERSONAGGI

Nonostante la funzione eponima di Melænis, il poema è sì la storia di un amore e di una personalità votati a sorte tragica (rivisitazione di un topos classico e melodrammatico), ma l'individuazione psicologica e lo spazio drammaturgico dato agli altri personaggi, sia comprimari che secondari, portano a considerare l'opera come un campo di forze che ondeggia dall'estremismo oscuro della protagonista alla dimensione di commedia umana su sfondo storico.

L'autore stesso ci avverte fin dai versi d'apertura: l'eroe della vicenda è Paulus, il giovane retore fascino per aspetto e abilità discorsiva, ambizioso e leggero, innamorato non a caso dell'unico mito possibile in un mondo spogliato di idealità: una giovane a lui proibita per censo e rango.

De tous ceux qui jamais ont promené dans Rome,
 Du quartier de Suburre au mont Capitolin,
 Le cothurne à la grecque et la toge de lin,
 Le plus beau fut Paulus ; c'est ainsi que se nomme
 Le héros de ces vers, et je vous dirai comme
 Il fut d'un sénateur le produit clandestin. (I, 1-6)

Prima di passare in rapida rassegna il cast di questo dramma 'non rappresentativo' è d'obbligo una sintesi della storia. Siamo nella Roma del II secolo d.C., al tempo dell'imperatore Lucio Aurelio Commodo. Si entra subito in *medias res* con la presentazione fisica, psicologica, familiare, sociale del protagonista maschile che, facendoci percorrere le strade della Suburra, ci conduce ad un personaggio chiave della vicenda, la maga Staphyla: ritenuta allevatrice di Paulus, solo alla fine costei si rivelerà sua madre naturale, diventando postuma dea ex-machina nella vicenda; l'antro che le è dimora ci si apre con un concentrato di fantasia ottocentesca dell'orrido, aggiungendo al mosaico dell'opera un elemento grottesco e arcaico.

È sempre seguendo Paulus per le strade di una Roma notturna e

prosaicamente inquietante che arriviamo alla taverna malfamata dove la bella Melænis con canto, danza e sonar di sistri seduce rapidamente il protagonista.

Ils montèrent tous deux le long du mur noirci.
Melænis demeurait à la troisième échelle.
Paulus avait vingt ans, Melænis était belle. (I, 334-336)

Passa la notte, e Paulus riprende la via: Melænis è stata il conforto di un momento, ma è ad un'altra che lui ambisce. Durante un banchetto nella villa del padre di lei, il potente edile Marcius, il giovane si apparta nel giardino per una scena d'amore con Marcia. Scoperto e scacciato dai servi dell'edile, Paulus si dà alla fuga. Se Melænis soffre, il retore è disperato; sfugge al suicidio grazie all'incontro con il gladiatore Mirax, che, presentandogli le affinità tra la lotta con le armi e quella con le parole, nonché i vantaggi della fama circense, lo convince ad una nuova vita: dal foro, all'arena. Qui Paulus ha tale successo da diventare il beniamino del pubblico e dell'imperatore Commodo che, a ricompensa di un epico combattimento, costringerà il riluttante Marcius al matrimonio fra i due giovani.

Mentre, euforico per gli onori e la prossima felicità, ancora una volta Paulus percorre l'Urbe, Melænis gli si accosta tentando la riconquista; al rifiuto sdegnoso di lui la giovane avvia un processo di vendetta che si rivelerà autodistruttivo: se in una taverna era nato il suo amore, in un altrettanto squallido ambiente trova un vendicatore. Sommando topos a topos, promette se stessa al legionario Pantabolus e ne ottiene l'impegno ad uccidere il traditore. Per doppia sicurezza, cerca da Staphyla un filtro d'amore e di morte ed è nell'antro della vecchia che Melænis ne raccoglie *in limine mortis* il segreto, apprendendo così che Paulus è il figlio di una sua antica relazione con Marcius. La nostra eroina può quindi correre alla cerimonia e annullarla con la rivelazione dell'incombente incesto, soccorrendo quindi l'affranto Paulus che, con una sterzata decisamente debole, si dispone a questa consolazione. Ma, proprio nel momento dell'abbandono amoroso, la vendetta dimenticata colpisce entrambi:

Mais tout à coup, le bruit d'un pas retentissant
Frappa l'ombre, un fer nu brilla près d'un visage.
«A moi! Je suis blessé! ...» dit Paulus frémissant.
Puis il tomba d'un bloc, sans parler davantage,
Et la danseuse vit, aux lueurs de l'orage,
Un soldat qui fuyait, avec son glaive en sang! (V, 379- 384)

Prima di avvicinare Melænis ci si permetta di presentare le altre figure di questa azione, definendo così il contesto relazionale della protagonista, outsider per molti aspetti, ma soprattutto per psicologia primitiva e monolitica, per oltranza amorosa che la tiene estranea e irriducibile al mondo eticamente ed emozionalmente lassista nel quale gioca.

IL RETORE-GLADIATORE. Con questa doppia incarnazione Paulus accoglie in sé un concentrato culturale di opposti; quando alla domanda di Melænis («Dit-on, quand tu parais: c'est un gladiateur?»⁷⁵) risponde con orgoglio: «Je sais tuer aussi, dit-il, je suis rhéteur!»⁷⁶, esibisce la consapevolezza della contiguità tra le due arti. E così, attraverso l'ignaro protagonista, Bouilhet anticipa lo sviluppo successivo.

Sotto il profilo emotivo Paulus è personaggio deludente: opportunisto e ondivago, all'offerta totale di Melænis si compromette con un «Je t'aime!» che dimentica all'alba; approfitta dell'ospitalità di Marcius per completare la seduzione della figlia di cui l'ossessionano bellezza e status; sfumato il matrimonio, ritorna alla malia di Melænis. Se per prestanza e bellezza è il partner destinato al fascino di Melænis, moralmente ne è agli antipodi:

Mais Paulus n'était pas de ces âmes trempées
 Dans les ondes du Styx, âmes enveloppées
 D'un bouclier d'airain; toutes les passions
 Avaient prise sur lui, de la tête aux talons;
 Et, dans son cœur mobile, ainsi que des épées,
 Se heurtaient les amours et les ambitions. (IV, 37-42)

Con questi versi si cancella l'ipotesi che una parabola di maturazione sia avvenuta nel passaggio dal vacuo gioco della parola (un illusionismo tanto prossimo alla magia mercenaria di Staphyla che entrambi, consci della loro arte manipolatoria, possono guardarsi in pubblico «sans rire et sans baisser les yeux»⁷⁷) al mestiere delle armi. La scelta, resa con un distico morbido e fulminante insieme,

Paulus suivit Mirax, prenant un moyen terme
 Entre vivre et mourir, en vrai logicien. (III, 217-218)

è ancora una volta sotto il segno della convenienza, non della conversione. Entrato nella famiglia gladiatoria, Paulus ne assume pienamente

⁷⁵ Canto I, v. 304.

⁷⁶ Canto I, v. 306.

⁷⁷ Canto I, v. 90.

le virtù di destrezza e temerarietà, assorbendo i tratti magistrali di Mirax, in particolare

la vertu singulière
De fixer son regard, sans baisser la paupière,
Et de tenir son souffle aussi bien qu'un plongeur. (III, 241-243)

Ma alla prodezza che lo catapulta nella sfera dell'eroismo urbano e poi della protezione imperiale, non corrisponde un'evoluzione spirituale; Bouilhet tiene a non illuderci illustrando subito i veri vantaggi goduti da Paulus

Cette vie, après tout, convenait au rhéteur.
Pour vous peindre en trois mots son régime ordinaire:
Il buvait et mangeait comme un gladiateur. (III, 244-246)

Senza un residuo di riconoscenza o considerazione, scandalizza il vecchio maestro di retorica equiparando combattimento nel circo e argomentazione nel foro:

L'escrime est, après tout, la sœur de l'éloquence;
Qu'on manie une phrase ou qu'on tourne un poignard,
C'est de la rhétorique, ô maître, et c'est de l'art;
Epée ou preuve en main, on recule, on avance;
Parer ou réfuter, quelle est la différence?⁷⁸ (IV, 487-491)

e conferendo anzi alla prima un primato indiscutibile, come strada maestra per profittare delle gioie sensibili:

La gloire que j'envie,
C'est le vin! C'est l'amour! Et la joyeuse vie!
L'autre n'est qu'un son creux sur le tombeau d'un mort! (IV, 495-497)

Quando, a nozze sfumate, si allontana per la seconda volta dalla casa di Marcia sfogliando le immagini di un amore irrevocabilmente perduto, potremmo lasciarci prendere dal suo lamento solitario e considerarlo vittima nobile del destino; ma il verso «Que faire maintenant de

⁷⁸ Inevitabile l'associazione con Rigoletto/Triboulet: «Io la lingua, egli ha il pugnall/ Une langue acérée, une lame pointue»; e l'analogia diventa ancora più patente con il progetto assassino che si rivolge contro il protagonista. *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, rappresentato il 22 novembre del 1832 alla Comédie-Française e immediatamente sequestrato dalle scene dove ritornerà solo mezzo secolo dopo, circolava attraverso varie edizioni fin dallo stesso 1832. La trasposizione verdiana, *Rigoletto*, precede *Melénis* di qualche mese (11 marzo 1851, alla Fenice di Venezia).

ce cœur plein d'amour?»⁷⁹ trova una risposta piuttosto pronta di fronte all'offrirsi di Melænis. La nostra immedesimazione vacilla e l'epilogo drammatico della scena emoziona non tanto per l'eroe colpito quanto per il rovesciamento fulmineo del clima e la fissità a cui l'autore abbandona i due protagonisti.

LA MAGA. Nella sua apparente perifericità (confinata nel suo antro, compare solo in due lunghe sequenze nel 1° e nel 4° canto) Staphyla è il cardine del poema, colei che detiene conoscenza e segreti della magia nera ma anche i propri e quelli del protagonista. Bouilhet la fa entrare in scena con una potenza che è insieme ctonia e stereotipica:

Et la vieille apparut une torche à la main;
 Ses cheveux, çà et là, flottaient sur ses traits pâles,
 Une tunique noire enveloppait son sein,
 Et, sur son bras livide, un serpent en spirales
 Se tordait

(I, 111-115)

Non bastasse l'illustrazione, il senso di un essere in bilico tra due mondi è esplicitato dal chiasmo dei due versi su cui si conclude il ritratto:

– Terre, il est des vivants dont la vie est passée!
 Tombeaux, vous n'avez pas tout le peuple des morts!

(I, 137-138)

Alla persona corrisponde lo studio d'ambiente, insistito nei tratti macabri, infernali, che ritorneranno nel quarto canto, corrispondendo all'angoscia e alla determinazione omicida di Melænis. L'immagine grottesca, profusa di dettagli sordidi e preziosi

L'eau lustrale frissonne en son vase d'albâtre,
 Le serpent se tortille

(I, 154-155)

di questa negromanzia senza tempo deve avere molto captato i contemporanei; il pittore Alfred Charles Foulongne⁸⁰, compagno di studi di Bouilhet e di Flaubert al Collège Royal di Rouen, la sceglie come soggetto del suo *Melænis et la sorcière Staphyte* (sic)⁸¹, uno dei tre dipinti

⁷⁹ Canto V, v. 321.

⁸⁰ Alfred Charles Foulongne (Rouen, 1821 - Paris, 1897) fu allievo di Paul Delarochette e di Charles Gleyre e quindi esposto ad influenze insieme romantiche e pre-simboliste. Docente all'Ecole nationale des arts décoratifs di Parigi, fu apprezzato paesaggista (soggetti dell'Auvergne, della Normandia, della regione parigina, con inserimento anche di figure del mondo favolistico). Sue opere si trovano in diversi musei francesi; di particolare interesse *Un enterrement à la Trappe*, 1857 che riprende a pochi anni di distanza il soggetto di Courbet.

⁸¹ Recensendo il quadro, Jules Verne ricorda che il soggetto è preso dalla «belle

esposti al Salon del 1857, nello stesso anno della pubblicazione rilegata del poema.

Ma Bouilhet riscatta quello che rischia di ridursi ad un esercizio di stile, stabilendo una corrispondenza tra ambientazione e interiorità:

Hélas! Son cœur aussi, retraite ténébreuse,
 Dans ses mille recoins, voit ramper, loin du jour,
 Tout un monde hideux qui grouille en son séjour,
 Rêves morts, noirs pensers, vengeance tortueuse; (I, 158-161)

Staphyla non è una caricatura di genere, o non è soltanto questo; pur nella descrizione sinistra e grottesca, Bouilhet la umanizza con gli indizi di un passato sventurato

Quelque poids effrayant, amour, haine ou remords
 Avant l'âge, sans doute, avait usé son corps,
 Et ployé sans retour sa jeunesse brisée (I, 134-136)

e soprattutto la trasfigura nell'amore per Paulus

le front de Staphyla
 Resplendit tout à coup, quand Paulus lui parla. (I, 125-126)

ribadito poco oltre:

Staphyle souriait, et respirant à peine,
 L'entourait tout entier d'un regard de ses yeux. (I, 167-168)

Il personaggio della maga non si esaurisce nella sua funzione narrativa, ma diventa proiezione di una civiltà contraddittoria: l'oscura relazione con l'edile, l'inurbamento dalla Campania per l'educazione del dodicenne Paulus, la professione esercitata con lucro e cosciente mistificazione le conferiscono una individualità paradigmatica.

L'EDILE. Nella asimmetria amorosa della storia il ruolo dell'antagonista maschile è rivestito da Marcius, il cui potere, più volte sottolineato, è rappresentato nella scena del banchetto, attraverso la descrizione doviziosa di quanto passa nelle sue cucine e sulla sua tavola frequentata da una corte di retori, filosofi, parassiti, buffoni. Ricco e collerico, sarà

épopée de M. Louis Bouilhet» e ci fa intuire una resa iperrealistica da parte del pittore: «nous n'aimons pas les contorsions disgracieuses des personnages, et il ne nous paraît pas absolument nécessaire d'être désossé pour prédire l'avenir». JULES VERNE, *Salon de 1857*, in www.scribd.com/doc/6509469/Jules-Verne-Salon-1857-version-complete-et-revisée-de-Volker-Dehs.

per tre volte vittima di contrappasso: insoddisfatto il bisogno di vendetta per l'oltraggio subito da Paulus («On boit mon vin de Crète, et, pour dessert, on prend / Ma fille!»⁸²), sarà umiliato e beffato da Commodus che gli impone l'indesiderato genero con una violenza che per essere simbolica non è meno terribile, prova dell'aleatorietà del favore imperiale e di ogni status mondano. L'ultimo colpo gli è assestato dalla scoperta di una paternità che, mentre lo salva da nozze mal subite, vira un già provato stato emotivo (nelle veci di madre stava versando lacrime sulla figlia in partenza) in una doppia commozione: il rimpianto per il passato con Staphyla, che qui trova per un attimo la forma insospettata della gioventù desiderabile, e l'orgoglio di un figlio dalle conclamate virtù virili.

«Dieux! fit l'édile en pleurs, ma jeunesse lointaine
 Accourt comme un fantôme au-devant de mes pas!
 Je comprends maintenant ma haine et ma tendresse.
 [...] Le sang ne connaît pas de modération,
 Et je fus tour à tour, pardonne à ma faiblesse,
 Ton père par l'amour et par l'aversion!...» (V, 263-270)

Consapevole del tasso di improbabilità fattuale e psicologica della scena, Bouilhet ne prende subito le distanze con un commento ironico dove si intrecciano l'elemento sociale e la pennellata realistica:

Les gens qui soupent bien ont l'âme épanouie,
 Rien n'est tendre et naïf comme un buveur joyeux:
 Ce fut, sur ma parole! un tableau curieux
 De voir le gros coupable, à la face élargie,
 Ainsi qu'un jeune homme tomber dans l'élégie
 Et se meurtrir le sein pour un crime amoureux. (V, 271-276)

All'edile è assegnato il poco invidiabile ruolo di chiudere la carrellata finale con un ultimo verso che, grazie alla voluta rozzezza dell'espressione, mette un marchio definitivo sia al carattere farsesco del personaggio che al tono disincantato del poema: «Marcius? – il creva d'une indigestion»⁸³.

L'ALTRA. Coerentemente, nella trasposizione operistica Marcia sarà un personaggio muto: necessaria per il dramma, è un carattere sbiadito di fronte alla maestosità *borderline* di Melænis. Unigenita di potente

⁸² Canto II, vv. 500-501.

⁸³ Canto V, v. 408.

famiglia, ne conosciamo la bellezza dalle iperboli di Paulus e ne misuriamo la vacuità attraverso la propria ammissione nei pochissimi versi che costituiscono la sua parte:

Je ne suis qu'une femme et j'en ai la faiblesse!
 Car il me faut, vois-tu, pour que mon cœur chancelle,
 Celui qu'un peuple adore et qu'il montre du doigt,
 L'homme qu'on applaudit et qui, bien mieux qu'un roi,
 De toutes les beautés peut choisir la plus belle! (II, 454-458)

Il suo ideale è dunque il personaggio acclamato che la esalti nel suo primato di bellezza; e, dopo una pausa, con «D'ailleurs, je t'aime encor pour tes grands yeux»⁸⁴ Bouilhet aggiunge un tocco da collegiale al già scarso spessore del personaggio, confermandola compagna perfetta per il fatuo Paulus quanto ad orizzonte valoriale. Nell'ultima scena largo spazio è dato alla descrizione della sua *mise* nuziale, ma l'unica battuta che l'autore le affida riguarda il dispiacere di separarsi dal buffone («Quand je t'aurai perdu, qui donc me fera rire?»⁸⁵); e nella scena madre della rivelazione portata da Melænis, unica eloquenza sarà la sua immobilità:

Et Marcia, sans voix comme sans mouvement,
 Egalait en pâleur sa robe nuptiale. (V, 280-281)

A posteriori tuttavia la giovane si riscatta: circondata dalle fini poco edificanti degli altri personaggi, nel corteo che sfila a conclusione del poema è a lei che, sia pure con probabile sarcasmo anticlericale, si associa il tema mancante della cristianità: «Marcia? - le bruit court qu'elle se fit chrétienne»⁸⁶.

IL GLADIATORE BARBARO. Sacrificato come altre figure minori nel libretto zandonaiano, Mirax merita un'attenzione non superficiale. Se Staphyla ci appare nella fissità iconica di pitonessa, il gladiatore si annuncia con il risuonare dei colpi e delle grida del suo solitario allenamento, presentandosi a noi e al tormentato Paulus come immagine del movimento e della caparbia combattiva:

Un homme, à quelques pas, d'un costume assez riche,
 S'escrimait contre un arbre,
 [...]

⁸⁴ Canto II, v. 460.

⁸⁵ Canto V, v. 169.

⁸⁶ Canto V, v. 407.

Quoique maigre, il avait les membres bien tournés,
L'œil fixe, le pied leste, et portait un pois chiche,
Tout comme Cicéron, au beau milieu du nez ;
[...]

Il avait à l'oreille un anneau magnifique;
Sa toge suspendue ondulait à l'écart. (III, 133-144)

Mirax è funzionale all'avatar di Paulus; lo convince a non cedere al suicidio («J' ai la corde ou le Tibre, et je suis incertain!»⁸⁷, gli aveva confessato il retore, inseguito dalla furia dell'edile) e a reinventarsi la vita, abbracciando la nobile arte del gladio. Gli diventa maestro, ma in modo contrario al retore Polydamas: laddove questi è una figura sterile che gioca in punta di formalità fino a morire, Mirax propone una filosofia di vita intessuta di ideali e di concretezza:

Il faut donner à l'âme une large ouverture,
Qu'elle parte d'un bond, comme un aigle puissant.
Jeune homme, dit Mirax superbe et frémissant,
Il faut jusqu'à la fin respecter sa nature; (III, 169-172)

Che fra le tante genti possibili Bouilhet scelga per campione positivo un suo remoto antenato non stupisce e ricorda l'interesse ottocentesco a dare protagonismo agli antichi popoli germanici. Più interessante è l'accento alla verruca in mezzo al naso: accreditando al dettaglio qualcosa più di un vezzo descrittivo, possiamo pensare che il valore oratorio di cui Cicerone è epitome si rifletta nel valore del combattente, facendo doppiamente diminuire il profilo del retore fatuo e lamentoso. Mirax è un gladiatore e un barbaro: all'estremo inferiore della piramide sociale e palesamente 'altro', incarna due elementi identitari che si oppongono alla romanità in senso classico. Ma è lui il portatore delle virtù più alte: coraggio, senso dell'onore, dignità ne fanno una figura compatta e autorevole più di ogni altro potente o sapiente di questa storia. La specularità con Melænis è evidente: la nascita allogena, la condizione fuoricasta unita tuttavia ad un forte riconoscimento sociale (per valore l'uno, per charme l'altra), una dimensione etica e tipologica a diverso titolo esemplare. Diversamente da Melænis la sua coerenza, altissima, è consapevole e senza cieca unilateralità: compito del gladiatore è combattere e suo destino morire, ma in questo mondo brutale non esclude l'esperienza sensuale («Sais-tu la frénésie et toutes les tendresses/Qu'à ceux qui vont périr la femme garde encor?»⁸⁸) e il raffinement estetico:

⁸⁷ Canto III, v. 161.

⁸⁸ Canto III, vv. 193-194.

Je n'aime pas mourir en faisant la grimace,
 Les pendus sont trop noirs, les noyés sont trop bleus;
 Il faut savoir tomber, mais tomber avec grâce,
 Et rejeter la vie en regardant les dieux. (III, 165-168)

L'accenno a saper cadere con grazia è premonitore; lo ritroveremo letteralmente nella scena del circo quando, eroe dell'arena destinato alla vittoria, fallisce, viene condannato dal pollice verso e si congeda con dignità estrema:

Il fut calme et sublime, en cet instant suprême,
 Et leva sur la foule un regard assuré:
 [...]
 «Frappe, enfant! cria-t-il, et salut à César!...»
 Le sang jaillit à flots par la gorge béante,
 Et Mirax se souvint de tomber avec art. (III, 673-678)

Possiamo supporre che i librettisti di Zandonai si siano ricordati di questo verso per l'atto estremo della loro *Melenis* («Si trae dai capelli uno spillone d'oro e con grazia suprema se lo infigge nel cuore» recita il libretto)?

IL MAESTRO RETORE. È a Polydamas, *maître d'éloquence* e mentore di Paulus, che Bouilhet affida l'espressione del drammatico cambiamento dei tempi, l'annuncio del crepuscolo di un mondo:

De ses vieux fondements le monde se déplace,
 Le corps se prostitue et l'esprit se corrompt;
 On bâtit le cirque au sommet du Parnasse;
 Quand nous n'y serons plus, les baladins viendront! (III, 471-474)

L'anziano *magister* potrebbe essere orgoglioso per l'arte retorica che l'allievo dispiega nel rispondergli; ma la leggerezza con cui Paulus esalta la punta del gladio lo conferma in un'interpretazione apocalittica che non lascia altra risposta che un mesto nascondimento:

De sa main vénérable il se voila la face,
 Et leva lentement son bras droit vers les cieux; (IV, 498-499)

un gesto in cui si intrecciano la deprecazione del sacerdote e l'immagine di un Cesare che, sotto i colpi dei congiurati, accetta l'inevitabile distogliendo lo sguardo dalla vergogna del tradimento. Ma non è con questa dignità che Polydamas esce di scena; nella processione conclusiva Bouilhet non trattiene una frecciata che è contemporaneamente un umoristico gioco semantico e la sublimazione di un mondo che scompare:

Comme il se promenait un jour sans méfiance,
Mourut d'un barbarisme entendu par hasard. (V, 401-402)

L'IMPERATORE. Commodo entra in scena due volte: la prima come comprimario quando balza nell'arena per abbracciare il vittorioso Paulus, illustrando la fama di gladiatore che il personaggio storico aveva tenuto a coltivare; la seconda come potenza fredda e cinica quando piega Marcius a concedere la figlia al nuovo beniamino del circo. In entrambi i casi Bouilhet anticipa la figura con un tratteggio storico, ma usando due registri contrastanti, funzionali alla resa del lato pubblico (vigoroso, solare) e di quello individuale (spietato e beffardo). La scena del circo è preceduta da una evocazione epico-agiografica:

Commode alors régnait, ce prince vigoureux
Qui, de sa propre main, tua deux tigres, deux
Eléphants, trois lions, six chevaux de rivière;
Commode Amazonien! demi-dieu sur la terre,
Dont les titres divins étaient assez nombreux
Pour désigner les mois pendant l'année entière! (III, 511-516)

Il quarto canto si apre su un tono da vaudeville che tinge le prime cinque strofe circondando con l'immagine esasperata dell'imperatore un principio drammaturgico del poeta: non i potenti virtuosi ma i mostri più neri salvano la tragedia, così come sulla scena o sulla tela l'incendio di Roma lascia una traccia più indelebile di qualsiasi magnanimità o buon governo.

Commodus, à tout prendre, était, sur ma parole,
Un charmant empereur, n'en déplaise à Dion.
[...]
Il avait ses défauts, – qui n'en a, dans son âme? –
Il massacrait les gens, mais il tenait sa lame
De la main gauche, et c'est très fort, en vérité;
Il volait, mais cet or au peuple était jeté;
Il buvait, mais un jour il fit pendre sa femme:
Commodus l'empereur avait son bon côté! (IV, 1-12)

Il dialogo con l'edile è di una sintesi magistrale, insieme sceneggiatura cinematografica e quadro psicologico; il gesto intimidatorio e *tranchant* (in senso proprio e figurato) della decapitazione del passero domestico è culmine e scarto rispetto al climax tragicomico delle battute precedenti. Il sorriso e la schiuma ai denti ricordano lo stereotipo della follia imperiale, mentre la capitolazione di Marcius è emblema dei rapporti di forza primitivi che abitano una reggia raffinatissima.

Commode souriait; sur sa main le moineau
 Montait de doigts en doigts en agitant ses ailes.
 Soudain il arracha son glaive du fourreau,
 Et puis, l'écume aux dents, le feu dans les prunelles,
 Il abattit d'un coup la tête de l'oiseau.

«A quand, ô Marcius, la fête nuptiale?
 Demanda gravement l'Esopo au sceptre d'or.
 – Dès demain, si tu veux...» dit l'autre avec effort,
 Car de cet apologue il comprit la morale,
 Et ses yeux agrandis, au pavé de la salle,
 Suivaient l'oiseau sans tête, et qui tremblait encor! (IV, 110-120)

ECHI DAL SATYRICON. Nella compagine dei personaggi minori troviamo un calco consapevole e non privo di vena umoristica delle figure proprie della commedia latina: c'è il *parasitus* Stello e c'è lo *scurra*, il buffone deforme Coracoïdès, a cui viene assegnato uno spazio non indifferente nelle due scene a casa dell'edile (II e V canto).

C'était un nain fort drôle, à la mine effrontée,
 Dont le nez comme un bec caressait le menton. (II, 297-298)

Anche le due dotte e doviziose elencazioni culinarie (convivio del secondo canto e preparazione per il matrimonio nell'ultimo) sembrano un omaggio alla *Cena Trimalchionis*; ma l'autore di questi monumenti gastronomici assurge gratuitamente ad un ruolo protagonista e moderno. Il cuoco Bacca è una vera potenza occulta, come evidenzia la lunga, elaborata metafora sull'ufficio del *cuisinier* con cui si apre il secondo canto del poema. Con l'immagine potente e solare della quercia simbolo dell'Impero il poeta porta a riconoscere la vera linfa, l'origine sotterranea, viscerale, del potere: ogni carica pubblica è soggetta ai rovesci del fato (elezioni, battaglie, congiure), ma poiché

Dans le triclinium plus que sous le portique
 La noblesse aujourd'hui s'étale. (II, 55-56)

è il cuoco la vera eminenza grigia:

Il prépare le vote et les élections [...]
 En ce siècle où l'or achète les serments. (II, 63-65)

Con l'appagamento del ventre, la 'scienza profonda' e la 'bella simmetria dei banchetti' governano il secolo di Commodo, e quello di Luigi Napoleone; come i suoi omologhi al tempo di Bouilhet, Bacca è depositario di una sapienza complessa dove fisiologia, chimica, psicologia

si traducono in diplomazia pratica, al servizio di quelle strategie politiche che correranno sui triclini (o nei salotti della borghesia rampante) in parallelo con l'atto degustativo.

MILES GLORIOSUS. Come far mancare in questa galleria l'ennesima incarnazione di soldato borioso e ingenuo?

Pantabolus. Debout, superbe, dans sa gloire,
Aux soldats ébahis il contait son histoire
Et haranguait la foule une coupe à la main; (IV, 349-351)

Nemmeno Pantabolus tuttavia si esaurisce nel suo stereotipo: subornato da Melænis, è rozzo nell'approccio sensuale, ma mostra una disposizione ardita e generosa, accettando il patto omicida nonostante l'ombra di Commodo protegga la futura vittima. Poco comprensibilmente, non sarà vero protagonista dell'atto conclusivo ma, senza fermarsi a cogliere il premio, si dissolverà in un'ombra: «Un soldat qui fuyait, avec son glaive en sang»⁸⁹. Nemesis triviale per Melænis, verrà congedato banalmente con una morte per colpo di picca rimpiangendo le ragazze e il vino.

MELÆNIS: IL DOLCE E L'OSCURO

Da dove viene il nome dell'eroina? È trasparente la presenza della radice μέλ, da cui l'aggettivo μέλας, μέλαινα, μέλαν nel suo digradare semantico da 'nero' a 'oscuro, tenebroso, funesto, doloroso'. Μέλαινις è la coppa nera, simbolo di fertilità terribile. Aphrodite Melænis (Melainis) era uno degli avatar della dea, intesa letteralmente come 'amante dell'oscurità', quell'oscurità propizia agli incontri amorosi; ma anche 'dea nera', signora delle tenebre e dei cimiteri, progenitrice delle madonne nere variamente diffuse in area mediterranea. A lei erano dedicati il cipresso (da sempre collegato alle ritualità funebri), ma soprattutto il mirto e il melograno, simboli dell'erotismo e della fecondità⁹⁰. Nel

⁸⁹ Canto V, v. 384.

⁹⁰ Scrive Pausania che a Corinto esisteva un tempio di Aphrodite Melænis all'interno della città romana; ed è plausibile che un'associazione erotica accompagnasse Corinto, famosa per le rapaci prostitute sacre la cui attività era talmente florida da essere tassata e considerata un importante provento cittadino. Non è escluso che Bouilhet, a parte la personale conoscenza letteraria e mitologica, avesse avuto notizia diretta del tempio dalla corrispondenza degli amici durante il loro viaggio orientale.

poema la presenza della protagonista è quasi sempre legata a situazioni di oscurità e mistero: il primo incontro notturno nella taverna⁹¹, l'invettiva solitaria nell'ombra del giardino⁹², l'antro di Staphyla, la scena finale nella 'notte tempestosa'⁹³; ma questa valenza semantica corrisponde soprattutto all'aspetto intimo del personaggio: la voragine passionale e la logica primigenia di amore-morte richiamano contesti arcaici e la duplice potenza della dea eponima.

In Melænis c'è però anche l'opposto solare: la dolcezza nutriente del miele (μέλι, μέλιτος) che si riflette negli atteggiamenti (scene di seduzione, conforto incantatore del finale) come nello scorrere liscio e avviluppante del verso.

C'è una terza suggestione etimologica: impossibile dimenticare μέλοσ, il canto. Con la danza la giovane cortigiana si presenta e va a cadere tra le braccia di Paulus; con il sistro completa un autentico incantamento sul rozzo Pantabolus; un attimo prima della tragedia le sue parole operano come il canto di una sirena per l'ormai arreso amante. Se è vero che Bouilhet non si sofferma a descriverci il canto, questo è comunque implicito nell'attività/essenza di Melænis, corpo flessuoso animato nella danza, accompagnata da strumenti e collegata, nella società antica, alla parola intonata. Va notato come colei che nell'opera zandonaiiana sarà 'la bella greca' in nessun passaggio del poema originario venga indicata con la sua origine etnica. Il nome la definisce.

Dotato di tanta densità semantica, questo nome non è tuttavia invenzione di Bouilhet; senza dubbio la sua familiarità con gli autori classici gli aveva fatto conoscere una Melænis che, per carattere e funzione, può essere stata modello sincretico sia per la sua eroina eponima che per Staphyla. Nella *Cistellaria* di Plauto Melænis è un personaggio secondario ma con ruolo strategico: è la cortigiana che con tenerezza materna⁹⁴ ha allevato la giovane Selenio, il cui amore con Alcesimarco è contrastato dal padre di costui. Al contrario che nel poema francese, qui l'agnizione provvidenziale permetterà il 'trionfo dell'amore': identificata attraverso gli oggetti racchiusi nella *cistellaria* in cui da neonata era stata esposta, Selenio risulterà sorellastra della sposa imposta ad Alcesimarco e quindi degna del matrimonio desiderato⁹⁵.

⁹¹ Canto I, vv. 259-336.

⁹² Canto II, vv. 590-640.

⁹³ «Viens cacher nos baisers dans la nuit orageuse!» Canto V, v. 363.

⁹⁴ Melænis contiene anche μέλε (difettivo per 'amor mio') e rimanda a μέλετάω e μέλω, rispettivamente 'mi prendo cura di' e 'sono oggetto di cura'.

⁹⁵ Come in molti altri casi, per questa commedia degli inganni Plauto riprende il soggetto da Menandro (*Synaristosai* / *Le donne che fanno colazione*).

A parte le complesse risonanze etimologiche che gli erano certamente presenti, Bouilhet battezza dunque la sua protagonista con il nome della *meretrix Melænis* (coppia allitterante e assonante isosillabica, un emistichio al dativo in Plauto). Nell'onomastica, come nella rivisitazione dei ruoli e dei rapporti, l'autore esibisce nella sua opera prima la permanenza di elementi della commedia classica. Perché, nonostante le tinte fosche e la violenza oltranzista dell'uccisione in scena nel culmine dell'abbraccio riconquistato, *Melænis* è una commedia; descrizione d'ambienti e vitalismo dei personaggi compensano il tratto irriducibile della protagonista, l'enfasi dei monologhi, la conclusione sanguigna. La coda umoristica e grottesca è un congedo ammiccante, in corrispondenza esatta con la *nonchalance* dell'incipit. Soprattutto il registro della narrazione (cangiante in molteplici toni, ma sostanzialmente ancorato alla *medietas*) garantisce un distacco emotivo dalla sostanza tragica.

Assumendo un labile modello plautino, risulta ancora più interessante seguire il processo di metamorfosi della cortigiana materna di Plauto in protagonista orgogliosa e belluina, un salto di ruolo notevole dal momento che nella commedia greca, come nella palliata latina, la meretrice (libera o schiava, sbiadita o sapidamente tratteggiata) ha generalmente un profilo minore. Della molteplicità di status previsti per questo mestiere nella società imperiale, *Melænis* esprime il modello greco raffinato, caratterizzato dal canto e dalla danza, ma incarna anche l'aspetto dionisiaco e istintuale della 'lupa'⁹⁶, sinonimo ben usato da Plauto. Proprio dal confronto con il modello emerge la modernità del personaggio di Bouilhet: l'etera infrange la convenzione per cui, in quanto valvola sessuale, suo compito è preservare la pudicizia matronale, interpretando al massimo grado l'emancipazione sociale che accompagna il suo mestiere. Questa modernità risalta meno rispetto al modello antico che nella corrispondenza cronologica con *La Dame aux camélias* di cui condivide l'azzardo di attribuire un ruolo protagonista ad una fuori casta⁹⁷. Rispetto a Marguerite Gautier *Melænis* appartiene a tutt'altra di-

⁹⁶ Non a caso nella solitaria invettiva del Canto II *Melænis* fa un accenno autobiografico nel v. 630: «La louve aux yeux brillants se cache au fond des bois».

⁹⁷ La presenza di prostitute nella letteratura ottocentesca è stata confinata a ruoli secondari, grondanti patetismo. Ricordiamo che la sordida condizione della piccola Nancy in *Oliver Twist* (1838) aveva causato a Dickens particolari recriminazioni; l'innocente Fantine dei *Misérables* (1862) sconta la sua caduta con vessazioni e consunzione finale. Per trovare un altro esempio di 'mondana' protagonista si deve arrivare alla zoliana *Nana* (1880), allegoria di una società malata, giovane non redenta che conclude la sua parabola morendo mostruosamente sfigurata dal vaiolo.

mensione etica e sentimentale, è quasi un salto evolutivo: nessuna ‘conversione’, nessun senso del sacrificio; l’amore (del resto non ricambia-to) non la redime, ma ne esalta la sensualità e l’orgoglio.

Dopo l’ambiguità dell’unica notte con Paulus⁹⁸, nel corso del successivo confronto con il giovane si descrive con un bilanciamento perfetto tra consapevolezza del proprio status sociale, protesta e rivendicazione della passione e dell’onore:

Je suis la courtisane impure!
 La foule aux mille pieds, comme sur un chemin,
 A marché sur mon cœur; mais, malgré sa souillure,
 J’en garde assez encor pour en mourir demain! (IV, 195-198)

Se nella persecuzione dell’ignaro Paulus possiamo ravvisare una componente isterica,

Je te suivrai si près, qu’en marchant, mon haleine
 Ira dans tes cheveux, de parfums ruisselants;
 Toujours derrière toi, par la ville ou la plaine,
 Mon pas retentira; mes yeux étincelants
 Te verront dans la nuit, ô Paulus! et ma haine
 Etreindra ta jeunesse, en ses réseaux brûlants.
 Comme la tombe aux morts je te serai fidèle! (II, 599-605)

dobbiamo riconoscere la coerenza con la sua delirante promessa d’amore nel primo incontro e convenire con Melænis che il retore ha una tripla colpa: quella fondativa, benché involontaria, di averla strappata dalla quiete emotiva di una vita senza complicazioni («Je ne te cherchais pas, quand tu vins, curieux, / Me trouver dans cette ombre où mon passé m’appelle; / Je dansais dans la rue, insouciant et belle»⁹⁹), l’inganno preliminare (il «Je t’aime!» con cui superficialmente lui aveva risposto alla dichiarazione della danzatrice) e ovviamente l’abbandono per Marcia.

Il primato del sentimento amoroso comporta il ruolo paritario dell’etera con il retore e alimenta una fierezza straordinaria, l’emancipazione da ‘oggetto’ a soggetto che pretende riconoscimento e corrispondenza amorosa:

⁹⁸ Bouilhet è esplicito: Paulus soddisfa un bisogno («Adviene que pourra! C’est chose délectable, / Qu’un bon gîte la nuit et qu’une fille aimable!», Canto I, vv. 313-314) senza un coinvolgimento maggiore che in altre situazioni simili, come risulta da «Cet amour d’une nuit, / Sans aller jusqu’au cœur, avait glissé sur lui» (Canto IV, vv. 176-177).

⁹⁹ Canto II, vv. 607-609.

Cette idée

Te vint de me laisser, ton désir assouvi,
 Comme on jette aux bouffons une coupe vidée,
 Comme on brise un hochet après qu'il a servi. (II, 617-620)

L'affermazione emotiva va di pari passo con la difesa della dignità nei confronti di qualsiasi attacco esterno; l'espressione dell'orgoglio ferito è rinforzata dal riferimento alla rivale, la matrona che forse ha riso con superiorità dell'insignificanza della cortigiana. Da cui il verso tragico e intimidatorio «Je laverai cette mortelle injure!»¹⁰⁰. Con Melænis si sconfinava dalla dimensione sentimentale; l'ossessione che Paulus liquida banalmente («Elle est, pensa Paulus, plus folle qu'amoureuse»¹⁰¹) affonda le radici in uno strato profondo ed esprime una coscienza modernissima: un bisogno identitario che non soggiace alla cristallizzazione sociale, il diritto alla reciprocità affettiva.

Fra la donna della seduzione e quella dell'inseguimento pervicace passa una trasformazione psicologica che Bouilhet dipinge con pennellate fisiognomiche: nel primo incontro la vitalità sensuale di Melænis contrasta come «un astre d'or» con l'oscurità sordida della taverna e parla di giovinezza, leggerezza, tratti di una solarità mediterranea:

Une femme était là [...], jeune et radieuse,
 Se détachait en blanc sur les groupes obscurs.
 [...]
 Un sourire flottait de sa lèvre à ses yeux,
 Des sourcils longs et noirs couraient jusqu'à sa joue, (I, 261-268)

Nelle scene successive ci si presenta invece una bellezza scavata e tormentata; nel monologo che segue l'incontro segreto tra Paulus e Marcia, la danzatrice nascosta è rosa da un dolore in cui assenza, gelosia, rancore si mescolano e si riflettono, psicosomaticamente, in un volto devastato:

Regarde, maintenant, j'ai mes lèvres flétries,
 Mon visage a pâli, mes yeux se sont éteints; (II, 613-614)

Il secondo incontro con l'amato si annuncia come una fotografia in negativo, in bianco e nero, rispetto al primo:

[...] silencieuse et pâle,
 Une femme attendait. Ses yeux noirs et profonds
 Sur ses traits sans couleurs luisaient par intervalle, (IV, 612-614)

¹⁰⁰ Canto II, v. 596.

¹⁰¹ Canto IV, v. 257.

E nell'ultima apparizione, alle nozze che è venuta a sventare, il rovesciamento estetico è compiuto: è una larva con le stigmate della dissoluzione:

Melænis, en silence, apparut sur le seuil:
On eût dit une morte échappée au cercueil; (V, 230-231)

La qualità 'oscura' e fatale permane nell'ultima scena, accentuata dai rimandi alle tenebre naturali. Spente le fiaccole della festa, Paulus si sta allontanando dalla casa di Marcia, per la seconda volta derelitto, ottenebrato dalla perdita, «sous le ciel noir». Nell'ultima scena non sappiamo quale aspetto fisico abbia Melænis pronta alla riconquista: tutto è giocato su un piano sonoro, a partire dal semplice «dit une voix» del suo richiamo fino alla «musique étrange» che ci segnala una rinnovata disponibilità emotiva di Paulus:

Et Paulus l'écoutait, comme les matelots
La sirène qui chante assise au bord des flots. (V, 345-346)

In mezzo c'è stata la bruciante dichiarazione della danzatrice: «je t'aime avec démente! / Je t'aime avec fureur!»¹⁰², la confessione di odio e vendetta come forme dell'amore, la descrizione di

cette longue torture
Qui fait le jour sans joie et la nuit sans sommeil;
Tu sais le sang qui bout, à la lave pareil,
La bouche qui frémit, la tempe qui murmure; (V, 338-340)

In poche righe si condensa quello stato febbrile di Melænis che ha percorso tutta la storia e ne ha dettato le azioni, ignoto a Paulus quasi fino all'ultimo e a lui reso comprensibile per empatia solo nel momento di disperazione; quella che all'inizio chiama «mon mauvais génie envoyé sur la terre!»¹⁰³, ridiventa l'incantatrice porgente un nuovo braciere amoroso, che lo sguardo riflette in forma acuminata prefigurando l'arma che di lì a breve si materializzerà:

Où prends-tu cette voix qui charme, et cette flamme
Qui dans tes longs regards brille comme une lame? (V, 358-359)

Con questa accumulazione di aspetti estremi (la donna spregiata che si fa eroina, la seduttrice caparbia e feroce che a fine parabola riacquista

¹⁰² Canto V, vv. 331-332.

¹⁰³ Canto V, v. 328.

il tratto della consolatrice, la danzatrice di strada consumata da monomania amorosa) Bouilhet crea un personaggio a sé, proiettato in una dimensione mitica anche grazie al mistero intorno alla sua scomparsa («Ce que fit Melænis après cette aventure, / Je l'ignore, ô lecteur!»¹⁰⁴). Se la scelta del *poème antique* sta in un solco preparnassiano, la figura di Melænis sta in un rapporto di analogia e di contrasto con quella Emma Bovary di cui Bouilhet influenzerà il farsi sotto la penna dell'amico. Le differenze di contesto sono talmente ovvie da rendere azzardata ogni relazione: Emma ricerca un'autenticità passionale (instillata del resto da suggerimenti letterari) forzando quelle convenzioni borghesi di cui non cessa di restare prigioniera, prima nella clandestinità e alla fine nel suicidio. Figura dell'insoddisfazione, è simbolo di una mediocrità senza scampo nella ragnatela di un mondo irrimediabile, dove il singolo è impotente. Melænis vive ed è quella passione autentica; crea o vuole imporre le sue proprie regole non solo di corrispondenza amorosa, ma di indifferenza rispetto alla struttura della società. Le sue macchinazioni hanno successo (sia pure casuale, grazie alla rivelazione di Staphyla) e la sua punizione deriva da una sorta di 'acceccamento degli dei', non da uno stato di impotenza.

In Melænis ritroviamo la ferocia ctonia di Medea, certo meno straziante in assenza d'infanticidio, ma in qualche modo più esasperata per il carattere occasionale del legame da cui inizia la storia. La passione che il retore asseconda solo nell'impulso fisiologico di un momento («Paulus franchit la salle et partit avec elle, / Bénissant les destins qui le servaient ainsi»¹⁰⁵) eleva Melænis all'aristocrazia delle eroine innamorate e offese, affiancandola ad altre figure di donne vendicatrici che cominciano a popolare la letteratura di metà secolo.

ELEMENTI DI STILE

Con la ripartizione canonica in 5 canti, la definizione dei diversi scenari, la vivacità dialogica di alcuni passaggi, *Melænis* rivela una precisa vocazione drammaturgica. Nella cura cesellatrice di versi e strofe Bouilhet si presenta come poeta legato ad un'espressione classica, rotonda e ambiziosa¹⁰⁶ nei suoi vincoli alle forme della tradizione più alta;

¹⁰⁴ Canto V, vv. 385-386.

¹⁰⁵ Canto I, vv. 331-332.

¹⁰⁶ «J'ai, ce qui est bien malheureux et rococo, le vers héroïque. Je ne m'en débarrasserai pas.» Lettera a Flaubert del 7 settembre 1867.

i canti sono organizzati in sestine di alessandrini costruiti prevalentemente con la cesura a metà (secondo il modello stabilito da Boileau), più raramente in forma tripartita (il trimetro romantico preferito da Hugo); le rime (due per ogni strofa) sono a disposizione variabile (*rimes triplées*), quasi sempre organizzate secondo quell'alternanza di maschile e femminile osservata fin dal XVI secolo¹⁰⁷. Il lessico è di una ricchezza enciclopedica: dettagli caratterizzanti la civiltà materiale romana, linguaggi specialistici (mestieri, filosofia, architettura, ...), sezioni naturalistiche (fauna marina e avicola, metalli, spezie, ...) spesso si susseguono in giocosa accumulazione. Il secondo canto è tra le sezioni più ricche di esempi, come questo che mette in scena Paulus il retore con intenzioni scopertamente ironiche:

Il allait. Il roulait ses effluves sonores,
 Jetant à pleines mains litotes, métaphores,
 Synecdoche, antiptose, euphémismes polis,
 Dilemme au double dard, sorite aux longs replis,
 Et tout ce qu'aux rhéteurs versent de leurs amphores
 Le bon goût, la science et les maîtres vieilliss. (II, 263-268)

Poco prima questo gusto moltiplicativo si era gonfiato in una comica iperbole, altro procedimento a cui spesso Bouilhet indulge:

Comme un torrent des monts qui brise sa barrière,
 Comme la lave chaude au sortir du cratère,
 Comme la foudre aux cieux, bondissant, à grands pas, (II, 260-262)

Un mondo reale e immaginifico (descrizioni, evocazioni mitologiche, metafore) si srotola accompagnando o interrompendo il flusso narrativo; preziosismi e senso del tratteggio veloce convivono anche entro una stessa strofa. Nei passaggi descrittivi Bouilhet ricorre ad ogni risorsa pittorica, evocativa, erudita: impareggiabile è la lunga e minuziosa descrizione del banchetto nel secondo canto con virtuosismi, ricercatezze, spoglio della cultura gastronomica di quell'età imperiale che nel triclinio vede riassunta un'immagine di rilassatezza e lusso decadente.

In contrasto con la disperazione di Paulus, l'apertura del terzo canto è un tripudio di dati e sensazioni: l'alba è evocata come spettacolo che continuamente si rinnova, familiare agli antichi quanto ignota al metropolitano moderno, impigrito da cene, libagioni e tentazioni eroti-

¹⁰⁷ «Les rejets, les entrelacements, les rimes, tous les secrets de la métrique, il les possède»; così Flaubert parla del magistero compositivo dell'amico. BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 22.

che. Ben sette strofe anticipano la sequenza del ritorno di Paulus a Roma; dopo lo spettacolo naturale, è la città che vediamo risvegliarsi attraverso un insieme di dettagli sparsi:

On entendait au loin, dans les brumes vermeilles,
 La ville remuer; de moment en moment
 Les esclaves des bains, comme un essaim d'abeilles,
 Des thermes spacieux sortaient confusément;
 Tout reprenait la vie avec le mouvement. (III, 73-77)

Pratiche quotidiane, a noi tanto aliene quanto evocatrici, sono descritte con la minuzia dei gesti e la ricercatezza dei dettagli; che Bouilhet non si abbandoni acriticamente alla propria eloquenza è di nuovo segnalato dallo scarto con cui a tratti rompe la ricostruzione estetizzante con un guizzo di spirito (vedi l'azione forse maliziosamente vigorosa dello schiavo) o ribadendo le facili virate di spirito di Paulus:

Il voulut la fiole en corne de gazelle,
 Et pour gratter sa peau la ratissoire d'or;
 Dans le bain chaud d'usage on le plongea d'abord,
 Puis l'esclave vida sur son corps qui ruisselle
 L'ampoule d'eau glacée, et pour marquer son zèle,
 De la double palette il le frappa plus fort.
 Notre homme était moins triste en quittant la baignoire. (III, 403-409)

La scena del circo è quella in cui più troviamo una completa ricerca sinestetica: il movimento («On sentait osciller le nuage odorant»), il colore («Sur un autel d'azur paré de blanches toiles, / Au centre de la danse éclatait le soleil»), i suoni («De la lyre mêlée aux flûtes de Sicile»), gli odori («Les tubes embaumés vomissaient dans l'arène, / Par des conduits secrets, la myrrhe et le safran»).

Se il virtuosismo storico-linguistico è a volte scoperto, il frequente ammicciare dell'autore in prima persona viene a temperarlo; con scarti inattesi, Bouilhet prende le distanze dall'enfasi e dal sentimentalismo pur frequenti nel corso del poema e ci riporta al distacco di spettatori. Nel bene e nel male una continua varietà di toni è tra le caratteristiche più evidenti; può restare il dubbio che in alcuni casi ci si trovi di fronte ad esercizi di stile, ma la vivacità e l'interesse se ne avvantaggiano. Prevale il tono disincantato, a volte decisamente acido o scherzoso, quasi un antidoto alla naturale propensione per il 'verso eroico' a cui Bouilhet si sforza di contrapporre un atteggiamento impersonale.

I denigratori di Bouilhet hanno additato più di un autore di cui il nostro sarebbe epigono, anzi imitatore: per Sainte-Beuve *Melænis* è una tarda copia del giovanile *conte oriental* di Alfred de Musset, *Namouna*

(1832) sia per il soggetto¹⁰⁸ che per il tono scanzonato. La prima accusa è immediatamente derubricabile: Namouna è esattamente il negativo di Melænis; citata solo in poche strofe finali, è una figura straziante di innamorata che si consegna come schiava al solo fine di rivedere l'uomo che l'ha 'dismessa', unico protagonista di un poema costruito su descrizioni e continue digressioni d'ordine artistico e morale. Unico elemento comune è la presenza costante dell'autore, vera sottotraccia della narrazione, la cui voce interrompe, divaga, interpella il pubblico, offre frammenti di credo estetico. Forme di ammiccamento compaiono fin dai primi versi:

Tout beau! dit le censeur, aux poses magistrales.
Un héros clandestin! C'est une indignité!... (I, 7-8)

Più che autonomizzati nella finzione narrativa, i personaggi sono 'rappresentati' e giudicati in forma più o meno esplicita e il lettore è invitato ad affiancare la voce narrante, quasi entrando sulla scena di un teatrino di marionette¹⁰⁹. Spesso l'autore si innalza a protagonista e si osserva, si rimprovera, si giustifica per omissioni o divagazioni; o addirittura commenta la propria sceneggiatura, come quando, essendosi atardato con pietà su due schiavi uccisi e dimenticati, ritorna a seguire Paulus in fuga.

Ma Muse, abeille folle, à tout buisson s'arrête;
Mais du sort de Paulus le lecteur s'inquiète,
Et son salut, pour nous, est le point important. (II, 560-562)

Veloci o lungamente costruite, metafore e similitudini imperano nel poema, in forme tali da apparire come lascito della frequentazione dei testi antichi, ricercato virtuosismo che si stempera nella facilità del verso. Il riferimento ad un modello è evidente nelle immagini usate, ma soprattutto nel consapevole calco formale e sintattico, come in questo passaggio elegiaco che accompagna un Paulus estatico per il conquista-matrimonio:

¹⁰⁸ Altri hanno accostato la figura del protagonista maschile a quella di don César in *Ruy Blas* («Plus délabré que Job et plus fier que Bragance / Drapant sa gueuserie avec son arrogance». VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, atto I scena II). Al di là di una vicinanza caratteriale tra i due personaggi, è difficile riscontrare altre analogie tra le due opere ed appare poco sostenibile su queste basi l'imputazione a Bouilhet di scarsa originalità.

¹⁰⁹ «Paulus allait la voir, et nous irons aussi» (I, 96) oppure «Il sortit du jardin. Nous en ferons autant» (II, 559).

Lorsque les matelots,
 Aux premiers jours de mai, tirent dans l'onde amère
 La carène au flanc sec, ils dédaignent la terre,
 Et sur la rame humide allongeant leurs bras nus,
 S'exilent, en chantant, vers des cieux inconnus:
 Ainsi font les amants, sans regards en arrière,
 Ils s'échappent du monde en appelant Vénus! (IV, 138-144)

In una lunga lettera dall'Egitto, Flaubert seziona verso per verso l'ultima parte del poema, segnando di volta in volta apprezzamenti e riserve e concludendo che tale acribia era dovuta in un'opera così *sévère* da non ammettere il minimo difetto. A parte alcune espressioni troppo enfatiche, quello che consiglia recisamente di cestinare è il finale, quella carrellata in cui Bouilhet congeda uno ad uno tutti i personaggi descrivendone la fine più o meno caricaturale. Si può capire lo sconcerto di Flaubert e Du Camp, di fronte ad un finale dal carattere di comica accelerata messo a sigillo di una storia di tempesta, passione e sangue.

La fin de *Melænis* ne m'a, ne nous a point plu. Nous en avons été tout embêtés. On voit, vieux, soit dit entre nous, que tu t'es dépêché d'en finir. Le défaut général, c'est d'être trop court. La situation demandait plus de développement, c'est esquisé seulement. Je l'ai lue et relue, cette malheureuse fin. Mon avis est que c'est à refaire¹¹⁰.

Eppure proprio in questa coda apparentemente incongrua possiamo trovare la conferma dello spirito diviso di Bouilhet: ancora segnato dal sentimentalismo romantico, deve contemporaneamente esprimerlo e prenderne le distanze, anche irridendolo. Con la lirica successiva il tono scanzonato virerà verso un carattere oggettivo e impersonale: adesione al reale, ricerca dell'espressione insieme essenziale ed evocativa, consapevole rivolgersi ad un ideale classico (sia greco-romano che raciniano), avvicinamento alla poesia orientale saranno altrettanti antidoti a quel romanticismo di cui il giovane provinciale si era imbevuto in una lunga stagione di 'hugolatria'. La formazione scientifica gli permane come un sostrato metodologico, un ancoraggio rispetto alla potenziale anarchia dell'immaginazione; contribuisce a indirizzarlo verso temi naturalistici e a favorire quell'atteggiamento *détaché* che abbracceranno i Parnassiani. Nell'adesione ad un'estetica che è figlia insieme di una congiuntura positivista e di una classicità senza tempo, per Bouilhet la poesia resta l'assoluto, dove si intrecciano valori di forma e di sostanza.

¹¹⁰ Lettera di Flaubert a Bouilhet del 2 giugno 1850, scritta 'tra Girgeh e Siout' (Egitto).

Per dirlo con le sue parole:

Un seul beau vers est une source
 Qui, dans les siècles, coulera.
 [...]

 La strophe aux gracieux dessins,
 Où l'œil, en vain, cherche une faute,
 N'est pas d'une valeur moins Haute
 Que la relique de nos saints¹¹¹.

TRACCE MUSICALI

Insieme al riconoscimento della maestria tecnica, ricorre nei commentatori di Bouilhet la sottolineatura del carattere scorrevole, armonico («un caprice harmonieux de la pensée»¹¹²), ricco di senso ritmico («Il s'énivrait du rythme du vers»¹¹³) dei suoi versi. Flaubert parla esplicitamente di 'forma musicale', ricordandone il carattere elastico e compatto: «La moindre de ses pièces a une composition»¹¹⁴.

Se in *Madame Bovary* sono note le risonanze psicologiche di esperienze musicali, *Melænis* è intessuta di musica: danzatrice, la protagonista la porta in sé come tratto primario; veicoli e sollecitatori della sensualità, canto e strumenti caratterizzano la maggior parte delle scene, in particolare quelle della seduzione, a partire dal richiamo da cui tutto ha origine, quello che porterà Paulus a bussare alla taverna fatale:

Quand soudain un doux bruit par la brise porté,
 Son frémissant de luth, voix de femme inconnue,
 Vint le frapper au front, comme un souffle d'été. (I, 220-222)

La traccia musicale continua nel banchetto («Un poète chantait, couronné de verveine») e naturalmente nella lunga scena del circo, accompagnata da un'autentica colonna sonora: dall'ingresso nell'arena («d'abord les sons capricieux / De la lyre mêlée aux flûtes de Sicile», «Les luths sonnaient toujours»), alle movenze lascive della danzatrice con «Sa main blanche et légère où sonne une coquille», all'arrivo del Senato «réglant son pas aux sons de la musique».

Forse l'unica svista in questo ben dominato universo di cultura ma-

¹¹¹ Da *Imité du chinois*, in BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 37.

¹¹² ANGOT, *Un ami...*, p. 71.

¹¹³ Flaubert, in BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 40.

¹¹⁴ Id., p. 22.

teriale e simbolica riguarda una superficialità organologica: attribuendo al sistro un fascino aggiuntivo nell'accompagnamento alle due danze di Melænis (per Paulus nel primo canto e per Pantabolus nel quarto), secondo il suo carattere di strumento misterico e associato a situazioni erotiche, Bouilhet non ne controlla la morfologia e trasforma «l'instrument antique au son vibrant et dur» in una lira dalle «cordes mobiles».

Nell'opera complessiva di Bouilhet la musica non ha tuttavia un posto rilevante; anzi, di fronte alla ricchezza di echi mitologici e letterari, all'accuratezza descrittiva, al senso cosmico di molti dei suoi versi, si ha l'impressione di un universo sospeso dove il suono in sé, più che la musica organizzata, è evocato da esseri e oggetti.

In *Dolorès* si trova la serenata (inserita poi con questo titolo nelle *Dernières chansons*) di un solista ('Chanteur') preceduto e seguito da una stessa strofa intonata coralmemente da 'Musiciens'¹¹⁵. Sempre nelle *Dernières chansons* un sonetto dal titolo *Musique* è rivelatore di ricercata distanza rispetto ad un linguaggio così potente: non troviamo qui l'accento sull'arte o sul piacere, ma piuttosto una riflessione sconsolata e pessimistica sulle sorti umane. Partendo dagli esempi più classici del potere magico e trasformativo della musica (Anfione, Giosuè), Bouilhet mette in campo le due forze antitetiche di edificazione e distruzione, con dolente allusione alla propria attualità:

Mais, hélas! dans nos jours aux Muses difficiles,
Pour un ou deux chanteurs qui bâteraient des villes,
Comme on en peut nommer qui les renverseraient!¹¹⁶.

Guardando al mondo frequentato in modo diretto o indiretto da Bouilhet, colpisce la scarsità di indizi rispetto a relazioni con l'ambiente musicale; considerando che in quel *tout Paris* il rispecchiamento tra linguaggi era un dato poetico ed esistenziale significativo, si sarebbe tentati di vedere in questa assenza un ulteriore tratto flaubertiano.

Alla ricerca di compositori che, precedendo Zandonai, si siano misurati con la lirica di un autore per un certo periodo ben riconoscibile, abbiamo rintracciato solo una manciata di riferimenti in quella che è stata l'epoca d'oro della *mélodie*. In ordine cronologico troviamo *Chan-*

¹¹⁵ ANGOT, *Un ami de Flaubert*, p. 71. Secondo Flaubert i versi sarebbero stati musicati da Auber e il riferimento è plausibile, ricordando che l'anziano musicista (nell'anno di *Dolorès* aveva 80 anni) era conterraneo di Bouilhet e probabilmente ne aveva incrociato qualche percorso.

¹¹⁶ Da *Imité du chinois*, in BOUILHET, *Dernières chansons*, p. 115.

son d'avril (da *Festons et Astragales*), musicata da Georges Bizet nel 1866, quindi vivente ancora il poeta, e pubblicata come inizio della raccolta di 20 *Mélodies* op. 21. *Rédemption* (presente con la titolazione *À R**** in *Festons et Astragales*) è un'opera del 1874 per voce e orchestra di Ernest Reyer, quasi coetaneo del poeta e frequentatore, intorno al 1848, di circoli artistici a lui prossimi. La già citata *Sérénade* viene ripresa da André Gédalge e pubblicata nel 1898.

Tra le composizioni inedite di Claude Debussy figura *Chœur des brises*, per coro femminile a cappella e soprano solo, scritta intorno al 1882 sul testo di *Chanson des brises*, XXIV delle *Dernières chansons*, con l'indicazione in sottotitolo «Faites pour une Férie»; rispetto alla metrica varia ma compatta della raccolta, questa condivide con poche altre liriche un tono popolaresco e una ricerca di movimento per cui strofe più convenzionali si alternano a sequenze di richiami ed esclamazioni in rapidi trimetri.

Firme meno note si rivolgono a Bouilhet in fin di secolo: Alfred Lebeau con *Viens, partons!...* (ed. Hartmann, Paris), Fermín Álvarez con *Chant d'avril* (un'edizione Ricordi è forse databile 1892), Emile Paladilhe ancora con *La chanson des brises* (per mezzosoprano con coro femminile ad libitum e pianoforte), Franz Wilhelm Abt con *Savez-vous pas?* (ed. Hartmann).

* * *

Nel tempo critico in cui si pubblicano queste pagine, ci congediamo dal poeta Bouilhet citando il sonetto XVII di *Festons et astragales*. *Europe* resta nell'alveo dell'evocazione mitologica, ma pensiamo di non tradire l'umanesimo insieme positivistico e visionario di Bouilhet, leggendo come un'allegoria contemporanea l'immagine della vergine fenicia trasportata in una corsa eterna sul dorso del toro immenso che si trasfigura in destino della storia:

Mais tu suis, à travers l'immensité sans bornes,
Pâle, et les bras crispés à l'airain de ses cornes,
Ce taureau mugissant qu'on nomme l'Avenir...¹¹⁷.

¹¹⁷ *Œuvres de Louis Bouilhet*, p. 337.