

contempla le apparizioni dei nuovi detentori del potere ed è pronto ad applaudirli, ma la sua fantasia e la forza dei suoi desideri non sono più rappresentati, non sono più elementi costruttivi del dramma. Nella prima metà gli attori e il pubblico si incarnano negli stessi personaggi: quelli che sognano sono gli stessi che recitano i loro sogni nei salotti di Irma; ma nella seconda metà essi sono attori incaricati di recitare una mascherata che avviene sotto gli occhi di un qualche pubblico, certamente – però il pubblico non è più in scena. Il risultato è un impoverimento delle fantasie erotico-teatrali che rappresentavano il gioco del potere e che si sono trasformate in funzioni del potere, in potere rappresentato nel suo esercizio quotidiano – cioè in una rappresentazione allegorica; parallelo a questo che si produce sul piano tematico è l'impoverimento che avviene sul piano teatrale e determina una perdita secca nei risultati artistici.

Nonostante ciò resta, folgorante e intatta, la genialità della prima metà di *Le Balcon*; e resta anche qualcosa di più, che definirei la sua potenziale attualità. Infatti il pubblico può in alcuni momenti storici recuperare un posto sul palcoscenico di *Le Balcon*, anche se non è più lo stesso posto centrale e creativo che esso occupa nella prima parte del dramma: è il posto dell'ironia amara e dell'esegesi critica che torna a competergli nei momenti in cui le vicende politiche della realtà si incaricano di dimostrare autentici e possibili e magari realizzati i meccanismi paradossali ai quali la fantasia teatrale di Genet ha dato vita. In questi casi e in questi momenti il ruolo del pubblico non è quello interno, propriamente creativo, di chi va nella casa delle illusioni per agire i suoi sogni; ma non è nemmeno il ruolo esterno del popolo che assiste al passaggio della carrozza o alla comparsa della Regina dal balcone: è invece e comunque un ruolo attivo, che mobilita le capacità intellettuali del pubblico e le gratifica, consente l'esercizio dell'esegesi critica, suscita il gioco divertente dei riconoscimenti a sorpresa. Questo non avviene però in tutti i momenti, ma solo quando la glorificazione dell'Immagine e del Riflesso è un copione quotidianamente recitato nella realtà politica: in questi momenti la rappresentazione che ne fa *Le Balcon* è in grado, se non di attivare la capacità creativa dell'immaginario, almeno di trascinare sul palcoscenico la facoltà critica del pubblico che, costretta a riconoscere l'analogia dei due piani, quello teatrale e quello reale, e degli spettacoli che vi si svolgono, ma vedendo scoperti in quello teatrale anche i trucchi di scena, li riconosce per tali e alla luce dell'antifrasi è in grado di vedere anche il *côté* in ombra che l'illusione para-teatrale fa di tutto per cancellare nella realtà.

CHI È MIRIAM ROOTH?
LA MUSA TRAGICA DI HENRY JAMES

Ripubblicato nel 1995 in Inghilterra (da Philip Horne per Penguin), appena tradotto egregiamente in italiano (da Maurizio Ascari per Einaudi), *La Musa Tragica* di Henry James è davvero quale apparve allo stesso autore alcuni anni dopo la sua non fortunata uscita nel 1890: «un sacchetto d'erbe aromatiche il cui laccio non sia mai stato allentato, o meglio ancora un vasetto di potpourri, dalla lucida sagoma istoriata, il cui coperchio, mai sollevato, ha consentito l'addensarsi della fragranza all'interno». Così oggi, a più di un secolo di distanza, quella fragranza si sprigiona ancora intatta per noi, ed è una sostanza in larga misura teatrale: composita e intensa quanto quella che promanava dal palcoscenico, impregnata degli umori della sala, dell'«insaziabile curiosità per le cose di teatro» del pubblico inglese come della dipendenza degli «uomini di gusto» per la Comédie Française¹. E, soprattutto, dell'inimitabile fascino dell'attrice.

Il conflitto tra l'arte e il «mondo», tema centrale di questo lungo romanzo, infatti, non solo trova il suo riferimento principale fin dal titolo in una «musa tragica» – Miriam Rooth, che conquista l'eccellenza artistica dopo un inizio poco promettente – ma si concentra sull'arte scenica, che attrae a sé le storie parallele di un politico che rinuncia alla sua posizione per dedicarsi alla pittura – Nick Dormer, non a caso ritrattista, *in primis* di Miriam – e di un «uomo di gusto», innamorato del teatro e di Miriam insieme – Peter Sherringham, di professione diplomatico; mentre sullo sfondo, un esteta – Gabriel Nash – vede nell'attrice l'incarnazione più alta della qualità che la vita può assumere, senza scadere in un prodotto. Al teatro fa da contraltare la politica: essa si presenta a Peter coi tratti accattivanti di una prestigiosa carriera e a Nick con quelli di un'alienante aggressione

¹ Le citazioni sono tratte dalla Prefazione di James a *La Musa tragica*, pubblicata in appendice all'edizione Einaudi, pp. 519-533.

alla propria identità profonda, ma ad entrambi appare come una scena, sorella di quella teatrale e ad essa inferiore. Solo una donna – la nobile Julia Dallow, sostenitrice di Nick nella sua campagna elettorale – sembra poter occupare quella scena con la stessa energia con cui Miriam ottiene il protagonismo da attrice: poiché in lei la politica – con l'esibizione pubblica che comporta – acquista la forza di una vocazione socialmente negata.

A Miriam Rooth guardano tutti i personaggi, che ci dicono di lei senza che il suo io, dall'intimo, si esprima: a rendere acuti quegli sguardi è l'amore di Henry James per il teatro. Autore, dopo l'insuccesso de *La Musa Tragica*, di alcune *pièces*, da cui erroneamente si aspettava anche un risarcimento finanziario, James ammirò la recitazione attorica come un'arte trasfiguratrice, capace di potenti invenzioni visive e perciò vicina alle arti figurative. Di quel fine secolo così importante per il teatro egli colse gli aspetti di crisi nella mercificazione dello spettacolo e nello svilimento dell'arte dell'attore: «A Londra – scrive nel romanzo – il dramma è già soffocato dallo scenario; l'interpretazione si trascina come può. Per ricavare la vecchia impressione personale, un tempo la sola che contasse, si deve andare nei paesi poveri, primo fra tutti l'Italia». Pensava sia ai «grandi attori» – da Tommaso Salvini al contraddittorio Ernesto Rossi (vide quest'ultimo nei panni di Otello: incapace di «discrezione» ma tanto efficace nell'esprimere la «passione violenta») – sia alle sconosciute attrici, che magari essendo «brutte, con le mani rosse e vestite in modo dozzinale», lasciavano comparire «uno straordinario dono di espressività naturale, quasi che invent[assero] con gioia e mano a mano che l'azione si dipana[va]»². Intuiva così una «via italiana» di rigenerazione teatrale, facente leva sulla tradizione d'arte dell'attore, di cui «la rozzezza» era uno degli ingredienti in dialettica con la tensione all'«autenticità», cioè ad andare oltre la superficie visibile della realtà, con gli strumenti forniti dal mestiere³.

È noto, inoltre, l'interesse di James per la «forma teatro»: una forma non «chiusa» come quella della narrativa epperò dotata di coerenza per la sua capacità di «moltiplicare gli aspetti, di variarli piacevolmente», affascinante anche per il fatto di essere essenzialmente «arte dei preparativi»: elemento quest'ultimo partico-

² Cfr. pp. 257-259 della raccolta intitolata *Ore italiane*, Milano, Garzanti, 1984.

³ Si leggano, a questo proposito, le osservazioni – stimulate da un racconto di James – di Claudio Meldolesi, «La cosa autentica» e il grande attore italiano, in «Quindi», aprile 1987, pp. 20-21.

larmente congeniale al nostro autore che, nella Prefazione alla *Musa Tragica*, confessava di aver insistito troppo nel costruire «il palcoscenico o il teatro» che avrebbe accolto i suoi personaggi e le loro intrecciate vicende. Temi tutti su cui occorrerebbe tornare, per rileggere James come Meldolesi ha fatto con Kafka e Gadda: con l'intento di mostrare «il teatro nel romanzo».

Per molte ragioni, dunque, chi si occupa di teatro dovrebbe interessarsi a *La Musa Tragica*, della cui «superba» bellezza ha recentemente tessuto le lodi sulle pagine di «Repubblica» Pietro Citati. Quanto a me l'avevo già letto in un'edizione economica francese (*Le livre de poche* n. 3240), per ritrovarvi i tratti dell'attrice di cui mi stavo occupando, Sarah Bernhardt: ispiratrice del romanzo secondo vari studiosi, dai suoi biografi Arthur Gold e Robert Fizdale fino a Georges Banu, che ne ha scritto a partire dalle immagini fotografiche di Paul Nadar⁴. Un'asserzione che la lettura mi veniva confermando. Miriam portava il marchio di Sarah: ebrea e tedesca di origine, senza padre e con una madre ben presente, bella e con la «testa scarmigliata», abile nel presentarsi e nel reclamizzarsi, capace di affascinare i pittori come i dandy, fino a divenire «musa» di Oscar Wilde e rappresentante della recitazione francese nel mondo, dotata di una volontà ferrea e di uno straordinario «temperamento istrionico» più che di cultura. Grande interprete della *Fedra* di Racine, dopo Rachel, Sarah era «una creatura meravigliosa», misteriosamente capace di sviluppare al massimo anche cose «di poca sostanza morale», come *Fedora* di Sardou. Così scrisse nel 1883 William James, psicologo e filosofo, al fratello, usando parole che lo stesso Henry avrebbe ripreso⁵ e che molti condividevano (si rileggano le pagine di Proust sulla Bernhardt: come un quadro poteva avere valore indipendentemente dal fatto che rappresentasse «un edificio scolastico privo di interesse» o qualcosa che fosse «già in sé un capolavoro», così era per le interpretazioni dell'attrice)⁶.

Invece l'introduzione di Ascari all'edizione italiana – con i

⁴ A. Gold e R. Fizdale, *La divina Sarah. Vita di Sarah Bernhardt*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 46, 69, 141; G. Banu e P. Nadar, *Sarah Bernhardt. Sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995, pp. 18, 47; e il mio *Sarah Bernhardt. Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996.

⁵ H. James, *Taccuini*, a cura di F.O. Matthiessen e K.B. Murdock, ed. it. a cura di O. Fatica, Roma-Napoli, Theoria, 1986, p. 79, e *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. Mochi, Torino, Einaudi, 1993, p. 199.

⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. I Guermantes*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 43-53.

suoi riferimenti bibliografici – e la copertina dell'edizione Penguin, con il bellissimo ritratto di Rachel in veste di Musa Tragica fatto da Gerôme, propongono come archetipo di Miriam Rooth appunto Rachel (Elisabeth Rachel Félix, la grande tragica morta a trentotto anni nel 1858). James non la vide mai recitare, ma era capace di emozionarsi semplicemente all'idea che il magico spazio teatrale da lui frequentato conservasse addormentati gli echi della sua voce potente⁷.

A chi pensava James nel costruire la sua Musa tragica? A Rachel – come vogliono gli studiosi di James – o a Sarah – come vogliono gli studiosi di teatro? In verità lo scrittore cita più volte Rachel – o meglio il ritratto fatto da Gerôme, insieme all'ambizione di Miriam di diventare la Rachel inglese (o «la Garrick del [suo] sesso») – e non cita mai la Bernhardt, ma suggerisce più fonti di ispirazione, in cui l'arte scenica appare mediata dalla letteratura o dalla pittura.

Il primo riferimento, segnalato all'interno del romanzo stesso, è al *Wilhelm Meister* di Goethe, libro emblematico per capire la forza di attrazione del teatro sui giovani intellettuali dell'Ottocento. «Mrs. Rooth somigliava ben poco a Mignon, ma Miriam ricordava moltissimo Filina»: non rispondeva dunque all'archetipo della fanciulla misteriosa e spaesata, che si sottrae alla «quotidiana pochezza» del teatro per accompagnare Meister nel suo viaggio ideale, ma a un modello di «graziosa peccatrice», fredda, astuta, sempre allegra, generosa, capace di sedurre per interesse ma anche di sacrificarsi per affetto, incapace di illudere e lontana da ogni ipocrisia», come sintetizza Taviani⁸. Era inoltre vista «in una complessità di relazioni più sottili di quelle che possono interessare la classe rappresentata da M. Anatole France» in *Histoire comique* (1903); lo precisava James nella Prefazione a *Musa Tragica*, distanziandosi dai guitti, rappresentati come «vividi mostri» dallo scrittore francese (anche se tratti di volgarità sono comunque connessi alla «natura istrionica», persino a quella di Miriam dopo che ha trovato «la sua voce» piena d'artista).

Nei *Taccuini*, infine, in data 19 giugno 1884, James parla di «un'idea» dell'amica scrittrice Humphry Ward, divenuta romanzo col titolo di *Miss Bretherton* (1884)⁹: storia di una giovane attrice americana, non brava ai suoi esordi, amata inizialmente dal

⁷ H. James, *The Scenic Art*, a cura di A. Wade, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948, p. 75.

⁸ C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 45-54.

⁹ H. James, *Taccuini*, cit., pp. 98-99.

pubblico e dagli intellettuali solo per la sua straordinaria bellezza, che poi «spicca il volo», diventando giustamente celebre come interprete di un dramma d'amore scritto per lei da un autore americano (lo stesso James, pare), dopo essersi cimentata nella shakespeariana Giulietta.

Per questo personaggio Humphry Ward si ispirò a Mary Anderson (cautelandosi nell'Introduzione col dire che questo ritratto, «suggerito dalla vita reale», non disegnava nessuna persona vivente). La Anderson, nordamericana, aveva esordito nel 1875 nei panni di Giulietta e nel 1883 aveva debuttato a Londra, riscuotendo uno strepitoso successo; celebre anche per la sua bellezza e per l'eccezionale fotogenia, nel 1890 sposò Antonio de Navarro, si ritirò dalle scene (tornandovi solo per spettacoli di beneficenza) e scrisse le sue memorie, *A Few Memories* (cui dette un seguito nel 1936). Un esito opposto a quello delle eroine letterarie di cui qui si parla, che alla carriera matrimoniale anteponevano la loro vocazione artistica.

È indubbio che il percorso di Miriam – da talento grezzo a grande artista – è simile a quello di Isabel Bretherton, a cominciare dal quadro di cui si parla nel primo capitolo, raffigurante quest'ultima con vibrazioni tali da evocare la sua viva presenza, il suo fascino d'attrice nella vita forse più che sulla scena. Ma esistono notevoli differenze, tra cui spiccano l'iniziale fragilità di Isabel e la sua connotazione romantica, sentimentale, più che tragica; un'attrice partecipe e appassionata, tutt'altro che fredda e distante, che senza remore afferma: «Diderot è cattivo, cattivo, cattivo». Così l'autrice, Humphry Ward, si rivela spettatrice appassionata, partecipe di alcune fra le *querelles* teatrali più note (e ben presenti nella *Musa Tragica*): dalle differenze di recitazione fra gli attori francesi e inglesi alle differenze di status fra le attrici dei due paesi (per il perbenismo della società vittoriana, che condannava un'esibizione eccessiva di bellezza, ma non rifiutava a certi livelli di accogliere al suo interno alcune attrici).

Nella pagina prima citata dei *Taccuini*, nel dichiarare il proprio interesse per l'«idea» di Humphry Ward, James scrive che si potrebbe renderla interessante «come studio del temperamento istrionico» e «di una particolare *nature d'actrice*»; cita a questo proposito la teoria di Mrs. Kemble «che il dono drammatico è una cosa a sé – che non implica necessariamente una generale superiorità di spirito. La natura forte, il tratto personale, la vanità, ecc., della ragazza: la sua persona artistica, così vivace, e tuttavia così puramente istintiva. Ignorante, incolta, Rachel».

Rachel viene dunque presentata come figura archetipa dell'arte attorica, che coniuga «rozzezza» e creatività, alto e basso;

ma è importante anche l'evocazione di Frances Anne Kemble, che aveva visto recitare Rachel e ne aveva parlato all'amico James, riproducendo per lui la sua voce bassa. Quest'attrice, appartenente alla «nobiltà» teatrale e nipote di Sarah Siddons, divenne celebre proprio per la sua interpretazione di Giulietta, un personaggio con cui, nel romanzo, si cimentava anche Miriam Rooth (e che non entrò invece nel repertorio di Rachel né della Bernhardt). In un interessante saggio del 1993 Adeline R. Tintner suggerisce per Miriam Rooth una duplice identità: la prima è modellata su Rachel, tramite il quadro di Gerôme (che la ritrasse dopo che era morta, sulla base dei ricordi e di alcune immagini fotografiche di Nadar), emblematicamente presente in momenti chiave, tanto da divenire una specie di segreto della tecnica narrativa. La seconda, e successiva, si ispira invece a Mrs. Kemble ed evoca un altro celebre ritratto, quello di Sarah Siddons ad opera di Joshua Reynolds¹⁰.

In questo moltiplicarsi di riferimenti, avallati dallo stesso James, dal suo interesse generale per la «natura» diversa dell'attrice prima che per una singola figura, il panorama può essere arricchito di ulteriori riferimenti, a partire dalla lettura de *La Musa Tragica*. Dopo un'attrice inglese, dopo un «attore tragico italiano, di Roma», che le insegna «l'arte di declamare e di gesticolare», Miriam si avvale degli insegnamenti dell'anziana M.me Carré, «il Balzac degli attori», massima esponente della perfezione raggiunta dall'arte recitativa cinquant'anni prima, in un tempo «remoto» rispetto alla decadenza presente. Siamo riportati così agli anni in cui trionfò Rachel, dalla sua prima esibizione alla Comédie Française nel 1838 in un ruolo tragico fino alle sue dimissioni nel 1855: allora, evidentemente, James colloca il culmine dell'arte teatrale come arte dell'attore. Non è dunque solo il ritratto di Gerôme a fissare l'arte effimera dell'attore, passando così il testimone alle generazioni teatrali successive, ma è la viva voce di M.me Carré – incarnazione della grande tradizione francese, della sua «disciplina» – a trasmettere sapere e memoria.

Durante il suo soggiorno parigino Miriam Rooth incontra poi un'altra attrice di successo, M.me Voisin. Questa volta si tratta di una figura non leggendaria quanto la precedente, di lei «più fresca, più moderna e meno accademica» ma non così incontestabilmente grande: essenziale nei gesti e ineccepibile nel portamento, è da un lato «fragile e preziosa» al pari di un violino d'autore, dall'altro recita «come se facesse lezione» per mostrare «com'è

¹⁰ A.R. Tintner, *Henry James and the Lust of the Eyes*, Baton Rouge-London, Louisiana State University Press, 1993, pp. 56-69.

una signora», con un fascino che non viene mai meno («Avere tanto da mostrare dinanzi alle luci della ribalta eppure serbare tanto una volta abbandonata la scena – era davvero magnifico»). Nei *Taccuini* James scrive che si tratta di Julia Bartet¹¹ e la presenta nel romanzo in due capitoli centrali, quando Miriam dichiara la sua volontà indomabile di divenire una grande attrice e dà la prima risposta negativa alla richiesta matrimoniale di Peter Sherringam, sotto lo sguardo trainante di Rachel che la sovrasta dal quadro di Gerôme.

Julia Bartet fu definita da Sarah Bernhardt (che aveva dieci anni più di lei, essendo nata nel 1844) «perfetta, poiché [possedeva] un senso artistico delicatissimo»: erano «due divine»¹². La Bartet fu legata tutta la vita alla Comédie e per questo forse James introdusse lei nel romanzo e non la più celebre Sarah, con le sue anticonformistiche scelte d'arte e di carriera. Dobbiamo cercare quest'ultima a un altro livello ne *La Musa Tragica*, per vie indirette e a partire dal sospetto su un silenzio così pervicacemente conservato. Se, come scrive Maurizio Ascarì nella sua introduzione, siamo di fronte a un'opera fortemente radicata nel contesto culturale degli anni '80, tanto che la nostra Musa dovrebbe chiamarsi «estetizzante» più che «tragica», Sarah Bernhardt è un riferimento d'obbligo, suffragato da un riferimento ulteriore a Oscar Wilde. *Il ritratto di Dorian Gray*, uscito subito dopo il romanzo di James, è ad esso legato da vari fili: la sua Sybil Vane ricorda uno degli pseudonimi di Miriam Rooth – Gladys Vane – mentre Gabriel Nash si ispira allo stesso Wilde e prefigura Dorian Gray. Ebbene, come sappiamo, proprio Sarah Bernhardt fu la Musa di Wilde e di altri intellettuali ed esteti di fine secolo, che videro nell'attrice una incarnazione diversa e superiore del femminile.

Il cuore della *Musa Tragica* è costituito dal mito dell'attrice, quale si configurò allora, con un'intensità e una diffusione inusitate. Miriam Rooth «era fatta per ruotare come il globo terrestre; l'una o l'altra parte di lei era sempre celata o in ombra»; la sua espressione mutevole era «come una risposta alle differenze che

¹¹ *Ibidem*, p. 135.

¹² E. Pronier, *Une vie au théâtre. Sarah Bernhardt*, Genève, Jullien, s.d., p. 128; S. Bernhardt, *La mia doppia vita*, a cura di L. Scaramella, Milano, Savelli, 1981, p. 155. Le due attrici recitarono insieme in *La nuit de mai* di Musset nel 1876. James conobbe personalmente la Bartet alla fine di gennaio del 1889, quando era appena cominciata la pubblicazione a puntate de *La Musa Tragica* sulla rivista «The Atlantic Monthly». La Bernhardt aveva già abbandonato la Comédie e aveva realizzato le sue prime grandi *tournées*.

essa percepiva, un'acuta sensibilità, o ancor più qualcosa di abilmente costruttivo, simile al cambio di scena in un dramma o a una stanza con molte finestre». «Non appena metteva piede sul palcoscenico si verificava di solito in lei una grande e straordinaria metamorfosi – era a fuoco e nella sua cornice; eppure c'erano momenti in cui mostrava al pubblico la sua espressione quotidiana, proprio come c'erano momenti in cui mostrava nella quotidianità la sua espressione da palcoscenico». «Era una ragazza bella, concreta, immaginaria, impossibile, che veniva da un'epoca remota e da un paese misterioso, che parlava in versi sciolti e traboccava di metafore, esaltata ed eroica all'inverosimile, eppure irresistibilmente reale e legata alla vita di chi la osservava»¹³.

Questa natura, così complessa e ricca, poteva nascondere però un vuoto riempito da mere finzioni, come mostrava la prima Miriam, quella non ancora pienamente artista, la cui «identità risiedeva nel susseguirsi delle sue interpretazioni»: «un ricamo senza tela», «una medaglia senza rovescio»¹⁴. Anche per un uomo innamorato come Peter Sherringam una barriera si frapponeva all'accettazione piena della «natura istrionica»; non sarebbe mai potuto diventare marito di un'attrice. Il doppio minaccioso, da cui pure nasceva il fascino irresistibile dell'attrice, doveva essere dominato: sovrapponendo alla contraddittorietà del reale l'alone mitico reso possibile dalla distanza, grazie alle trasfigurazioni del tempo e dell'arte – quella non effimera, letteraria o figurativa. L'attrice morta, l'attrice immortalata da un pittore: come Rachel.

Prendiamo un'altra attrice protagonista di un romanzo, Foscarina nel *Fuoco* di D'Annunzio: qui al mito, ossessivamente riproposto, dell'attrice come donna dalle cento vite fa da contraltare la viva presenza di Eleonora Duse, la sua esperienza cocente racchiusa in parole *sue*, a far poesia. L'attrice di James, dall'identità multipla, parla invece solo la lingua dell'autore: la sua immagine scintillante e il suo modo ineguagliabile di rapportarsi agli altri, la sua padronanza della scena sia teatrale che sociale, possiedono un «tenebroso splendore» che mai si disvela. Siamo di fronte allo straordinario personaggio di un grande romanzo: l'Attrice. È la Bernhardt come la ricordò André Antoine, dopo la morte, una forma ritornata dai tempi passati: «Ascoltiamo nella sua voce tutte quelle che si erano reincarnate in lei, la Champmeslé, Adrienne Lecouvreur, George, Rachel...»¹⁵.

¹³ H. James, *La Musa Tragica*, cit., pp. 365, 374, 399, 446.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 124, 139, 144.

¹⁵ Cfr. «Comoedia», 27 marzo 1923.

Cerchiamo riscontri, a questo punto, «fuori del romanzo»: nelle parole di James spettatore. Che tracce di Rachel e di Sarah conserva il suo *The Scenic Art*? Qui, come è naturale, la prima è lontana – una grandissima attrice del passato – mentre la seconda è presente: in modo sorprendentemente vicino a Miriam Rooth.

Più volte James nomina le qualità che rendono «molto interessante» Sarah: la strana fisionomia e la singolare bellezza, la straordinaria intelligenza e la freschezza perenne, la versatilità e la finezza della sua natura artistica, la qualità pittorica della recitazione e il fascino degli abiti. Così in *Andromaque*, quando appare coperta di veli scuri, con le candide, sottili braccia incrociate sul petto e con la testa reclinata, ricorda un fiore bruscamente strappato dallo stelo sottile.

Due brani sono particolarmente significativi. Nel primo – *The Théâtre Français*, 1876 – James lamenta la fine della vecchia scuola recitativa, caratterizzata dalla grandezza stilistica e dalla robustezza, e mostra insieme quanto lo attragga l'arte delle giovani attrici (con parole in cui non si fatterà a riconoscere la protagonista del suo romanzo). Appartengono ad un tipo d'attrice «che si impegna non a interessare ma ad affascinare. Sono affascinanti, terribilmente affascinanti, strane, eccentriche, fantasiose». Sarah è la loro regina: «sarebbe difficile immaginare un'incarnazione più brillante del successo femminile: lei merita un capitolo a sé»¹⁶.

Nel secondo brano – *The Comédie Française in London*, 1879 – James descrive «l'intensità, l'estasi, la follia quasi, la curiosità e l'entusiasmo» suscitati a Londra dalla Bernhardt, fra la sorpresa dei suoi stessi connazionali. L'attrice dimostrava così con «quanta intensità» inseguisse il successo e con quanta abilità – davvero mai vista – sapesse perseguirlo, sfruttando i nuovi mezzi di comunicazione per trionfare sui «pregiudizi inglesi»¹⁷ e prepararsi alla conquista dell'America, lasciandosi alle spalle la Comédie Française. Come non ricordare il trionfo inaspettato e clamoroso di Miriam Rooth a Londra, la sua decisione di avere un suo teatro? Anche lei avrebbe meritato l'appellativo suggerito da James per Sarah – «musa del giornale» – ma non poteva – agli occhi del suo autore – allontanarsi così clamorosamente dalla «razza di

¹⁶ H. James, *The Scenic Art*, cit., p. 90.

¹⁷ Ne è esempio significativo, per violenza, questa annotazione di Alice James, sorella di Henry, del 9 marzo 1890: «Lei [Sarah] è un ascesso morale suppuratosi per troppa vanità» (*Il diario. 1889-1892*, Milano, La Tartaruga, 1985, p. 107).

Rachel e Désclée [...] artiste concentrate e serie», senza nulla di quella moderna sfumatura «di scetticismo e di cinismo»¹⁸. E nel matrimonio di Miriam con l'attore Basil Dashwood, tutto funzionale alla carriera artistica, nel suo proiettarsi a una gloria senza confini e senza risparmio di sé, non c'erano i germi che minavano l'arte di Sarah, sottoposta a uno sfruttamento intensivo, a una volontà di piacere insaziabile?

Senza andare oltre nei raffronti, vorrei concludere con un'ultima citazione, questa volta di James critico letterario: «La tentazione di 'mettere in un libro personaggi reali' è nota a tutti gli scrittori di romanzi, e io ritengo che cederle sia non solo legittimo, ma inevitabile. È di questo che vive lo scrittore; ma resta la questione della discrezione, perché è da questa che dipende il fatto che il pittore sfumi oppure accentui, la possibilità di riconoscimento»¹⁹.

Una dote quella della discrezione che può spiegare l'assenza di Sarah Bernhardt dalla *Musa Tragica*; tanto più che la citazione appena riportata si riferisce a un romanzo di Alphonse Daudet, *Numa Rumestan*, in cui – come afferma perentoriamente James – il personaggio di «Félicia Ruiz è Sarah Bernhardt». Mentre in un altro saggio, dedicato a Octave Feuillet, a proposito dell'attrice protagonista di *Les Amours de Philippe*, ispirata sempre a Sarah, James lamenta la vaghezza dell'immagine, la povertà dei dettagli. Lo scrittore o doveva fermarsi prima o doveva andare oltre: misurandosi non da letterato a un campione vivente così caratterizzato²⁰ *.

¹⁸ H. James, *The Scenic Art*, cit., p. 129.

¹⁹ H. James, *La lezione dei maestri*, cit., pp. 149-150.

²⁰ H. James, *Literary Criticism*, a cura di L. Edel e M. Wilson, New York, Literary Classics, 1984, vol. I, pp. 286-288.

* Ringrazio Maurizio Ascarì che, generosamente fornendomi alcuni testi, ha agevolato la stesura di queste note; Marinella Menetti, bibliotecaria del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, così disponibile a ricerche bibliografiche avventurose; e inoltre Lida Gialloreti, Ann Gagliardi, Anna e Claudio Meldolesi.

FRANK WEDEKIND E LA MODERNITÀ.
RECENTI CONTRIBUTI CRITICI ALL'OPERA
DELL'AUTORE

Da vari anni la Germania conosce un importante revival di Wedekind. Oltre alla stupefacente riscoperta, nel 1988, della versione originale (*Urfassung*) di Lulu¹ – fatto trascurato in Italia – nel solo anno 1996 sono usciti: un numero di «Text und Kritik» dedicato all'autore², un volume di «Pharus V» che pubblica per la prima volta l'epistolario tra Maximilian Harden e Wedekind³; una bibliografia: *Frank Wedekind. A Bibliographic Handbook*⁴. Ma particolare rilievo assume la pubblicazione del terzo volume doppio dell'edizione critica delle opere del drammaturgo contenente, tra gli altri, oltre alle versioni dei drammi di Lulu, diverse pantomime quali *Les puces*, *La danse de douleur*, *Der Mückenprinz* (Il principe delle zanzare), lavori per il cabaret, frammenti e progetti drammatici⁵.

Dal 27 al 30 ottobre 1995 si è tenuto a Dresda un ampio e articolato convegno su *Frank Wedekind e la modernità*⁶, ma dato l'ambito specifico di questa rivista, mi limiterò a riferire sugli interventi incentrati sul teatro.

In apertura Hartmut Vinçon, direttore del Centro Wedekind

¹ Il titolo *Il vaso di Pandora* può dare luogo a confusione poiché quello della ben nota seconda parte del dittico di Lulu porta lo stesso nome. Perciò mi riferirò d'ora innanzi a questa versione come *Urfassung*.

² Vol. 131/132, a cura di Ruth Florack, luglio 1996.

³ *Frank Wedekind. Thomas Mann. Heinrich Mann. Briefwechsel mit Maximilian Harden*, a cura, con commento e un saggio introduttivo di Ariane Martin, Darmstadt, 1996.

⁴ Compiled and annotated by Robert A. Jones and Leroy R. Shaw, 2 volumi, München, K.G. Sauri, 1996.

⁵ F. Wedekind, *Werke* III/1 e III/2, a cura di Hartmut Vinçon, Darmstadt, 1996. L'edizione critica in undici volumi è a cura di Elke Austermühl, Rolf Kieser e Hartmut Vinçon.

⁶ Organizzato da Walter Schmitz e Hartmut Vinçon. Gli interventi saranno pubblicati in un volume nel corso di quest'anno.