Titolo originale *The tragic Muse*
© 1996 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Traduzione di Maurizio Ascari

ISBN 88-06-13129-x

Henry James

LA MUSA TRAGICA

A cura di Maurizio Ascari

Giulio Einaudi editore

CIBO PER PALATI FINI

di Maurizio Ascari

Con queste parole, dalle pagine d'una rivista di fine Ottocento, viene salutata la comparsa della *Musa Tragica*: «Quando una persona prende a gustare un alimento che non attrae un palato non sofisticato – diciamo il caviale o i tartufi –, noterà, qualora sia solito esaminare le proprie sensazioni, che il suo piacere deriva proprio dal tratto del gusto che a tutta prima piú gli ripugnava». L'anonimo recensore individua poi tra il gusto alimentare e il gusto artistico o letterario una consonanza di cui sono prova i quadri di Whistler e i libri di James, rispettivamente privi – agli occhi dei semplici – di significato e d'interesse. Superato un traguardo educativo, tuttavia, la persona colta scopre d'aver acquisito un nuovo piacere, che consiste «nello squisito apprezzamento del tratto definito un tempo mancanza di significato o d'interesse» [1]. Un giudizio provocatorio, ma adeguato a introdurre un romanzo che al momento della pubblicazione (sulla rivista «The Atlantic Monthly», dal gennaio 1889 al maggio 1890) è definito da un critico: «la produzione in assoluto piú monotona mai uscita persino dalla penna di Mr. Henry James» [2].

Le accuse che i recensori di campo avverso muovono al libro si riducono in sostanza all'assenza di trama: il romanzo è «troppo elaborato per gli argomenti e gli interessi in gioco»[3]. Quella che in tal modo alcuni critici mettono in discussione non è la qualità dell'opera, da tutti apprezzata, bensí la scelta compiuta da James nello sviluppare con tale ampiezza un tema come il «conflitto tra l'arte e il "mondo"» [4]. E certo un romanzo incentrato sulle vicende d'un giovane che rinuncia alla carriera politica per dedicar-

[1] Unsigned Review («Spectator», settembre 1890), in Roger Gard, (a cura di), *Henry James. The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London-Henley-Boston 1968, p. 204.
[2] Unsigned Review («Graphic», agosto 1890), *ibid.*, p. 200.
[3] Unsigned Review («Athenaeum», luglio 1890), *ibid.*, p. 195.
[4] Henry James, Prefazione a *La Musa Tragica*, in appendice al presente volume, p.520.

si al ritratto, di un'attrice che muove i primi passi sulle scene, e d'un diplomatico incapace di tener fede alla passione teatrale quando si rivela d'ostacolo alla carriera, non è il piú idoneo a suscitare le simpatie di lettori e critici: soprattutto di coloro il cui ideale di lettura – ironizza James – è «un romanzo pieno di avvenimenti e movimento, sí da indurci a correre avanti per vedere chi sia lo straniero misterioso, e se si trova il testamento rubato» [1].

James condanna la consolante convinzione «che un romanzo è un romanzo come un *pudding* è un *pudding* e che il nostro solo compito è trangugiarlo» [2]. Il romanzo, secondo l'autore, è semmai «l'espressione di una fede artistica» [3], e l'arte vive «sulla varietà dei tentativi, sullo scambio delle idee e sul confronto dei punti di vista» [4] – scambi e confronti che non sono affatto circoscritti agli ambiti delle rispettive arti. «Tutta l'arte non è che una cosa sola», sentenzia nella *Musa Tragica* Nick Dormer: «È lo stesso immenso sforzo dalle molteplici teste, e il terreno guadagnato da ogni singolo individuo, la scintilla scoccata in qualsivoglia sua provincia, serve d'aiuto e ispirazione a tutti gli altri». Alle riflessioni teoriche e critiche di James su scrittura, arti visive e recitazione s'affianca una vasta schiera di racconti e romanzi d'artisti, nonché la poderosa biografia d'uno scultore americano oggi dimenticato: William Wetmore Story, incarnazione di quei jamesiani devoti delle muse che traversano l'Atlantico inseguendo il sogno – spesso il miraggio – di un'eredità culturale che accenda in loro la scintilla della creazione. Se scrittura critica e narrativa coesistono nell'opera di James in un proficuo clima di scambio, collocandosi entrambe a pieno titolo nel dibattito artistico a cavallo tra Otto e Novecento, ciò vale in particolare per *La Musa Tragica*: romanzo sull'arte che costituisce secondo Kenneth Graham la summa del James realista e vittoriano: «l'uomo del suo tempo che scrive dentro il suo tempo e per il suo tempo» [5].

La Musa Tragica è in tal senso antitetica alla tradizione del *romance* nei suoi vari sviluppi, dal gotico al filone sensazionale al romanzo d'avventure – tradizione che James rispetta e in cui compie fruttuose incursioni (si pensi al bellissimo *Giro di vite*, ai *Racconti di fantasmi*, al *Carteggio Aspern*, ove l'immaginario gotico assume un'inconfondibile impronta jamesiana) ma che rifiuta d'eleggere a canone. Eppure proprio a Robert Louis Stevenson, l'autore dell'*Isola del tesoro* e del *Dr Jekyll*, James invia nel lontano Pacifico una copia del romanzo, riflettendo: «non posso (spiritualmente) permettermi di *non* sottoporre il libro all'occhio dell'unico anglosassone in grado di rendersi conto – anche se per il resto potrà interessargli ben poco – di quanto sia scritto bene» [1].

[1] Henry James, *L'arte del romanzo*, trad. it. di Alberta Fabris, Lerici, Milano 1959, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 36.
[3] *Ibid.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 36.
[5] Kenneth Graham, *Henry James. A Literary Life*, Macmillan, London 1995, p. 89.

James non sbaglia nel giudicare che nessuno può apprezzare meglio di Stevenson le qualità formali della sua fatica letteraria, né sbaglia nel giudicare che difficilmente essa desterà in lui altri entusiasmi. La concezione narrativa jamesiana, fatta di note prolungate *ad libitum* [2], è infatti opposta a quella del *tusitala* (narratore di storie), marcata da un ritmo incalzante [3]. Laddove poi a James – nel concepire *La Musa Tragica* – sembra ineluttabile occuparsi del teatro, «tuffando liberamente la forchetta speculativa nell'insalata sociale contemporanea» [4], Stevenson non comprende come si possa provare interesse per qualcosa di tanto volgare, o pretendere di raccogliere qualche frutto in un orto cosí maltenuto [5]. Il giudizio non sorprende: Stevenson non mette piede in un teatro dal 1880, mentre di James – che frequenta con regolarità i teatri inglesi, francesi e italiani – si può dire (parafrasando un suo personaggio) che ama la rappresentazione della vita piú della realtà.

1. *Meditazioni d'*entracte

In una lettera al fratello Henry, William James si rallegra per *La Musa Tragica*, con cui lo scrittore smentisce chi lo accusa d'eccellere solo nel tema internazionale, ovvero in quelle opere – come *L'americano* (1877), *Daisy Miller* (1878) o *Ritratto di signora*

[1] Janet Adam Smith (a cura di), *Henry James and Robert Louis Stevenson. A Record of Friendship and Criticism*, Rupert Hart-Davis, London 1948, p. 27.
[2] «La prima metà d'una narrazione insiste sempre nell'apparirmi come il palcoscenico o il teatro che accompagnerà la seconda metà, e in generale ho dedicato tanto spazio a render propizio il teatro che le mie metà si sono troppo spesso dimostrate stranamente ineguali», James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 525.
[3] «Quando la lettura è degna di questo nome, nel procedimento stesso dovrebbe esserci qualcosa di voluttuoso e di travolgente; davanti al libro dovremmo sentirci esaltati, rapiti, praticamente svuotati di noi stessi», Robert Louis Stevenson, *A proposito del «romance»*, in *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, trad. it. di Daniela Fink, Sellerio, Palermo 1987, p. 25.
[4] James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 528.
[5] *Ibid.*

(1881) – i cui protagonisti, di nazionalità americana, si confrontano con l'affascinante e corrotta Europa. Pur lodando nel romanzo la naturalezza dello sfondo e dei personaggi inglesi, William afferma con grande lucidità: «Quanto alla dimensione del tuo pubblico, tremo» [1]. Henry gli risponde di non nutrire alcuna illusione «riguardo al libro, e men che meno alla sua circolazione e "popolarità"» [2]. La pubblicazione a puntate si rivela in effetti un insuccesso, e lo scrittore rievoca a distanza di anni «il gelo arrecatogli dal senso di aver lanciato il romanzo «in un grande vuoto grigio che non avrebbe mai resistito né un'eco né un messaggio» [3]. Per ritrovare il consenso di un tempo, e che i suoi ultimi tre romanzi – *Le Bostoniane* (1886), *La principessa Casamassima* (1886) e *La Musa Tragica* – non gli hanno valso, James decide di scrivere per le scene. Ha cosí inizio la disavventura teatrale che lo porta a produrre tra il 1890 e il 1895 ben sette drammi, solo due dei quali vengono rappresentati – *L'americano* e *Guy Domville*. Il primo, benché James per assecondare i gusti del pubblico sostituisca alla conclusione originale un lieto fine, ha scarso successo; il secondo è un fiasco.

La Musa Tragica precede di poco l'inizio di questa fase e riflette il grande amore di James per il teatro. Se nel romanzo l'autore rievoca le proprie esperienze personali (dall'incontro con Julia Bartet, celebre attrice del Théâtre Français, trae origine la visita di Miriam a mademoiselle Voisin [4], e i protagonisti assistono nel teatro parigino alle medesime commedie che James vi ha applaudito) [5], in queste pagine egli dà anche voce ai temi che emergono dai suoi saggi teatrali. Mentre *La Musa Tragica* è in cantiere, nel giugno 1889, James pubblica infatti un articolo dal titolo *After the Play*, in cui quattro personaggi discutono i «mali» del teatro londinese: dalla voga degli spettacoli pomeridiani, che riportano lo spettatore al mondo reale senza il filtro dell'oscurità, alla mancata pubblicazione dei testi teatrali, che impedisce ai critici di rapportare la recitazione agli intenti del drammaturgo.

Le riflessioni cui James dedica piú spazio, tuttavia, sono le

[1] William James to Henry James, June 1890, in Gard (a cura di), *Henry James* cit., p. 193.
[2] Henry James to William James, July 1890, *ibid.*, p. 194.
[3] James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 520.
[4] Henry James, *Taccuini*, a cura di F. O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock, ed. it. a cura di Ottavio Fatica, Theoria, Roma-Napoli 1986, p. 135.
[5] Mi riferisco a *L'aventurière*, di Émile Augier e *Il ne faut jurer de rien*, di Alfred de Musset. Si veda al proposito: Henry James, *The Scenic Art*, a cura di Allan Wade, Rutgers University Press, New Brunswick 1948, rispettivamente alle pp. 81 e 4.

stesse che ricorrono nella *Musa Tragica*. Come nel romanzo l'autore lamenta i margini di tempo cui è vincolata la fruizione del dramma (l'intervallo tra la cena e il treno – oggi diremmo la metropolitana – con cui gli spettatori fanno ritorno a casa), cosí nell'articolo egli si scaglia contro «la grossolanità e la brutalità di Londra, con la mischia, la pressione, il trambusto di impegni, di preoccupazioni, le grandi distanze, le ore tarde, le quotidiane cene ... fatali all'isolamento, alla puntualità, al preservato incanto del vecchio teatro», e conclude: «Wagner ha fatto bene ad andarsene comodamente a Bayreuth, tra le colline – la Bayreuth delle ampie giornate, un paradiso di "sviluppo" »[1]. Viene da chiedersi se James – spesso costretto a serrare i propri romanzi e racconti in una «camicia di forza» per impedire che si gonfino oltre i limiti imposti dagli editori – sogni sul finire degli anni ottanta di produrre un *Der Ring des Nibelungen* in prosa.

Dall'articolo emerge un'altro conflitto primario, quello tra *recitazione* e *allestimento teatrale*: mentre in passato erano gli attori a ricreare lo spazio circostante – con la parola e la gestualità –, nel teatro «moderno» gli apparati scenici assumono un ruolo preponderante. In tal senso, e a differenza di James, il Wagner di Bayreuth si avvale appieno degli apparati tecnologici per trasformare la scena in una *Wunderkammer* decadente. In occasione della «prima», il compositore cura personalmente le scenografie per *L'anello del Nibelungo*, avvalendosi di Karl Brandt (il piú celebre macchinista teatrale del tempo) e del pittore Josef Hoffmann, nonché delle piú recenti innovazioni tecniche: iluminazione a gas e proiettori elettrici per far brillare il drago del *Sigfrido*, nubi di vapore colorato negli interludi dell'*Oro del Reno*, lanterne magiche per amplificare la cavalcata delle valchirie – effetti che suscitano entusiasmo negli ammiratori del *kolossal* e sdegno nei sostenitori della musica pura. «Mai prima di Wagner un compositore si è talmente abbassato al rango di un manovale agli ordini del macchinista e dello scenografo», commenta il critico musicale Eduard Hanslick [2].

Tenuto conto dell'ovvia distinzione che corre tra *dramma* (in prosa) e *melodramma* (in musica), Hanslick esprime un punto di vista affine a quello di James, che individua nel dominio delle macchine teatrali e delle decorazioni un «principio corrosivo»:

[1] *Ibid.*, p. 239.
[2] Gioacchino Lanza Tomasi (a cura di), *Guida all'opera*, Mondadori, Milano 1983, p. 812.

«È di gran lunga piú difficile mettere insieme bravi attori che belle scene e rappresentare una situazione tramite la delicatezza dell'arte personale che "costruendola su misura" e facendo sembrare tutto vero» [1]. La stessa denuncia (analoga a quella rivolta oggi al cinema americano, che per richiamare il pubblico punta sul massiccio impiego di «effetti speciali») echeggia nella *Musa Tragica* per bocca di Peter Sherringham, secondo il quale all'arte dell'attore s'è ormai sostituita nei teatri del *West End* quella del carpentiere e del costumista. Rilievo cui Sherringham aggiunge una notazione che non manca di farci sorridere: «Per ricavare la vecchia impressione personale, un tempo la sola cosa che contasse, si deve andare nei paesi poveri, primo fra tutti l'Italia».

Confrontando gli standard qualitativi del teatro contemporaneo con quelli di mezzo secolo addietro, Sherringham diagnostica infine che l'arte dell'attore «sta scivolando lungo un pendio in fondo al quale si trovano abissi di volgarità, dopo aver raggiunto la perfezione piú di cinquant'anni fa, nel talento della persona in questione». La «persona in questione» è la divina Rachel, che James menziona piú volte nella *Musa Tragica* (e altrove) – quella Elisa Félix (1820-58) che fa il suo ingresso al Théâtre Français nel 1838, ove si afferma come la massima interprete della tragedia francese, per morire in America a trentott'anni, nel corso di una tournée, a causa d'una malattia tubercolare. A questo archetipo è ispirato il personaggio di Miriam, per anni in gestazione nell'immaginario jamesiano, almeno dal 1884, quando l'autore annota nei *Taccuini* – dettagliata mappa dei suoi percorsi creativi – un soggetto confidatogli dall'amica e scrittrice Mrs. Humphry Ward [2]. È la storia d'una giovane attrice e del suo pigmalione (una sorta di *My Fair Lady* senza lieto fine), al cui riguardo James commenta: «Avrebbe interesse, credo, come studio di una certa *nature d'actrice*: un tipo di natura assai curioso da riprodurre. Io trovo la ragazza molto rozza, ecc. Ciò conferma 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, cosí vivace, e tuttavia cosí puramente istintiva. Ignorante, incolta, Rachel» [3].

[1] James, *The Scenic Art* cit., pp. 230-31.
[2] La scrittrice pubblica in quell'anno *Miss Bretherton*, la cui protagonista è in parte modellata sull'attrice americana Mary Anderson, che ha debuttato a Londra nel 1883.
[3] James, *Taccuini* cit., p. 99.

2. *Un volto, due specchi*

Fare d'una giovane istintiva, ignorante e incolta la protagonista, o meglio il «centro» [1], del romanzo implica in certa misura l'adozione d'una particolare tecnica narrativa. È noto che la scrittura jamesiana evolve in senso sperimentale, realizzando un utilizzo sempre piú sofisticato del punto di vista: [2] rifuggendo la pratica di presentare i fatti servendosi d'un narratore onnisciente, l'autore preferisce restringere il campo d'indagine della voce narrante alla prospettiva di uno o piú personaggi. A differenza, tuttavia, d'un romanzo quale *Ritratto di signora*, la cui protagonista nell'interpretare la realtà circostante rivela al contempo la sua natura, il flusso di osservazioni di cui è intessuto *La Musa Tragica* procede non *dal centro alla periferia*, bensí *dalla periferia al centro*. Invece di filtrare la vicenda attraverso la coscienza di Miriam, in altre parole, James ne tratteggia la figura tramite le impressioni che di lei riportano gli altri personaggi. Tale concetto viene enunciato sia all'interno del romanzo [3] sia nella prefazione all'edizione newyorkese, ove James scrive di aver evitato la rappresentazione diretta di Miriam, spiegando: «giungiamo a lei per inferenza e induzione, vedendola solo attraverso l'interpretazione piú o meno perplessa che ne danno gli altri» [4].

La visione indiretta di Miriam, inoltre, prelude a due esperimenti formali del James piú maturo. Da un lato (come riconosce lo stesso autore) alla tecnica drammatica attuata in *L'età ingrata* (1899) – ove James invece di esplorare l'interiorità della protagonista pone i personaggi su un piano di pari dignità, servendosi principalmente del dialogo per sviluppare la narrazione. Dall'altro, alla visione indiretta di una grande protagonista jamesiana, la Milly Theale di *Le ali della colomba* (1902), che il suo «pittore» osserva attraverso le «finestre» dell'interesse che provano per lei altre persone.

I due comprimari attraverso i cui occhi James osserva la giovane sono Nick Dormer e Peter Sherringham: «Non vado mai

[1] James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 527.
[2] Per un'ottima trattazione delle tecniche narrative jamesiane si veda: Donatella Izzo, *Henry James*, La Nuova Italia, Firenze 1981.
[3] «... tale mistero verrebbe chiarito soltanto se ci fosse possibile osservare la giovane attraverso qualche strumento che non fosse la mente dei suoi amici. Abbiamo scelto, si dà il caso, per alcuni dei vantaggi che comporta, la visione indiretta», pp. 269-70.
[4] James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 527.

"dietro" a Miriam; ci va solo il povero Sherringham – parecchio – e un pochino Nick Dormer; quanto all'autore ... va dietro a *loro*» [1]. Nick e Peter si prestano infatti molto piú dell'attrice a fungere da *reflectors*: termine jamesiano che indica i personaggi nella cui coscienza la vicenda si riflette come in uno specchio, piú o meno deformante, e i cui requisiti – secondo Ora Segal – sono: «sensibilità alle impressioni, mentalità analitica, propensioni speculative, e, soprattutto, insaziabile curiosità e capacità di apprezzamento» [2]. Mentre Miriam procede per intuizioni, i percorsi mentali dei due personaggi maschili sono abbastanza consapevoli perché James possa seguirli con profitto. Inoltre, entrambi sono concentrati sulla giovane: il primo perché affascinato dalle sue qualità pittoriche, il secondo perché ne è innamorato e ne ammira le doti d'attrice. James, in definitiva, rappresenta la dimensione *esteriore* di Miriam, la proteiforme natura che ogni sera essa esibisce dinanzi al pubblico; mentre è nell'*interiorità* di Nick e Peter che ha luogo il conflitto tra l'arte e il mondo su cui fa perno la vicenda.

3. *Il tritone che vaga in libertà*

Tra i personaggi piú affascinanti della *Musa Tragica* vi è quel Gabriel Nash che all'uscita del romanzo un recensore definisce un «mezzo matto», secondo la cui filosofia «nessuno dovrebbe far niente se non bighellonare e gratificare il proprio senso del bello» [3], mentre un altro commentatore lo esalta come «una creazione cosí geniale che da solo costituisce un'ottima ragione per leggere il libro» [4]. Nash è per molti versi la caricatura dell'esteta alla Oscar Wilde o alla Comte de Montesquiou (il dandy parigino cui è ispirato Des Esseintes, in *À rebours* di Huysmans), con le sue pose ricercate, i suoi brillanti paradossi, la sua sensibilità acutissima, quasi femminea (e l'autore sembra insinuare che tra le ambiguità di Nash rientri quella sessuale). È noto, per di piú, l'originale cui è ispirato il personaggio [5]. Si tratta di Herbert

[1] James, Prefazione a *La Musa Tragica* cit., p. 528.
[2] Ora Segal, *The Lucid Reflector*, Yale University Press, New Haven-London 1969, p. XII.
[3] Unsigned Review («Scots Observer», agosto 1890), in Gard, *Henry James* cit., p. 198.
[4] Unsigned Review («Dial», agosto 1890), in *ibid.*, p. 209.
[5] Leon Edel, *The Life of Henry James*, Penguin, Hardmonsworth 1977, vol. I, p. 839.

Pratt, che James incontra a Venezia nel 1881, e a proposito del quale scrive nei *Taccuini*: «finirò di certo per introdurlo in un romanzo. Ne farò anzi un ritratto fedele, senza che lui se ne dolga. Vedere terre pittoresche, soltanto per il gusto di farlo, senza pensare di ricavarne qualcosa: questa, per lui, è una passione ... Ti attaccava con la solfa: "Conosco un angolino soleggiato, sotto le mura meridionali della vecchia Toledo. Ci cresce un fico selvatico: io mi sono sdraiato sull'erba con la mia chitarra. C'era un mulattiere amante della musica, ecc."» [1]. Sono le parole che Nash rivolge nel romanzo a Nick Dormer: «L'anno scorso ho avuto notizia d'un posticino cosí delizioso: un luogo in cui cresce un fico selvatico, a mezzogiorno, sul lato esterno delle mura di un'antica città spagnola. Mi dissero che si trattava d'un angolo squisitamente brunito, che il sole lo scaldava anche d'inverno! Non appena ho potuto ci sono andato». L'interesse del personaggio, tuttavia, non è legato al solo *côté* pittoresco, bensí alle sue ispirate allocuzioni, attraverso le quali *La Musa Tragica* può esser ricondotta all'opera di due importanti pensatori del secolo scorso.

È l'inverno 1846-47. Nel mezzo della marea umana che una notte dopo l'altra affolla i teatri parigini, spicca un membro dell'Oriel College di Oxford, con il bastone e il monocolo, vestito come *l'angelo Gabriele*, che piú e piú volte si reca ad applaudire la divina Rachel. È curioso che Matthew Arnold in *A Corteous Explanation* (1866) abbia scelto proprio l'immagine dell'«angel Gabriel» [2] per descriversi, e in una simile circostanza. Non è certo l'unica corrispondenza, tuttavia, che apparenta il celebre poeta e saggista vittoriano al piú oscuro ma non meno raffinato Gabriel Nash.

Amatissimo da James, che pubblica in giovane età un articolo sui suoi saggi critici, e ne cita ripetutamente i brani poetici, Matthew Arnold è il pensatore che rende d'uso corrente nella lingua inglese il termine *filistei* (nato nel XVI secolo tra gli studenti tedeschi), di cui si serve per definire la borghesia britannica, che non solo ignora *grazia e luce* (quel binomio di *sweetness and light* che costituisce forse il piú fortunato slogan arnoldiano), ma rivela una frigidità interiore i cui sintomi sono il gusto per gli affari, l'assidua presenza alle funzioni religiose, il rito del tè, e i discorsi di Mr. Murphy (agitatore anticattolico che il disprezzo di Ar-

[1] Henry James, *Taccuini* cit., pp. 60-61.
[2] Park Honan, *Matthew Arnold. A Life*, Weidenfeld-Nicolson, London 1981, p. 109.

nold ha consegnato alla storia)[1]. Se i borghesi sono *filistei* (*Philistines*), gli aristocratici sono *barbari* (*Barbarians*), e il popolo è un *volgo* (*Populace*). A qualunque classe appartenga, per giunta, l'ideale di ogni buon inglese è assomigliare quanto piú possibile agli altri membri di quella classe. E proprio contro il conformismo si schiera Arnold in *Cultura e anarchia* (1869).

La Musa Tragica è permeata dal pensiero del saggista. Non a caso l'epiteto *filisteo* ricorre piú volte nel romanzo, soprattutto per bocca di Nick e Miriam, e anche *barbaro* fa la sua comparsa, riferito da Nick a Mrs. Dallow. Ma il personaggio le cui parole meglio rivelano la matrice arnoldiana è Gabriel Nash. Ciascuno di noi – pontifica Nash con la sua inesorabile amabilità – si trova su una diversa barca (mossa dall'impeto d'una fede politica, religiosa o sociale), e vuol trascinarvi anche gli altri, ma chi non prende posto sull'una o l'altra barca è odiato da tutti. Di tanto in tanto qualche passeggero, stanco della compagnia, si tuffa in mare, esplora gli abissi e rende visita alle sirene. È la scelta compiuta da Nash, che scherzosamente si definisce un «tritone che vaga in libertà», espressione ove echeggia una poesia di Arnold – *Il tritone abbandonato* (1849) – dai toni di un'allegoria antivittoriana: una donna vive a lungo con un tritone sul fondo del mare, sinché un giorno, udito il suono d'una campana, decide di recarsi brevemente a terra per pregare; ma la donna non tornerà, dimentica della famiglia che ha lasciato negli abissi. Come nell'immagine usata da Nash, il fondo del mare è qui sede di una vita libera e piena, cui si contrappone l'esistenza grigia e meschina che l'individuo conduce nella società.

Al precedente arnoldiano si somma in Nash l'influsso di Walter Pater, autore di quegli *Studi sul Rinascimento* destinati a divenire il *livre de chevet* d'ogni esteta osservante. Il volumetto ha infatti un impatto straordinario sui giovani, che vi leggono l'invito a un epicureismo di levatura classica, il manifesto di un'estetica che pone l'accento sui connotati squisitamente formali dell'opera – scissi dal vincolo referenziale e dalla categoria morale –, nonché l'avvento d'una critica impressionista, che elegge a campo d'indagine quel territorio tra l'emozione e il pensiero in cui l'arte esercita la sua fascinazione. Celebre è la «Conclusione» del libro, ove Pater distilla il piú aromatico tra i veleni estetizzanti: l'estremo anti-realismo che fa della vita una forma d'arte: «Non il frutto dell'esperienza, ma l'esperienza stessa è il fine», proclama Pater, affidando alla compattezza della metafora la trasmissione del suo trascendente messaggio: «Bruciare sempre di questa fiamma dura e cristallina, mantenere questa estasi, è il successo nella vita»[1]. È il credo di Nash, che cosí descrive il suo stile di vita: «Mi lascio trasportare, fluttuo, ... sono le mie sensazioni a dettare la rotta ... Ovunque ci sia qualcosa da sentire cerco di essere presente!» E di lí a poco ribadisce: «Dobbiamo sentire tutto, tutto quel che possiamo. È per questo che ci troviamo qui». Sacro fuoco o fuoco fatuo? Ecco l'irrisolvibile ambiguità dell'esteta: creatura che persegue l'istante, vivente caleidoscopio d'immagini, diamante che si lascia traversare come l'aria.

[1] Matthew Arnold, *Cultura e anarchia*, a cura di Vittorio Gabrieli, Einaudi, Torino 1946, p. 105.

A differenza di coloro la cui riuscita dipende da un risultato, Gabriel impronta la propria esistenza al distacco (Nick lo definisce scherzosamente «un tronfio buddista»), a un ascetismo pagano il cui traguardo è l'affinamento della percezione: «So che le azioni della gente sono, in massima parte, le cose che fanno, ma le mie sono tutte le cose che non faccio ... La mia sola condotta è data da quel che sento». Parole che apparentano Gabriel Nash a un altro celebre esteta jamesiano: il Gilbert Osmond di *Ritratto di signora*, anche lui votato a una vita «negativa», all'«indifferenza», a una «voluta, studiata rinuncia volontaria»[2]. Avendo eletto l'«astensione» a principio di vita, Osmond e Nash sono entrambi privi di un'identità circoscritta, non rientrano in alcuna «etichetta», nemmeno in quella d'esteti. «Non ho nessun *état civil*», afferma Nash rivolto a Biddy, «Esistere è di per sé un tale *métier*; vivere una tale arte; sentire una tale carriera». Come Nash «è il fiore solitario» cosí Mr. Osmond è «un esemplare a parte»[3], ma è al primo di questi due pezzi unici che l'autore indirizza la sua simpatia, facendo di Nash una sorta di *genio* dell'arte. *Genio* nel senso orientale, ironicamente reduce da Samarcanda alla sua prima apparizione (in occasione d'un grande evento artistico: il *Salon* parigino), dotato d'un sovrumano intuito che gli consente – come rileva Jonathan Freedman – d'articolare l'inarticolabile: cioè di dar voce a quella componente artistica che il super io di Nick reprime[4].

[1] Walter Pater, *The Renaissance*, Oxford University Press, Oxford-New York 1986, p. 152.
[2] Henry James, *Ritratto di signora*, trad. it. di Carlo e Silvia Linati, Einaudi, Torino 1942, p. 248.
[3] *Ibid.*, p. 224.
[4] Jonathan Freedman, *Professions of Taste. Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford University Press, Stanford (California) 1990, p. 184.

Lungi dall'incarnare lo stereotipo dell'esteta, dunque, Gabriel Nash riassume il complesso rapporto di James col movimento estetizzante. Se l'autore si distacca risolutamente da Oscar Wilde (in occasione del cui processo rifiuta di firmare una petizione a suo favore, affermando di non essergli mai stato amico)[1] e piú in generale dalle tendenze omoerotiche che pervadono i circoli dell'*art for art's sake*, per contro egli collabora piú volte con la rivista «Yellow Book», lodando l'illuminata politica editoriale del direttore, Henry Harland. Al di là delle divergenze o affinità personali, comunque, James è profondamente legato al movimento estetizzante, di cui condivide le radici: la battaglia condotta da Arnold per affermare il valore dell'arte contro il crasso mercantilismo del popolo inglese, nonché l'invito di Pater a spalancare le porte della percezione. Da qui la meticolosa e ossessiva ricerca formale – la mistica dell'arte – che avvicina James a esteti e decadenti, nel tentativo di sottrarre la parola al circuito commerciale. E da qui l'ammirazione dell'autore per il *gusto* di Gabriele D'Annunzio (ancora un Gabriele, che reca nel patronimico il suo destino d'araldo del nuovo), la cui opera piú nota – *Il piacere* (1889) – compare mentre è in corso la pubblicazione a puntate della *Musa Tragica*.

Quanto a Nash, James non si limita, in definitiva, a tratteggiarlo con ironia, o a farne il paladino della crociata antivittoriana di Arnold e del vangelo estetizzante di Pater, ma affida per sovrappiú all'instancabile arcangelo dell'arte il compito d'annunciare l'incarnazione del suo creatore letterario nella Parola. Poiché il lettore che si confronta con un testo non trova mai l'artista, ma soltanto l'opera, e come ci ricorda Nash: «non c'è bisogno di trovar altro». Ben udibile, tuttavia, sembra farsi a tratti la voce di James dietro quella del personaggio, che col suo fanatico entusiasmo incalza: «Ah, dobbiamo scrivere meglio che possiamo; ecco quanto di piú grande e di piú giusto ci è dato realizzare in questo mondo». E non vi è dubbio che se alcuni esteti – Nash compreso – fanno della vita un'opera d'arte, James fa dell'opera d'arte una ragione di vita.

[1] Edel, *The Life of Henry James* cit., vol. II, p. 193.

4. *Musa tragica o estetizzante?*

Nel concludere questa rassegna d'impressioni su un'opera fortemente radicata nel contesto culturale degli anni '80, si è tentati di alludere alle affinità che legano *La Musa Tragica* al testo principe del decadentismo inglese: *Il ritratto di Dorian Gray*, pubblicato sul «Lippincott's Magazine» nel luglio 1890, a breve distanza dal romanzo di James (la cui ultima puntata si è conclusa nel maggio di quell'anno). È Fred Kaplan a leggere nel volume di Oscar Wilde una versione «contrappuntistica e tendenziosa»[1] del precedente jamesiano – ipotesi affascinante e non priva di riscontri testuali. Ai tre profili d'artista tracciati da James – Miriam Rooth, Nick Dormer e Gabriel Nash – fanno riscontro nel successivo romanzo l'attrice Sybil Vane – di cui Dorian s'innamora –, il pittore Basil Hallward (autore dell'eponimo ritratto), e Lord Henry Wotton, che con singolare perizia corrompe l'efebo londinese. Al centro di questo triangolo estetico è Dorian: divina creatura di matrice schiettamente wildiana, e privo di equivalente in James. Ma le analogie non sono finite se al ritratto di Dorian – dall'inquietante potenziale simbolico e «animistico» – corrisponde nella *Musa Tragica* l'incompiuto ritratto di Gabriel, che Nick contempla, dopo la partenza dell'amico, con l'imbarazzante sensazione che la sua immagine stia scomparendo dalla tela: «aveva il sospetto, quando lo guardava, che la mano del tempo lo stesse cancellando poco a poco (proprio come in un delicato racconto di Hawthorne), rendendo la superficie indistinta e spoglia – spoglia di qualsiasi somiglianza al modello». Inserito – non senza ironia – nel campionario hawthorniano di ritratti animati, il quadro prefigura in certo modo la piú sinistra effigie di Dorian, secondo un processo di appropriazione della personalità insito già nell'estetica jamesiana.

Potremmo indugiare a lungo nel gioco dei rimandi, ma sia concesso rilevare un'ultima analogia che consente di apprezzare sino a che punto James e Wilde «parlino la stessa lingua», se – come vuole Freedman – proprio James costituisce il ponte tra il movimento estetizzante e il modernismo[2]. Corrisponda o meno a un disegno consapevole di Wilde, il profilo di Sybil Vane sembra

[1] Fred Kaplan, *Henry James. The Imagination of a Genius. A Biography*, Hodder-Stoughton, Sevenoaks (Kent) 1992, p. 333.
[2] Freedman, *Professions of Taste* cit., pp. XI-XXX.

improntato a una resa parodica e degradata della «Musa Tragica» jamesiana (tra i cui pseudonimi non vi è d'altronde, oltre a Maud Vavasour, quello di Gladys Vane?) «Un ricamo senza tela» sono le parole con cui Peter Sherringham descrive Miriam, incarnazione dell'attrice perfetta, capace di calarsi in ogni ruolo con la naturalezza di chi non ha una propria identità: materia da plasmare, corredo di maschere, effigie vivente ma senz'anima, o con un'anima tutta occupata dall'unica totalizzante passione dell'arte. A questa sfinge affascinante e inafferrabile, il cui trionfo è suggellato nel finale del romanzo dal ruolo di Giulietta, Wilde risponde con un'interprete a tutta prima non meno straordinaria e proteica, di cui Dorian s'invaghisce vedendola recitare in un oscuro teatro proprio l'eroina shakespeariana: un personaggio che le sue doti sublimi elevano ben al di sopra delle quinte di cartapesta e del vecchio attore che in scena le porge senili invocazioni d'amore. Ciò di cui Dorian s'innamora, uno spettacolo dopo l'altro, sono i mille sogni letterari che Sybil incarna. «Questa notte è Imogene, – declama enfaticamente l'eroe, – e domani sera sarà Giulietta», ottenendo per tutta risposta dal sottile e geloso Lord Henry: «E quando è Sybil Vane?» «Mai»[1] risponde Dorian, racchiudendo in quelle tre lettere un'estatica e assoluta negazione della realtà; ma quanto effimera. Ben diversa infatti è la risposta di Sybil stessa, cui il contatto con Dorian restituisce presa sulla realtà, liberandola dal mondo di fiaba di cui si ritiene prigioniera, non regina: «Principe della vita! Sono stanca di ombre»[2], grida la giovane a Dorian, decretando la propria condanna.

Per un curioso paradosso, è James a concepire l'eroina estetizzante *par excellence*, mentre Wilde, cui esigenze di trama impongono di recidere ogni contatto tra Dorian e l'altro sesso, fa propria una giovane desiderosa soltanto di realizzarsi con un bel matrimonio e tanti bambini. Se dunque l'identità passatista della grottesca e blasfema Sybil è soffocata dal suicidio, spetta alla «Musa Tragica» ascendere all'empireo dell'arte: un empireo inebriante ma non privo di trappole e compromessi (uno di essi ha nome Basil Dashwood), in cui James, «messo in guardia da un acuto senso di modernità», abbandona la protagonista al termine del romanzo, consegnando il suo destino – ancora da scrivere – all'immaginazione dei lettori.

MAURIZIO ASCARI

[1] Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di Raffaele Calzini, introduzione di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano 1982, p. 92.
[2] *Ibid.*, p. 125.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

di fronte a p. 26 Jean Siméon Chardin, *Gli attributi delle arti e i loro premi*, 1766.
San Pietroburgo Ermitage.

58 Sir Joshua Reynolds, *Sarah Siddons come Musa Tragica*, 1784.
San Marino (California), The Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

90 Alfred Edward Chalon, *Palco all'opera*, 1838.
Londra, British Museum.

122 S.W. Parrot, *Turner al vernissage*.
Sheffield, Ruskin Gallery.

154 Richard Buckner, *Adeline Plunkett*, 1854 ca.
Birmingham, Mirmingham Museum and Art Gallery.

186 Honoré Daumier, *L'amatore di stampe*, 1857-60.
Parigi, Musées de la Ville de Paris.

218 Frédéric Bazille, *Studio in rue de la Condamine*, 1870, particolare.
Parigi, Musée d'Orsay.

250 Constantin Guys, *Nel palco, a teatro*.
Vienna, Albertina.

282 Pierre-Auguste Renoir, *Il palco*, 1874.
Londra, Courtauld Institute Galleries.

314 Edouard Manet, *Ritratto di Faure come Amleto*, 1877.
Essen, Folkwang Museum.

346 Edgar Degas, *Cantante con guanto*, 1878.
Harvard University Art Museum.

378 Mary Cassat, *Nel palco*, 1880.
Boston, Museum of Fine Arts.

410 John Singer Sargent, *Dennis Miller Bunker dipinge a Calcot*, 1888.
Evanston (Illinois), Terra Museum of American Art.