

## PER UNA POETICA DEL NATURALISMO

È ormai noto che gli intellettuali radicali americani di fine-Ottocento non seppero valutare, nella gran maggioranza, il pieno significato del radicalismo<sup>1</sup>; anche da quelli di loro che, pure, costituirono dell'esperienza radicale la punta più avanzata aderendo al manifesto ideologico del naturalismo letterario, l'ideologia venne considerata — rispetto ai naturalisti europei<sup>2</sup> — in un rapporto più esclusivo con l'esperienza estetica individuale: e per alcuni di essi in particolare — già creatori del mito storico da cui più l'ultima decade dell'Ottocento americano fu segnata: i « crumbling idols », i dogmi infranti — l'esito finale della loro arte fu, addirittura, la riprova più evidente di un ritorno a quegli stessi « idoli » che per essi, di fatto, non crollarono<sup>3</sup>.

In un tempo in cui l'abito di una mera esacerbata alienazione dello scrittore poteva sembrare sempre meno difendibile, le stesse caratteristiche di quell'alienazione (da Hawthorne a Twain a Howells) indicavano tuttavia un atteggiamento ambivalente alla base. Gli scrittori maggiori avevano spesso combinato la loro protesta contro la società americana con una decisa affermazione dei suoi valori e una profonda identificazione con essa, tanto che era proprio la tensione tra protesta e affermazione a creare, molto spesso, le premesse di un succes-

1. Cfr. R. HOFSTADTER, *The Age of Reform*, New York 1956, pp. 98-99 *et passim*.

2. Cfr. O. CARGILL, *Toward a Pluralistic Criticism*, Carbondale 1963, pp. 118-130.

3. Cfr. Introduzione di ROBERT E. SPILLER a H. GARLAND, *Crumbling Idols*, per gli « Scholars Facsimiles & Reprints », Gainesville 1957.

so letterario. Non c'è da stupirsi allora della *disponibilità* verso il *laissez-faire* o l'organizzazione capitalistica da parte di molti degli intellettuali radicali e scrittori naturalisti: basta pensare infatti alla storia specifica degli intellettuali americani, al modo in cui essi si erano formati, ai miti che essi stessi avevano creato e ai quali erano ispirati.

La battaglia intrapresa con tanto entusiasmo dalla generazione radicale fiorita soprattutto tra il 1890 e il 1914 fu in certo senso vinta: certe libertà estetiche e politiche, le rivendicazioni del naturalismo e del realismo, il diritto di trattare apertamente di sesso violenza e corruzione, di attaccare l'autorità etc. furono in quel periodo pienamente stabiliti. Ma un successo che sembra aver perso la propria intima realtà — come avvenne nella maggioranza dei casi — è peggiore di ogni fallimento.

Il primo 'malinteso' decisivo fra i gruppi intellettuali e la tradizione democratica della ricostruzione (con le sue molteplici istanze di progresso sociale e civile e le sue esigenze di un collegamento non più retorico con la realtà nazionale e il popolo) si ebbe alla fine dell'Ottocento, quando al positivismo e al naturalismo si vollero contrapporre tendenze spiritualistiche ed idealistiche risalenti ad altrettanti miti — al cuore della stessa esperienza più politica dei movimenti populistici e progressisti — di un'America *buona*, come la repubblica agraria della democrazia jacksoniana, quella che doveva poi divenire, con Woodrow Wilson, la 'sola nazione idealistica del mondo'.

Il sogno, l'ideale, l'esaltazione dell'individuo contrapposti alla realtà, alla scienza, agli interessi materiali, alla marea democratica, saranno i miti in nome dei quali si snoda la reazione neoromantica contro l'ideologia positivista e contro il tentativo di un'arte realistica, il naturalismo.

In effetti, il positivismo agì, anche in America, sull'orientamento ideale, sul costume di larghi strati intellettuali, creando una mentalità matura ed evoluta, aperta soprattutto alle idee di progresso, amante della scienza e dei risultati della sua applicazione nella vita civile: fu insomma un rilancio delle forze della ragione contro ogni troppo facile pace metafisica.

Atteggiamento ideale tanto più importante quanto più caratterizzato da un graduale percorso di liberazione da un oppressivo provincialismo rurale: e bisognerà aggiungere che proprio a quella posizione 'liberante' si ricollegherà direttamente il filone più vivo e originale della cultura americana dell'ultimo Ottocento, le molteplici indagini sulle strutture della società, sui rapporti tra la città e la campagna e sulla condizione agricola da cui presero le mosse i primi campioni della letteratura realistica (da *The Circuit Rider* a *The Octopus*).

Questo aspetto della filosofia *positiva* non doveva sfuggire, nel mentre si affermava, nemmeno all'analisi dei filosofi americani: ci si rendeva conto di trovarsi di fronte a un fenomeno di portata mondiale, ricco di enormi possibilità e di utili conseguenze: e il realismo, che distogliendo da vaghe ipotesi e generalità indicava un nuovo possesso della realtà, era facilmente riconosciuto come la fonte di una nuova sintesi, di un nuovo secolo<sup>4</sup>. Ci si rendeva soprattutto conto che non tanto la dottrina era importante, quanto la sua influenza nella vita: il carattere distintivo di questa trasformazione era infatti un nuovo senso del reale con tutte le sue infinite e vergini implicazioni: rinnovamento salutare se contro l'ideale mito dei romantici restaurava la fede nell'umano sapere, e quest'ultimo vedeva come oggettiva coscienza del reale, se faceva corrispondere a una natura universale dell'uomo un'etica naturale fondata su leggi psicologiche e sociali, se sotto l'immagine di un'America ideale sapeva scoprirne un'altra, un'America reale — fatta di necessità concrete, di enormi disparità sociali — e portava così alla luce un'urgente 'questione sociale' alla quale aderirà tanta della letteratura contemporanea.

Un rinnovamento non meno importante e salutare era rappresentato per la letteratura americana dall'affermarsi, in concomitanza con il positivismo, del movimento naturalistico con i suoi canoni dell'*impersonalità* e della scientificità (lo

4. Cfr. H. SCHNEIDER, *A History of American Philosophy*, New York 1946 e 1963<sup>2</sup>, pp. 352-371.

studiare le forme e le strutture sociali come lo scienziato studia il prodursi dei fenomeni naturali), che identificavano con precisione le leggi di funzionamento della società americana e, in esse, la verità della condizione umana.

E tanto più necessari dovevano risultare, sul piano della poetica quei canoni, se valutati nel momento storico in cui furono postulati e in rapporto con i nuovi contenuti che volevano esprimere: lo stesso Howells ci dice che l'arte dei cosiddetti fotografali (dal ritrarre direttamente dal vero, quasi in modo fotografico come teoricamente facevano i realisti e i naturalisti) costituiva un tentativo di liberazione dall'accademico romanticismo tradizionale, e satirizza gli imitatori americani di certo romanzo inglese:

We have in America our imitators of that romance and that criticism: poor provincials who actually object to meeting certain people in literature because they do not meet such people in society! It is mostly these . . . who do the crying out for the 'ideal' among us: for the thing that they think ought to be, rather than the thing that is, as if they, peradventure, knew what ought to be better than God who made what is!<sup>5</sup>.

E nella sua lunga presentazione e difesa del realismo (la cui « fidelity to experience and probability of motive » sono per lui « essential conditions of a great imaginative litera-

5. W. D. HOWELLS, *Harpers's Magazine*, LXXXI, 317 (Luglio 1890). Fra gli iniziatori del « crying out for the 'ideal' », che Howells denuncia, e della querelle del « romance » e del realismo sono Hawthorne (vedi R. CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, New York 1957, pp. 1-28) e Henry James che già nel 1870 (*The Atlantic Monthly*, XXVI, p. 251) aveva consigliato che la « pretentious accuracy » della narrativa contemporanea fosse elevata da un « little romance, a particle of poetry, a ray of the ideal ». La distinzione avanzata da Hawthorne e rafforzata da James venne poi adottata per ridurre la distanza tra i « two eternal types of fiction » e proporre una fusione in cui il realismo sarebbe stato trasceso dal *romance* o combinato con esso: vedi Hamilton W. Mabie, « The Two Eternal Types of Fiction », *Forum*, XIX (Marzo 1895) pp. 41-47; N. Thompson, « The Domain of Romance », *Forum*, VIII (Novembre 1889, pp. 326-336); Albion Tourgee, « The Claim of 'Realism' », *North American Review*, CXLVIII (Marzo 1889), pp. 386-388.

ture »)<sup>6</sup>, Howells doveva a più riprese appoggiarsi ai cardini della poetica realistica (lo scrittore-fotografo e lo scrittore-scienziato) per elevare quello che poteva anche sembrare un limite alla dignità di vera e propria *scoperta* sociale ed esistenziale: come quando spiega che:

the realistic novel depends for its effect upon the faithful, almost photographic delineation of actual life, with its motives, impulses, springs of action laid bare to the eye... with no unnatural straining after the intenser and coarser emotions of blood and fire, no intentional effort to drag in murder, crime, or fierce interludes of passion without adequate reason<sup>7</sup>.

Ed estendendo la sua idea di realismo letterario fino a farne concreta proposta di lavoro per il romanziere, Howells chiede alla scienza conferma e illustrazione: asserendo che, contro ogni reticenza vittoriana, la narrativa dovrebbe rispondere, come la scienza, unicamente al « world of actualities », e il vero scrittore realista deve ritrarre l'intera esperienza:

... he cannot look upon human life and declare this thing or that thing unworthy of notice, any more than the scientist can declare a fact of the material world beneath the dignity of his inquiry<sup>8</sup>.

Giungendo quindi ad una decisa rivalutazione del normale e del « commonplace » nei confronti di un astrale « ideale »: nelle pagine di *Criticism and Fiction*, Howells scrive che la letteratura obbedisce alla stessa legge che regola ogni altra umana attività — la legge dell'evoluzione — e di questo bisogna tener conto in un finale criterio di giudizio dell'arte:

Our hope with regard to unity of taste in the future then is, that all the sentimental or academic sockings after the ideal having been abandoned, momentary theories founded upon the idiosyncratic or temporary partialities exploded, and nothing accepted but what is

6. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction* (Library Edition), p. 200.

7. W. D. HOWELLS, *Harper's Magazine*, LXXXI (luglio 1890), p. 377.

8. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, p. 201.

solid and positive, the scientific spirit shall make men progressively more and more conscious of these *bleibende Verhältnisse*, more and more capable of living in the whole... The perception of the enlightened man will then be the task of a healthy person who has made himself acquainted with the laws of evolution in art and in society<sup>9</sup>.

Dato che Howells accentua lo stretto rapporto esistente tra letteratura e vita, è certo legittimo domandarsi se quelle stesse forze influenzanti i suoi principi letterari valessero anche a modificare l'attitudine sociale dello scrittore, la sua stessa definizione di democrazia, e di realismo come « the material of democracy »:

Romanticism belongs to the days in which war was an aim, an ideal, instead of a tragic accident. It is something foreign to us. And literature must be native to the soil, affected, of course, by the culture of other lands and ages, but essentially of the people of the land and time in which it is produced. Realism is the material of democracy. And no great literature or art can arise outside of the democracy<sup>10</sup>.

È stato visto che la fratellanza egualitaria che Howells crede essenziale alla sopravvivenza della democrazia è largamente fondata su di una « conception of fraternity such as Christ meant »<sup>11</sup>, condivisa poi da Hamlin Garland, e che le condizioni della competitiva società capitalistica suggerivano a Howells una « redenzione » sociale attuabile per via utopistica, attraverso un itinerario molto più evolucionistico che rivoluzionario<sup>12</sup>.

9. W. D. HOWELLS, « Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXX (November 1887), pp. 964-65.

10. « Five Interviews with William Dean Howells », a cura di William M. Gibson e George Arms, *American* (Aprile 1943), p. 292.

Per quanto riguarda la discussione howellsiana del realismo si rimanda inoltre all'acuto saggio di CLAUDIO GORLIER, « William Dean Howells e le definizioni del realismo », *Studi Americani*, 2, 1956, pp. 83-125.

11. W. D. HOWELLS, « Who are Our Brethren », *Century*, XXIX (1895), p. 932.

12. Cfr. HARRY H. CLARK, « The Role of Science in the Thought of W. D. Howells », *Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, XLII (1953), p. 296.

What literature was to do, was to join political economy in making men so equal in fortune that there could be no deformity, no vulgarity in them which sprang from the pressure of need or the struggle of hiding or escaping its effects<sup>13</sup>.

In effetti la fede nella democrazia influenza le opinioni letterarie di Howells, la sua stessa pratica creativa: non è un caso che nei suoi scritti teorici ricorrono così spesso termini — « proportion », « balance », « perspective » — nei quali si compendiano anche quelle che sono per Howells le virtù della democrazia: stato di equilibrio e di ideale uguaglianza dei singoli, in cui romanzo e romanziere si inseriscono appunto ad alleviare le dure condizioni competitive dell'economia americana che — come osserva il narratore di *A Traveler from Altruria* — « establish insuperable inequalities among you, and . . . forbid the hope of brotherhood which your polity proclaims »<sup>14</sup>. E allora il « valuable service to society » che lo scrittore dovrebbe rendere si risolve in quest'opera di « picture the daily life in the most exact terms possible, with an absolute and clear sense of proportion », dare una « perspective made for the benefit of people who have no true use of their eyes », scrivere un romanzo che « adjusts the proportions » e che « preserves the balances »; « It is in this way — conclude Howells — that lessons are to be taught and reforms to be won »<sup>15</sup>.

Che Howells fosse consapevole del significato sociale delle sue opere, appare senza possibilità di dubbio: la missione umanitaria che sapeva di aver compiuto opponendo le « competitive conditions » che abbrutivano il popolo e assumendo, nella propria opera di romanziere, la « social and economic phase » e la necessità della riforma doveva tuttavia differenziarsi da quel sentimentalismo filantropico ben attivo nel secondo Ottocento americano. In effetti, più che alla polemica riformistica, l'opera di Howells rimanda ad un rigoroso pro-

13. W. D. HOWELLS, *Seen and Unseen at Stratford on Avon*, p. 74.

14. W. D. HOWELLS, *A Traveler from Altruria*, p. 98.

15. « Five Interviews with William Dean Howells » cit., pp. 272-273.

gramma estetico, all'interno del quale il significato sociale delle sue opere non deriva dalle personali opinioni e intenzioni dell'autore, ma scaturisce direttamente dalla rappresentazione fedele e oggettiva della vita com'è.

Si è detto: *romanzo sociale*, nel quale l'artista si propone consapevolmente la rappresentazione di qualche problema sociale. In questo senso, gran parte della narrativa dell'Ottocento, non solo americana, si è potuta definire letteratura sociale. I problemi più costantemente trattati erano quelli della donna, dell'amore e del matrimonio nell'ordinamento sociale della borghesia; più raramente i problemi della famiglia, della religione, e più raramente ancora il problema delle istituzioni politiche. Col risultato di aver sì una rappresentazione di problemi sociali, ma propri di un unico e determinato tipo di società; e perciò quei romanzi descrivono quasi unicamente la società borghese del secolo scorso pur nei suoi contrasti e drammatici conflitti: più insomma « novels of manners » che *social*.

Per quanto riguarda la particolare situazione americana, ci sarà anche da dire che il romanzo social-realista, nato in ritardo rispetto alla situazione europea, fu indenne dal rigore meccanico del determinismo naturalista-zoliano, meccanicismo che però era anche uno dei punti di forza della poetica naturalista in quanto in esso modelli di causalità sociale erano tanto più evidentemente connessi e spiegati; cosicché, pur nel *McTeague* di Norris è sì presente l'inevitabile disfacimento dell'individuo ma è assente del tutto la rigida causalità zoliana, appunto perché la società americana era di per sé tanto più fluida e composita, restia a farsi ' fissare ' in una sintesi conoscitiva.

Così, anche la limitata conoscenza che Howells mostra della natura dell'economia pratica, dell'origine di squilibri all'interno dell'organismo capitalistico, o dello stesso radicalismo sociale è senza dubbio rappresentativa di *quel* tempo e soprattutto di *quella* classe ed è espressa poi negli incerti ragionamenti di Basil March, il protagonista del più ampio romanzo howellsiano di contestazione sociale (*A Hazard of New Fortunes*, 1890), o in romanzi minori ma ugualmente dedicati alla discussione di un radicalismo economico-sociale ed alla



simpatia per le classi meno abbienti (*Annie Kilburn*, 1889). Non si può infatti dire che Howells traesse dall'evoluzionismo che pur sorresse la sua teoria sociale l'elemento ottimistico e cioè la glorificazione del progresso umano, ch  anzi egli ne trasse solo il senso drammatico della lotta: ed   la miseria dei vinti, di coloro che sono illusi e distrutti dal corso del progresso umano, ad accendere la sua *pietas* di scrittore, pi  che il brutale trionfo dei vincitori (e lo stesso percorso di riscatto del vinto dalla crudele pressione del progresso sar  poi di Dreiser).

Se risaliamo alle origini dell'arte realistica di Howells, incontriamo una contraddizione interna.   innegabile che, nel suo significato umano, quest'arte si risolva in una difesa dei derelitti e in un atto di accusa contro le cause di tanta miseria; nasce di qui la convinzione che la riforma dell'ingiustizia sociale non consiste nella riforma dall'interno dell'individuo nell'ambito di accette classi sociali, ma piuttosto nella riforma dall'esterno delle condizioni che determinano la depressione sociale: e, d'altra parte, precisi episodi di drammatico squilibrio sociale nella storia contemporanea presentano ad Howells una giustizia in cui egli non pu  vedere l'applicazione di una legge di uguaglianza universale, ma un brutale meccanismo organizzato spesso a difesa degli interessi della classe privilegiata (l'Haymarket Riot « indefinitely widened » il suo orizzonte e lo stimol  a « reading and thinking about questions that carry me beyond myself and my miserable literary idolatries of the past »)<sup>16</sup>.

Da uno scrittore cos  predisposto ad una ansiosa *pietas* per gli umili e gli oppressi, cos  naturalmente animato da disprezzo per la societ  dei potenti, ci si sarebbe aspettato veramente un approfondimento delle sue convinzioni morali, una loro chiarificazione e rassodamento in una sia pur incerta ideologia sociale. Ma ci  non avviene, e certo quasi a dispetto di certe posizioni che Howells aveva pur assunto e di cui doveva anzi ricordare l'entusiasmo, come nella prefazione all'edizione 1909

16. W. D. HOWELLS, *Literary Friends and Acquaintances*, p. 287.

di *A Hazard of New Fortunes* dove tratteggia il contesto politico-sociale in cui il libro era stato scritto:

We had passed through a period of strong emotioning in the direction of the humaner economics, if I may phrase it so; the rich seemed not so much to despise the poor, the poor did not so hopelessly repine. The solution of the riddle of the painful earth through the dreams of Henry George, through the dreams of Edward Bellamy, through the dreams of all the generous visionaries of the coast, seemed not impossibly far off. That shedding of blood which is for the remission of sins had been symbolised by the bombs and scaffolds of Chicago, and the hearts of those who felt the wrongs bound up with our rights, the slavery implicated in our liberty, were thrilling with griefs and hopes hitherto strange to the average American breast. Opportunely for me there was a great street-car strike in New York, and the story began to find its way to issues nobler and larger than those of the love-affairs common to fiction. It was in my fifty-second year when I took it up, and in the prime, such as it was, of my powers. The scene which I had chosen appealed prodigiously to me, and the action passed as nearly without my conscious agency as I ever allow myself to think such things happen<sup>17</sup>.

Howells era dunque ben consapevole di trattare col romanzo sociale « issues nobler and larger », ma, appunto, quello che è il nucleo vitale di ogni rivoluzione sociale — l'esaltazione della lotta di classe, i suoi accesi miti polemici, il suo ricco materialismo — è assente perfino dalla formulazione introduttiva di *A Hazard*, dove piuttosto si fa luce l'istinto evangelico di Howells, la sua nobile speranza di una conciliante fratellanza, i sogni dei « generous visionaries » che soli paiono render possibile per lui la soluzione « of the riddle of the painful earth ».

Con *A Hazard* Howells era giunto alla sua visione economica della vita: tutta la fitta rete delle manifestazioni e dei rapporti umani gli appariva duramente governata da incoscrabili

17. W. D. HOWELLS, *A Hazard of New Fortunes*, New York 1909, p. vii.

leggi economiche: e la stessa ideologia (o un più deciso radicalismo o addirittura un socialismo rivoluzionario) doveva apparirgli come una manifestazione, anch'essa, della vita economica e turbarlo come un altro mezzo per sbilanciare da una parte o dall'altra l'equilibrio della democrazia: e par quasi che lo scrittore quell'equilibrio non voglia turbarlo neanche col rintracciare decisamente le vere cause dietro le azioni degli uomini (come in *A Hazard*, dove le cause e le responsabilità dello sciopero non ci vengono mai presentate, e dove le pecche e le brutalità del sistema capitalistico sono tutt'al più imputate ad una saltuaria mancanza di moralità personale).

Sarà chiaro che il 'socialismo' howellsiano ha poco in comune con un socialismo marxista: esso « owed much — scrive il Clark — of its positive ideal of brotherhood and sympathy to the broad tradition of Christian charity and his middle-western nurture in Swedenborgian and Quaker ideas of fellowship and social solidarity »<sup>18</sup>.

E non stupirà affatto l'inavvenuto rassodamento delle convinzioni morali di Howells in una ideologia sociale, se si scoprirà la vera spia della personalità howellsiana: si è detto che l'evoluzionismo aveva portato lo scrittore ad una visione del mondo come caso e relativismo morale, e tuttavia una siffatta interpretazione non può essere accettata per sempre dall'evangelismo di Howells: è Basil March a concludere che la vita è « law, though it seems chance »<sup>19</sup>, e in un romanzo addirittura intitolato *The World of Chance* è la Provvidenza a porsi infine ordinatrice del mondo. Ora, è dall'intimo cerchio di un ordine sempre ambito, di un'armonia pacificante e rassicurante, che Howells muove per la ricognizione della realtà tumultuosa della « macchina »: ed è la sua, una ricognizione che, più che conoscere per contribuire all'incremento e al progresso della macchina, vuole neutralizzarne le manifestazioni e inserirle in un placato organismo. E del resto gli « issues » della macchina sono « nobler » solo in rapporto ad un ordine che

18. HARRY H. CLARK, *art. cit.*, p. 302.

19. W. D. HOWELLS, *A Hazard of New Fortunes*, p. 507.

non ne vede e accetta la vera meccanica realtà ma le possibilità, piuttosto, di modificazione umana. In realtà, il brutale « chance-world » resta sempre tale se non quando Howells propone la sognante cancellazione di quei crudi tratti economici: e siamo allo schema utopistico di *A Traveler from Altruria* (1894) e del suo seguito *Through the Eye of the Needle* (1907) dove Howells — di fronte alla rivendicazione di classe sia pur vagamente accennata in *A Hazard* — preferisce propagandare il paesaggio neutro e senza tempo di un'Utopia in cui affari e denaro sono aboliti e l'uomo è liberato dall'ansia dell'« economic chance-world »: si delinea così il profilo di un intimo territorio sempre sottinteso nell'opera di Howells. Un mondo rurale in cui il commercio non ha ragione d'essere perché « nothing structural » ma solo « the sterile activity of the function interposed between the demand and the supply »<sup>20</sup>:

The Home is the very heart of the Altrurian system... our country is our mother, and we love her as it is impossible to love the stepmother that a competitive or monopolistic nation must be to its citizens<sup>21</sup>.

È dunque sullo schermo puro di questo ideale rurale che Howells accosta la corrompente realtà della metropoli, ed esso costituirà anche l'esatta riprova dell'esperienza esistenziale: il ritorno alla terra sarà infatti per Silas Lapham la salvezza e la rigenerazione morale, mentre il completo distacco da essa segnerà per il Dryfoos di *A Hazard*, che vende il proprio terreno per interesse, l'inizio di una illusoria ricchezza che porterà solo al suo crollo morale e alla morte del figlio: la Provvidenza, per suggerire Howells, ha la dimensione dell'umile vero, non dell'illusionistico « world of chance » economico.

20. W. D. HOWELLS, *A Traveler from Altruria*, p. 209.

21. *Op. cit.*, pp. 195-96. Per contro, in una « competitive society » la lotta dell'esistenza è « pushing and pulling, climbing and crawling, thrusting aside and trampling underfoot, lying, cheating, stealing... covered with blood and dirt and sin and shame... », cfr. *A Hazard of New Fortunes*, p. 507.

È anche evidente che Howells non può accettare spontaneamente neanche il paesaggio urbano dei « cliff-dwellers » che un Fuller (nel romanzo omonimo e in *With the Procession*) o un Herrick (si veda *The Common Lot*) avevano così ben 'sciolto' e articolato, minuziosamente esplorato (specie il primo, inizio di *The Cliff-Dwellers*) e implicitamente assimilato; in Howells la vita urbana fa sempre sordido blocco all'occhio e ai sensi dello scrittore, è un turto d'inaudita violenza fisica:

... the hideousness of a competitive metropolis. All these abominations of sight and sound, these horrible discords, that offend every sense, physically express the spiritual principle underlying the whole social framework... No one can imagine the horror, the squalor, the cruel and senseless turpitude which these things typify, except in their presence<sup>22</sup>.

E ben si spiega questa repulsione con le tenere scene dell'adolescenza in Ohio nell'autobiografia *A Boy's Town* (1890) e, insomma, con un utopismo più del passato che del futuro; perché è anche chiaro che ciò che abbiamo detto a proposito della scarsa documentazione e conoscenza da parte di Howells dei problemi del lavoro o della critica radicale del *laissez-faire* ha più a che fare con un difetto di maturità sociale e di una matura educazione sociale che con un'incapacità di costruzione romanzesca o di condotta radicale. Perché infine il radicalismo di Howells non comunica con quello di Zola: e certo se ne può dar meglio conto nei termini di un'ideologia ereditata e — seppure in parte superata o modificata da Howells — modellata, come quella dei Populisti, sulle sane virtù di un'innocenza agraria; e non è certo un caso che, al cospetto della terra, l'individuo della narrativa di Howells e Garland sia sì rappresentato sconfitto, ma mai moralmente degradato nella misura in cui ciò avviene ai personaggi tutti urbani di Crane e Norris.

« Morality — scrive Howells in *Criticism and Fiction* — penetrates all things, it is the soul of all things »<sup>23</sup>, e certo

22. W. D. HOWELLS, *The World of Chance*, pp. 296-97.

23. W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, p. 98.

il moralismo howellsiano si traduce quasi continuamente in una visione sociale del tutto edificante necessaria ad uno scrittore che intendeva 'ritoccare' e nettare la realtà prima di sottoporla all'impressione fotografica che la sua adesione al realismo teorizzava; ma anche qui la fedeltà alla realtà è da intendersi come fedeltà ad una nota realtà del cuore che aveva le caratteristiche della docile innocenza, e, come tale, finiva poi per dare il giusto tono ad un'arte che volesse ritrarla: un'arte che anziché scompigliare la vita per coglierne gli scuri risvolti preferiva di gran lunga incontrarla là dove ogni tensione si allenta e rivela il candido aspetto della virtù in riposo.

Raramente, durante tutto l'arco della lunga produzione dello scrittore, la protezione della robusta moralità rustica si apre ad accogliere e discutere quegli elementi della pressione finanziaria e sociale che più urgentemente avrebbero dovuto stimolare il romanzo howellsiano: solo in *The Minister's Charge* (1887), storia del percorso di Lemuel Barker da provinciale a bostoniano, si nota a tratti una velleità demitizzante nei confronti di un'adolescenza agreste che — anche di fronte allo sconforto della sordida vita cittadina — non s'offre più come pacificamente recesso bensì evoca una memoria di ingrata monotonia, preannunciando l'interpretazione di un Garland (in *Main-Travelled Roads*).

È naturalmente vero che la temperata disponibilità alla polemica sociale che troviamo in Howells possa spiegarsi e in parte giustificarsi con la situazione stessa di un incerto approccio letterario alla realtà della società, di un realismo che non è ancora divenuto naturalismo e non è stato ancora rafforzato e rettificato dalle *idee fisse* del romanzo fisiologico che, in Norris o già in Frederic (il *Tberon Ware*), è mezzo per vedere tutta una nuova e più articolata causalità dei fatti, nuovi processi e spiegazioni. Ma è anche altrettanto vero che la situazione-base dello stesso naturalismo americano — cioè di un radicalismo che non si sviluppa ma si involge, non si approfondisce in ideologia ma resta a stato di fervore utopistico e visionario — segna, in fondo, una rivalsa di quell'*ideale*, corrispondente sensibilmente, su piano nazionale, all'immagine di un'America

*ideale*, carica di gloria e fiera di una razza vigorosa la cui apo-teosi troverà espressione nell'epica naturalistica di un Norris (*The Octopus*), e scopre — già nel periodo che va dall'ultimo decennio dell'Ottocento alla prima guerra mondiale — tutti i sintomi di quell'anti-intellettualismo che preclude ogni profonda e sostanziosa riforma sociale. Il naturalismo letterario avulso dalle condizioni di un naturalismo filosofico e sociale è, così, più negativo che costruttivo, e non è un caso che lo stesso principale esponente americano del naturalismo letterario a cavallo del secolo, Norris, desse a vedere una imperfetta comprensione dei principi del naturalismo europeo: « What fired Norris's emulation — scrive il Becker — was the non-realistic elements in Zola — the symbols, the gigantism, the tricky effects. There is no evidence at all that he ever undertook to write true; indeed a reading of his jejeune criticism in *The Responsibilities of the Novelist* shows that he had little understanding of or sympathy with realist goals and practices »<sup>24</sup>.

In effetti, il naturalismo letterario americano ha, rispetto al naturalismo europeo, una sua via ben differenziata: e fonti e debiti, senza dubbio imponenti, con la coeva letteratura europea (gli influssi, da Ibsen ai realisti spagnoli a Zola) non possono tuttavia cancellare o modificare i tratti più veri di un più acceso e indefinito realismo che evade per via di *ideale* e *simbolo* dalla più propria rigida teoria del naturalismo europeo, in un percorso che va dalla ricezione del *fact* e del *solid*, della macchina, alla confutazione di un gigantismo meccanico che non regge di fronte al gigantesco sogno di un'epopea naturale, il poema del West, di uno spiritualismo cosmico. Ed è attraverso questi tratti distintivi che il naturalista americano sarà fedele alla propria esperienza. D'altronde, a provare questa differenziazione, basterebbe verificare — già a livello di teoria — l'esistenza di un naturalismo indefinibile, risultante al più dalla combinazione di componenti romantiche e realistiche, come ve-

24. GEORGE J. BECKER, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton 1963, p. 19.

diamo in più di uno scrittore e critico dell'ultimo Ottocento americano.

Norris, ad esempio, teorizza una dialettica di realismo, romanticismo e naturalismo, in cui realismo e romanticismo si oppongono, e il naturalismo è la sintesi che li trascende: il realismo di Howells è per Norris un vedere solo « the smaller details of every-day life . . . only the surface of the things »<sup>25</sup>, mentre il romanticismo esplora « the unplumbed depths of the human heart, and the mystery of sex, and the problems of life, and the black, unsearched penetralia of the soul of man »<sup>26</sup>; e, trattando di sesso e oscuri impulsi, il 'romance' è di fatto portato da Norris in regioni che i difensori della « gentility » associavano con le « indecenze » del realismo. A volte sembra addirittura che Norris intenda giustificare la propria poetica naturalistica in base ad una contaminazione stilistica che ha più del romanticismo che del naturalismo. Zola è definito « romanticist », anche se — scrive il Pizer — « Norris intended in that designation to emphasize Zola's lack of affinity to Howellsian realism rather than to eliminate naturalism as a distinctive descriptive term »<sup>27</sup>. E altrove Norris si chiede:

Does Truth . . . « lie in the middle »? And what school, then, is midway between the Realists and Romanticists, taking the best from each? Is it not the school of Naturalism, which strives hard for accuracy and truth? The nigger is out of the fence at last, but must it not be admitted that the author of *La Débâcle* (not the author of *La Terre* and *Fécondité*) is up to the present stage of literary development the most adequate, the most satisfactory, the most just of them all<sup>28</sup>?

25. F. NORRIS, « Zola as a Romantic Writer », *Wave XV* (27 giugno 1896, p. 71); « A Plea for Romantic Fiction », *Boston Evening Transcript*, 19 Dicembre 1901, p. 76.

26. « A Plea . . . », *cit.*, p. 78.

27. D. PIZER, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale 1966, p. 34.

28. F. NORRIS, « Frank Norris' Weekly Letter », *Chicago American Literary Review*, 3 Agosto 1901, p. 75.



Il naturalismo dunque trae il meglio dal realismo e dal romanticismo, da ambedue tuttavia differenziandosi sul piano del contenuto:

That Zola's work is not purely romantic as was Hugo's, lies chiefly in the choice of Milieu. These great, terrible dramas no longer happen among the personnel of a feudal and Renaissance nobility, those who are in the fore-front of the marching world, but among the lower — almost the lowest — classes: those who have been thrust or wrenched from the ranks, who are falling by the roadway. This is not romanticism — this drama of the people, working itself out in blood and ordure. It is not realism. It is a school by itself, unique, somber, powerful beyond words. It is naturalism<sup>29</sup>.

Naturalismo definito più in quel che non è che in quel che è, ed in ogni modo definito limitatamente alla 'scena' sociale che abbraccia e al metodo, senza peraltro che Norris menzioni o dia vista di tenere in conto determinante il substrato filosofico che sottende la discussione zoliana del naturalismo<sup>30</sup>. E nella pratica, il naturalismo di Norris evade, come già il realismo di Howells, da una sia pur primitiva ideologia sociale: è quindi un naturalismo inclusivo più che selettivo, esteticamente ricco più che eticamente ricco (vedi l'estenuato e sensuoso estetismo di *Vandover and the Brute*, dove il determinismo si fonde nelle sensazionali efflorescenze coloristiche e sonore che circondano l'anima degradata) in cui lo « straight naturalism » di *McTeague*, la grandiosa epica romantico-economica di *The Octopus* e il romance di *The Pit* si inseriscono senza apparenti scarti di consapevolezza nell'unica linea teorica del na-

29. F. NORRIS, « Zola as a Romantic Writer », *cit.*, p. 72.

30. Di fatto Norris ignora la polemica del *Roman Expérimentale* contro il mistero e il preconcetto idealistico, e di Zola assume più lo schema sensazionale della « colossal imagination » e delle « terrible things », degli « huge dramas » risultanti da una sempiterna perpetuazione degli istinti più bassi dell'uomo che il determinismo biologico che nei personaggi zoliani si manifesta invariabilmente e saldamente causato da ereditarietà o istituzioni sociali. Cfr. la definizione di naturalismo che CHARLES C. WALCOTT dà nel suo *American Literary Naturalism, A Divided Stream*, Minneapolis 1936, pp. vii-viii.

turalismo norrisiano: in esso, come ho detto, il determinismo filosofico ha una presenza continuamente ridotta e trasformata, ed, anzi, talvolta il determinismo cupo del naturalismo europeo viene addirittura sconfitto, come in *The Octopus*, dall'orgogliosa affermazione di una razza gloriosa e volitiva, e lo scrittore potrà così cantare l'epica apoteosi più che la vile degradazione.

D'altra parte Norris ci mostra forse il suo volto più vero proprio in un'opera come *The Octopus* dove la sua ammirazione per il metodo zoliano non gli può però impedire — coinvolto nella spinta vitale del proprio paese — di essere fedele a istanze e fatti che non potevano in nessun modo equivalere quelli della Francia di Zola: la ferrovia che alla chiusa di *The Octopus* indica, stragrande opera, un prodigioso futuro alla solatia California è forse la risposta più grandiosa e 'sana' alla scena degenerata di *McTeague*. Là Norris aveva potuto applicare il metodo zoliano — senza falsificare la propria esperienza di californiano ottimista fiducioso in un progresso supervisionato da un benefico Dio — al proprio interesse scientifico e alla propria curiosità di privilegiato esteta per i sordidi quartieri dove la forza e la lotta per la vita non sono intese al fine sano e glorioso che *The Octopus* mostra, ma tragicamente ricorre per ragioni che Norris non può spiegare (in questo caso per il suo scarso coinvolgimento) che con le leggi fisse, opportunamente adattate, del naturalismo zoliano: così *McTeague*, tragedia senza cause, assume le proporzioni di una paurosa ombra evocata artificialmente, anche se la sua importanza sarà nondimeno determinante nel quadro del realismo americano<sup>31</sup>.

31. E, tuttavia, lo stesso *McTeague*, apparentemente diretta creatura del realismo zoliano, vive anch'esso nel mondo del 'Romance', e converrà anzi tener presente quanto ne scrive acutamente GEORGE W. JOHNSON [« Frank Norris and Romance », *American Literature*, XXXIII (Marzo 1961), p. 59]: « For although *McTeague's* plebeian milieu is treated comprehensively and realistically, there hovers just over the horizon an elemental nature where complexity and bewilderment end. The open sea, the looming mountains, and the uncopied waste, which we see between or after scenes of Polk Street,

Lo stesso giudizio dato da Howells sull'arte di *The Octopus* prova a sufficienza come la poetica più vera di Norris consistesse più in un misticismo della sanità naturale che in un'adesione ai bruschi termini di una domanda sulla 'matrigna esistenza' dei deterministi:

The play of an imagination fed by a rich consciousness of the mystical relations of nature and human nature, the body and the soul of earthly life, steeps the whole theme in an odor of common growth...<sup>32</sup>

Certo è che la questione posta da Norris alla fine del secolo sulla capacità teorica del naturalismo americano è di estrema importanza e per una definitiva comprensione dell'intero movimento e per la giusta collocazione di minori esponenti e dell'ordito critico del periodo. *Criticism and Fiction* (1891) di Howells, *Crumbling Idols* (1894) di Garland non sono che il culmine di una battaglia letteraria che per più di una decade investe il rapporto stesso tra letteratura e vita nazionale: la questione del realismo si accende al cadere del primo venticinquennio dalla guerra civile e diviene dunque la questione politico-sociale di una nuova cultura nazionale, di una nuova conoscenza di una realtà fino ad allora tragicamente incompresa. Così accade spesso che quello che è apparentemente un problema estetico dei meriti del romanzo realistico o romantico rivela un risvolto decisamente più politico: fautori del realismo letterario asserivano che il *romance* era da tenersi responsabile per gran parte dell'ingiustizia sociale che affliggeva l'America. Per il Boyesen, romanziere-critico influenzato da

constitute the only scale, timeless and cosmic, to which McTeague is adapted. And it is to an arena of stark and simple forces that he returns to die». Vedi anche RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, cit., pp. 185-204.

Sulla difficoltà, per Norris, di conciliare la risentita tendenza simbolica con quella realistica si veda inoltre G. GADDA CONTI, *Introduzione a F. NORRIS, Una storia di San Francisco* (Vicenza 1963), pp. XXXIV-XXXV.

32. W. D. HOWELLS, «Frank Norris», *North American Review*, CLXXV, (Dicembre 1902), p. 775.

Howells, la degenerata moralità del *romance* era chiaro riflesso del vecchio feudalesimo dello sconfitto Sud e del nuovo feudalesimo dei « robber barons », di una medievale disuguaglianza tra le classi<sup>33</sup>, e secondo lo stesso Howells i « suicidal extremes » di giudizio morale erano il diretto portato di una narrativa che non descriveva gli uomini nei loro reali « social and physiological limits »<sup>34</sup>; e insomma con il *romance* era sotto accusa una intera scuola narrativa imputata di demoralizzazione, di distruzione della capacità dei lettori di riconoscere la verità e di dare autonomi giudizi etici: una narrativa falsa che ostacolava la piena intesa democratica su cui si basava la nuova nazione.

Alla bellezza dei « paradisi perduti » di tanta narrativa sudista e romantica si oppone la bellezza della verità del presente: il « present fact » che è « haloed, with significance if not beauty »<sup>35</sup>, una realtà oggettiva rappresentata « as the author sees it »<sup>36</sup>.

Anche là dove si riconosce che « the Romanticist fictions are more exciting than the veritistic » si è però anche pronti ad affermare che nella narrativa « veritistic » « the desire to reproduce life with all its intricacies has increased with the ability to accomplish this »<sup>37</sup>. Ed è ancora Howells che, combinando efficacemente evolucionismo e critica letteraria, giunge a dare dell'inquietante dualismo romanticismo-realismo una soluzione che differisce da quella sintetica proposta poi da Norris<sup>38</sup>:

33. H. H. BOVENSE, « The Great Realists and the Empty Story-Tellers », *Forum*, XVIII (Febbraio 1893), p. 725.

34. W. D. HOWELLS, ICC. a. H. M. Posnett, *Comparative Literature*, « The Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXIII (Luglio 1886), p. 319.

35. H. GARLAND, « A Dialogue Between Eugene Field and Hamlin Garland », *McClure's Magazine*, I (Agosto 1893), p. 203.

36. H. GARLAND, « Ibsen as a Dramatist », *Arena*, II, p. 72.

37. B. MATTHEWS, *The Historical Novel*, New York 1901, p. 100.

38. Né si può dimenticare l'apporto complesso di Henry James all'affinarsi della visione del realismo: tra James e Howells v'è infatti, soprattutto, un'affinità di tecnica narrativa. James capì, con Howells, che la narrativa doveva essere una resa complessiva « representation of life » anche se, come per Howells, depurata della violenza e della passione primitiva; come Howells, James intuì la differenza tra la « actuality » e quella stessa trasfe-

il realismo è lo stadio maturo di una civiltà letteraria della quale il romanticismo rappresenta la primordiale emotiva espressione, e a proposito del teatro Howells infatti scrive:

The fact is, the two kinds do not mingle well, but for a while yet we must have the romantic and the realistic mixed in the theatre. That is quite inevitable; and it is strictly in accordance with the law of evolution. The stage, in working free of romanticism, must carry some rags and tags of it forward in the true way; that has been the case always in the rise from a lower to a higher form; the man on a trapeze recalls the ancestral monkey who swung by his tail from the forest tree; and the realist cannot all at once forget the romanticist<sup>39</sup>.

D'altra parte, l'intento di chiarificazione morale che animava l'attacco al romanticismo finì col produrre una confusione semantica all'interno dello stesso realismo: il naturalismo di Zola veniva spesso classificato come « realism » o « French realism », e un altro termine, « idealism », cominciò ad essere usato ad opporre al « somber » realismo una visione più ottimistica della realtà. Il Bradford, scrivendo di « Idealism in Literature », parla di un metodo narrativo che combina « the sweetness, the amenity of romanticism » con « the earnestness, the truth of realism »<sup>40</sup>: un super-realismo quindi, o un realismo idealistico che rappresentasse l'« eternum humanum » che trascende i fatti parziali della vita; lo stesso propugnato da Garland per il quale la *Maggie* di Crane era « only a fragment » poiché non estesa a descrivere « the families li-

rata nei confini dell'arte, comprese che il fatto che l'arte deve essere costantemente riferita alla vita ha per necessario corollario che, in questo processo, la stessa vita si modifichi cosicchè la forma dell'arte possa dare la veritiera *impression* dell'attualità. Ma l'affinità tra l'approccio realistico di James e quello di Howells riguarda anche temi (ad esempio, la critica cui la pressione economica o la decadenza del vecchio ordine costringe i protagonisti); cfr. E. CARTER, *Howells and the Age of Realism*, New York, 1950, pp. 252-255.

39. W. D. HOWELLS, « Editor's Study », *Harper's Magazine*, LXXXIII, (settembre 1891), p. 478.

40. G. BRADFORD, « Idealism in Literature », *Andover Review*, VIII (novembre 1887), p. 467.

ving on the next street, who live lives of heroic purity and hopeless hardship »<sup>41</sup>.

Anche qui la discussione critica distingueva, e, non a caso, come Norris farà nella propria definizione di naturalismo, tra metodo e filosofia del realismo, tra l'accurata descrizione della vita contemporanea (« local color » regionale, « dialect stories », e i romanzi urbani) e il rigoroso determinismo di Zola rifiutato e incompreso da molti degli stessi primi realisti americani che ritenevano che l'evoluzione implicasse unicamente una teleologia morale e tacciavano perciò Zola e i suoi imitatori di « sensationalism » o addirittura di « romanticism ».

È questo realismo come rivelatore della più nobile natura umana che bisogna tener bene in mente se si vuole comprendere il perché di un decisivo slittamento — da parte anche dei più capaci realisti — dal piano sociale, sul quale la conoscenza della realtà e la fede radicale avrebbero potuto dare le migliori prove di lotta contro l'ingiustizia, al piano estetico sul quale il laboratorio del realista poteva esser meglio attrezzato a scoprire e difendere l'*ideale* nella vita e ad esprimerlo adeguatamente, e perciò attraverso un'osservazione selettiva di quella realtà che pure si diceva di dover totalmente discernere e descrivere.

E questa è la ragione per cui la stessa discussione critica sul realismo si rivela particolarmente attenta ai termini, è svolta più su terreno letterario che sociale, all'insegna di una fede più estetica che etica: e lo dice bene lo stesso Garland, certo il più volonteroso e abile dei primi naturalisti, come il radicalismo stimolato così fortemente da un'età segnata da « the crash of falling creeds and time-honored dogmas »<sup>42</sup> fosse presto convertito, già ai primi anni della decade 1890, da una più politica « art for truth's sake » ad una più estetica « art for art »:

41. H. GARLAND, « An Ambitious French Novel and a Modest American Story », *Arena*, VIII (1893), XII.

42. B. O. FLOWER, « Editorial Notes », *Arena*, V (Giugno 1892), p. 269.

The destruction of the People's Party and the failure of this novel — Garland si riferisce al suo *A Spoil of Office* del 1892 —, joined to my discovery of the « High Country », put an end to my political fiction. My reforming zeal narrowed its field. I gave more time to poetry . . . I decided to ease up on argument and give myself entirely to writing stories and poems of the mid-West.

I was not alone in this reaction from the ethic to the esthetic. Clemens was passing through the same phase. Howells, though still exemplifying the socialist concept in his novels as well as in his essays, was each month less direct about its expression. The reforming impulse was steadily waning in power with us all. « Looking Backward », like « Progress and Poverty », was a receding, fading banner, to which only a few referred<sup>43</sup>.

È chiaro a questo punto donde nasca quella contaminazione stilistica che da Garland a Crane a Dreiser a Farrell ci impedisce di definire un naturalismo americano se non tornando alla radice di una continua combinazione di 'grandeur' romantico, minuta verosimiglianza, sensazionale resa del 'fatto': spia di una contaminazione sociale, di una via progressista continuamente 'tagliata' con ritorni laterali di romanticismo: è la frattura sempre ricomposta del « my Mark Twain » di Howells, « helplessly literal and real . . . the impassioned lover, the helpless slave of the concrete » ma « deeply and essentially romantic in his literary conceptions »<sup>44</sup>, o quel superamento del realismo che Norris vede in quello che egli stesso definisce « the great uncharted world of Romance »<sup>45</sup>. Nell'ambito di questa contaminazione stilistica, il Crane allo stesso tempo « naturalista » e « impressionista » che, come è stato rilevato, « dimentica troppa parte della realtà, e troppa ne trasforma in immagine »<sup>46</sup>, è preannunciato sostanzialmente, e per necessità

43. H. GARLAND, *Roadside Meetings*, New York 1930, p. 187.

44. W. D. HOWELLS, *My Mark Twain*, ed. da Mary A. Baldwin, Baton Rouge 1967, p. 156.

45. F. NORRIS, *The Responsibilities of the Novelist*, p. 208.

46. C. IZZO, « Aspetti del simbolismo di Stephen Crane », *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze 1965, p. 197. Si rimanda anche ad A. LOMBARDO, Prefazione a S. CRANE, *Romanzi brevi e racconti*, Milano 1963,

sociale, da Garland per il quale, come ho detto, un realismo impressionistico si pone come unico mezzo per preservare ed esprimere la porzione ideale della vita pur restando fedele all'osservazione accurata della realtà: una « impression » che deve essere « corrected by reference to the fact », e quindi uno sguardo selettivo.

È noto che lo stesso « veritism », di conio garlandiano e di diretto rimando, oltre che alla verificabile realtà oggettiva, alle « old verities of the heart », è impiantato largamente su un principio dell'arte impressionistica che Garland teorizza in proprio come « unified impression », unità d'impressione che in *Crumbling Idols* è così descritta:

... a picture should be a unified impression. It should not be a mosaic, but a complete and of course momentary concept of the sense of sight. It should not deal with the concepts of other senses (as touch), nor with judgments; it should be the stayed and reproduced effect of a single section of the world of color upon the eye. It should not be a number of pictures enclosed in one frame, but a single idea impossible of subdivision without loss... They (i pittori impressionisti) select some moment, some centre of interest, — generally of the simplest character. This central object they work out with great care, but all else fades away into subordinate blur of color, precisely as in life<sup>47</sup>.

Qui siamo già verso il « compatto nucleo » dell'Imagismo, anche se va detto che Garland, malgrado l'illuminazione teorica offertagli dall'impressionismo artistico, non seppe tuttavia riconoscere tutte le possibilità dell'impressionismo nello stile

pp. 7-27 e a S. PEROSA, « Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo », *Annali di Ca'Foscari*, Venezia 1964.

47. H. GARLAND, *Crumbling Idols*, Chicago 1894, pp. 122-123. La intensa fede impressionistica di Garland è provata anche da ripetuti 'studi' di « prose color sketches » conservati nei taccuini dello scrittore (cfr. D. PIZER, *Hamlin Garland's Early Works and Career*, Berkeley 1960, pp. 140-141). Si veda questo sketch del 1886, « Autumn Notes »: « A thick grey haze hangs down with a veil athwart the sky, through which the light falls with a deadened whitish-yellow glow. The brilliant colors are almost gone out from the landscape now. Dark greens and sombre greenish yellows with velvety purples make up a softened beautiful harmony... ».



narrativo, come invece avverrà in Crane: piuttosto c'è da dire che in Garland appartenenza al realismo ottocentesco e impressionismo convergono nel definire un'operazione realistica sorretta soprattutto dalla visione soggettiva dello scrittore: non a caso, in un articolo del 1890 su Ibsen, Garland nota che l'impressionismo era simile al realismo letterario praticato da Ibsen, poiché in ambedue si rappresenta non la realtà oggettiva, ma la « objective reality as the author sees it »<sup>48</sup>. E non a caso troviamo in *Crumbling Idols* un riferimento al « brave skill » dei realisti « romantic » Joel Chandler Harris e Thomas Nelson Page che avevano migliorato e quasi superato la realtà rivestendo di un'atmosfera di incantata bellezza la loro terra sconfitta e desolata<sup>49</sup>.

Di fatto, il percorso di Garland teorico e romanziere, come già quello di Howells, è un graduale purgarsi del proprio realismo e, come per l'ultimo Huysmans di cui scrive il Symons, un « coming closer and closer to that spiritual Naturalism which he had invented, an art made out of an apprehension of the inner meaning of those things he still saw with the old tenacity of vision. Nothing is changed in him and yet all is changed »<sup>50</sup>. Diremmo anche che attraverso questo percorso, già così ben tratteggiato nell'autobiografia di *A Son of the Middle Border*, Garland ci mostra quello che è l'itinerario più vero del primo naturalismo americano, della sua variamente originata tendenza estetica che si pone a modificare la realtà con un'arte che sempre più appariva « the only clean thing on earth »<sup>51</sup>.

What a bubbling, steaming, complaining period it was! And how little enduring literature it produced. The stories which live, the poems which we still quote, had nothing to do with the political unrest. It should not be so, but so it was<sup>52</sup>.

48. H. GARLAND, « Ibsen as a Dramatist », *cit.*

49. H. GARLAND, *My Friendly Contemporaries*, New York 1932, pp. 231-32.

50. A. SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, nuova ed. New York 1958, pp. 83-84.

51. H. GARLAND, *A Son of the Middle Border*, New York 1917, p. 232.

52. H. GARLAND, *Roadside Meetings*, *cit.*, p. 188.

Insomma, dinanzi alla società contemporanea e alla crisi dei valori — e sempre viva la matrice idealistico-romantica dell'anima americana ottocentesca — lo scrittore chiede all'arte qualcosa di assoluto; non accanto ma *all'interno* della stessa narrativa naturalistica si andava così sviluppando una nuova poetica. E sarà la presenza decisiva di Stephen Crane a far sì che, nel naturalismo americano, la stessa sperimentazione della realtà entri a far parte di una ben diversa *écriture*, e il dilemma *narrare o descrivere* sia definitivamente risolto a favore di una descrizione amata e praticata fino al simbolismo<sup>53</sup>.

FRANCESCO BINNI

53. Così LUKACS (*Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, p. 300) a proposito della narrativa della seconda metà dell'Ottocento che registra, soprattutto nell'esperienza naturalistica, la graduale scomparsa della complessità dell'intreccio e della necessità del racconto: « Perduto il collegamento tra le cose e la loro funzione in concrete vicende umane, si perde anche la significatività artistica delle cose, le quali prendono significato solo a patto di essere immediatamente collegate a una qualche idea astratta che l'autore ritiene essenziale alla sua visione del mondo; e a questo modo la cosa si trasforma in simbolo ».