

## LA TRADIZIONE NARRATIVA INGLESE IN AMERICA

Wilbur Cross, poeta e direttore della *Yale Review*, rievocando nel 1928 il clima letterario anglo-americano della fine del secolo precedente, osservava con un certo distacco:

To the oncoming generation to which I belonged it was an interesting and amusing sight to see novelists — seven or eight of them — who were standing in the front row, attacking the ghosts of their predecessors in prefaces, introductions, detached essays, while at the same time arguing openly or by indirection for their own superiority<sup>1</sup>.

Negli ultimi due decenni del XIX secolo, una serie di eventi letterari modifica profondamente la tradizione narrativa americana e quella inglese, nuovi rapporti e nuovi equilibri tra le due narrative vengono istituiti. Al netto rifiuto della tradizione medio-vittoriana, che si identificava nei celebri nomi, seppure spesso contrapposti, di Dickens e di Thackeray, da parte di una nuova generazione di scrittori inglesi<sup>2</sup>, corrisponde un analogo atteggiamento polemico della narrativa americana, alla ricerca di una nuova e completa autonomia dai valori della tradizione inglese in blocco, che, fino a quel momento, non erano mai stati, praticamente, almeno nel settore del romanzo, messi in discussione.

Un doppio movimento, quindi, si verifica nella cultura americana — la rottura con il passato e la ricerca di nuovi spazi narrativi si accompagna a una precisa svalutazione critica della tradizione inglese e dei suoi maggiori rappresentanti. Nello stesso tempo, per la prima volta nella storia culturale dei due paesi, si determina un influsso massiccio

1. W.L. CROSS, *The Modern English Novel*, New Haven, 1928, pp. 4-5.

2. Si veda, di chi scrive, «Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo», in *Beljagor*, 31 luglio 1971, pp. 392-408.

della narrativa americana su quella inglese, favorito anche dalla diaspora di romanzieri che vanno alla conquista dell'Inghilterra, risiedendovi per lunghi periodi, come Bierce, Harte, Howells<sup>3</sup>. Alcuni si fermano, come Henry James, altri non fanno a tempo a tornare, come Stephen Crane. L'influsso americano sulla grande stagione narrativa inglese a cavallo tra i due secoli verrà poi vigorosamente sostenuto da Ford Madox Ford, uno dei due protagonisti della fine del secolo che si abbiano lasciato la loro versione *a posteriori* di quel fervente periodo (l'altra 'voce', spesso in aspro contrasto con Ford, sarà quella di H.G. Wells nel suo vivacissimo *Experiment in Autobiography*), quando egli, appunto ironizzando nei confronti di Wells<sup>4</sup>, indicherà in James, Conrad e Crane, pur con le loro differenti caratteristiche, i romanzieri 'cospiratori' che avevano aperto alla narrativa di lingua inglese nuove esaltanti prospettive:

The extent of the conspiracy was this: the works of those three writers whose influence on the Anglo-Saxon — and even to some extent on the British — novel was overwhelming — were united by a common technique and their literary aims were to all intents exactly the same<sup>5</sup>.

3. Sull'*Atlantic Monthly* dell'Ottobre 1899 (vol. LXXXIV, p. 524) il « colonnello » Higginson poteva sottolineare la popolarità di alcuni artisti americani in Inghilterra già nel 1872: « It was also a period when two or three American writers were so enormously popular in England that I could at once command the ear of any Englishwoman by telling her that I had been a pupil of Longfellow, or of any Englishman by dropping out the fact that I had dined with Mark Twain in his own house and he had said grace at the table ».

4. F.M. Ford, *The English Novel*, London, 1930, pp. 136-137: « Indeed, some ten years ago my friend Mr. Wells wrote to the papers to say that in the first decade of the century a group of foreigners occupied that corner of England and were engaged in plotting against the English novel ».

5. *ibidem*, p. 137. Questo giudizio è sostanzialmente ripetuto dal Ford qualche anno più tardi in *Mightier than the Sword, Memoires and Criticism*, London, 1938, p. 146: « And indeed the conscious artists in the England of those days were all either actually foreigners, or returned, or not even returned, expatriates. In my day they consisted of three Americans and a Pole — Henry James, Stephen Crane, W.H. Hudson, and Joseph Conrad ».

In effetti, l'atteggiamento inglese rimase sostanzialmente ostile alla nuova narrativa americana, come testimoniano le furibonde reazioni delle riviste letterarie contro William Dean Howells che aveva avuto l'audacia di « liquidare » la tradizione dei Dickens e dei Thackeray.

Ma l'ostilità inglese assume molteplici aspetti. Innanzitutto vi è la presunzione dell'intellettuale che, sapendo di rappresentare una civiltà più antica, non può tollerare paragoni che investano la sfera culturale. Fu questo l'atteggiamento di Matthew Arnold, durante il suo viaggio negli States del 1888, che aspramente rimproverò agli americani il loro « tall talk and self-glorification », sottolineando la pochezza della loro produzione letteraria (e, come si evince dal contesto, in particolare narrativa), senza evidentemente rendersi conto di quanto stava accadendo attorno a lui:

Far from admitting that in literature they have as yet produced little that is important, they play at treating American literature as if it were a great independent power; they reform the spelling of the English language by the insight of their average man. For every English writer they have an American writer to match. And him good Americans read; the Western States are at this moment being nourished and formed, we hear, on the novels of a native author called Roe, instead of those of Scott and Dickens<sup>6</sup>.

Nello stesso tempo, la necessità per la narrativa americana di ispirarsi al 'nuovo' romanzo francese ed europeo, affermata, tra gli altri, dallo stesso Howells, rinfocola il coro delle lamentele e delle ironie da parte dei critici conservatori, annidati nel Savile Club di Londra, protetti dalla autorevole figura (poi memoria) di Robert Louis Stevenson, e seguaci di un ritorno alla genuina ispirazione del 'romance' come antidoto al romanzo noioso (cioè, non avventuroso) e immorale (cioè, non didascalico) di importazione francese. Tra

6. M. ARNOLD, « Civilization in the United States » in *Nineteenth Century*, April 1888, p. 492.

di essi, un ruolo prominente è certamente esercitato da Andrew Lang, che, nella sua Rubrica « At the Sign of the Ship » sul *Longman's Magazine*, tuonò per più di un decennio contro Howells, James, gli scrittori francesi e quelli russi in nome di una tradizione rigorosamente autoctona, basata sullo *humour* e la satira sociale (Fielding, Thackeray, Dickens) oppure sulla rievocazione storica (Scott, Stevenson).

La narrativa americana contemporanea è uno dei bersagli favoriti del Lang<sup>7</sup>. L'unico scrittore d'oltre Oceano che gli va a genio è, naturalmente, un Mark Twain ridotto alla rassicurante funzione di umorista-principe, dunque non indegno di essere inserito in una tradizione peculiarmente inglese<sup>8</sup>.

Sulla possibilità di una autentica narrativa americana il Lang non mancò mai di manifestare il suo profondo scetticismo, spesso polemizzando direttamente con Howells e, più cautamente, con James. Il suo atteggiamento sarcastico non è, in molti casi, diverso da quello di Matthew Arnold. Nel 1887, ad esempio, egli si fa beffe delle riviste letterarie americane (e lo strale è chiaramente diretto contro Howells), nello stesso tempo illuminandoci, sia pure con un'ottica irriverente, sul grande dibattito in corso negli Stati Uniti:

If one may judge by the American magazines, no literary topic is more interesting than the theory and practice of Fiction. What is realism? How realistic is it right to be? Can a book

7. Indicativa è la sua incompienza di *The Red Badge of Courage*, in « At the Sign of the Ship », *Longman's Magazine*, June 1896, p. 216: « To myself the book seems too long and greatly in need of maps. The reader should know, though the recruit does not, what is going on, where, and why. The style is flaring, flamboyant, and vigorously affected ».

8. In una delle prime puntate della rubrica (*ibidem*, February 1886, pp. 445-6) il Lang, dopo aver fatto i suoi auguri a Mark Twain, « the most powerful and diverting writer, I think, of his American contemporaries », per il suo cinquantesimo compleanno, celebra la sua arte con questa poesia: « Spirit of mirth, whose chime of bells / Shakes on his cap, and sweetly swells / Across the Atlantic Main, / Grant that Mark's laughter never die, / That men, through many a century, / May chuckle o'er Mark Twain ».

that is popular be Literature (with a capital L)? or is Literature a manner of writing so refined and tormented that very few people want to read it, and they, for the most part, reviewers? What manner of thing is the Great American Novel to be, and when are we to look for its coming? With these and similar questions the critics divert themselves and their more philosophic readers<sup>9</sup>.

A questo punto, avendo il critico abilmente introdotto il problema del Grande Romanzo Americano, cgli può dare sfogo polemico ai suoi sentimenti anti-americani:

As to the Great American Novel, why should there be any at all? Is every country bound to have a Great Novel? ... why should the States expect to have a Great American Novel, and to be blessed above other peoples in this matter? One is inclined to say that if there must be a Great American Novel it has arrived already. « There will come no other Odysseus henceforth for ever » said the real hero. And the novel was *Uncle Tom's Cabin...*<sup>10</sup>.

Quest'ultima era, evidentemente, una battuta maligna, malgrado la popolarità del fortunato romanzo della Beecher-Stowe. Indicare come grande romanzo americano — e per di più irripetibile — *Uncle Tom's Cabin*, voleva dire ribadire i propri pregiudizi nei confronti di una cultura considerata ancora quasi coloniale<sup>11</sup>. L'unico romanziere americano del passato che il Lang e tutta la critica ufficiale inglese prendono sul serio rimane Hawthorne, « in his art per-

9. *Ibidem*, October 1887, p. 659.

10. *Ibidem*, p. 659.

11. Non mancano, naturalmente, le voci che si levano a difesa del romanzo americano, come quella di Henry Norman in « Theories and Practice of Modern Fiction », *Fortnightly Review*, December 1883, pp. 874-5, in cui la « new American school » viene lodata e anteposta alla narrativa inglese contemporanea. Varrà la pena di menzionare, in questo contesto, anche una straordinaria recensione di *Moby Dick* apparsa sul *Leader* dell'8 novembre 1851 per mano di Georges Henry Lewes, in cui il grande critico inglese riconosce subito di trovarsi di fronte a un capolavoro, « a strange, wild work with the tangled overgrowth and luxuriant vegetation of American forests.. » (cit. in ALICE R. KAMINSKY, *George Henry Lewes as Literary Critic*, Syracuse, 1968, p. 84).

fect and refined »<sup>12</sup> e dallo stesso Lang contrapposto esplicitamente a Howells.

Nathaniel Hawthorne, anzi, negli ultimi decenni del secolo, acquista una fama (abilmente alimentata anche dagli scritti biografici del figlio Julian) che può sorprendere — se si pensa alla totale eclisse di Melville, — e che comunque costituisce uno dei legami più interessanti tra cultura americana e cultura inglese.

Come Giuseppe Gadda Conti ha sottolineato nel suo studio, William Dean Howells, pur lanciando il guanto di sfida contro il « romance » della tradizione inglese, si guarda bene dal comprendere in questa definizione le opere di Hawthorne, che, anzi, considera tra gli ispiratori della nuova narrativa americana<sup>13</sup>.

Ma in Inghilterra Hawthorne era visto proprio come uno dei capisaldi del « romance », e, in questa luce lo presenta proprio Robert Louis Stevenson in « Victor Hugo's Romances », in cui, dopo aver esaltato le possibilità espressive del « romance », indica in Hawthorne l'unico artista in grado di concretarle sulla carta:

At the present moment we can recall one man only, for whose works it would have been equally possible to accomplish our present design: and that man is Hawthorne. There is a unity, an unwavering creative purpose, about some at least of Hawthorne's romances that impresses itself on the most indifferent reader and the very restrictions and weaknesses of the man served perhaps to strengthen the vivid and single impression of his works<sup>14</sup>.

12. *Longman's, cit.*, December 1890, p. 217.

13. G. GADDA CONTI, *William Dean Howells*, Roma, 1971, p. 27: « Sul piano della critica letteraria, egli s'industriò sempre a distinguere la forma narrativa usata da Hawthorne, il *romance*, dagli altri libri di quel genere, da lui osteggiati. La realtà è che l'ammirazione di Howells per Hawthorne travalica i limiti di una teoria puntigliosamente costruita e difesa ».

14. R.L. STEVENSON, « Victor Hugo's Romances » in *Familiar Studies of Men and Books*, London, 1886, p. 13.

Aveva validamente contribuito all'affermazione della fama di Hawthorne in Inghilterra il giovane Henry James, che, dopo aver deciso di fermarsi a Londra nel 1876, si era visto offrire nel 1878 una importante collaborazione alla collana degli « English Men of Letters » diretta da John Morley. Dei 29 titoli pubblicati solo uno avrebbe riguardato un americano, Hawthorne, appunto, di cui James ebbe l'incarico di stendere la biografia critica per il pubblico inglese. Le circostanze di questo « incontro » tra il più illustre esponente della narrativa americana e il giovane compatriota alle prime armi sono state sottolineate da Tony Tanner: esso avviene di fronte a un pubblico di lettori appartenenti a quella cultura inglese che poteva ancora vantarsi di essere la depositaria della grande tradizione del romanzo<sup>15</sup>. Era dunque necessario mostrare a questa udienza una consapevolezza precisa non solo della grandezza, ma anche dei limiti di Hawthorne — e i limiti si potevano riassumere in una parola-chiave, « provincialism », l'appartenenza a una cultura in cui mancavano « the items of high civilization », (e cioè nel famoso elenco jamesiano), « No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy... no great Universities nor public schools... no literature, non novels, non museum... no Epsom or Ascot! »<sup>16</sup>. Ma questo brano è preceduto da alcune riflessioni ancora più chiare sugli svantaggi che l'artista americano doveva affrontare nel suo paese:

If Hawthorne had been a young Englishman, or a young Frenchman of the same degree of genius, the same cast of mind, the same habits, his consciousness of the world around him would have been a very different affair; however obscure, however

15. Si veda TONY TANNER, Introduction a H. JAMES, *Hawthorne*, London, 1967, pp. 1-21. Il Tanner sottolinea che il rapporto tra James e Hawthorne non fu mai statico. In seguito James giunse a una comprensione più sottile e completa dell'arte hawthorniana.

16. H. JAMES, *op. cit.*, p. 55. Si veda questa citazione come è utilizzata in D. HOFFMANN, *Form and Fable in American Fiction*, New York, 1965 (I ed. 1961), p. 5.

reserved, his own personal life, his sense of the life of his fellow-mortals would have been almost infinitely more various<sup>17</sup>.

L'assenza di spirito critico nella cultura americana è, appunto, uno degli ostacoli che rendono impossibile la nascita di un'arte narrativa adulta, e un'altra delle cause che rendono l'America « provinciale » rispetto all'Europa<sup>18</sup>. Non vi è da stupirsi, sotto questo aspetto, se *The Scarlet Letter* è vista subito come un'opera che finalmente può stare alla pari con la produzione europea (« Something might at last be sent to Europe as exquisite in quality as anything that had been received, and the best of it was the thing was absolutely American... »<sup>19</sup>. Anche *The Scarlet Letter*, proprio per la sua grandezza, viene inglobata nella cultura inglese e giudicata nell'ambito della narrativa inglese, « the most consistently gloomy of English novels of the first order »<sup>20</sup>. La narrativa americana appare ancora subordinata a quella inglese, e l'idea di uno sviluppo antitetico non è considerata. William Dean Howells, già su posizioni più spregiudicate, non approvò il concetto di « provincialism » applicato all'America che è uno dei temi fondamentali del saggio jame-siano<sup>21</sup>.

Ma James era in quel momento impegnato a conquistare il pubblico inglese, e non voleva evidentemente segnare linee di demarcazione troppo nette — anzi, pare quasi lagnarsi dell'etichetta di narratore americano in una lettera a Mrs. F.H. Hill del 21 marzo 1879, di cui Leon Edel ha sottolineato l'importanza, trattandosi di uno dei pochi commenti di James che siano rimasti a proposito della recensione di un suo libro, in questo caso il controverso *Daisy Miller and Other Stories*<sup>22</sup>. Nella lettera James protesta con la corrispondente perché, avendo rappresentato due signore inglesi

17. *Ibidem*, p. 55.

18. *Ibidem*, p. 45.

19. *Ibidem*, p. 109.

20. *Ibidem*, p. 107.

21. T. TANNER, *Introduzione all'op. cit.*, pp. 4 segg.

22. Si veda H. JAMES, *Selected Letters*, edited by L. Edel, London, 1956, p. 103 in nota.



in modo sfavorevole, la critica, con una spiacevole generalizzazione, lo ha rimproverato di aver espresso un giudizio negativo sulle « English manners » — cosa che egli non aveva voluto assolutamente fare. E inoltre:

And then, in such a matter, the bother of being an American! Trollope, Thackeray, Dickens, even with their big authoritative talents, were free to draw all sorts of unflattering English pictures, by the thousand. But if I make a single one, I am forthwith in danger of being confronted with a criminal conclusion — and sinister rumours reach me as to what I think of English society<sup>23</sup>.

In realtà, fino agli anni '80 la polemica era stata a senso unico. Mentre da parte inglese non si era mancato — ogni volta che se ne presentava l'occasione — di sottolineare la propria massiccia e scontata superiorità culturale, i letterati americani non avevano mai esplicitamente attaccato la tradizione inglese, soprattutto nel campo della narrativa.

Anche Emerson e gli altri trascendentalisti, seppure auspicando una cultura autonoma, non avevano cercato di svalutare in alcun modo, almeno esplicitamente, l'esperienza letteraria inglese. Ma, per rimanere nel campo della narrativa né Melville né lo stesso Hawthorne avevano mai avanzato, neppure in privato, critiche radicali contro una tradizione con cui in gran parte ancora si identificavano (senza con questo negare l'assoluta novità della loro opera). Melville, anzi, in una lettera all'amico Duyckinck del luglio 1847, confrontando le reazioni del pubblico inglese con quello americano all'apparizione di *Omoo*, sottolineava l'atteggiamento più positivo dei lettori inglesi<sup>24</sup>. Più tardi, però, rompeva con l'editore Bentley che voleva modificare i suoi libri per adattarli al gusto inglese<sup>25</sup>. Particolarmente interessante è la lettera del 20 luglio 1851 allo stesso Bentley, in cui Melville traccia un quadro pessimistico della cultura americana, esortando Bentley e

23. H. JAMES, *op. cit.*, pp. 108-109.

24. H. MELVILLE, *The Letters*, edited by M. R. Davis e W. H. Gilman, New Haven, 1960, p. 64.

25. *Ibidem*, p. 151, anche nota 5.

gli altri editori inglesi a muoversi per l'annosa questione (che si trascinerà fino alla fine del secolo) dei diritti d'autore:

... in all reasonable probability no International Copyright will ever be obtained — in our time, at least — if you Englishmen wait at all for the first step to be taken in this country. Who have any motive in this country to bestir themselves in this thing? Only the authors — who are the authors? — A handful. And what influence have they to bring to bear upon any question whose settlement must necessarily assume a political form? They can bring scarcely any influence whatever<sup>26</sup>.

Il paese è, infatti, governato da « sturdy backwoodsmen » che hanno qualche interesse solo per giornali e riviste. Anche qui il senso di inferiorità di una cultura ai primi passi è chiaramente espresso.

Hawthorne, pur non esitando, durante gli anni passati a Liverpool (1853-1857), ad assumere atteggiamenti fortemente polemici nei confronti della civiltà inglese, trattò sempre con estremo riguardo la letteratura, in particolar modo la narrativa, inglese. Ogni volta che egli accenna alle celebrità del momento, Dickens e Thackeray, lo fa con ammirazione e rispetto — e lo stesso si può dire per Scott e per i narratori del XVIII secolo<sup>27</sup>. Sia in Melville che in Hawthorne è difficile trovare uno spunto polemico esplicitamente diretto contro la tradizione inglese o alcuni suoi autori.

La consapevolezza di una differenza di fondo che fosse in qualche modo non individuale, ma collettiva, emerge forse per la prima volta nella polemica a distanza tra Hawthorne e Trollope. All'origine vi era stata una lettera di Hawthorne scritta nel 1860, ma pubblicata dal suo destinatario, James T. Fields, solo nel 1871. Nella lettera Hawthorne, probabil-

26. *Ibidem*, p. 134.

27. Si veda RANDALL STEWART, Introduzione a N. Hawthorne, *The English Notebooks*, New York and Oxford, 1941, in particolare pp. XXXVII segg. Visitando l'Inghilterra, Hawthorne spesso ricorda scene di romanzi ambientati nei luoghi in cui egli si ferma. Ad esempio, a Gloucester, va alla ricerca di una locanda dove era stato Tom Jones (*ibidem*, p. 513).

mente con una sfumatura ironica<sup>28</sup>, definiva i romanzi di Trollope:

solid and substantial, written on strength of beef and through the inspiration of ale and just as real as if some giant had hewn a great lump out of the earth, and put it under a glass case, with all its inhabitants going about their daily business, and not suspecting that they were made a show of...<sup>29</sup>.

Trollope prendeva spunto da questa lettera in un saggio sulla *North American Review* del settembre 1879 per difendere la sua narrativa, e, nello stesso tempo, impostava un discorso più vasto tentando una geniale definizione della narrativa americana in contrapposizione a quella inglese:

The creations of American literature generally are no doubt more given to speculative — less given to the realistic — than are those of English literature. On our side of the water we deal more with beef and ale, and less with dreams...<sup>30</sup>.

Siamo così nuovamente giunti al 1879, l'anno della pubblicazione dello *Hawthorne* di Henry James. Già sui giornali americani si era iniziato il dibattito sul « Great American Novel » e William Dean Howells si preparava ad innescare la sua bomba letteraria — il saggio su James del 1882. Nell'ultimo ventennio del secolo il problema specifico della narrativa americana e della sua autonomia — poi, addirittura, superiorità — rispetto alla tradizione inglese, si intreccerà, come abbiamo già accennato, al tentativo di definire un nuovo tipo di romanzo. La posizione della cultura americana non sarà, ovviamente, univoca. Si possono immediatamente isolare tre atteggiamenti di fondo.

Si vedano tutti i documenti che riguardano questa controversia ora raccolti in *Hawthorne: the Critical Heritage*, edited by J. DONALD CROWLEY, London, 1970, pp. 513-25. Il Crowley sostiene che Hawthorne voleva soprattutto opporre « the romance with popular fiction which he could enjoy but could not altogether respect as serious literature » (p. 513).

29. *Ibidem*, p. 514.

30. *Ibidem*, p. 515.

La cultura accademica continua ad ignorare il romanzo americano e ad attingere alla tradizione consacrata — il romanzo inglese del '700, Jane Austen e Scott, Dickens e Thackeray, Trollope e George Eliot, fino ad arrivare (e a fermarsi) a Hardy. A loro volta, scrittori e critici legati alla forma del « romance » tendono a respingere l'idea di una narrativa autonoma, che, in fin dei conti, Howells andava enunciando proprio in polemica con il « romance ». Per essi, la tradizione narrativa non può fare a meno di Scott e di Stevenson.

Infine, vi è il gruppo degli scrittori ribelli e iconoclasti, che sono poi i grandi narratori americani dell'ultimo ventennio del secolo, con alla testa Howells. Per essi, l'affermazione del nuovo credo realista, nelle varie sfumature che assume individualmente, si accompagna spesso — ma non sempre — con un atteggiamento distruttivo nei confronti della grande tradizione narrativa inglese. Il momento dell'indipendenza culturale è anche il momento in cui si bruciano i ponti con il passato in modo netto e radicale.

Per quanto riguarda la critica accademica, si può ricordare *The English Novel and the Principle of Its Development* di Sidney Lanier, pubblicato postumo nel 1891 sulla base delle lezioni tenute dal Lanier alla Johns Hopkins University nel 1881. La visione del Lanier è quanto mai tradizionale e si ferma a George Eliot, alla quale, direttamente o indirettamente, è dedicata una buona metà del corso. Il naturalismo di Zola viene liquidato frettolosamente nella prima lezione, mentre tutta la narrativa inglese (di narrativa americana non si parla mai) è vista alla luce di una concezione didattico-moralistica che ha inizio nel '700 e si articola attraverso Thackeray e Dickens per culminare in George Eliot. Fedele alla sua impostazione, Lanier nomina appena Jane Austen e riduce Scott alla statura di uno scrittore per ragazzi perché i suoi romanzi « discuss no moral problems »<sup>31</sup>. Anche Dickens viene visto esclusivamente come « a preacher »

31. S. LANIER, *The English Novel and the Principle of Its Development*, New York, 1891, p. 186.

che ci rivela la miseria della vita londinese<sup>32</sup>, mentre George Eliot viene esaltata per aver portato a pieno compimento quel « moral purpose » presente in tutta la narrativa inglese. Tutto il volume è animato da un intento idealistico — basterebbe pensare all'affermazione conclusiva, « George Eliot shows man what he may be, in what he is »<sup>33</sup> — che esclude qualsiasi apertura sia nei confronti di una narrativa intesa come espressione di una determinata cultura autonoma, sia nei confronti del realismo in senso lato.

Nel novembre del 1892 compare il primo numero di una rivista a carattere accademico destinata a diventare famosa, *The Sewanee Review*, ed è significativo che esso si apra con un saggio dedicato a un narratore inglese, Thomas Hardy, definito da W.P. Trent « the most prominent English novelist »<sup>34</sup>. Nel maggio del 1893 lo stesso Trent esprime alcuni cauti giudizi di rinnovamento, raccomandando di fornire agli studenti universitari « something beyond a few eulogistic lectures or talks on great novelists like Scott and Thackeray »<sup>35</sup>. Nel primo volume della rivista troviamo saggi dedicati al romanzo inglese, al romanzo spagnolo, a Zola — ma nulla sulla narrativa americana. Il ghiaccio viene rotto con un saggio di J.B. Henneman dell'Università del Tennessee nell'agosto 1894. In « The Modern Spirit in Literature » lo Henneman delinea brevemente alcune caratteristiche del romanzo americano, ponendolo tutto sotto il segno del « romance », e accennando alla « detailed self-introspection in the work of Mr. Howells and Mr. James » che gli sembra l'avvisaglia dell'arrivo di un'arte decadente, « a foreign importation... not a native product »<sup>36</sup>.

Con un certo compiacimento lo Henneman sottolinea che

32. *Ibidem*, p. 188.

33. *Ibidem*, p. 293.

34. W. P. TRENT, « The Novels of Thomas Hardy » in *The Sewanee Review*, November 1892, p. 18.

35. W. P. TRENT, « The Teaching of English Literature » in *riv. cit.*, May 1893, p. 265.

36. J. B. HENNEMAN, « The Modern Spirit in Literature », in *riv. cit.*, August 1894, p. 507.

la narrativa americana si muove ancora in prevalenza nel solco della tradizione dickensiana (già svilita al puro elemento comico), e cita come autori rappresentativi di questa tendenza Bret Harte e Mark Twain:

The average American experience is more associated still with the outward active bristle of adventure and excitement than with even the first stages of morbidly contemplative existence, pre-requisite to a life of self-analysis. The Dickens type of story, picturesque, endowed with passion, suffused with color, and often verging on the burlesque and comic, is still the prevailing model in American fiction<sup>37</sup>.

In conclusione, lo Henneman vede in corso, nella narrativa contemporanea, un conflitto tra realismo e romanticismo, che il romanticismo sta vincendo. Al massimo rappresentante del « romance » americano, Marion Crawford, è infatti dedicato il primo saggio della *Sewanee Review* che si occupi di un narratore statunitense. L'autore è ancora W.P. Trent, che non esita a tessere le lodi più sperticate di Crawford, « a writer who has made thousands of friends and deserves to make thousands more »<sup>38</sup>.

Proprio per le sue caratteristiche di rivista accademica, uno sguardo ai primi volumi della *Sewanee Review* dà un'idea completa della lentezza con cui la critica ufficiale recepiva i nuovi problemi prospettati da Howells e da altri. Nel volume II, che comprende le annate 1894-1895, ad esempio, troviamo un altro saggio su Thomas Hardy, saggi su Swift, Hauptmann, su diversi aspetti della letteratura francese, ma, a parte il caso di Crawford, nessuna menzione di narratori americani. Bisogna aspettare il Febbraio 1896 per trovare un buon saggio di Jo S. McCowan su « Our First Novelist », cioè Charles Brockden Brown, e il 1898 per

37. *Ibidem*, p. 508.

38. W. P. TRENT, « Mr. Crawford's Novels » in *rit. cit.*, February 1894, pp. 239-256.

leggere due articoli dedicati rispettivamente a Poe e alla Beecher-Stowe<sup>39</sup>.

Tra gli scrittori americani che rappresentano il « romance » tradizionale, un atteggiamento che potremmo definire di compromesso è tenuto da Julian Hawthorne in un articolo apparso sulla *North American Review* del 1884, « The American Element in Fiction ». Lo Hawthorne non crede all'esistenza di una letteratura genuinamente americana:

A book about the census; if it be not American, is nothing; but a poem or a romance, though written by a native-born American, who, perhaps, has never crossed the Atlantic, not only may, but frequently does, have nothing in it that can be called essentially American, except his English, and, occasionally, his ideas<sup>40</sup>.

Ne auspica però la nascita, soprattutto agganciandola alla tradizione del « romance » esaltata dalla narrativa paterna. Nel saggio compaiono alcune idee sui limiti della società americana che Julian Hawthorne ha certamente ripreso da James (« American life has been, as yet, nothing but a series of episodes, of experiments »)<sup>41</sup>. Aprendosi agli influssi stranieri, soprattutto nel campo del « romance », sarà possibile ovviare a queste carenze. L'importante è non lasciarsi imprigionare da velleitarismi provinciali: « It is silly and childish to make the boundaries of the America of the mind coincide with those of the United States »<sup>42</sup>. L'ambiguità del messaggio sta nel fatto che Julian Hawthorne rifiuta il concetto di romanzo realistico proposto da Howells e rifiuta

39. In proporzione, la poesia americana viene trattata con maggiore considerazione. Se consultiamo il *General Index* per i primi dieci volumi (1892-1902), pubblicato all'inizio del vol. X, troviamo sotto l'intestazione unica « English and American Literature », per la prosa, 22 saggi dedicati a quella inglese e 8 a quella americana, per la narrativa, 17 saggi dedicati all'Inghilterra, e 5 soli dedicati all'America.

40. JULIAN HAWTHORNE, « The American Element in Fiction », in *North American Review*, CXXXIX, 1884, p. 164.

41. *Ibidem*, p. 177.

42. *Ibidem*, p. 177-178.

anche l'idea di una narrativa autonoma. E' vero che anche Howells aveva parlato di influsso francese, ma contrapponendolo alla tradizione del romanzo inglese e del « romance ». Il rifiuto di identificare l'« America della mente » con una entità geografica riapre, in questo momento storico, la porta all'influenza di Scott e Stevenson, di cui infatti Julian Hawthorne fu un seguace.

Una posizione di completo distacco dai problemi della nuova narrativa americana è espressa da Marion Crawford nel suo volumetto *The Novel: What It Is*, pubblicato nel 1893. Il Crawford ha una visione romantica della narrativa, che gli sembra appartenere più alla sfera etica che a quella estetica. Anch'egli oppone « novel » e « romance » precisando che « the realist proposes to show men what they are; the romanticist tries to show men what they should be »<sup>43</sup>. Coerente con la sua scelta moralistica, Crawford vede nel « romance » una forma d'arte più positiva e quindi più alta<sup>44</sup>. In questo contesto, i valori narrativi della tradizione inglese sono ovviamente accettati supinamente. Bisogna ricordare che il recupero dell'arte narrativa dal punto di vista etico, con la conseguente condanna dell'estetismo e di ogni letteratura aristocratica, non era monopolio dei seguaci del « romance », ma verrà operato anche da Leone Tolstoj, nel suo celebre trattato, immediatamente tradotto in Inghilterra da Aylmer Maude con il titolo *What Is Art* (1899), e che influì profondamente, per l'autorità dello scrittore russo, sul dibattito intorno agli obiettivi e alle caratteristiche della narrativa anglo-americana alle fine del secolo. In America lo tennero in grande considerazione, tra gli altri, Howells, Crane e Norris.

L'attacco contro la tradizione inglese in nome del nuovo romanzo americano fu guidato da Howells — in varie forme

43. M. CRAWFORD, *The Novel: What It Is*, London and New York, 1893, p. 76.

44. *Ibidem*, p. 77. L'appello ai valori ideali del « romance » è una delle armi preferite dei sostenitori di questo genere letterario anche in Inghilterra. Si veda l'intervento di H. RIDER HAGGARD, « About Fiction » sulla *Contemporary Review*, February 1887, pp. 172-180.



ne furono coinvolti anche Mark Twain e Henry James, e poi, alla fine del secolo, la nuova generazione degli scrittori realisti, Crane, Norris, Garland. L'atteggiamento di tutti questi scrittori non fu, naturalmente, univoco. Secondo la sensibilità anche psicologica e la cultura di ognuno, l'attacco si articolò con sfumature diverse in Howells, James, Gerland, oppure fu attutito da un sostanziale disinteresse teorico per il problema in Twain e Crane, e, almeno in un caso, quello di Norris, il rispetto per la tradizione narrativa inglese non venne mai meno.

E' indubbio che l'opera di smantellamento fu condotta principalmente da Howells, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, quando il dibattito sul « Great American Novel », iniziato da John De Forest già nel 1868, si fece più aspro e coinvolse tutta la cultura americana<sup>45</sup>. L'allontanamento di Howells dalla tradizione inglese è progressivo e le sue radici possono essere rintracciate anche nelle sue lettere. Ad esempio, in una lettera dell'8 dicembre 1867 riferisce con entusiasmo d'aver assistito a una conferenza americana di Dickens, ma conclude: « It was rather sad, however, for an American, who had naturalized Dickens's characters, to find that after all they were English »<sup>46</sup>, dove i due termini, « American » e « English », vengono già nettamente contrapposti. Dieci anni dopo, nel 1877, egli lodando Turgheniev esprime a Charles Dudley Warner la sua netta disapprovazione per i romanzi in tre volumi (i « triple deckers »), su cui appunto si fondava tanta parte della tradizione narrativa inglese:

I believe I grow more and more contrary-minded on this point and it seems to me that the people of the next age will look with as much amaze upon our big novels as we do upon Richardson's. The man who has set the standard for the novel

45. Su questo punto si veda l'Introduzione di C. M. KIRK e R. KIRK a W. D. HOWELLS, *Criticism and Fiction*, New York, 1959.

46. W. D. HOWELLS, *Life in Letters*, edited by MILDRED HOWELLS, New York, 1928, vol. I, p. 123.

of the future, is Tourgénief whom certainly you can't blame for want of a vast outlook, or sidelight, or world<sup>47</sup>.

Ma, naturalmente, una cosa era esprimere dubbi e insoddisfazioni in privato, e una cosa ben diversa attaccare pubblicamente dalle colonne di una rivista come il *Century* la tradizione inglese in blocco, sostituendovi non un rappresentante illustre della cultura europea, ma addirittura un romanziere americano. E' quanto Howells fece nel saggio apparso sul *Century* del novembre 1882, e dedicato a Henry James. In esso traspare l'idea positivista che anche l'arte, come ogni altra attività umana, è destinata a svilupparsi ed evolversi rispetto al passato<sup>48</sup>. Così si spiega la condanna della tradizione medio-vittoriana che viene relegata tra le antichità della storia accanto al romanzo settecentesco:

The art of fiction has, in fact, become a finer art in our day than it was with Dickens and Thackeray. We would not suffer the confidential attitude of the latter now, nor the mannerism of the former, any more than we could endure the prolixity of Richardson or the coarseness of Fielding. These great men are of the past — they and their methods and interests; even Trollope and Reade are not of the present. The new school derives from Hawthorne and George Eliot rather than any other...<sup>49</sup>

e il romanzo contemporaneo, proseguiva Howells dopo aver esaminato l'influsso del naturalismo francese (ma quello di Daudet, non di Zola), aveva appunto in un americano, Henry James, il suo massimo rappresentante. Si può notare che il concetto di « past » e « present » non è strettamente cronologico, ma, servendosi di esso, Howells fa piazza pulita della tradizione inglese, salvando solo George Eliot. Più tardi egli perfezionerà, nello stesso tempo modificandola, la sua

47. *Ibidem*, p. 232.

48. Sull'« evolutionary criticism » di Howells e di altri letterati americani del periodo come Thomas S. Perry si veda DONALD PIZER, *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*, Carbondale & Edwardsville, 1966, specialmente pp. 77-87.

49. W. D. HOWELLS, « Henry James, jr. », *The Century Magazine*, November 1882, p. 28.

personale interpretazione della narrativa inglese, fissandone il culmine in Jane Austen, e considerando tutta la storia successiva (con le parziali eccezioni di George Eliot e Thomas Hardy) come un progressivo decadimento dei più alti valori narrativi.

Ma intanto il saggio di Howells aveva fatto esplodere una violenta polemica. Il senso dell'oltraggio si può misurare solo dalle reazioni inglesi. Giuseppe Gadda Conti ricorda « due attacchi anonimi sugli autorevoli trimestrali *Blackwood's* e *Quarterly Review* »<sup>50</sup>, ma le invettive continuarono per anni, e Howells divenne la bestia nera della cultura inglese. Alcuni dei critici più famosi non esitarono a tirargli le orecchie con notevole ferocia. George Saintsbury, in un articolo sulla *Fortnightly Review* del 1887, in cui inneggia al trionfo del « romance » propiziato da Stevenson e Rider Haggard, pur criticando a sua volta Dickens, Thackeray e anche Scott per la « carelessness » dei loro intrecci, rivela nei confronti di Howells lo stesso atteggiamento di superiorità culturale che abbiamo già visto in Arnold e in Lang a proposito dell'America:

Now America, a little young at « culture » is taking her little etiquette books very seriously and trying to obey their minutest directions; while Englishmen, whose literary breeding is of an older stamp and tolerably well established, do not trouble themselves about it at all. For my part, I think some of my friends are very hard on Mr. Howells when he makes those comic little critical excursions of his. Your virtuous beginner always plays the game with surpassing strictness, and is shocked at the lax conduct of oldsters<sup>51</sup>.

Anche Edmund Gosse, nel primo saggio scritto da un inglese, in cui si cerchi di dare una valutazione positiva del naturalismo francese, non manca di affibbiare una stoccata a Howells, quando, paragonando il suo atteggiamento nei con-

50. G. GADDA CONTI, *op. cit.*, p. 151.

51. G. SAINTSBURY, « The Present State of the Novel » in *The Fortnightly Review*, 1 settembre 1887, p. 412.

fronti della tradizione con quello di Zola, afferma che « I do not understand Zola to condemn the romantic writers of the past; I do not think he has spoken of Dumas père or of George Sand as Mr. Howells has spoken of Dickens »<sup>52</sup>.

Howells si rese subito conto delle reazioni negative che il suo intervento aveva suscitato, e, a sua volta, non abbandonò la polemica<sup>53</sup>, continuandola, anzi, dal 1886 nella Rubrica « Editor's Study » sullo *Harper's Magazine*. La rubrica durò fino al 1892, e nel 1891 Howells raccolse ritoccandoli i più importanti dei suoi articoli nel volume *Criticism and Fiction*, « as complete and significant a statement of Howells' position at the very height of his career as *The Art of Fiction* was of the critical position of Henry James »<sup>54</sup>.

In *Criticism and Fiction* particolarmente feroci sono le stroncature di Scott — e l'accanimento di Howells è comprensibile solo se si ricorda che i sostenitori del « romance », a cominciare da Stevenson e Rider Haggard, vedevano proprio in Scott il massimo esponente del genere. Per demolire Scott Howells ricorre ancora alla teoria dell'evoluzione dell'arte (in parte contraddicendosi, perché lo stesso ragionamento avrebbe allora potuto essere applicato a Jane Austen, che di Scott era più o meno contemporanea):

In the beginning of every art even the most gifted worker must be crude in his methods and we ought to keep this fact always in mind when we turn, say, from the purblind worshippers of Scott to Scott himself, and recognize that he often wrote a style cumbrous and diffuse...<sup>55</sup>.

52. E. Gosse, « The Limits of Realism in Fiction », in G. J. BECKER, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, p. 387 (pubblicato in America nel 1891 e in Inghilterra solo due anni dopo).

53. Si veda la bella lettera a Roswell Smith del 19 novembre 1882, in *op. cit.*, p. 329: « I suppose you will have seen that I have stirred up the English papers pretty generally by what I wrote of Dickens and Thackeray in my paper on James. I don't remember just what I said, but so far as they have quoted me, I stand by myself, and should only wish to amplify and intensify the opinions that they object to. I knew what I was talking about, and they don't know at all what they are talking about ».

54. C. M. KIRK, Introduzione all'*op. cit.*, p. 6.

Pur disposto a riconoscere una certa grandezza a Scott, Howells lo considera adatto (e qui non si può non immaginare un'intenzione ironica nei confronti della cultura inglese) soprattutto ai ragazzi: « he can still amuse young people... »<sup>56</sup>, che tuttavia dovrebbero essere avvertiti della sua ideologia oscurantista e reazionaria. Scott, dunque, si può considerare un grande scrittore solo in rapporto ai romanzieri che lo precedettero<sup>57</sup>. Nel complesso, il romanzo inglese sembra a Howells in piena decadenza dai tempi della « simple verity, the refined perfection of Miss Austen »<sup>58</sup>. Egli giunge a chiedersi, con intento certo provocatorio:

With her example before them, why should not English novelists have gone on writing simply, honestly, artistically, even after? One would think it must have been impossible for them to do otherwise...<sup>59</sup>.

Invece gli inglesi, che pure « have mind enough », sono stati rovinati da una critica falsa e totalmente arbitraria — a sua volta essa ha generato il cattivo gusto, e il cattivo gusto ha prodotto cattivi romanzi. Come se non bastasse, gli inglesi sono incapaci di imparare da un'altra cultura, perché ammalati di provincialismo (proprio quello di cui James aveva accusato la cultura americana!):

The art of fiction, as Jane Austen knew it, declined from her through Scott and Bulwer, and Dickens, and Charlotte Bronte, and Thackeray, and even George Eliot, because the mania of romanticism had seized upon all Europe, and these great writers could not escape the taint of their time; but it has shown few signs of recovery in England, because English criticism, in the presence of continental masterpieces, has continued provincial and special and personal...<sup>60</sup>.

55. W. D. HOWELLS, *op. cit.*, p. 17.

56. *Ibidem*, p. 17.

57. *Ibidem*, p. 17.

58. *Ibidem*, p. 32.

59. *Ibidem*, p. 32.

60. *Ibidem*, p. 38.

Dunque anche George Eliot viene ridimensionata, e soltanto Trollope e Hardy parzialmente salvati dalla strage<sup>61</sup>. Ma Howells non manca di ricordare che essi non sono gli scrittori preferiti dalla critica inglese. Se la critica di « those poor islanders » fosse chiamata a pronunciarsi in blocco sull'autore preferito, la maggioranza indicherebbe:

a writer who had so little artistic sensibility, that he never hesitated on any occasion, great or small, to make a foray among his characters, and catch them up to show them to the reader and tell him how beautiful or ugly they were; and cry out over their amazing properties<sup>62</sup>.

E' evidente che Howells sta alludendo al « caricaturist Thackeray », a cui aveva accennato in precedenza preferendogli Trollope, o, più probabilmente, a Dickens. La teoria dell'impersonalità dell'artista, che Howells accetta senza discussione dall'amico James, comporta inevitabilmente la condanna della tradizione narrativa inglese, con l'eccezione della Austen. Si noterà il tono di disprezzo di Howells: l'intento provocatorio contenuto in tutto *Criticism and Fiction* è un dato essenziale. Chiamare gli inglesi « those poor islanders » non è solo una battuta, è il segno della precisa volontà di Howells che si propone di invertire il tradizionale rapporto di inferiorità culturale tra Inghilterra e America. La polemica contro la tradizione narrativa inglese, allo stesso modo, è resa più aspra dalla esaltazione non solo di Hawthorne e di James, ma anche dei romanzieri francesi e russi. Gli inglesi sono improvvisamente retrocessi all'ultimo posto della classifica per il presente, e condannati a una posizione subalterna anche in futuro:

It is the difference of the American novelist's ideals from those of the English novelist that gives him advantage, and seems

61. *Ibidem*, p. 39. Hardy fu certamente il narratore inglese contemporaneo più popolare in America sia presso la critica accademica sia presso gli artisti innovatori. Si veda CARL J. WEBER, *Hardy in America, Waterville, Maine*, 1946.

62. W. D. HOWELLS, *op. cit.*, p. 39.

to promise him the future. The love of the passionate and the heroic, as the Englishman has it, is such a crude and unwholesome thing, so deaf and blind to all the most delicate and important facts of art and life, so insensible to the subtle values in either that its presence or absence makes the whole difference, and enables one who is not obsessed by it to thank Heaven that he is not as that other man is<sup>63</sup>.

Brano, questo, di sapore jamesiano, ma che anticipa anche certe drastiche prese di posizione della critica americana a noi più vicina, e di cui Howells fu certo l'iniziatore<sup>64</sup>.

L'estremismo di Howells provocò qualche reazione anche in America. Nel 1889 Maurice Thompson, sulla *North Atlantic Review* lamentava il continuo mutamento dei gusti e l'allontanamento eccessivo dalla tradizione inglese ormai privata di qualsiasi importanza:

Just now we are trying to be French. Yesterday we were cultivating the Russians; last week the English had us under their thumbs. Daudet and Maupassant, despite Mr. Howells's eloquent plea for Tolstoi, are influencing (to a surprising degree) the currents of American fiction at this moment, while Scott and Thackeray and Dickens are powerless...<sup>65</sup>.

Ma Howells continuò con vigore i suoi attacchi. Sul *Munsey's Magazine*, nel 1897, pur ricordando la sua passione giovanile per Dickens e Thackeray, ribadiva il ridimensionamento operato dall'uomo maturo. Il metodo della pubblicazione a puntate viene qui indicato come la causa maggiore del fallimento di Dickens e di George Eliot (un'inter-

63. *Ibidem*, p. 60.

64. Si veda, ad esempio, l'intervento di Leslie Fiedler durante il simposio tenuto alla Brown University nel novembre 1969: « Well, there is no contemporary fiction in England, really. Somehow British literature died at a certain point, I don't understand why... ecc. » (in *Novel: A Forum on Fiction*, Spring 1970, p. 202).

65. M. THOMPSON, « Foreign Influence on American Fiction », *North American Review*, July 1889, p. 118.

66. W. D. HOWELLS, « My Favorite Novelist and His Best Book », ora in *Criticism and Fiction*, cit., p. 99.

pretazione che, almeno per quanto riguarda Dickens, sarà poi ampiamente ripresa dalla critica inglese e verrà consacrata da Q.D. Leavis nel celebre *Fiction and the Reading Public*). La condanna della «romantic school» rimane ferma, ma si nota un parziale ripensamento sulla grandezza di Dickens<sup>66</sup>.

In *Heroines of Fiction* (1901) troviamo l'esaltazione di Defoe, considerato il più grande narratore del '700, anzi, un «modern artist» in grado di insegnare ancora molto. Proprio da Defoe Howells fa iniziare una linea di narratori inglesi che non sarebbe dispiaciuta al Leavis della *Great Tradition*:

De Foe, Richardson, Goldsmith, Frances Burney, Marie Edgeworth, Jane Austen: this is the lineage of the English fiction whose ideal is reality, whose prototype is nature<sup>67</sup>.

Al vertice della piramide rimane sempre Jane Austen, «the greatest of the gifted women, who beyond any or all other novelists have fixed the character and behaviour of Anglo-Saxon fiction»<sup>68</sup>. Alla Austen solo Hawthorne, per perfezione formale, può essere accostato. Il romanzo americano è stato comunque più fedele di quello inglese alla Austen, essendo stato costruito «upon more symmetrical lines». Alla limpida prosa della Austen è contrapposta ancora una volta la caoticità e la confusione di Scott («in prose, at least the prose of his novels, he was shapeless, tautological, heavy, infirm, wandering, melodramatic and over-literary»<sup>69</sup>). Anche in quest'opera, poi, continua la rivalutazione di Dickens, sempre esecrato per i suoi mostruosi difetti, e tuttavia accostato a Balzac per la sua «mighty imagination». Le colpe di Dickens sono il prodotto del cattivo gusto di un'epoca che aveva falsi ideali artistici («an age of debauched ideals»), e tuttavia, neppure il razionalista Howells può sottrarsi al

67. W. D. HOWELLS, *Heroines in Fiction*, London and New York, 1901, p. 79.

68. *Ibidem*, p. 38.

69. *Ibidem*, p. 109.



fascino della narrativa dickensiana, rappresentata come un colossale e stupefacente edificio eretto al di fuori di ogni regola:

It will stand like some vast, fantastic structure, left aside by the course of art, and visited by the curious student of our century with amaze for the age that could have found it beautiful, but not without a certain awe for the mighty talent which reared it with such unbridled strength in obedience to forces animating the long revolt of romanticism against the classical conventions<sup>70</sup>.

Il « romance » dickensiano resta comunque sostanzialmente da condannare, a differenza del « romance » americano di Hawthorne. Mettendo a confronto l'uno e l'altro autore in un breve brano di *Heroines of Fiction*, che è di importanza fondamentale per la comprensione di uno degli aspetti più controversi della sua critica, Howells cercò di definire « the difference between the romanticist and the romantic, which is almost as great as that between the romantic and the realistic »<sup>70</sup>.

In Hawthorne vi sono personaggi reali, legati a una problematica morale, e proiettati in circostanze fantastiche, mentre i personaggi di Dickens sono marionette manovrate dall'autore secondo uno schema rigidamente programmato. Dunque, « Romance, as in Hawthorne, seeks the effect of reality in visionary conditions; romanticism, as in Dickens, tries for a visionary effect in actual conditions »<sup>71</sup>. La narrativa di Hawthorne rispetta e potenzia le regole del realismo, quella di Dickens le nega e le distrugge. Nel complesso, i toni della polemica, vent'anni dopo l'attacco del *Century*, si stanno smorzando. Howells sembra disposto ad ammettere nelle file della grande narrativa inglese, oltre a Jane Austen e a Thomas Hardy, anche George Eliot, Trollope e George

70. *Ibidem*, p. 154.

71. *Ibidem*, p. 162.

72. *Ibidem*, p. 162.

73. *Ibidem*, p. 221.

Moore<sup>73</sup>. Non mancano i sussulti polemici, come in una lettera del 1902 a Brander Matthews: «As for the English, coming to our position so loath and so late, I could wish they had the decency to recognize our priority...»<sup>74</sup>.

E' proprio una lettera a F.A. Duncke del 28 febbraio 1918, poco più di due anni prima della morte, che ci dà la possibilità di cogliere un nuovo atteggiamento, almeno nei confronti di Dickens, di cui Howells stava leggendo, probabilmente per la prima volta, *Great Expectations*, trovandolo inaspettatamente un capolavoro:

It amazes me by its variety and fullness and makes me ashamed of ever slighting Dickens in my opinions. We ought to have several lives—not so many as a cat, but far more than most men, so as to correct the mistakes of one in another...<sup>75</sup>.

Al momento della morte, il 10 maggio 1920, Howells stava abbozzando due saggi su James in cui avrebbe battuto l'accento sulla qualità americana della narrativa dell'amico. Così il dibattito tra America e Inghilterra continua in Howells fino alla morte<sup>76</sup>.

Anche Henry James partecipò attivamente al dibattito sul rapporto tra romanzo inglese e romanzo americano. La sua concezione della narrativa ed i legami con la tradizione inglese sono già stati oggetto di accurata indagine<sup>77</sup>. Ci li-

74. W. D. HOWELLS, *Life in Letters*, cit., vol. II, p. 161.

75. *Ibidem*, p. 378. Come narratore, Howells fu certamente influenzato da Dickens durante tutta la sua carriera. Si veda J. H. GARDNER, «Howells: The Realist as Dickensian» in *Modern Fiction Studies*, Autumn 1970, pp. 323-343.

76. Si veda *Life in Letters*, cit., vol. II, pp. 394-395.

77. In particolare per l'attività critica di James rinvio a R. WELLES, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. IV, London, 1966 (I ed. 1965), pp. 213-237, e a A. LOMBARDO, Introduzione a H. JAMES, *L'Arte del Romanzo*, Milano, 1959. Per i rapporti con singoli narratori inglesi si veda C. ZAULI-NALDI, «James e Trollope», in *Studi Americani* 3 (1957), pp. 205-219, B. PISAPIA, «George Eliot e Henry James», in *Studi Americani* 13 (1967), pp. 235-280. Non mi pare che il rapporto Dickens-James sia stato indagato a fondo (si veda, comunque, H. BLAIR ROUSE, «Dickens and Henry James», in *Nineteenth Century Fiction* V, 1950, pp. 151-157).

mitteremo quindi a considerare brevemente alcune sue prese di posizione più significative soprattutto in rapporto alla battaglia condotta da Howells. E' quasi superfluo ricordare che la produzione critica di James è sparsa in un arco di tempo che sfiora il mezzo secolo<sup>78</sup>. Come e più di Howells, dunque, James continuò a revisionare il suo pensiero, e i suoi giudizi critici vanno sempre proiettati nel tempo.

Nei confronti della tradizione inglese James fu sempre sostanzialmente più cauto di Howells, anche se, a volte, non meno radicale. Di solito non troviamo nelle sue recensioni o nei suoi saggi nette contrapposizioni, condanne senza mezzi termini, esaltazioni indiscriminate. Insolitamente polemica, invece, fino a rasentare la stroncatura, fu la recensione di *Our Mutual Friend*, apparsa in origine nel 1865 su *The Nation* all'inizio della sua lunga attività critica. L'interesse della stroncatura sta nel fatto che James, negando ogni qualità estetica all'ultimo romanzo di Dickens, comincia nello stesso tempo a prospettare una nuova concezione della narrativa, in cui il romanziere eserciti un ruolo più alto, più consapevole e maturo<sup>79</sup>. Egli non esitò ad attaccare Dickens in modo piuttosto aspro (« It were, in our opinion, an offence against humanity to place Mr. Dickens among the greatest novelists »).

Una volta stabilitosi in Inghilterra, tuttavia, James si preoccupò più di definire le proprie teorie estetiche che di demolire quelle altrui. Anche il fondamentale saggio del 1884, *The Art of Fiction*, stampato sul *Longman's* — la stessa rivista, non si dimentichi, a cui collaborava Andrew Lang — evita prese di posizione drastiche, anche se è chiaro che la tradizione inglese è ormai superata per James non meno che per Howells. Ma, almeno formalmente, James si dissocia da Howells fin dalla prima pagina. Dopo aver ricordato che, in passato, il romanzo inglese « non sembrava aver

78. Si veda L. EDEL e D. H. LAURENCE, *A Bibliography of Henry James* (II ed. revised), London, 1961.

79. L'articolo è stato più volte ripubblicato, e recentemente in PHILIP COLLINS (ed.), *Dickens. The Critical Heritage*, London, 1971, pp. 469-473.

dietro di sé né una teoria, né una convinzione, né una consapevolezza della propria natura: non sembrava cioè essere l'espressione di una fede artistica, il risultato di una scelta e di un confronto», aggiunge però immediatamente: «Non dico che fosse necessariamente peggiore per questo: bisognerebbe avere più coraggio di quanto ne possenga io per affermare che la forma del romanzo concepita, ad esempio, da Dickens e da Thackeray manifesti qualche segno di incompletezza»<sup>80</sup>.

Parole queste che indicano come James si rendesse conto che consapevolezza teorica e maestria narrativa non necessariamente dovevano coincidere — anche senza organica teoria estetica poteva esistere grande romanzo, e viceversa; cosa che alcuni dei suoi seguaci e interpreti come Ford Madox Ford avrebbero invece dimenticato.

Nel saggio su Trollope, che precede l'*Art of Fiction* di un anno, vediamo con quale sottigliezza James tratta il problema della tradizione narrativa medio-vittoriana. In un certo senso, egli sembra accettare la solita scala di valori, ricordando subito che Trollope «does not, to our mind, stand on the very same level as Dickens, Thackeray, and George Eliot; for his talent was of a quality less finer than theirs»<sup>81</sup> — un giudizio che sarebbe stato sottoscritto dalla maggior parte della critica inglese, ma che rimane assai generico per quanto riguarda il «talento» e la «qualità» degli autori menzionati. Molto più specifiche sono le critiche che investono tutta la narrativa medio-vittoriana, allorché, ad esempio, James rimprovera a Trollope di essere stato fedele a un «certain English ideal»: «According to that ideal it is rather dangerous to be definitely or consciously an artist — to have a system, a doctrine, a form»<sup>82</sup>. La ripulsa della tradizione narrativa inglese è altrettanto netta di quella di

80. H. JAMES, *L'Arte del Romanzo* (traduz. di Alberta Fabris), Milano, 1959, pp. 35-36.

81. H. JAMES, «Anthony Trollope», in *The Century Magazine*, July, 1883, p. 385.

82. *Ibidem*, p. 385.

Howells, ma molto più sottile e complessa. Solo George Eliot sembra occupare una posizione di rilievo nell'Olimpo personale di James, accanto a Hawthorne e a Balzac, a Flaubert e a Turgenev<sup>83</sup>. Bisogna anche sottolineare che James fu sempre in grado di apprezzare (forse più in privato che pubblicamente, però) quegli scrittori inglesi che non condividevano la sua concezione del romanzo — e ne fanno fede gli epistolari con Stevenson e con Wells. Qualche volta, semmai, una lode un tantino esagerata è lo spunto per un attacco indiretto ma deciso contro il passato. In questo senso estremamente interessante è una lettera che James scrisse a Wells nel 1905, plaudendo alla pubblicazione di *Kipps*. Si veda come, sia pure in modo casuale, James demolisce la tradizione di Dickens e di Thackeray senza risparmiare neppure George Eliot:

I really think that you have done, at this time of the day, two particular things for the first time of their doing among us (1) You have written the first closely and intimately, the first intelligently and consistently ironic or satiric novel. In everything else there has always been the sentimental or conventional interference, the interference of which Thackeray is full. (2) You have for the very first time treated the English « lower middle » class, etc., without the picturesque, the grotesque, the fantastic and romantic interference of which Dickens, e.g., is so misleadingly, of which even George Eliot is so deviatingly, full...<sup>84</sup>.

Nel complesso, sia per motivi contingenti (la sua residenza in Inghilterra), sia, soprattutto, per una consapevolezza teorica certo maggiore di quella di Howells, James non cercò di operare mai una spaccatura sul piano « nazionale » — non parlò tanto di romanzo « inglese » e di romanzo « ame-

83. Si veda il già citato saggio di B. PISAPIA « George Eliot e Henry James », pp. 238 segg.

84. PERCY LUBBOCK (ed.), *The Letters of Henry James*, London, 1920, vol. II, pag. 411. Non ci si può meravigliare, leggendo lettere come queste, se Wells poi se la prese quando James ridimensionò bruscamente la sua narrativa in *The New Novel* (1914).

ricano», ma di « vecchio » e di « nuovo » romanzo. La sua stessa concezione della narrativa, come suprema manifestazione dello spirito umano, non lontana da quella di un altro scrittore legato a un'esperienza di vita e di arte internazionali quale Joseph Conrad, gli impedì distinzioni troppo nette sul piano geografico.

Varrà la pena di ricordare un ultimo particolare: anche per James, come per Howells, Dickens non fu uno scrittore facile da liquidare. Nei tardi brani autobiografici, il ricordo dell'arte e della stessa personalità di Dickens emerge prepotente. E' vero che James si rifiuta (ma questo è già significativo) di dare un giudizio critico: « criticism, roundabout him, is somehow futile and tasteless. His own taste is easily impugned, but he entered so early into the blood and bone of our intelligence that it always remained better than the taste of overhauling him »<sup>85</sup> — e tuttavia Dickens sembra esercitare un fascino a livello profondo, se proprio in termini dickensiani, e del « socially sinister Dickens », viene descritto uno dei primi incontri dello scrittore con Londra, che richiama alla mente l'ingresso del giovane Pip di *Great Expectations* nella grande e misteriosa metropoli<sup>86</sup>.

Una delle componenti della narrativa di Mark Twain è la polemica contro la tradizione culturale europea, e più specificatamente inglese. Nelle opere stesse, dunque, bisognerebbe rintracciare i segni di una vigorosa ripulsa della narrativa inglese. D'altra parte, Twain, come non sentì la necessità che ebbero James e Howells di fissare i principi ispiratori della propria arte, così non si curò di affrontare la tradizione inglese sul piano teorico. Anche Sydney Krause, che ha dedicato un intero volume all'attività critica di Twain, è costretto a riconoscere:

Though his coverage of prose writers is respectable enough, he does not seem to have read Melville, Crane, Butler, Gissing,

85. H. JAMES, *Autobiography* (« A Small Boy and Others » - 1913) ed. by F. W. DUPEE, London, 1956, p. 68.

86. *Ibidem* nella sezione « The Middle Years (1917) », p. 572.

Moore, Trollope or Conrad, and he probably read less than other writers had of Thackeray and of Dickens<sup>87</sup>.

E' probabile che Twain fosse più interessato alla demolizione di una certa tradizione *americana*, come dimostra il feroce attacco a Fenimore Cooper sulla *North American Review* del luglio 1895, o l'accanimento contro Bret Harte, presentato come scrittore fallito e puro imitatore di Dickens, in non poche pagine della *Autobiography*. Un atteggiamento iconoclastico — anche se il tono è spesso scherzoso — nei confronti della tradizione narrativa inglese emerge però nelle lettere, specie quelle scambiate con l'amico Howells.

Nell'epistolario Twain-Howells scrittori americani e inglesi sono spesso accomunati nello stesso giudizio negativo. Così, nel 1882, una delle solite tirate contro Harte si conclude con l'affermazione di Twain che « He is as slovenly as Thackeray, and as dull as Charles Lamb »<sup>88</sup>.

In un'altra occasione, nel 1909, approvando un articolo piuttosto severo di Howells su Poe, Twain ne approfitta per tirare una stoccata a Jane Austen, la scrittrice prediletta dell'amico:

To me his prose is unreadable like Jane Austen's. No, there is a difference. I could read his prose on salary, but not Jane's. Jane is entirely impossible. It seems a great pity that they allowed her to die a natural death<sup>89</sup>.

Tutto questo sebbene, qualche anno prima, Howells avesse minacciato scherzosamente di leggere al reprobato *Pride and Prejudice*, imponendogli un giusto rispetto per la scrittrice inglese<sup>90</sup>.

87. S. J. KRAUSE, *Mark Twain As A Critic*, Baltimore, 1967, p. 14. Subito dopo, tra gli scrittori più odiati da Twain il Krause elenca Jane Austen, Scott, Cooper, Poe, James, George Eliot, Meredith. Tra gli scrittori inglesi contemporanei Twain sembra conoscere solo Stevenson e Kipling, oltre allo Hardy di *Jude the Obscure* (*ibidem*, pp. 15-16).

88. MARK TWAIN, *The Howells Letters: Correspondence etc.*, eds. H. NASH SMITH e W. M. GIBSON, Cambridge (Mass.), 1960, p. 396.

89. *Ibidem*, p. 341.

Anche George Eliot appare a Twain insopportabile e antiquata, e in una lettera del 21 luglio 1885 dichiara di essersi annoiato a morte leggendo *Middlemarch* e *Daniel Deronda*. Contrappone anzi alla Eliot le opere di Howells, in particolare *Indian Summer*, e conclude accostando ancora una volta nella sua condanna autori inglesi e americani, la Eliot e Hawthorne:

You make all the motives and feelings perfectly clear without analysing the guts out of them, the way George Eliot does — I can't stand George Eliot, and Hawthorne, and those people; I see what they are at, a hundred years before they get to it, and they tire me to death...<sup>91</sup>.

Tra « those people » non è illecito immaginare anche Henry James.

Ma, tra i narratori inglesi, Walter Scott rappresentò per Twain un vero e proprio ideale negativo. Già nel 1874 egli paragonava sfavorevolmente la sua narrativa a quella di Howells (« If your genuine stories can die, I wonder by what right old Walter Scott's artificialities shall continue to live »<sup>92</sup>). La più completa demolizione di Scott avviene in un paio di lettere scritte nel 1903 a Brander Matthews, quando Twain, dopo aver descritto i suoi sforzi disperati per proseguire nella lettura di *Rob Roy* e *Guy Mannering*, prosegue:

Lord, it's all so juvenile! so artificial, so shoddy; and such wax figures and skeletons and spectres. Interest? Why, it is impossible to feel an interest in these bloodless shams, these milk-and-water humbugs. And oh, the poverty of the invention! Not poverty in inventing situations, but poverty in furnishing reasons for them. Sir Walter usually gives himself away when he arranges for a situation — elaborates, and elaborates, and

90. *Ibidem*, p. 769 - e si veda la nota degli « Editors » a p. 770 sull'ostilità che Twain nutrì sempre per la Austen.

91. *Ibidem*, p. 534.

92. *Ibidem*, p. 21.



elaborates, till if you live to get to it you don't believe in it when it happens<sup>93</sup>.

Solo molto indirettamente si può ricavare una teoria narrativa, da questi sfoghi. Twain non mostrò mai di avere una visione organica della tradizione narrativa inglese. Gli autori inglesi del '700, ad esempio, sono pressoché ignorati, anche se Twain stesso era stato paragonato a Defoe da Howells nel saggio a lui dedicato, apparso su *Century* nel settembre 1882 (due mesi prima del saggio su Henry James).

Lo stesso atteggiamento di assoluta indifferenza, soprattutto nei confronti della tradizione inglese, lo ritroviamo in Stephen Crane. Crane amava sottolineare la sua qualità di *enfant prodige* illetterato, — e tanto più di fronte ai circoli culturali inglesi, come è visibile in una lettera del dicembre 1897 a James Gibbons Huneker<sup>94</sup>. Negli scritti di Crane è più facile trovare qualche accenno al nuovo « credo » di Howells e di Garland a cui egli aveva aderito che a una tradizione narrativa a cui Crane rimane sostanzialmente estraneo.

Alcuni giudizi notevolmente severi vengono riportati da Thomas Beer nella sua preziosa ma non del tutto attendibile biografia del 1924, quando egli riferisce dei soggiorni inglesi di Crane. Nel 1890, ad esempio, sentiamo Crane esaltare Tolstoj, ma non il Flaubert di *Salambô*, e tuttavia « this was better writing than the English could do. No, he didn't like Robert Louis Stevenson and he didn't know anything about Henry James »<sup>95</sup>.

93. MARK TWAIN, *Letters*, edited by A. B. PAINE, London, 1920, p. 383. Si veda, tra gli interventi di un umorismo quasi feroce contro Scott, il brano di un discorso pronunciato a New York nel 1900: « Professor Trent... said that Scott would outlive all his critics. I guess that's true. The fact of the business is, you've got to be one of two ages to appreciate Scott. When you're eighteen you can read *Ivanhoe*, and you want to wait you are ninety to read some of the rest. It takes a pretty well-regulated abstemious critic live ninety years » (in MARK TWAIN, *Speeches*, London, 1923, p. 210).

94. S. CRANE, *Letters*, ed. by R. W. STALLMAN e LILLIAN GILKES, London, 1960, pp. 159-160.

95. THOMAS BEER, *Stephen Crane, A Study in American Letters*, London, 1924, p. 58. James viene trattato in tutto il libro con una ostentata ostilità che chiaramente appartiene più al Beer che Crane stesso.

E' soprattutto il mondo letterario del presente, che Crane si diverte a dissacrare, senza occuparsi troppo del passato. E' significativo, tuttavia, che anche Crane mostri una particolare animosità verso il massimo rappresentante del « romance » inglese, Stevenson, che egli colpisce ad ogni occasione, come durante un pranzo dall'editore Heinemann, quando « he recklessly or absently assured two of the dead Scot's correspondents that Stevenson bored him »<sup>96</sup>.

Non meglio vengono trattati Oscar Wilde, « mildewed chump »<sup>97</sup>, Walter Besant, che sarà « forgotten in twenty years »<sup>98</sup>, e la popolare romanziera, amica di James, Mrs. Humphry Ward:

He placidly told an arriving Englishman, Holmes Bassett, that Mrs. Humphry Ward must be an idiot. Her celebrated novel, *Robert Elsmere*, was a lot of niggling rubbish and so was most English writing...<sup>109</sup>.

A prendere per vere le affermazioni del Beer, dalle stroncature di Crane si salvano solo, parzialmente, Wells, a cui viene predetta la possibilità (ma non la certezza) di un brillante futuro<sup>100</sup>, e, totalmente, Joseph Conrad, la cui opera, anzi, Crane avrebbe difeso di fronte alle critiche di un altro narratore americano emigrato in Inghilterra, Harold Frederic (« You and I and Kipling couldn't have written *The Nigger!* »<sup>101</sup>).

Un profondo rispetto per la tradizione inglese si può invece rintracciare negli articoli critici di Frank Norris. Tra gli scrittori naturalisti della nuova generazione, egli fu certamente, anche nelle sue opere, il più vicino alla narrativa

96. *Ibidem*, p. 168. E nel 1899 Crane avrebbe rincarato la dose: « Every one tells me that Mr. Stevenson was a fine fellow, but nothing on earth could move me to change my belief that most of his work is insincere » (*ibidem*, p. 244).

97. *Ibidem*, p. 244.

98. *Ibidem*, p. 170.

99. *Ibidem*, p. 109.

100. *Ibidem*, p. 174.

100. *Ibidem*, p. 244.

101. *Ibidem*, p. 174.

inglese. L'influsso di Dickens, ad esempio, è rintracciabile sia in *McTeague* che in *Octopus*<sup>102</sup>. La formazione culturale di Norris, del resto, con il viaggio a Parigi negli anni '80 e l'esperienza anche diretta della pittura impressionista, ricorda quella dello scrittore anglo-irlandese George Moore, uno dei maggiori seguaci della « aesthetic novel » in Inghilterra<sup>103</sup>.

Negli articoli scritti verso la fine del secolo, e poi raccolti in *The Responsibilities of the Novelist*, pubblicato postumo nel 1903, Norris, a differenza di Howells, non contrappone un nuovo ideale di romanzo alla tradizione narrativa inglese. La discussione sul « Great American Novelist » gli sembra oziosa proprio perché in ogni paese vi sono o vi sono stati tanti narratori tutti degni di essere considerati grandi. In Inghilterra, « it will be Dickens or Scott or Thackeray or Bronte or Eliot or Stevenson »<sup>104</sup>, e questo elenco mostra che Norris non intende mettere in discussione alcun mostro sacro della tradizione inglese dell'800. Il grande narratore, ad ogni modo, perde connotati nazionali, proprio perché la sua narrativa acquista un valore universale:

And it seems to me that if a novelist were great enough to be universally acknowledged to be the Great one of his country, he would cease to belong to any particular geographical area and would become a heritage of the whole world; as for instance Tolstoi. When one thinks of him it is — is it not? — as a novelist first and as a Russian afterward<sup>105</sup>.

Allo stesso modo, il grande romanzo americano supererà i limiti del proprio paese, per quanto vasta e frammentaria sia la realtà americana, e sarà solo 'grande' senza altri aggettivi. In conclusione, « the thing to be looked for is not the Great

102. Si veda su Norris il giudizio fortemente limitativo di WARNER BERTHOFF, *The Ferments of Realism: American Literature 1884-1919*, New York, 1965, pp. 223 segg.

103. Si veda WILLIAM B. DILLINGHAM, *Frank Norris: Instinct and Art*, Lincoln (Nebraska), 1969, I cap.

104. F. NORRIS, « The Great American Novelist » in *The Responsibilities of the Novelist*, London, 1903, p. 86.

105. *Ibidem*, p. 86.

American Novelist, but the Great Novelist who shall also be an American »<sup>106</sup>.

In un altro saggio, « An American School of Fiction? » Norris insiste sull'influsso che la narrativa inglese ha sempre avuto in America. Anche Hawthorne, seppure grande, gli appare « not peculiarly American »<sup>107</sup> e Cooper « is saturated with the romance of the contemporary English story-tellers »<sup>108</sup>. In quanto a Henry James, egli sarebbe certamente diventato « our very best writer », se fosse rimasto in America<sup>109</sup>. L'unico narratore che si può realmente definire americano è Howells, ma egli non costituisce una scuola e non ha successori. Anzi, la narrativa americana della fine del secolo sembra a Norris regredire in « a whole congeries of borrowed, faked, pilfered romanticisms »<sup>110</sup>.

Quando Norris vuole riferirsi alla narrativa come attività artistica in contrapposizione alla narrativa popolare, egli spesso ricorre ad esempi inglesi. Lamentandosi della scarsa sensibilità dei lettori, osserva: « they make little distinction between Maggie Tulliver and the heroine of the last 'popular novel'. They do not stop to separate true from false; they do not care »<sup>111</sup>. In « The True Reward of the Novelist » Norris loda Scott definendo *Ivanhoe* « a masterpiece » anche se la sua « archeology was about one thousand years 'out' »<sup>112</sup>. In « The Novel with a Purpose » prende come modello Thomas Hardy<sup>113</sup>. In « Salt and Sincerity » cita Scott e Stevenson come esempi di scrittori integri anche moralmente, e Scott e Dickens come scrittori « unusually prolific », senza per questo essere meno grandi<sup>114</sup>.

106. *Ibidem*, p. 89.

107. F. NORRIS, « An American School of Fiction? » in *op. cit.*, p. 194.

108. *Ibidem*, p. 195.

109. *Ibidem*, p. 195.

110. *Ibidem*, p. 196.

111. F. NORRIS, « The Responsibilities of the Novelist » in *op. cit.*, p. 8.

112. *Ibidem*, p. 17.

113. *Ibidem*, pp. 28-29.

114. *Ibidem*, pp. 293 e 295.

Nello stesso saggio, Norris paragona le vendite di un romanzo popolare che sono altissime ma cessano completamente dopo qualche mese dalla pubblicazione, con il successo meno clamoroso ma costante dei capolavori della narrativa. Egli prende come esponenti di questa categoria, « the real Masters », ancora Scott e Dickens:

But how about the circulation of the works of the real Masters, Scott and Dickens. Say — to be more concrete let us speak of « Ivanhoe » and « David Copperfield », — have not each of these 'sold' more than two hundred thousand since publication? Is not two hundred million nearer the mark? <sup>115</sup>.

Questa aritmetica editoriale applicata ai capolavori del passato riflette la fiducia illimitata di Norris nel pubblico, che, alla fine, sa sempre ricompensare gli autentici maestri. In Norris, assieme a una visione ottimistica del futuro dell'arte e della società, si ritrovano anche elementi di quel complesso di inferiorità così tipico della cultura americana dell'800. Non è tanto un complesso di inferiorità nei confronti della tradizione narrativa inglese, ma piuttosto la consapevolezza che la civiltà letteraria europea è più antica e più matura: « The American people, unlike the English, unlike the French and other Europeans, have not been educated and refined and indoctrinated for 2,000 years » <sup>116</sup>. Tuttavia, egli afferma orgogliosamente, il popolo americano, in soli cento anni, ha domato un intero continente, liberato una razza, prodotto un Lincoln, inventato il telegrafo, colonizzato le praterie:

When you remember all this, do not spurn the 70,000,000 because they do not understand Henry James, but be glad that they even care for « The Duchess » and « Ouida »... <sup>117</sup>.

Norris non sembra rendersi conto che anche in Inghil-

115. F. NORRIS, « Salt and Sincerity », in *op. cit.* p. 298.

116. F. NORRIS, « The American Public and "Popular Fiction" » in *op. cit.*, p. 105.

117. *Ibidem*, p. 105.

terra James aveva un pubblico assai ridotto<sup>118</sup>, e che, di fronte al trionfo della letteratura di massa, autori come James, Conrad o George Moore dovevano affrontare esattamente gli stessi problemi.

La fiaccola della polemica howellsiana fu invece ripresa vigorosamente da Hamlin Garland, che già tra il 1885 e il 1889, come insegnante a Boston, aveva cominciato ad attaccare Scott e Dickens sulla rivista *Transcript*<sup>119</sup> e a difendere le teorie di Howells sul *Forum* di Walter Page, « Supporting, in my crude way, some of Howells, contentions, I sustained some hard blows in return »<sup>120</sup>. Così, nel 1889, recensendo favorevolmente *A Hazard of New Fortunes* di Howells, egli non esita a liquidare Scott e Dickens quasi con le stesse parole del maestro:

It is not so much the question of 'greatness' of art as *difference*. The aim of the modern novelist is to be true first of all, and effective afterward, seeking truth and leaving effect to take care of itself. Dickens and Scott were the great masters of their time; they met the needs of their time, but they are not to be taken as models, nor are we to attempt to assume their point of view. We couldn't, if we would, and the true artist wouldn't if he could. Art, to be living art, must change with the changing conditions of society, and to direct the writers of a new age to live by the works and methods of the older age would result in stultification and failure. The artist of to-day should have but one law — to be true to himself and his time, absolutely regardless of any other man in the universe<sup>120</sup>.

118. James ebbe, almeno in qualche caso, più lettori in America che in Inghilterra. Si veda la sua lettera a H. G. WELLS del 14 ottobre 1903 in cui, accennando alla pubblicazione di *The Ambassadors*, scrive, « My book has been out upwards of a month and, not emulating your 4,000, has sold, I believe, to the extent of 4 copies. In America it is doing better — promises to reach 400 » (H. JAMES & H. G. WELLS, *A Record of Their Friendship...*, eds. L. EDEL e G. N. RAY, London, 1959, I ed. 1958, p. 88).

119. Si veda LARS AHNEBRINK, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*, Uppsala e Cambridge, Mass., 1950, pp. 67-68.

120. H. GARLAND, *Roadside Meetings*, London, 1931, p. 251.

121. *Cit.* in H. GARLAND, *Roadside Meetings*, *cit.*, p. 250.

In Garland, dunque, come in Howells, troviamo la stessa enfasi sulla necessità di svincolarsi da una tradizione ormai morta e sepolta, quindi non più vitale. La ricerca di nuovi principi teorici si accompagna sempre alla polemica contro la tradizione narrativa inglese. L'artista americano deve infatti svincolarsi dall'esempio dannoso della narrativa medio-vittoriana, con il suo insopportabile fondo moralistico e l'intervento diretto dell'autore nella vicenda:

... Dickens, Thackeray not merely exemplified the life they hated, they preached whole pages about it... Condemn the preaching in Dickens and Thackeray as well as in Tolstoj and Hardy. I am willing to admit that direct personal statement in a novel is bad art<sup>122</sup>.

La ribellione contro l'Inghilterra è chiara e senza sottintesi<sup>122</sup>. In un diario del 1888-1889 troviamo una lista di « Books To Be Read At Once »: accanto a Ibsen, Wagner e a qualche americano, solo *Robert Elsmere* di Mrs. Humphry Ward e *Story of An African Farm* di Olive Schreiner rappresentano la narrativa inglese, confermando l'interesse di Garland per il « problem-novel » degli anni '80. In una lista di « Books To Buy », invece, compaiono Zola, Ibsen, Turgeniev e Hugo - ma nessun inglese<sup>124</sup>.

In *Crumbling Idols*, la raccolta di saggi che, pubblicata nel 1894, rappresenta la più completa espressione delle teorie estetiche di Garland, l'accento è posto sul nuovo romanzo americano e su altri problemi specificatamente americani —

122. Da un manoscritto inedito (« Novel of Life ») citato in L. AHNEBRINK, *op. cit.*, p. 146.

123. Si veda H. GARLAND, *Roadside Meetings*, *cit.*, p. 443, in cui, parlando della cultura nuovayorkese alla fine del secolo, afferma, « In all matters of art we looked away to Paris, and for music and our musical judgments, to Germany. Furthermore, many of our writers still retained a feeling of resentment toward England. London patronized them as provincials... ».

124. Si veda L. AHNEBRINK, *op. cit.* pp. 74-75, e alle pp. 428-435 un interessante elenco di libri posseduti da Garland, tra cui ritroviamo *Great Expectations* e *Barchester Towers*, ma pressoché niente altro di narrativa inglese.

come il rapporto tra Est e Ovest, che anche Norris tratterà in *The Responsibilities of the Novelist* —, ma la tradizione inglese è spesso oggetto di giudizi severi, anche se non così spietati come quelli di Howells. Garland non è tanto preoccupato di negare la grandezza di una certa tradizione, quanto impegnato a condannare qualsiasi sforzo letterario basato sulla imitazione. Così, egli accusa il teatro americano di derivare piattamente dalla letteratura inglese: « It has reflected at various times Shakespeare, Dryden, Bulwer, Schiller, Sheridan, Scott, and Dickens, not to speak of other and unnameable depths of imitation »<sup>125</sup>. In « Literary Prophecy » egli attacca la tradizione poetica inglese (Pope), ed esclude polemicamente l'Inghilterra tra i paesi in cui la narrativa ha raggiunto una grande perfezione: « It is so flexible, admits of so many points of view, and comprehends so much... that it has come to be the highest form of expression in Russia, Germany, Norway and France »<sup>126</sup>. Anche Garland, ovviamente, condanna il « romance », e tuttavia è disposto a riconoscere una certa grandezza in Scott, anche se la sua narrativa è sorpassata<sup>127</sup>.

Ma, dal nostro punto di vista, il saggio più interessante di *Crumbling Idols* è il primo, « Provincialism », in cui Garland proclama l'indipendenza della cultura americana, soprattutto dell'Ovest, rispetto alla tradizione europea che era stata dominante fino alla Guerra Civile. Fino ad allora, « there still remained some truth in the British sneer, that American poets and artists were merely shadows or doubles successively of Pope, of Scott, of Byron, of Wordsworth, and of Tennyson »<sup>128</sup>. Questo atteggiamento, che Garland definisce « provincial » nel senso di « dependent », e che « measured everything by British standards, and timidly put new wine

125. H. GARLAND, « The Drift of the Drama » in *Crumbling Idols, Twelve Essays on Art...*, edited by JANE JOHNSON, Cambridge, 1960 (I ed. 1894), p. 69.

126. *Ibidem*, p. 38.

127. *Ibidem*, p. 41.

128. H. GARLAND, « Provincialism » in *op. cit.*, p. 8.



into old bottles »<sup>129</sup>, si ritrova ancora nelle università americane — uno dei bersagli preferiti della polemica di Garland, dove la « middle class » ha imparato che l'autentica arte è — o era — un prodotto della cultura inglese:

They have been taught to believe that Shakespeare ended the drama, that Scott has closed the novel, that the English language is the greatest in the world, and that all other literatures are curious, but not at all to be ranked in power and humanity with the English literature...<sup>130</sup>.

Non si può negare, pensando ai saggi pubblicati sulla *Sewanee Review*, che Garland avesse, almeno in parte, ragione.

Per quanto riguarda la narrativa contemporanea, Garland applica il suo concetto della « local novel » anche alla produzione inglese, lodando scrittori come l'anglo-scozzese Barrie, l'anglo-irlandese Barlow, la Schreiner che aveva vissuto nel Sud Africa, e Kipling che proveniva dall'India. I loro romanzi « are putting to rout the two-volume British novel, which never leaves anything out or puts anything in »<sup>131</sup>. Rispetto agli incandescenti interventi di Howells, si nota in Garland un maggiore distacco, una indifferenza che è, in questo caso, il prodotto di una nuova consapevolezza. Garland non sente più il bisogno di accanirsi contro una tradizione, da cui, a torto o a ragione, si considera lontano. Nel momento in cui il peso della tradizione narrativa inglese si fa meno opprimente, anche la necessità della polemica viene a cadere. Si potrebbe paradossalmente sostenere che di tutti questi scrittori, quello che è più direttamente influenzato dalla

129. *Ibidem*, p. 9.

130. *Ibidem*, pp. 10-11.

131. H. GARLAND, « The Question of Success », *op. cit.*, p. 29. In questo saggio il termine « provincialism », nel senso di « localism », viene indicato come la caratteristica di una narrativa autenticamente nazionale, rovesciando così ancora una volta l'uso limitativo che ne aveva fatto James nel suo *Hawthorne*.

tradizione inglese, è (assieme a Norris) proprio Howells, l'iconoclasta demolitore di Scott, Thackeray, Dickens.

Curiosamente, anche Garland, come Howells, quando il clamore della controversia si era sopito, in una lettera del 1934, ebbe a rimpiangere certi giudizi troppo severi, soprattutto nei confronti di Dickens:

... as a student of fiction in Boston, I ridiculed his exaggerations and deplored his characters for that was the fashion among the younger critics. Today... I feel something resembling awe as I confront the throngs of Dickens' characters...<sup>132</sup>.

La polemica aveva avuto un senso proprio negli anni in cui il dibattito letterario ferveva più intenso, in cui il romanzo, sia in Inghilterra che in America, aveva assunto un ruolo mai prima occupato, nel momento, soprattutto, in cui la nuova coscienza dell'America più violentemente cozzava contro i valori di una tradizione ormai aliena, eppure difficile da scrollare di dosso. Ognuno dei grandi narratori americani della fine del secolo risolse il dilemma per conto suo, con i suoi scritti di carattere teorico, e, naturalmente, con i suoi romanzi. Nel XX secolo, sopite le polemiche, il terreno sarà sgombro per una narrativa senza più complessi di inferiorità, totalmente, quasi orgogliosamente, americana<sup>133</sup>.

CARLO PAGETTI

132. *Cit.* in L. AHNEBRINK, *op. cit.*, p. 68.

133. Ma ogni generazione ha bisogno di una nuova « liberazione » dal passato. Si veda cosa dice Malcolm Cowley in *Exile's Return* (London, 1951, p. 296) descrivendo il ritorno in America, negli '30, degli scrittori emigrati in Europa dopo la prima guerra mondiale: « The country had changed in many ways, for better and worse, but the exiles were most impressed by the changed situation of American literature. In 1920 it had been a provincial literature, dependent on English standards even when it tried to defy them. Foreign countries regarded it as sort of colonial currency that had to be assigned a value in pounds sterling before it could be accepted on the international exchange. By 1930 it had come to be valued for itself and studied like Spanish or German or Russian literature... ».