

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in Lettere

James Gibbons Huneker
Jack of the Seven Arts

Tesi di laurea in
Letteratura degli Stati Uniti

Candidato:
Cesare Cioni

Relatore:
Dott.ssa Annamaria Pinazzi

Anno accademico 1998-1999

It is the story of an unquiet soul who voyaged from city to city, country to country, in search of something, he knew not what. The golden grapes of desire were never plucked, the marvellous mirage of the Seven Arts never overtaken, the antique and beautiful porches of philosophy, the solemn temples of religion never penetrated. Life has been the Barmecide's feast to me—you remember the Arabian nights—no sooner did I covet a rare dish that fate whisked it out of my reach. I love paintings and sculpture. I may only look, but never own either pictures or marbles. I would fain be a pianist, a composer of music. I am neither. Nor a poet. Nor a novelist, actor, playwright. I have written of many things from architecture to zoology, without grasping their inner substance. I am Jack of the Seven Arts, master of none.

—James Gibbons Huneker, *Steeplejack*

INTRODUZIONE

“Well, which is it—Nietzsche or Schopenhauer?” he boomed again as he pushed me into a chair, his radiantly satyric face bursting with ironic amiability. [...]

I have now forgotten whether I flung out in answer a boost for the unhappy optimist of the Superman or the happy pessimist of Frankfurt. It matters little. Huneker raced on—Chopin, Spencer, Lafcadio Hearn, Laforgue, Wagner, George Luks, Renoir, Abraham Lincoln, Brillat-Savarin, Whistler, Culmbacher, Philadelphia, William James’ *The Thing, the Will-to-D. T.’s, Style, Roosevelt, Dostoievsky, Philistines, Goya, Paracelsus, Harry Thaw, the Imp of the Perverse, Cellini, Ireland*—all tasselled and starred with anecdotes, witticism and Rabelaisian vocables.

Ah! I had certainly met James Huneker—a perfect furnace of ideas and reading, a groundling who lived on Olympus and an Olympian who could throw the dice with groundlings; a man who could wear the mask of a fool or of Apollo; a fumiste, a living paradox, a revolutionary conservative, an aristocratic anarchist, a patrician of the proletariat, a satyr who never missed mass—said over the ivory keys generally. In a word, one of the most puzzling, elusive, mystifying, satirical and sentimentally human personalities that the maw of Mother Nature ever fetched up.¹

Abbiamo voluto citare per esteso il ricordo del primo incontro con James Gibbons Huneker tracciato dallo scrittore e critico americano Benjamin De Casseres (che lo conobbe bene negli anni del successo e quattro anni dopo la morte gli dedicò un volume monografico in segno di affettuosa memoria), perché presenta efficacemente le caratteristiche più peculiari di questo singolare individuo.

Per un lettore odierno non è facile immaginare l’enorme influenza che Huneker ebbe nell’ambiente culturale del suo tempo: l’abitudine a una critica motivata e documentata, attenta all’analisi del testo, consapevole dell’esegesi precedente e solitamente opera di specialisti che si rivolgono ad altri specialisti, rende oggi difficile comprendere l’importanza dell’affastellata, poliedrica e istintiva produzione di un critico come Huneker, capace di affrontare le discipline più disparate munito solo del proprio ingegno e di un’insaziabile curiosità, e di coniugare il rispetto dei colleghi a una straordinaria popolarità presso il grande pubblico.

Eppure questo originale approccio, sostenuto da una prodigiosa memoria e da un intelletto fuori del comune, non solo permise a Huneker di raggiungere un

¹ Benjamin De Casseres, *James Gibbons Huneker*, New York, Joseph Lawren, 1925, pp. 9-11.

successo di pubblico senza precedenti negli Stati Uniti, ma gli concesse anche lampi di intuizione troppo frequenti per essere casuali, come sottolineava H. L. Mencken—che gli fu amico e che ne subì l’influenza per alcuni aspetti della propria critica—nel saggio commemorativo che scrisse nel 1922:

[...] looking back over the whole of his work, one must needs be amazed by the general soundness of his judgments. He discerned, in the main, what was good and he described it in terms that were seldom bettered afterwards. His successive heroes, always under fire when he first championed them, almost invariably moved to secure ground and became solid men, challenged by no one save fools—Ibsen, Nietzsche, Brahms, Strauss, Cézanne, Stirner, Synge, the Russian composers, the Russian novelists. He did for the Western world what Georg Brandes was doing for the Continental Europe—sorting out the newcomers with sharp eyes, and giving mighty lifts to those who deserved it.²

Con la sua versatilità e l’exasperato individualismo, Huneker rappresentò l’ingresso nel mondo della critica del modello americano dell’individuo irrequieto e iperattivo, dalle molteplici esperienze e sfaccettature. Insofferente a ogni tipo di schema o costrizione, guidato solo ed esclusivamente dal proprio gusto personale, Huneker si trovò costantemente in prima linea nel proporre al pubblico americano nuovi autori, movimenti, idee.

Anche se oggi il suo nome e il suo contributo sono quasi dimenticati, l’influenza di Huneker sulla critica letteraria e artistica degli Stati Uniti fu notevole. Senza il lavoro di preparazione svolto da lui e da pochi altri pionieri, le nuove generazioni non avrebbero trovato terreno fertile in cui crescere e prosperare, come ricorda ancora Mencken nella prefazione alla raccolta dei saggi di Huneker da lui stesso curata nel 1929:

So passed one of the most charming fellows ever heard of, and *the best critic of the American first line*. The young professors who write literary history for sophomores seldom mention him to-day, but there was vastly more in him than in all their N. P. Willises and Charles Dudley Warners—nay, than in all their Lowells and Howellses. *Alone among the men of his generation he knew precisely which way the literary current was running, and alone among them he kept his bark in the middle of the stream to the end. It is not enough to say that he was the chief man in the movement of the 90's on this side of the ocean; he was, indeed, the only man who mattered at all, for he was the only one who never wavered.* [...]

He emancipated criticism in America from its old bondage to sentimentality and stupidity,

² H. L. Mencken, “Huneker: A Memory” in *Prejudices: Third Series*, 1922, ripubblicato in H. L. Mencken, *Prejudices: A Selection*, a cura di James T. Farrell, New York, Vintage, s. d., pp. 132-133.

INTRODUZIONE

and with it he emancipated all the arts themselves.³

De Casseres condivide il giudizio di Mencken sull'importanza di Huneker, e nel 1925 in un capitolo della sua monografia significativamente intitolato "Our Indebtedness", azzarda una previsione:

If there is ever a real culture in this country its roots will run in many directions; but historians will not dig very far before they run across the Huneker-root.⁴

De Casseres non immagina certo che il nome di Huneker sarà velocemente dimenticato dal grande pubblico e che le sue opere, salvo rare eccezioni, diventeranno rapidamente introvabili. Eppure non ha completamente torto: nel corso dei decenni, infatti, la figura di Huneker riaffiora negli studi più attenti sulla storia della critica americana dell'inizio del ventesimo secolo.

Già nel 1930 Lewis Pattee lo ricorda come "the most erudite critic that America has yet produced"⁵; l'anno successivo, George E. De Mille riserva a Huneker un intero capitolo del suo *Literary Criticism in America*⁶, e giustifica così la propria scelta:

There are moods in which one is disposed to call Huneker the greatest of American critics. This is probably excessive. At any rate, he stands, with Lowell and Poe and James, in the very front rank of American criticism.⁷

Nel 1932 è la volta di Ludwig Lewisohn, che in *Expression in America* afferma che la cultura americana moderna nel suo complesso sarebbe "scarcely thinkable"⁸ senza gli sforzi di Huneker.

Nel 1948 Harry Levin dedica un capitolo della *Literary History of the United States*,

³ H. L. Mencken, "Introduction" a James Gibbons Huneker, *Essays by James Huneker*, a cura di H. L. Mencken, New York, Scribner, 1929, pp. x-xiii. I corsivi sono nostri.

⁴ De Casseres, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁵ Fred Lewis Pattee, *The New American Literature 1890-1930* [1930], New York, Cooper Square, 1968, p. 437.

⁶ Gli altri capitoli sono dedicati a *The North American Review*, James Russell Lowell, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson e Margaret Fuller, Edmund Clarence Stedman, Henry James, William Dean Howells, e Stuart P. Sherman.

⁷ George E. De Mille, "Huneker" in *Literary Criticism in America: A Preliminary Survey*, New York, Lincoln Mac Veagh - The Dial Press, 1931, p. 242-243.

⁸ Ludwig Lewisohn, *Expression in America*, New York, Harper, 1932, p. 354.

intitolato “The Discovery of Bohemia”, a un ristretto gruppo di critici che si era prodigato per far conoscere in America le forme e i contenuti della cultura europea, e attribuisce proprio a Huneker uno dei ruoli principali in questa opera di divulgazione:

*Iconoclasts: A Book of Dramatists (1905) and Egoists: A Book of Supermen (1909) were pioneering achievements which did much to direct the swirling currents of European modernism toward these shores.*⁹

In seguito il nome di Huneker viene citato più di rado, ma possiamo ricordare almeno Edmund Wilson—che può essere considerato l'equivalente di Huneker, un grande divulgatore, per la generazione successiva—il quale nel 1952, in alcune righe di *The Shores of Light*, afferma: “In my youth, we used to read James Huneker, who chaotic and careless though he was, made you ravenous to devour his favorite writers”¹⁰.

Nel 1963 viene pubblicata la biografia scritta da Arnold T. Schwab, che avremo occasione di citare spesso e che è a tutt'oggi l'unico volume monografico dedicato al critico americano.

In Italia Giacomo Prampolini cita nella sua *Storia universale della letteratura* “i metodi impressionistici di James Huneker (1860-1921), introduttore di Ibsen, Nietzsche, Anatole France”¹¹ soprattutto per ricordare che, al pari dei tentativi di Joel Elias Spingarn di divulgare in America l'estetica di Croce, questi metodi non ebbero fortuna. La citazione è degna di nota perché Prampolini fa riferimento ai principi adottati da Huneker per svolgere la propria attività di critico; la maggior parte degli altri testi ne ricorda invece soprattutto l'attività di divulgatore, come infatti fa anche un altro italiano, Carlo Izzo, nel capitolo dedicato alla critica della sua storia della letteratura americana:

A James Gibbons Huneker (1860-1921) risale la responsabilità o il merito d'essersi portato dietro da Parigi, [...] e aver fatto conoscere in America, con un fervore che sapeva di

⁹ Harry Levin, “The Discovery of Bohemia” in Robert E. Spiller et al., a cura di, *Literary History of the United States*, II [1948], New York, Macmillan, 1963, p. 1076.

¹⁰ Edmund Wilson, *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties* [1952], New York, Vintage, 1961, p. 713.

¹¹ Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, VI, Torino, UTET, 1961³, p. 972.

INTRODUZIONE

accanimento, le nuove tendenze artistiche europee in ogni campo, dalla musica alla pittura e alla letteratura, dall'impressionismo al simbolismo, precorrendo in tal modo, e forse in parte promuovendo, l'espatrio di uomini come Ezra Pound e T. S. Eliot, venuti a cercare alla fonte i nuovi filtri dei quali Huneker aveva vantato le prodigiose virtù.¹²

René Wellek, invece, nella sua *History of Modern Criticism 1750-1950*, dopo aver presentato la figura di Huneker nelle primissime pagine del sesto volume, ne ricorda anche i metodi in un capitolo successivo, quando sintetizza la situazione della critica americana prima dell'avvento del cosiddetto "New Criticism"¹³:

There was, first, a type of aesthetic impressionistic criticism, of "appreciation," ultimately derived from Pater and Remy de Gourmont, prevalent in the first decade of the century. James G. Huneker may stand here as the representative figure.¹⁴

Ci è sembrato abbastanza sorprendente il fatto che un autore la cui opera aveva suscitato tanto interesse non fosse oggi ricordato che come un riferimento di passaggio in opere specialistiche, anche se per la natura stessa dei suoi scritti il ridimensionamento della sua figura era probabilmente inevitabile, come commenta Schwab:

To be forgotten is, I suppose, the destiny of every critic who is not also an outstanding creative writer or an original aesthete; no matter how much he has educated his own generation or the next, the third one inevitably worships new gods and takes for granted the achievements of his grandfathers. Thus Huneker, a legend in his own era, is today a name known to relatively few, a name vaguely associated with H. L. Mencken, possibly, or Union Square bohemianism.¹⁵

Questo studio nasce proprio dalla curiosità di scoprire qualcosa di più su questo personaggio e sui suoi scritti, e dal desiderio di verificare quanto in effetti sia giustificato il drastico ridimensionamento della sua figura e dell'importanza delle sue opere, o se, piuttosto, i suoi saggi non siano oggi meritevoli di una rilettura.

¹² Carlo Izzo, *La letteratura nord-americana* [1967] Milano, Accademia, 1979⁹, p. 599.

¹³ Il termine sembra originare dal volume *The New Criticism* di John Crowe Ransom, del 1941, ma Wellek fa risalire gli inizi del movimento almeno al 1923, e quindi al periodo immediatamente successivo a quello in cui opera Huneker.

¹⁴ René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: VI, American Criticism, 1900-1950*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 145.

¹⁵ Arnold T. Schwab, *James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts*, Stanford, Stanford University Press, 1963, p. viii.

Per poter affrontare correttamente questo compito e presentarne in maniera comprensibile i risultati, abbiamo dovuto prendere in considerazione due dati di fatto, che hanno necessariamente influenzato l'impostazione e la struttura del nostro studio.

In primo luogo, dopo aver constatato che la persona e le opere di Huneker sono poco note anche in ambiente specialistico, abbiamo creduto opportuno iniziare con un capitolo biografico, arricchito con contributi estratti dalle opere del critico e dei suoi contemporanei, sufficientemente ampio da permettere di inquadrare e contestualizzare la personalità dell'autore e l'ambiente storico e culturale in cui egli visse e lavorò. Ci soffermeremo inoltre sulle caratteristiche salienti della narrativa di Huneker, nonché della sua autobiografia, opere di interesse secondario per questo studio ma importanti per completare il ritratto dello scrittore.

Il secondo aspetto di cui è stato necessario tener conto è dovuto in parte alla personalità esuberante ed eclettica di Huneker e in parte alla natura stessa dei suoi saggi, scritti "a caldo" per la pubblicazione sulla stampa quotidiana o periodica. È difficile rintracciare, se non una metodologia, anche solo una coerenza interna nell'evoluzione della critica di Huneker: essa spazia dalla musica e dal teatro alle arti figurative e alla letteratura, mescolandone di frequente le terminologie; scritti diversi si contraddicono, e materiale già pubblicato in precedenza viene riutilizzato o reintegrato in opere successive.

Di fronte alla necessità di organizzare secondo logica il variegato corpus degli scritti di Huneker, e allo stesso tempo di tener conto dell'amplessima gamma dei soggetti che ha trattato, questo secondo capitolo è stata strutturato in sezioni dedicate successivamente alle diverse discipline artistiche di cui Huneker ha avuto modo di occuparsi, concentrando l'attenzione sulle personalità alle quali il critico ha dedicato maggiore attenzione o che ci sono sembrate particolarmente significative per comprenderne il pensiero. Pur riservando maggiore spazio alla critica letteraria, esamineremo comunque in dettaglio anche gli scritti dedicati alle altre arti, nel tentativo di dare un quadro il più ampio possibile delle numerose sfaccettature del percorso professionale dell'autore, con il duplice intento di documentarne il pensiero e la particolarissima scrittura.

INTRODUZIONE

Successivamente, sulla base di quanto esposto nei primi due capitoli, e partendo dalle rare e non sempre coerenti dichiarazioni di principio e di metodo da parte di Huneker, tenteremo di individuare le linee portanti del suo approccio critico, del suo pensiero, e del suo stile.

Cercheremo infine di riproporci la domanda iniziale sul ruolo giocato da Huneker sul successivo sviluppo della critica americana e di esprimere una nostra valutazione sul possibile interesse delle sue opere per un lettore odierno.

1.

**“THE STORY OF AN UNQUIET SOUL”:
LA VITA DI JAMES GIBBONS HUNEKER**

1.1. FILADELFIA¹

James Gibbons Huneker nasce a Filadelfia il 31 gennaio 1857 in una famiglia di religione cattolica. Il padre, John Joseph Huneker, è un agiato e rispettato decoratore di edifici la cui famiglia è arrivata in America dalla Germania o dall'Ungheria già all'inizio del Settecento, un uomo dai molteplici interessi, amico di personaggi quali Edwin Booth ed Edgar Allan Poe (che per alcuni anni vive non lontano dagli Huneker), appassionato di musica e di arte, membro della Philharmonic Society di Filadelfia, e collezionista di incisioni e litografie. Anche la madre, Mary Gibbons, figlia di un tipografo immigrato negli Stati Uniti dall'Irlanda nel 1820, è una donna particolarmente colta per l'epoca: è stata insegnante di scuola prima di sposarsi, continua a leggere e a informarsi, e per la letteratura francese nonché per la Francia in generale coltiva una vera passione, che trasmetterà al figlio.

It was from his mother, he felt later, that he had inherited his "centrifugal" Celtic temperament, his tendency toward picturesque exaggeration, a quick temper, and a flashing mode of thought, more sensual than logical. From the paternal side of the family, apparently, came his musical talent, his distrust of fanaticism, his wit, his convivial proclivities, and his fondness for frank speech.²

L'ambiente in cui il ragazzo cresce è dunque molto ricco di stimoli: a otto anni egli prende lezioni di pianoforte e a dieci assiste per la prima volta a una rappresentazione teatrale, ma è soprattutto attraverso la collezione del padre che inizia a formarsi la sua sensibilità per le arti:

Those summer afternoons spent with our collection set my mind wandering on a dozen different roads. It was the hub of the wheel, of which the spokes were archæology, architecture, history, foreign languages, music, and what-not, all growing out of the numerous subjects dealt

¹ Quando non indicato altrimenti, le informazioni utilizzate per la redazione di questo capitolo provengono dalla biografia di Huneker di Arnold T. Schwab. Consapevole di non poter far pienamente affidamento sull'autobiografia di Huneker, *Steeplejack*, piuttosto lacunosa e soprattutto non sempre attendibile data la tendenza dell'autore a rielaborare e colorire i fatti, Schwab ha effettuato un'accurata ricerca su tutte le fonti disponibili, compresi i giornali dell'epoca, le lettere e il materiale inedito di Huneker raccolto in varie collezioni private.

² Schwab, *op. cit.*, p. 2.

with by the artists. I verily believe my first longing for foreign lands and travel was born among those etched and engraved plates.³

Dopo la famiglia, la seconda influenza determinante nella formazione del giovane James è la Broad Street Academy, un istituto a forte impronta cattolica fondato nel 1863 da Edward Roth e velocemente diventato uno dei migliori di Filadelfia, il cui curriculum di studi comprende dottrina cristiana e una disciplina ispirata a quella militare.

Huneker, iscritto dal 1865, è molto portato per la lettura e l'ortografia e riesce bene anche nelle altre materie, a eccezione delle attività fisiche, che cerca per quanto possibile di evitare. La sua insofferenza per la disciplina e la sua ribellione all'irreggimentazione scolastica, che costituiscono il primo segno di uno spiccato individualismo che impronterà anche in seguito la sua vita e le sue idee, sono compensati dall'ammirazione per l'erudizione del professor Roth, che tra l'altro trasmetterà al giovane la propria passione per la letteratura latina e ne rafforzerà l'interesse per quella francese.

The curriculum was the ordinary one. We ploughed through in a matter-of-fact way. I'm weak on grammar and algebra to-day. But a page of Livy or a quotation from Plutarch would fire the enthusiasm of our chief, and farewell to Prescott or differential calculus. French came next in the favour of this remarkable Irishman and Jules Verne, then fresh on the horizon, he translated for our benefit. It was like a rummage-bag, this system. You put in your hand and at hazard drew forth anything from Aristotle to Plain-Chant.⁴

Huneker viene ritirato dalla scuola nel 1872, quando i genitori, di fronte alle continue assenze e allo scarso interesse per alcune materie, decidono di non sprecare altro denaro nell'educazione formale del ragazzo.

Dopo un brevissimo periodo in cui lavora come operaio presso i Baldwin Locomotive Works, interrotto in seguito in seguito a un incidente potenzialmente grave ma per fortuna senza conseguenze⁵, nel 1873 il sedicenne Huneker inizia un

³ James Gibbons Huneker, *Steeplejack*, New York, Scribner, 1920, I, p. 46.

⁴ *Ibidem*, I, p. 64.

⁵ Il rapporto umano che si è creato con i suoi colleghi impressiona profondamente Huneker, dandogli una nuova sicurezza e la consapevolezza della propria condizione privilegiata: “Since my experience at the Baldwin shops, I have seen the coal-miners of Belgium in the ‘black lands,’ and look back at Baldwin’s as an earthly paradise in comparison. [...] I know that the labour party makes

praticantato non retribuito presso lo studio legale di Elwood Wilson, Jr., figlio del dottore di famiglia. Lo studio dei testi legali non lo interessa affatto, ma per fortuna la biblioteca di Wilson è ben fornita anche di volumi di altro tipo che gli permettono di ampliare notevolmente la propria conoscenza della letteratura inglese:

Mr. Wilson possessed an excellent library, and while I neglected Somebody or other on Contracts, Kent's Commentaries, or Coke on Littleton, I read De Foe, Smollett, Richardson, Fielding. Ah! what bliss. Clarissa Harlowe I mixed up with Tom Jones, and mistook Mrs. Booth for Roxana. Launcelot Greaves and the Knight of the Burning Pestle were the same, and I enjoyed Moll Singleton more than I did Robinson Crusoe.⁶

In questo periodo James inizia a frequentare le “Classical Soirées” e gli “string quartet parties” che si tengono a casa di Charles H. Jarvis e Michael H. Cross, due personaggi di spicco dell’ambiente musicale di Filadelfia, e si persuade di poter fare della musica la propria professione: “Music began to fill my ears with its sweet importunings and I hopelessly succumbed”⁷.

La madre di Huneker, che in un primo tempo aveva sperato che il figlio diventasse prete, ora pensa che potrebbe avere un futuro come organista, e asseconda questa propensione. Così, James inizia a prendere lezioni di pianoforte da Michael Cross, e continuerà per tre anni all’insaputa del padre, che ne verrà a conoscenza solo quando gli verrà richiesto di pagare il conto.

Poco tempo dopo Huneker inizia a pubblicare recensioni musicali, non firmate e non retribuite, per il maggior quotidiano cittadino, l’*Evening Bulletin*, al quale contribuirà per quattro stagioni.

Parallelamente allarga ancora i propri orizzonti di lettore onnivoro: alla narrativa inglese si aggiungono i poeti inglesi contemporanei, mentre la sua conoscenza della letteratura francese si estende a comprendere le opere di Flaubert, Stendhal, Chateaubriand e Baudelaire, nonostante alcuni di questi autori destino qualche

mistakes, that it is as tyrannical in its essence as trust combinations, monopolies, and other oppressive institutions; yet I can't help sympathising with the workman, and that much I learned from hard experience, something my kind father never allowed me to see at home. No wonder. Later I read Proudhon, Marx, Lassalle, Stirner and Mackay to find the same arguments.” (*Ibidem*, I, p. 110).

⁶ *Ibidem*, I, p. 121.

⁷ *Ibidem*, I, p. 138.

perplexità nella madre. Sempre in questo periodo il giovane visita a Camden Walt Whitman, per il quale nutre una grande ammirazione, suscitando però le ire del padre.

In occasione della Centennial Exposition del 1876, Huneker ha modo di ammirare un'importante selezione di dipinti francesi e di seguire una serie di concerti nel corso dei quali ha modo di vedere Offenbach dirigere alcune delle sue composizioni e di ascoltare per la prima volta la musica di Wagner, che per il momento non suscita il suo entusiasmo.

Nel 1878, poco dopo aver cambiato studio legale (ancora una volta senza percepire alcun salario), il 9 maggio James sposa, forse clandestinamente, Elizabeth (“Lizzie”) Borden, una giovane lavoratrice di qualche anno più anziana di lui, e che—particolare non secondario—lo scrittore tralascerà di menzionare nella propria autobiografia. Trasferitosi presso la madre della moglie, Huneker trova un impiego presso un noleggiatore di pianoforti, che gli permette di far esercizio per un paio d'ore al giorno prima dell'apertura al pubblico; pochi mesi più tardi, dopo aver risparmiato il più possibile sul salario, aver venduto i libri della sua biblioteca e i quadri di sua proprietà, e chiesto in prestito il resto del denaro necessario, è finalmente in grado di realizzare il suo più grande sogno, e il 25 luglio si imbarca con la moglie sul “Canada”, diretto in Europa.

1.2. PARIGI E IL “DARK INTERVAL”

Dopo una faticosa traversata in quarta classe, James e Lizzie arrivano a Parigi il 7 ottobre 1878:

Paris breathed. Paris smiled. An enchanted city for me. Each street had its history. Fresh from the Centennial Exposition I could make comparisons. In all that pertained to invention, to machinery, to the arts industrial, Philadelphia led, but in the gracious arts, painting, sculpture, music, and architecture, Paris was, as ever, peerless.⁸

La coppia trascorre un breve periodo presso un amico della famiglia Huneker, ma poco tempo dopo questi si trasferisce in campagna con la famiglia, e

⁸ *Ibidem*, I, p. 237.

probabilmente Lizzie, che è in attesa di un bambino, li segue, perché, se il resoconto che Huneker stesso farà di questo periodo quarant'anni più tardi è da considerarsi attendibile, James si trova a vivere a Parigi da solo.

Huneker salta i pasti per far quadrare i conti mentre si esercita con costanza in vista dell'esame di ammissione al Conservatorio di Parigi, al quale ha fatto domanda d'iscrizione mentendo sulla propria età. Nonostante lo studio intenso non viene ammesso, e ottiene solo l'autorizzazione a seguire le lezioni di Georges Mathias, che ha studiato con Chopin.

Ma per il giovane Huneker le esperienze più significative del soggiorno a Parigi sono la scoperta di una nuova libertà, che si traduce in una serie di avventure galanti ampiamente riportate nell'autobiografia, e soprattutto la possibilità di immergersi nella cultura francese ed europea che tanto lo attirano. Visita l'Esposizione Universale—immensamente più ricca in sculture, quadri, architettura e musica dell'Esposizione di Filadelfia di due anni prima—e almeno una delle mostre degli Impressionisti, e frequenta assiduamente teatri e sale da concerto, dove ascolta per la prima volta la musica di Musorgskij, di Rimskij-Korsakov e di Saint-Saëns, e nuovamente quella di Wagner, che continua a non apprezzare. Il giovane è particolarmente affascinato dall'ambiente cosmopolita della capitale francese, nel quale non è raro incontrare personalità illustri del mondo della letteratura e delle arti quali, tra gli altri, Victor Hugo, Turgenev, Flaubert, Manet, Degas e Liszt.

Durante questo periodo Huneker invia in America una serie di articoli su Parigi e sulla vita culturale della città, e il ricavato di questi brevi saggi, che vengono pubblicati regolarmente sull'*Evening Bulletin*, gli permette inoltre una maggiore sicurezza e autonomia economica.

Nel luglio del 1879, forse spinti dalla nostalgia per gli Stati Uniti, o più probabilmente persuasi dall'insistenza dei genitori di James perché tornino a casa, gli Huneker ripartono per l'America con la figlia Marie, che è nata il 6 marzo a Villiers-le-Bel.

Huneker ha trascorso solo nove mesi in Francia, ma questi lo hanno segnato profondamente, fissando in lui la curiosità e il cosmopolitismo che saranno parte integrante del suo carattere e dei suoi scritti per il resto della sua vita:

What he brought back from Paris as a young man was what chiefly characterized him to the end of his days: his capacity for enthusiasm.⁹

Il riadattamento alla città natale è difficile, e Filadelfia non sembra reggere il confronto con la capitale francese: “My home city was shrunken. Paris is a dangerous criterion. It was the only criterion I had at the time”¹⁰. Ha inizio un periodo di circa sei anni di cui Huneker parlerà sempre poco, un “dark interval” al quale dedica nella propria autobiografia meno spazio di quanto non ne dedichi ai nove mesi passati a Parigi.

Mentre per vivere dà lezioni di pianoforte, James cerca di tenersi aggiornato sulla cultura europea attraverso le riviste che arrivano alla biblioteca locale, e raccoglie le recensioni teatrali che appaiono sui giornali di Filadelfia e di New York, dove si reca di tanto in tanto per assistere a concerti o spettacoli. Ascolta Oscar Wilde e Matthew Arnold che tiene una conferenza su Emerson, e nel tentativo di colmare le lacune della propria cultura si costruisce un colossale programma di letture, che dovrebbe permettergli in cinque anni di conoscere tutti i testi più importanti della letteratura mondiale:

About this period I laid the keel for a course of study upon which, if the ship had been built, I could have straightway sailed to the Blessed Isles of Knowledge. The faded red copy-book I still treasure wherein I wrote—yes, with legible hand—a scheme of reading that would have staggered Lord Acton, and a more omnivorous reader than he I do not know. All English, American, Italian, Spanish, French, German, and classical literatures were included in this vast undertaking. [...] My ignorance was on a par with my ambitions, which were immeasurable.

[...] The curious part of my study-book is that I lived long enough to read and reread every book in the list. The original project was a five-year course—an impossible project; fifty years it has taken me.¹¹

Nel 1885 Huneker inizia la collaborazione con *Etude*, un mensile per pianisti e insegnanti di pianoforte creato pochi anni prima da Theodore Presser, fondatore anche di una società di edizioni musicali destinata a un grande successo. Per *Etude* Huneker scrive una serie di articoli di critica musicale e crea “Old Foggy”, un personaggio che lo accompagnerà nel corso degli anni e tramite il quale si prende

⁹ Mencken, “Introduction” a *Essays by James Huneker* cit., p. xii.

¹⁰ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 308.

¹¹ *Ibidem*, I, pp. 126-128.

gioco di alcuni atteggiamenti bigotti e ultraconservatori dell’ambiente musicale. La stessa vena satirica e irriverente è presente nelle finte “lettere al direttore”, siglate con stravaganti pseudonimi, con le quali a volte attacca i propri articoli apparsi sulle pagine della stessa rivista.

Conosciamo poco gli avvenimenti della sua vita privata in questo periodo. Gli Huneker cambiano parecchie volte casa; il 31 gennaio del 1880 muore Marie, e nel dicembre dello stesso anno nasce una seconda figlia, Frances Edna, che però muore anch’essa nel 1883. È probabile che dopo la perdita della seconda figlia i rapporti fra i coniugi tendano ad allentarsi e a diventare difficoltosi.

Huneker diventa irrequieto. Presser lo ha presentato a Marc Blumenberg, proprietario del *Musical Courier*, un giovane e aggressivo settimanale musicale di New York, con il quale potrebbe forse essere possibile una collaborazione; la vita musicale e culturale di New York sembra molto più ricca e attraente di quella di Filadelfia, e vi sono i migliori insegnanti di pianoforte d’America.

Il 16 febbraio 1886 Huneker informa la moglie che è stanco delle responsabilità del matrimonio e parte per New York, lasciando al padre l’affitto arretrato da pagare.

Suddenly one night I sat in bed and thought: Tomorrow! New York! In the morning I packed my bag and slipped away on an afternoon train without a godspeed save from one faithful soul. I was to take another bath of multitude. The month was February, the year 1886.¹²

1.3. I PRIMI ANNI A NEW YORK

I was forced to drain my dree. My sudden little enthusiasms were beginning to pall. Stung by the gadfly of necessity, I had to follow my market: all newspaper men must. I was to learn that versatility is not heaven sent, but is largely a matter of elbow-grease.¹³

A New York comincia per Huneker un altro periodo di difficoltà finanziarie. Egli del resto avrà sempre un rapporto difficile con il denaro, alternando periodi più floridi e di relativo benessere a momenti di ristrettezze:

¹² *Ibidem*, II, p. 5.

¹³ *Ibidem*, II, p. 3.

Further to muddle my affairs was a disinclination to make money. [...] I like money. Who doesn't? I spend it, believing that it's bad luck to save. But to pass our interval between two eternities raking in gold is simply absurd to me. I have worked for leisure to waste time.¹⁴

Huneker comincia subito a frequentare i ritrovi abituali di musicisti, artisti e giornalisti; il più famoso di questi locali è “Mould's”, nei pressi di Union Square, dove tiene banco Francis Saltus, poeta bohémien e giornalista free-lance, poliglotta dalla cultura sterminata e brillantissimo conversatore, di cui Huneker diventerà grande amico.

Questi locali sono frequentati dai critici musicali dei maggiori giornali della città¹⁵, e questi giornalisti saranno i colleghi e gli amici di Huneker per parecchi anni a venire.

All these men [...] I worked with from the beginning and they are still my friends. Something to boast about if you realise that the “artistic temperament” pervades the soul of the music-critic; that a more touchier set of humans would be difficult to find—except actors; a critic is thinner-skinned than his victims and hates to be criticised.¹⁶

Se i rapporti personali tra i critici sono abbastanza amichevoli, lo stesso non accade sul piano professionale: il giornalismo musicale dell'epoca è piuttosto aggressivo, e i vari periodici, finanziati da diversi fabbricanti di pianoforti, si combattono una guerra senza esclusione di colpi.

Il ricavato degli articoli scritti per *Etude* non basta a Huneker per mantenersi e per pagare le lezioni di musica, e per guadagnare qualcosa è costretto a suonare il pianoforte in feste private. In una lettera del 7 marzo 1887, Huneker dichiara all'amico Alfredo Barili, probabilmente esagerando, che scrive articoli di critica musicale “for half a dozen papers”¹⁷; oltre a *Etude*, altre due testate sono probabilmente il *Philadelphia Musical Journal* e l'*American Art Journal*.

¹⁴ *Ibidem*, I, pp. 202-203.

¹⁵ Henry E. Krehbiel, il decano, del *Tribune*; Henry T. Finck, dell'*Evening Post*; William J. Henderson, del *New York Times* e successivamente del *Sun*; Albert Steinberg dell'*Herald*; Richard Aldrich, prima assistente di Krehbiel, e poi critico del *New York Times*.

¹⁶ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 17.

¹⁷ James Gibbons Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker*, a cura di Josephine Huneker, New York, Scribner, 1922, p. 5 (a Alfredo Barili, 7 marzo 1887).

In agosto Huneker comincia a contribuire al *Musical Courier*¹⁸, debuttando con una lunga recensione del carteggio Wagner-Liszt; la recensione non è firmata, ma il nome dell'autore viene rivelato sulla rivista in seguito alle numerose richieste da parte dei lettori di conoscerne l'estensore. Da gennaio Huneker compare in testa all'elenco dei redattori e dal 6 febbraio è titolare di una rubrica, “The Raconteur”, in cui è libero di scorrazzare a ruota libera tra recensioni, racconti, aneddoti e pettegolezzi, e che diventa ben presto la rubrica più letta del *Musical Courier*:

“The Raconteur” was a rag-bag, an olla-potrida page which I wrote from 1887 to 1902. Not only would Krehbiel have indignantly rejected the offer, but try as he might have he couldn't manufacture such a mess as my columns of gossip, crazy fantasy, and whirling comment.¹⁹

Entrato a far parte del consiglio direttivo della rivista, Huneker, che si sta velocemente guadagnando la fama di essere il critico più arguto e colorito di New York, ne diventa *musical editor* nel 1892, e grazie all'edizione inglese, che dal 1895 si affianca alla testata americana, vede diffondersi la sua reputazione anche dall'altra parte dell'Atlantico.

La soddisfazione di Huneker per i successi in campo giornalistico è parzialmente temperata dal doversi finalmente rendere conto che non sarà mai un grande pianista, ma tutt'al più un bravo dilettante. Il rimpianto per questo insuccesso lo accompagnerà per tutta la vita (“The sad sequel is that with all my striving I only attained mediocrity as a pianist. Any young conservatory miss can outplay me in glib fingering.²⁰”). In compenso, grazie al proprio carattere espansivo e alla sua vastissima conoscenza della letteratura musicale, Huneker è un bravo insegnante: dal 1888 tiene regolarmente lezione presso il National Conservatory of Music, del quale dopo due anni diventa addetto stampa. È in questa veste che ha modo di incontrare Antonin Dvořák e di assisterlo nella ricerca di temi musicali “americani” da utilizzare nella stesura della sinfonia n. 9 “dal Nuovo Mondo”.

¹⁸ I tentativi di Blumenberg di interessarlo anche al settore commerciale della rivista si rivelano un insuccesso a causa dell'incapacità da parte di Huneker di affrontare seriamente gli affari, su cui anzi egli ironizza nella rivista creando due personaggi satirici, Harvey Hayseed e Jared Diggs, commercianti rivali di pianoforti.

¹⁹ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 189.

La vita privata di Huneker continua a essere particolarmente movimentata. Ha conosciuto Josephine Ahrensdorf Laski, pittrice di miniature e moglie di un commerciante polacco, con la quale intreccia una relazione che prosegue anche dopo il suicidio del marito di questa nel 1890, e che ne tollera le numerose avventure. Huneker però comincia a frequentare anche la giovane scultrice Clio Hinton, e, ottenuto il divorzio dalla prima moglie, la sposa il 20 gennaio 1892.

All'inizio del 1891 Huneker è stato assunto come critico musicale dal *Recorder*, un nuovo quotidiano che privilegia l'informazione locale e le notizie “sensazionali”. Per quattro anni curerà una rubrica settimanale intitolata “Here and There in Music”, e gli verrà affidata la rubrica domenicale “The Prompter”, non firmata, che rappresenta l'inizio della sua attività nel campo della critica teatrale.

Huneker non ha l'esperienza degli altri critici teatrali di New York²¹, ma è molto bene informato di quanto accade dall'altro lato dell'Atlantico, e il suo istinto gli permette di capire quali siano le novità di maggior valore:

At a time when the Winters and Matthews were still snuffing over the cup-and-saucer plays of Robertson, the puerile artificialities of Scribe and Sardou, and “The Man in the Iron Mask,” he was preaching the new and revolutionary dramaturgy of Ibsen and Strindberg.²²

All'incirca nello stesso periodo, Huneker inizia ad affrontare nelle sue rubriche regolari anche temi di critica letteraria, con la solita attenzione agli autori europei, ma anche con grande interesse per gli scrittori americani.

In questi anni Huneker partecipa anche all'ambizioso progetto di creare una rivista nuova per grafica e contenuti, sul modello dei settimanali parigini e sulla scia di due esperienze precedenti statunitensi, il *Chap-Book* di Chicago e *The Lark* di San Francisco. Sotto la direzione di Vance Thompson, critico teatrale, musicale e letterario del *Commercial Advertiser*, un giovane cosmopolita e iconoclasta, affine a

²¹ I più importanti sono William Winter del *Tribune*, il più anziano dei critici teatrali, erudito ed estremamente conservatore, avverso a qualunque testo che tratti di problematiche sociali, o in cui venga anche solo sfiorato l'argomento del sesso, e John Rankin Towse dell'*Evening Post*, anch'egli piuttosto conservatore, sebbene meno bigotto del collega. Altri nomi di spicco sono Edward A. Dithmar del *New York Times*, “Nym Crinkle” (Andrew C. Wheeler) del *World*, Franklin Fyles del *Sun*, e “Alan Dale” (Alfred Cohen) dell'*Evening World* e del *Morning Journal*.

²² Mencken, “Introduction” a *Essays by James Huneker* cit., p. xxi.

Huneker nel desiderio di rompere con gli schemi ormai consolidati e senza sorprese del giornalismo culturale americano, e con la collaborazione di due prestigiosi illustratori, Thomas Fleming e Thomas Powers, il progetto viene attuato e nell'agosto del 1895 il primo numero di *Mlle New York* è in vendita, suscitando parecchie polemiche per la spregiudicatezza e la provocatorietà di veste e contenuti:

Modelled after some of the Paris weeklies, audacious, fearing neither God nor man, nor the printer, yet this fortnightly was unlike any publication I have ever seen. [...] The make-up, too, of the sheet was unusual. Printed in colours, with wide margins, there were tiny pictures across the letter-press, and impertinent marginal comment. In a word, *Mlle. New York* was more Parisian than Paris. It cost us a lot. We had to dive down “into our jeans” to pay the printer and paper-man. But we had lots of fun.²³

Huneker collabora direttamente alla rivista a partire dal secondo numero, e dal quinto ne è *associate editor*. Il suo contributo è, per la prima volta, di tipo prevalentemente narrativo, con racconti e bozzetti nei quali esplora le proprie capacità di autore più di quanto gli sia possibile fare nelle rubriche regolari degli altri giornali a cui collabora come critico. Per tutta la vita Huneker cercherà di affiancare all'attività di commentatore di creazioni altrui la propria produzione letteraria, ma non raggiungerà mai il consenso che ottiene con l'attività di saggista.

Purtroppo i conti non tornano, e dopo solo undici numeri la pubblicazione di *Mlle New York* è sospesa nel gennaio del 1896²⁴. Parecchi anni dopo, sarà una consolazione per Huneker scoprire che la rivista—che con il suo approccio iconoclasta e innovatore alla cultura e all'arte è stata l'antesignana di una fioritura di piccole riviste che popoleranno la scena di New York nel decennio successivo—è diventata oggetto di culto per una nuova generazione di autori e critici (primo fra tutti H. L. Mencken).

Nel frattempo il ménage di James e Clio Huneker, ambedue artisti dalle personalità forti e spesso in contrasto, si è deteriorato velocemente, anche a causa delle abitudini irregolari di Huneker. Nonostante la nascita del figlio Erik nel 1894, la situazione diventa sempre più tesa, finché nel 1895 Clio decide di trasferirsi a

²³ Huneker, *Steeplejack* cit., II, pp. 189-190.

²⁴ Nel 1898 *Mlle New York* rivive brevemente, edita da Marc Blumenberg, ma nonostante i rinnovati sforzi dei redattori, anche questo tentativo naufraga dopo quattro numeri.

Parigi per studiare e porta il figlio con sé.

1.4. GLI ANNI DELLA POPOLARITÀ

Attratto dalla possibilità di un maggiore guadagno e forse stanco di non poter firmare i suoi contributi alla sezione teatrale del *Recorder*, nel 1895 Huneker accetta l’offerta del diretto concorrente, il *Morning Advertiser*, per un salario superiore alla media; ma anche la mole di lavoro è considerevole²⁵. Nei due anni durante i quali collaborerà con il giornale, gli saranno affidate una rubrica domenicale, “The Play’s the Thing”, e un’altra bisettimanale, intitolata prima “Touch and Go”, poi “The Players” e infine “Plays and Players”.

Nel maggio del 1896 Huneker torna a Parigi, per la prima volta dopo diciassette anni; benché nel frattempo tanto la città quanto lui stesso siano considerevolmente cambiati, la ricchezza e la varietà della vita culturale della capitale francese lo affascina ancora. Il motivo dichiarato della sua visita è il desiderio di vedere la moglie, che però non riesce a convincere a rientrare in America con lui.

Nel corso dello stesso viaggio in Europa, durante una visita a Bayreuth per assistere al *Ring*, Huneker intreccia una relazione con Olive Fremstadt, cantante lirica che diventerà una prestigiosa interprete wagneriana. L’esperienza verrà ripresa dallo scrittore in un racconto parzialmente autobiografico, “The Last of the Valkyries”, e la cantante sarà l’ispirazione per uno dei personaggi principali del suo romanzo *Painted Veils*.

Rientrato negli Stati Uniti, Huneker, firmandosi “The Melomaniac”, inizia a curare un’altra rubrica, intitolata “Crotchets and Quivers”, per *Town Topics*, un settimanale che sopravvive soprattutto pubblicando notizie di cronaca locale e pettegolezzi ma che comprende anche una sezione dedicata a teatro, letteratura e musica. Per questo periodico Huneker recensisce principalmente gli eventi musicali cittadini, ma non manca di commentare la musica di artisti ancora relativamente

²⁵ “I was glad to become dramatic and music-critic of *The Morning Advertiser* at what seemed a fabulous salary, \$75 a week; this, with my stipendium from *The Musical Courier*, enabled me to live luxuriously and work like a dog.” (Huneker, *Steeplejack* cit., II, pp. 90-91)

sconosciuti in America, come Brahms o Richard Strauss.

Tra le altre attività di questo intenso periodo, Huneker appartiene anche al gruppo che tra il 1897 e il 1905 contribuisce al *Criterion*, una rivista culturale che ospita opinioni e autori difficilmente accettati dalla critica ufficiale, provocando ancora una volta polemiche sulla stampa conservatrice. L’apice di questa collaborazione si ha nel 1901, anno durante il quale vengono pubblicati tra l’altro i saggi di Huneker su Turgenev, Balzac e Daudet.

Il carattere estroverso e privo di pregiudizi di Huneker lo rende sempre più popolare anche presso gli artisti; sono significative le amicizie con George Luks, illustratore e caricaturista, del quale condivide la passione per la birra e la conversazione brillante, e con Stephen Crane, che soggiorna a New York tra il 1898 e il 1899, e dal quale il critico sente fare per la prima volta il nome di Joseph Conrad, che diventerà uno dei suoi scrittori preferiti.

La vita sentimentale di Huneker è ancora intricata: ha continuato a incontrarsi con Josephine, e nel 1897 comincia a frequentare anche Georgie Powers, cantante d’operetta, finché due anni dopo Clio, tornata in America e venuta a conoscenza di queste e altre relazioni, ottiene il divorzio per adulterio. James e Josephine si sposano subito dopo²⁶, mentre Georgie parte per studiare canto in Germania. Josephine sarà la compagna di Huneker per il resto della sua vita, e lo accompagnerà d’ora in poi nei frequenti viaggi in Europa.

Se il matrimonio con Josephine rappresenta una tappa importante nella vita personale di Huneker, dandogli finalmente un rapporto stabile e duraturo, il 1899 vede anche un avvenimento significativo per la sua carriera professionale: desideroso di dare ai suoi scritti una veste più permanente di quanto possibile sulla stampa quotidiana e periodica, Huneker pubblica per Scribner²⁷ la sua prima raccolta di saggi in volume: *Mezzotints in Modern Music*. Dedicato al collega Henry E. Krehbiel e contenente esclusivamente saggi di critica musicale (su Brahms,

²⁶ In realtà Huneker propone a Georgie e Josephine di sposare la prima e vivere con entrambe, ma le donne non accettano: “I couldn’t marry more than a woman at the time because of certain social prejudices. And sometimes a man’s wife won’t let him marry the girl he likes (women are so unreasonable)” (*Ibidem*, II, p. 198).

²⁷ Il più importante editore di libri musicali, che pubblicherà anche le sue opere successive.

Čajkovskij, Richard Strauss e Nietzsche, Chopin, Liszt, e la letteratura pianistica) il volume è molto apprezzato dai recensori, che ne lodano l'originalità e la competenza, pur con qualche riserva per quanto riguarda le contraddizioni e lo stile che viene giudicato piacevole ma non sufficientemente accademico.

Nell'estate che segue Huneker intraprende la redazione di un altro volume: una biografia di Chopin, al quale ha già iniziato a dedicare una serie di saggi l'anno precedente. Con il titolo *Chopin: The Man and His Music*, il testo viene dato alle stampe nell'aprile del 1900, e incontra il favore della critica per la leggibilità e la completezza, e ancora una volta per la competenza musicale dell'autore.

Qualche mese dopo Huneker riprende anche la collaborazione con la stampa quotidiana quando viene assunto come critico musicale dal *Sun*, una testata indipendente, gestita da uno staff di giornalisti estremamente professionali e preparati. L'inizio di questa collaborazione nuoce però ai rapporti di Huneker con Marc Blumenberg, proprietario del *Musical Courier*, e quando, nel 1902, Huneker si vede offrire il posto di critico teatrale del *Sun*, abbandona il *Musical Courier* dopo oltre quindici anni di collaborazione.

Sono passati cinque anni dalle ultime critiche teatrali di Huneker per il *Morning Advertiser*; nel frattempo la scena è cambiata, i teatri si sono moltiplicati, e il gusto del pubblico è ora orientato soprattutto verso spettacoli di intrattenimento, adattamenti di romanzi storici di successo e commedie musicali. Ciò non impedisce al critico di ottenere un notevole successo anche in questo nuovo ruolo:

[...] his first assignment, fortunately, was congenial: a group of three experimental plays by D'Annunzio—*La Gioconda*, *Francesca da Rimini*, and *La Città Morta*—performed by the incomparable Duse, whose first American visit Huneker had discussed in the *Recorder* almost ten years earlier. The review printed in the *Sun* on November 9, 1902, proved to be the first of a series of Sunday articles which constituted the most remarkable writings on the modern drama published in America. Week after week Huneker turned out illuminating essays on D'Annunzio, Ibsen, Hauptmann, Shaw and other dramatists in addition to his almost daily reviews of New York's varied theatrical fare.²⁸

Il tentativo di Huneker di proporsi come narratore ha invece minor fortuna. Come abbiamo già avuto modo di notare, nonostante il successo come saggista

²⁸ Schwab, *op. cit.*, p. 138.

Huneker ha sempre sofferto di un complesso di inferiorità nei confronti degli artisti “creativi”, e almeno in campo letterario vorrebbe dimostrarsi al livello di questi ultimi. Al momento della pubblicazione di *Chopin* ha posto come condizione del contratto che l’editore accettasse di pubblicare anche una raccolta dei suoi racconti, e nel 1902 viene dato alle stampe *Melomaniacs*, che ne comprende ventiquattro, alcuni dei quali già apparsi sul *Musical Courier* nei dieci anni precedenti, e tutti aventi come protagonisti musicisti o appassionati di musica.

Quest’ultima fatica però non riscuote l’approvazione dei critici (con l’unica eccezione della recensione dell’amico Rupert Hughes che paragona il talento e il virtuosismo dello scrittore a quelli dimostrati, in campo musicale, da Liszt) e anche le vendite sono decisamente deludenti. Huneker, costretto a prendere atto del proprio insuccesso, resterà comunque particolarmente affezionato a questi tentativi narrativi²⁹.

But my favourite books, because they were despised and rejected, are my *Melomaniacs* and *Visionaries*. Mr. H. L. Mencken, brilliant and individual critic, to whom I owe more than a lakh of metaphorical rupees for his interest in my work, wrote that I hadn’t much talent for fiction. And it was the one thing of which I had hoped he would say the reverse; not that I think I have,

²⁹ I racconti di *Melomaniacs* e, in generale, tutte le opere di narrativa di Huneker risentono dell’incapacità dell’autore di liberarsi delle influenze e delle abitudini che gli derivano dalla sua attività di critico.

Innanzitutto, nonostante la varietà di argomento delle storie, o forse anche per questo, in esse non è riscontrabile uno stile personale quanto piuttosto un tentativo più o meno consapevole di imitare gli scrittori che più sono stati importanti per la formazione di Huneker, in particolare Henry James e Edgar Allan Poe. Del primo vengono richiamate l’ambientazione e la caratterizzazione di alcuni personaggi: gli artisti e musicisti protagonisti della maggior parte dei racconti di Huneker sono anch’essi americani espatriati, ingenui e disarmati di fronte al fascino e alle tentazioni della vita e della cultura europea—senz’altro anche per motivi autobiografici, come pure autobiografico è il fatto che molti di loro si trovino coinvolti in triangoli sentimentali o incapaci di conciliare le esigenze dell’arte con la propria vita privata. L’influenza di Poe è invece riscontrabile nei soggetti di alcuni racconti e nello stile di numerosi passaggi che riecheggiano le atmosfere e gli effetti della narrativa gotica di Poe, con l’originale *twist* che sono sempre associati a elementi o situazioni di carattere musicale. I due diversi modi narrativi non si combinano affatto, e sono frequenti repentini cambi d’atmosfera—non solo tra un racconto e l’altro, ma addirittura nell’ambito della stessa storia, il che non fa che accentuarne la disomogeneità e sottolinearne la scarsa originalità.

L’altro grande difetto di tutta la narrativa di Huneker è l’eccessiva verbosità e mancanza di spontaneità dei dialoghi e dei monologhi interiori dei personaggi. Nonostante numerosi spunti originali e frequenti tocchi di humour, Huneker non riesce a dimenticarsi di essere un critico, e si lascia andare a lunghe dissertazioni sull’arte e sulla musica, sovrapponendo la propria voce a quella dei suoi personaggi. Il risultato è che questi parlano molto ma in maniera innaturale, con abbondanti citazioni e digressioni, che non servono a caratterizzarli né a far procedere l’azione, e che appesantiscono irrimediabilmente la narrazione.

but when you possess a weakness it is always nice to be coddled. But Mr. Mencken is no coddler.³⁰

L'attività di Huneker come critico teatrale gli ha procurato la stima e l'ammirazione dei colleghi e della gente di teatro, ma la qualità delle opere che è chiamato a recensire è molto mediocre e le pressioni del giornalismo quotidiano non gli lasciano il tempo di lavorare al progetto di una monografia su Liszt. Nel 1903 torna in Europa per raccogliere materiale destinato a questo volume, ma anche nel corso del viaggio continua a inviare corrispondenze al *Sun*, per il quale scrive anche 33.000 parole in una settimana³¹.

Desideroso di poter scegliere i propri argomenti e i ritmi da seguire, nel 1904 Huneker lascia il *Sun* decide di lavorare come giornalista free-lance. Da gennaio è collaboratore regolare e successivamente critico teatrale del *Metropolitan Magazine*, contribuisce con articoli sulle donne nella letteratura, nella musica e nel teatro a *Harper's Bazar*, e altri suoi scritti vengono pubblicati su *Scribner's Magazine*, *Lamp*, *Success Magazine*, *Theatre* e *Smart Set*. Almeno all'inizio, il lavoro in proprio gli permette inoltre di guadagnare parecchio, quasi il doppio di quello che gli rendeva la collaborazione con il *Sun*³², anche se l'impegno è molto maggiore:

I've been writing 5000 words a day, even more, and this for the past two months. I'm fagged out and ready to cry aloud at my own shadow. If this is to be the pace, I'll be damned glad to get back at the old leisurely newspaper grind—which after all is normal and more rhythmic.³³

Nello stesso anno, Huneker pubblica *Overtones: A Book of Temperaments*, con dedica a Richard Strauss. Il volume comprende anche i suoi primi scritti di critica letteraria in volume, dedicati a Nietzsche, Balzac, Flaubert, George Moore e Henry James, e aumenta il suo prestigio pur senza essere un grande successo di vendita. Maggior consenso incontra invece *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, raccolta di critiche teatrali già pubblicate sul *Sun*, che esce nel mese di marzo e contiene un lungo saggio su Ibsen—secondo Huneker, il primo studio approfondito disponibile

³⁰ Huneker, *Steeplejack* cit., II, pp. 214-215.

³¹ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 15 (a E. E. Ziegler, 21 luglio 1903).

³² *Ibidem*, p. 28 (a Charles J. Rosebault, 3 agosto 1904).

³³ *Ibidem*, p. 26 (a H. E. Krehbiel, 24 luglio 1904).

in inglese—più altri su Shaw, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann e Sudermann. Il volume, che è il maggior successo di Huneker, e supera in vendite il volume su Chopin, incontra finalmente anche l’approvazione dei critici, che riconoscono in Huneker il primo (e l’unico) autore americano in grado di discutere con competenza della drammaturgia europea contemporanea.

Il 6 maggio 1905 *Iconoclasts* viene recensito sull’*Evening Herald* di Baltimora da H. L. Mencken, che sta approntando il suo volume su Shaw. Mencken invia copia della recensione a Huneker, dando inizio così a una corrispondenza che si svilupperà in una solida amicizia.

Nel corso dell’estate successiva Huneker continua le ricerche per la biografia di Liszt a Roma, dove ottiene un’udienza dal Papa Pio X³⁴:

I stood after the preliminary kneeling. But when I answered his questions concerning the reception in the United States of the new law affecting church music I was poked in the ribs by Monsignor Pick, who didn’t think my answer sufficiently diplomatic. Perhaps it wasn’t, but again my naïveté compelled me to say that Gregorian chant was hardly popular in my native land. Feeling that I was lost, I fell on my knees and kissed the magic ring and the interview was at an end.³⁵

In novembre viene pubblicato il secondo volume di narrativa di Huneker, *Visionaries*. I racconti sono tutti relativamente recenti (scritti tra il 1901 e il 1905), ma l’allargamento dei temi—questa volta non tutti i racconti sono di ambiente musicale—e l’utilizzo di una scrittura più riccamente descrittiva non sono sufficienti a compensare i difetti, che restano sostanzialmente quelli del primo volume. La critica non accoglie molto positivamente neanche questo tentativo di Huneker di proporsi come narratore, che giudica anzi “weird, bookish, decadent and morbid”³⁶, e le vendite sono addirittura inferiori a quelle della raccolta precedente.

Nei due anni successivi Huneker contribuisce a varie riviste, fra le quali *Century* e *Forum*, scrive recensioni letterarie per il *New York Times*, e un suo articolo su Anatole France viene pubblicato dalla prestigiosa *North American Review*. Tuttavia alla lunga l’attività giornalistica indipendente, per quanto intensa, non si rivela

³⁴ *Ibidem*, pp. 44-45 (a H. E. Krehbiel, 9 ottobre 1905).

³⁵ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 297.

³⁶ Schwab, *op. cit.*, p. 155.

redditizia e Huneker deve rinunciare per mancanza di fondi a un progettato viaggio in Germania nell'autunno del 1906, ripiegando su un giro delle località turistiche della costa orientale degli Stati Uniti per conto dell'*Herald*. Anche la proposta di Huneker a Scribner di ricavare un testo teatrale da *The House of Mirth* di Edith Wharton³⁷ non ha seguito: quando poi l'editore decide che non pubblicherà un'ulteriore raccolta di saggi nel 1907, e non gli concede un anticipo sui diritti della biografia di Liszt, Huneker è costretto ad accettare l'offerta del *Sun* di tornare a far parte dello staff, questa volta nel ruolo inedito di critico d'arte.

Before the end of 1906 Huneker, within six years the music, drama, and art critic of a distinguished American newspaper, had performed a feat of versatility almost unparalleled in American journalism, while in England only one man could match it—Huneker's famous “friend”, George Bernard Shaw.³⁸

Huneker non ha alcuna esperienza professionale nel settore delle arti figurative, ma il proprietario del *Sun*, William Laffan, Jr., che è anche un conoscitore d'arte europea e orientale, apprezza lo stile del critico ed è convinto che abbia le competenze necessarie per questo ruolo, tanto da assicurarsi l'esclusiva dei suoi scritti in questo campo³⁹. Gli assegna pertanto una rubrica ricorrente, “Around the Galleries”, nel 1910 sostituita da “Seen in the World of Art”, per la quale Huneker scrive nei sei anni successivi oltre quattrocento articoli, senza tuttavia mai firmarsi (anche se dal febbraio del 1907 il nome dell'autore è di dominio pubblico).

Nei riguardi dell'arte Huneker ha, prevedibilmente, un approccio molto differente da quello dei critici degli altri giornali⁴⁰. Con gli anni ha imparato ad apprezzare le opere degli Impressionisti e di alcuni dei loro successori, ed è ancora una volta il primo a trattare diffusamente di artisti che la critica ufficiale non è

³⁷ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 46 (a Edwin W. Morse, 17 novembre 1905).

³⁸ Schwab, *op. cit.*, p. 158.

³⁹ L'accordo prevede inoltre che il critico non possa scrivere per altri quotidiani, e che contribuisca anche con articoli su argomenti diversi, principalmente recensioni di libri e critica letteraria, che Huneker spesso realizzerà semplificando testi più complessi scritti per le riviste: *Scribner's Magazine*, *l'Atlantic Monthly*, *la North American Review*.

⁴⁰ I più importanti sono Frank J. Mather e Royal Cortissoz del *Tribune*. Il primo è più disponibile alle novità, benché apprezzi soprattutto i classici; Cortissoz è più conservatore, e non ama affatto le opere degli artisti contemporanei.

ancora in grado di comprendere (suo è, nel 1906, il primo saggio monografico su Cézanne in un giornale americano). Inoltre cita spesso le mostre d'arte allestite da piccole gallerie indipendenti e ogni volta che è possibile sostiene i giovani artisti americani che cercano di farsi strada.

Nella primavera del 1909 Huneker pubblica un nuovo volume di saggi letterari, *Egoists: A Book of Supermen*, in cui tratta tra gli altri di Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche e Ibsen. Il volume è ricevuto favorevolmente da buona parte della critica americana e internazionale, a eccezione di quella più conservatrice che gli rimprovera di aver scelto un gruppo di individui spiacevoli e maniaci, quasi patologici nella loro eccentricità.

The usually liberal William Reedy called Huneker's egoists “abnormalities, sensitives, pathological morbidities,” while the *Outlook* labeled Stendhal, Baudelaire, Huysmans, Nietzsche, and Stirner a “singularly unpleasant group, all touched with insanity” and wondered whether their contribution to literature was as important as Huneker thought.⁴¹

Fra le critiche favorevoli, è da notare quella siglata T. S. E. sull'*Harvard Advocate*. T. S. E. è T. S. Eliot, che riconosce a Huneker la capacità di guidare le nuove generazioni di lettori e studiosi su terreni intellettuali nuovi ed eccitanti, e commenta:

Mr. Huneker's style may impress us as unardonably hasty, crammed, staccato [...] But (among American writers, still further distinction) a style is decidedly his, and shares with that of Mr. Henry James [...] a conversational quality; not conversational in admitting the slipshod and maladroit; or a meagre vocabulary, but by a certain informality, abandoning all the rhetorical hoaxes for securing attention.⁴²

Nell'estate del 1909, gli Huneker visitano gallerie d'arte in Olanda, Belgio e Spagna, e James invia al giornale una serie di saggi sull'arte spagnola. Alcuni di questi vengono ripresi, insieme con altri su vari artisti e musei europei, nella sua prima raccolta di scritti sull'arte, *Promenades of an Impressionist*, pubblicato nel 1910 e che comprende il testo su Cézanne. Sebbene non tutta la critica apprezzi lo stile ridondante di Huneker, raccolgono maggiore apprezzamento il suo entusiasmo,

⁴¹ Schwab, *op. cit.*, p. 195.

⁴² T. S. Eliot, *Harvard Advocate* LXXXVIII (5 ottobre 1909), cit. in Schwab, *op. cit.*, pp. 196-197. Qualche anno dopo, come vedremo, il giudizio di Eliot sarà ben diverso.

l'istinto e soprattutto la capacità di unire la critica dell'opera allo studio della personalità dell'artista. Il volume ha molto successo e rende Huneker il critico d'arte più popolare d'America.⁴³

La stesura del testo su Liszt invece è complicata da vari problemi. Huneker non può dedicare a questo volume il tempo che sarebbe opportuno, spinto com'è dalla necessità di dedicarsi ad attività più immediatamente redditizie. Due interventi chirurgici subiti da Josephine e il fallimento delle banche in cui gli Huneker custodiscono i propri risparmi creano notevoli difficoltà economiche alla famiglia, e rallentano ulteriormente il completamento dell'opera, che viene data alle stampe solo nel 1911. *Franz Liszt*, pur non essendo all'altezza della precedente monografia su Chopin, ha comunque un certo successo, soprattutto presso gli specialisti, che apprezzano l'analisi che Huneker fa del “poema sinfonico” e delle idee di Liszt riprese da Wagner e da altri musicisti.

Nel 1912 il controllo del *Sun* cambia mani, e il nuovo proprietario, William C. Reick, riduce il budget di spesa e impone uno stile più impersonale e aderente ai fatti. Huneker vede diminuire lo spazio per i suoi contributi, e finalmente si dimette nel corso dell'estate. Nuovamente sul mercato, Huneker accetta di scrivere corrispondenze di viaggio per conto del *New York Times*, e in agosto parte per l'Europa con Josephine.

For the *New York Times* I wrote much in 1912 from European cities. A mania for travel set in. I lived in London, Paris, Berlin, Brussels, Bruges, Vienna; I ate spaghetti in Milan, drank dark beer in Munich. I saw midnight suns and daughters of the dawn. I loved Prague in Bohemia, deeming it a fit companion for Toledo, Spain; one of the most fascinating cities in the globe. I loved Rome. Who doesn't? And found Venice too florid and operatic.⁴⁴

A fine novembre Huneker si stabilisce a Berlino, centro della vita musicale e teatrale europea, da dove invia al *New York Times* numerosi articoli sulla vita culturale della città, commenti sugli eventi artistici e recensioni teatrali e musicali,

⁴³ In questo periodo Huneker ha inoltre la soddisfazione di venire accolto nel prestigioso Authors' Club di Londra, su proposta di Thomas Hardy, assecondata da Joseph Conrad: per il critico americano è un onore che conferma il prestigio di cui ormai gode anche al di fuori dei confini degli Stati Uniti.

⁴⁴ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 113.

tra i quali un resoconto dell'esecuzione dei *Lieder des Pierrot Lunaire* di Schönberg che sarà rielaborato in un saggio di cui avremo occasione di parlare diffusamente.

Nella primavera del 1913 vengono pubblicati due volumi, *The Pathos of Distance*, che è una raccolta di ricordi e brevi saggi su disparati argomenti, probabilmente una delle opere più rappresentative dell'ecllettismo di Huneker, e *Old Foggy*, che raccoglie una serie di bozzetti satirici. Quest'ultimo volume non è pubblicato da Scribner ma dalla casa editrice musicale di Theodore Presser, e pertanto non gode della stessa promozione delle opere precedenti, per cui le vendite sono alquanto limitate.

In aprile gli Huneker lasciano Berlino e successivamente si trasferiscono a Londra, dove a James viene offerta la possibilità di collaborare con il *Saturday Review* di Londra. Ma il critico rifiuta, e a dicembre rientra negli Stati Uniti, dei quali questa volta ammette di aver sentito notevolmente la nostalgia:

Homesick!! Oh horribly so. I'm not only an American, I'm a rabid Yankee, worse still I'm a born Philadelphian. I'm sick of noises, sick of foreign tongues, sick of strange faces, sick of cosmopolitanism—galling admission.⁴⁵

Gli Huneker non riescono a trovare un appartamento alla loro portata a Manhattan⁴⁶, e nel febbraio successivo si stabiliscono a Brooklyn. Oltre a dover far fronte alle difficoltà economiche e a problemi ai reni, Huneker fatica a trovare una collaborazione regolare in un città dalla quale basta essere assenti per poco tempo per essere dimenticati.

Curious vast city, where you are dead if you stay away from your usual haunts a day! (I fancy the wish is father to the thought.) Yet I never was idle, not even in Europe. I was breasting in another current; that's all.⁴⁷

La situazione si risolve grazie a *Puck*, settimanale umoristico di grande successo e da poco proprietà di Nathan Straus, Jr., giovane rampollo di una ricca famiglia di New York. Dall'11 aprile 1914 il periodico ospita una nuova rubrica di James Huneker, “The Seven Arts”, che tratta un po' di tutto: musica, teatro, letteratura, arti, filosofia, persino cinema. L'autore cita spesso Flaubert, Nietzsche, Anatole

⁴⁵ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., pp. 155-156 (a Edward C. Marsh, aprile 1913).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 165 (a Frida Ashforth, 19 febbraio 1914).

⁴⁷ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 211.

France, i romanzieri russi (che sono diventati popolari in America), William Dean Howells, e non perde occasione di dichiarare la propria avversione a qualunque forma di fanatismo. Purtroppo gli echi della guerra si fanno sempre più forti, e Huneker è spaventato dalla desolazione culturale che si accompagna agli eventi bellici, dalle possibili ripercussioni sul mondo letterario e artistico, e dall'avanzata del nazionalismo, inconcepibile per un cosmopolita come lui che ha sempre cercato di dimostrare con i suoi scritti che il genio non ha patria.

Nonostante ciò, e malgrado i problemi ai reni continuino, e lo costringano periodicamente a rinunciare alla birra, per Huneker questo è un periodo nel complesso positivo: la sua rubrica ha successo di critica e di pubblico, e lui è in ottimi rapporti con l'editore e con i colleghi, tra i quali ha ritrovato nelle vesti di critico teatrale George Jean Nathan, da molto tempo ammiratore di Huneker, e dal 1913 curatore con Mencken della rivista *Smart Set*, con la quale Huneker ha avuto più volte occasione di collaborare. Nonostante siano più giovani, tanto Nathan quanto Mencken hanno molto in comune con Huneker, del quale condividono l'interesse per la moderna cultura europea e l'insofferenza per gli schemi conservatori e moralistici della critica ufficiale, mentre Mencken differisce dai due colleghi per il suo militante attivismo sociale e politico.

Nel 1915 Huneker dà alle stampe due nuovi volumi, *New Cosmopolis* e *Ivory Apes and Peacocks*. Quest'ultimo (dal titolo del quale per errore è stata omessa una virgola tra le prime due parole) è una raccolta di saggi in cui ancora una volta Huneker si dimostra all'avanguardia. Il volume contiene infatti uno studio su Laforgue, che— benché già “scoperto” da T. S. Eliot ed Ezra Pound—è stato finora ignorato dalla critica americana (con l'eccezione di Huneker stesso), un saggio su Joseph Conrad, e uno su Walt Whitman che avremo modo di analizzare in dettaglio.

New Cosmopolis rappresenta invece un genere particolare di saggistica che non è nuova per Huneker ma che solo in questo caso diventa il nucleo centrale di un volume. È una raccolta di saggi su vari aspetti dell'America contemporanea, nel caso specifico una serie di articoli su New York, già pubblicati dal *New York Times* nel 1914, ai quali fanno seguito nella seconda parte del volume altri scritti su “Certain European Cities Before the War”, e, nel capitolo conclusivo “Sand and

Sentiment”, su Atlantic City e Newport. Nettamente differente dalle altre opere di Huneker, il volume è affascinante per l’ambiente che descrive e soprattutto per la facilità con la quale la brillante prosa del critico si presta a descrivere il variegato paesaggio urbano di Manhattan; nelle sue pagine si mescolano considerazioni generali e reminiscenze personali, dichiarazioni di principio e pregiudizi personali, grandiosi quadri d’insieme e fulminei ritratti di individui o miniature di angoli caratteristici, in un caleidoscopio dal quale emergono le immagini di una città e di un’epoca in pieno fermento ed espansione.

When I began this series of studies devoted to intimate New York I had no intention of describing the town at large, only the corners that appealed to me; but as you are carried against your will in a human maelstrom, so I find myself far from my original plan.

I have, for myself, rediscovered New York.⁴⁸

Tra il 1915 e il 1916 Huneker dedica le proprie energie a una serie di edizioni musicali e ad alcuni tentativi di scrivere per il teatro che purtroppo sono destinati al fallimento: un dramma sulla vita di Chopin, che non viene neppure completato, e altri due lavori teatrali—una commedia in tre atti, *All’s Fair in Love and Air*, e un atto unico intitolato *The New Jealousy*—che non vengono mai pubblicati né rappresentati

Nel 1916 *Puck*, che non riesce più a procurarsi le illustrazioni dall’Europa a causa della guerra e ha avuto un notevole calo di vendite, viene venduto. Ancora una volta i tagli alle spese coinvolgono anche lo stipendio di Huneker, che si dimette all’inizio di dicembre. Fortunatamente in agosto ha ripreso la collaborazione con il *Sun*: lo stipendio è più basso ma lo scrittore ha bisogno di lavoro, anche perché l’attenzione dei lettori è sempre più rivolta alle notizie della guerra e pertanto le riviste sono meno interessate alla saggistica.

Lo scritto più importante di Huneker in questo periodo appare nel febbraio del 1917: la recensione a *Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce, che gli è stato segnalato qualche tempo prima da John Quinn, ricco avvocato, uomo politico e mecenate. Nonostante la pubblicazione di un paio di racconti Joyce è quasi sconosciuto negli Stati Uniti, e Huneker è, ancora una volta, il primo critico

⁴⁸ James Gibbons Huneker, “Brain and Soul and Pocketbook” in James Gibbons Huneker, *New Cosmopolis*, New York, Scribner, 1915, p. 121.

importante americano a dedicare la sua attenzione allo scrittore, ed è anche il primo a dedicargli uno studio in volume pochi mesi dopo, in *Unicorns*.

Oltre al saggio su Joyce e a uno su Henry James, *Unicorns* contiene studi su autori già ampiamente trattati (Chopin, Wagner, Brahms, Cézanne, Huysmans, Wilde, George Sand e altri). Benché questa sia una delle raccolte più varie e cosmopolite dello scrittore, lettori e critici non sembrano considerare il momento opportuno per le divagazioni estetiche di Huneker, e le vendite sono deludenti.

Nell'aprile del 1917 Huneker è costretto a interrompere anche la collaborazione con il *Sun*: pochi giorni dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, infatti, e nonostante il fatto che il critico abbia iniziato a firmarsi James *Gibbons* Huneker, gli viene chiesto di lasciare il quotidiano a causa del cognome paterno che potrebbe farlo sembrare d'origine tedesca.

Sono passati diciassette anni dalla prima collaborazione di Huneker con il *Sun*, e la sua partenza segna anche la fine di un'epoca e di un modo di fare giornalismo più personale e umano:

Those were the palmy days when the handy all-round man had his innings. Now each department is “standardised.” Newspapers have lost their personal flavour. Huge syndicates have taken the colour and character and quality from daily journalism. I am quite sure that if ever a comprehensive history of *The Sun* is written my name will be absent simply because I would be considered a myth, the figment of a fantastic imagination.⁴⁹

1.5. GLI ANNI DEL DECLINO

Huneker è completamente disoccupato, e a causa della guerra ha grosse difficoltà a trovare riviste con le quali collaborare, nonostante il fatto che, per dimostrare il proprio patriottismo, contribuisca con la ristampa del suo saggio su Villiers de l'Isle-Adam al volume propagandistico *For France*.

La sola nota positiva di questo periodo è il lungo articolo che Mencken gli dedica il 21 luglio, ripubblicandolo ampliato pochi mesi dopo nel suo primo volume di saggi, *A Book of Prefaces*. Huneker è lusingato dall'attenzione e dal fatto di trovarsi in

⁴⁹ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 112.

compagnia di nomi illustri come Theodore Dreiser e Joseph Conrad⁵⁰.

Solo alla fine del 1917 Alden March, per il quale Huneker aveva già lavorato al *New York Times*, e che ora è caporedattore del *Press* di Filadelfia, gli offre un ottimo stipendio per l'incarico di recensire gli eventi musicali cittadini: il critico accetta, e riprende così a frequentare due volte la settimana la propria città natale. Finita la stagione, March suggerisce a Huneker di continuare la collaborazione pubblicando le sue memorie; questi, che già da tempo accarezzava l'idea, si lancia nell'impegnativo progetto, e tra il 9 giugno e il 9 novembre del 1918 sul *Press* appaiono le puntate di “*Avowals of a Steeplejack*”, mentre l'autore, dopo averne completato la stesura nel mese di settembre, si riposa ad Atlantic City⁵¹.

La pubblicazione ha un grande successo di pubblico, mentre la critica trova l'opera discontinua e nel complesso preferisce la prima parte alla seconda, giudizio che sarà confermato due anni dopo in occasione della prima pubblicazione in volume. Tra gli amici, De Casseres ne è come al solito entusiasta (“It is easily the non-fiction book of the year. It is the challenge of a cultural superman to his

⁵⁰ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 232 (a H. L. Mencken, 18 ottobre 1917).

⁵¹ *Steeplejack* è un'interessante e non sempre omogenea mistura di elementi disparati: da un lato, il resoconto di fatti, avvenimenti e personaggi che hanno caratterizzato la vita di Huneker; dall'altro, soprattutto nella seconda parte dell'opera, le sue convinzioni a proposito della propria attività, degli autori con i quali è venuto a contatto e più in generale della cultura e dell'arte, si mescolano a digressioni, reminiscenze e addirittura brani di narrativa.

La prima parte è senz'altro la più riuscita, ancor oggi interessante per la brillantezza e lo humour della narrazione, anche se Huneker non esita ad alterare e modificare gli avvenimenti che lo riguardano personalmente, tanto da non menzionare in alcun modo la prima moglie—coerentemente, del resto, con la sua affermazione a proposito dell'autobiografia di De Quincey, secondo la quale “the confessions of most distinguished men [...] must not be taken too literally” (James Gibbons Huneker, “Black and White” in James Gibbons Huneker, *Promenades of an Impressionist*, New York, Scribner, 1910, p. 162). Quello che emerge da queste pagine è soprattutto il ritratto di un uomo estremamente vitale, “a ‘Yes-Sayer’ to life” (Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 10), pieno di interessi e curioso delle numerose sfaccettature della realtà culturale del proprio tempo; ma anche un individuo che ha dovuto faticosamente accettare i propri limiti come artista e che anche il successo ottenuto come critico non ha mai pienamente soddisfatto.

La seconda parte, costituita da una serie di saggi e scritti di diversa natura, in massima parte rielaborati da testi e appunti preesistenti, ha una minore caratterizzazione autobiografica. L'autore dichiara che questa differenza nella costruzione è voluta, ma nasce il sospetto che si tratti di una giustificazione costruita *a posteriori* delle carenze strutturali dell'opera. In ogni caso lungo il filo conduttore costituito dalla persona di Huneker e dai suoi rapporti con individui e correnti artistiche sono raccolte parecchie affermazioni, sia di ordine generale sull'arte, sia sulla professione di critico e di giornalista, che possono essere utili per comprenderne il pensiero e la metodologia.

generation”⁵²), mentre Mencken trova l’opera ipocrita nella seconda parte, e gli rimprovera sull’*Evening Post* di avere rinunciato alla propria indipendenza di spirito. Huneker replica sul *World*, ma l’amicizia tra i due critici non viene guastata dallo scambio, che invece giova alle vendite del volume.

Finito il periodo di riposo, Huneker vorrebbe trasferirsi a Filadelfia, ma le condizioni finanziarie del *Press* non sono solide, per cui preferisce accettare di sostituire temporaneamente il critico musicale del *New York Times*, anche se lo preoccupa il dover riprendere il ritmo della stampa quotidiana: “After 15 years’ absence the wheel has come full circle, and I’m once more a convict, a galley-slave to tone”⁵³. Nell’arco di pochi mesi ha modo di recensire, tra l’altro, il primo recital americano del giovane Sergej Prokof’ev, la seconda tournée americana di Sergej Rachmaninov e il debutto alla Carnegie Hall di Artur Rubinstein.

Ancora una volta i contributi di Huneker hanno un grande successo—anche se in realtà molti articoli di questo periodo non sono altro che la rielaborazione di materiale già apparso sul *Press*, il *Sun*, *Puck* e il *Musical Courier*—e il critico diventa una figura familiare al *New York Times*, di cui conquista lo staff con la sua conversazione brillante infarcita di aneddoti; inoltre, nel dicembre del 1918 la sua lunga attività gli frutta un riconoscimento ufficiale quando viene accolto nella sezione letteraria del National Institute of Arts and Letters, benché ciò susciti le perplessità di Mencken e Nathan che lo prendono parecchio in giro:

The offer of it to a man of his age and attainment, after he had been passed over year after year in favor of all sorts of cheapjack novelists and tenth-rate compilers of college textbooks, was intrinsically insulting; it was almost as if the Musical Union had offered to admit a Brahms. But with the insult went a certain gage of respectability, a certain formal forgiveness for old frivolities, a certain abatement of old doubts and self-questionings and so Huneker accepted.⁵⁴

Purtroppo per Huneker, pochi mesi dopo il critico musicale del *New York Times* ritorna e riprende il proprio posto. Il giornale sarebbe disponibile ad affidare a Huneker l’incarico di corrispondente in Europa, ma questi, reduce da un’operazione

⁵² De Casseres, *Times*, 12 settembre 1920, Sezione Letteraria, p. 8, citato in Schwab, *op. cit.*, pp. 282-283.

⁵³ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 264 (a Royal Cortissoz, 13 ottobre 1918).

⁵⁴ Mencken, “Huneker: A Memory” cit., pp. 136-137.

alla vescica, preferisce restare in America e accettare invece l’offerta di collaborazione che gli è giunta dal *World*.

Gestito da Ralph Pulitzer, che ne ha preso la guida dopo la morte del padre, e che ha deciso di aggiungervi una sezione culturale, il *World* si è finora contraddistinto soprattutto per le campagne sociali e per l’essenzialità e l’accuratezza delle notizie. Primo di una serie di prestigiosi collaboratori che daranno lustro alle pagine culturali del giornale negli anni successivi, Huneker— nominalmente critico musicale—ha nei suoi contributi domenicali la possibilità di sconfinare anche nelle altre arti. Alla recensione degli eventi musicali di New York, non sempre entusiasmanti, egli può pertanto affiancare brevi commenti sulle novità letterarie e tornare ai suoi autori preferiti, come in occasione della pubblicazione delle lettere di Henry James nel maggio del 1920.

Dei tre volumi di Huneker pubblicati nel 1920, il primo, *Bedouins*, è una raccolta di saggi e racconti, il più importante dei quali, “Superwoman”, è una lunga e lusinghiera trattazione delle qualità della cantante lirica Mary Garden, per la quale il critico nutre un’ammirazione che a molti pare decisamente eccessiva; e tuttavia l’opera ottiene recensioni complessivamente positive (De Casseres da solo ne scrive quattro). Pochi mesi dopo appare l’edizione rilegata di *Steeplejack*, in due volumi, con modifiche minime rispetto al testo già apparso sul *Press*, di cui si è già detto; e infine viene pubblicato l’unico romanzo di Huneker, *Painted Veils*.

Già da parecchio tempo Huneker pensava a un’opera narrativa di largo respiro, con una forte componente autobiografica, e popolata da personaggi che gravitassero intorno al mondo dell’opera lirica. Nel corso degli anni ne aveva mentalmente rielaborato la struttura e gli elementi e aveva annunciato più volte l’intenzione di scriverla, ma ne aveva sempre rimandato l’effettiva stesura. Solo nel 1919, probabilmente bisognoso di denaro per far fronte alle spese mediche proprie e della moglie, lo scrittore si era deciso a concentrarsi sul progetto, e tra l’inizio di luglio e la fine di agosto aveva completato il romanzo.

L’opera è un ibrido tra la narrativa e l’autobiografia⁵⁵, a completamento di

⁵⁵ *Painted Veils* è la storia di Ulick Invern, irrequieto scrittore americano nato a Parigi, e della sua relazione con tre donne: Esther (Easter) Brandès, cantante lirica con la quale crede di aver avuto un

Steeplejack, del quale vuole essere una sorta di contraltare:

No—I didn’t write everything in “*Steeplejack*”. The diffuseness of the form, the periodical publication, and the looseness and repetition inseparable from such a form are only too plain. One volume would have sufficed. In the fiction “*Painted Veils*” about to appear, privately printed, I’ve traced a parallel route, frankly dealing with sex; also with the development of a young American deracinated because born at Paris and suffering from the transplantation here.⁵⁶

L’autore è convinto del valore della propria realizzazione, e si compiace della struttura del romanzo: “It is my best book—absolutely. I’ll see that you get a copy; but *not* for review. The story is polyphonic—3 separate studies of character, 3 heroines, all woven into a dense, complex pattern”⁵⁷. Il testo però viene considerato decisamente troppo scabroso per la pubblicazione, e Huneker non riesce a trovare

rapporto durante una cerimonia orgiastica alla quale ha partecipato per caso nel New Hampshire; Mona Milton, ragazza di buona famiglia che Ulick frequenta e che vorrebbe sposare; e Dora, prostituta conosciuta durante una serata per soli uomini e che diventa la sua mantenuta. A questa trama principale se ne contrappone una seconda, la storia dell’ascesa al successo dell’amorale, opportunistica e cinica Easter, che prende il nome di Istar (il romanzo in un primo tempo doveva essere intitolato *Istar: Daughter of Sin*, il che indicherebbe l’originale intenzione di fare di Easter, anziché Ulick, la figura centrale dell’opera). La vicenda, scandita in sette parti che corrispondono ad altrettanti cancelli attraversati dalla dea Istar, ma anche alle “Seven Deadly Virtues” e alle “Seven Deadly Arts”, è costellata di vari avvenimenti, alcuni dei quali piuttosto espliciti per l’epoca: dall’orgia religiosa del primo capitolo e dalla festa durante la quale Ulick conosce Dora, al rapporto lesbico tra la ricca Allie Wentworth e Easter, fino alla seduzione di “Milt” Milton, fratello di Mona e amico di Ulick, da parte di Easter stessa nell’ultima parte del volume.

Il personaggio di Ulick è in parte autobiografico, con qualche significativa modifica (è benestante, diplomato all’università e ha abbandonato la critica musicale per trovare il successo come scrittore) che può far pensare che Huneker abbia voluto realizzare nel protagonista del romanzo le proprie aspirazioni insoddisfatte. Anche gli altri personaggi sono in parte ricalcati su persone realmente esistite: se Easter sembra costruita su elementi presi da diverse cantanti d’opera, tra le quali Olive Fremstadt, Mary Garden e Georgiana Carhart, il rapporto tra Mona e Ulick ricorda da vicino il corteggiamento di Clio Hinton da parte di James.

Formalmente, oltre alla consueta abbondanza di citazioni e di epigrammi, l’arguzia dell’autore gli permette qualche trovata originale, come ad esempio la presenza tra le mani di Mona Milton del primo volume di racconti di Huneker, un espediente che gli concede la rara possibilità di criticare se stesso, facendo proprie alcune delle osservazioni che erano state a suo tempo mosse ai suoi racconti. Purtroppo però il romanzo condivide alcune debolezze della narrativa breve di Huneker: il gusto per l’effetto (in questo caso, gli avvenimenti “piccanti”) che finisce per ostacolare il fluire della trama e la naturalezza dei personaggi, e soprattutto ancora una volta l’incapacità di Huneker critico e conversatore di farsi da parte e lasciar vivere e parlare i protagonisti della sua storia, inserendo pagine e pagine di dissertazioni sul sesso, l’arte e la religione.

⁵⁶ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 303 (a Philip Hale, 7 ottobre 1920).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 265 (a Benjamin De Casseres, 20 settembre 1920).

un editore, soprattutto trattandosi di un periodo in cui la New York Society for the Suppression of Vice, particolarmente attiva, sta causando non pochi problemi a editori di libri e riviste. Scribner non ne vuole assolutamente sapere, e anche l'amico Mencken, al quale l'autore propone la pubblicazione a puntate su *Smart Set*, declina l'offerta. Solo dopo parecchie trattative il romanzo viene pubblicato da Boni and Liveright nell'estate del 1920, in edizione limitata solo per sottoscrittori.

Alcune copie del volume arrivano comunque ai recensori, e mentre prevedibilmente i critici più conservatori lo stroncano come pornografico, altri, come Burton Rascoe del *Daily News* di Chicago, ne apprezzano la personalità, il coraggio, la ricchezza dell'argomento e del vocabolario:

Untouched by the law, and having collected his money for *Painted Veils*, Huneker was amused by all this commotion. The novel had aroused the “barnyard school of fictionists and its critics—much to my joy,” he told Mencken on January 22, 1921. “Anything to make imbeciles realize their imbecility.” He was pleased, too, by the compliments paid him by Rascoe, the spokesman, as it were, for the younger generation, whose taste Huneker had done so much to mold for the riotous decade that had just started. At the age of sixty-three, indeed, Huneker had sounded one of the first notes of the Jazz Age he had foreseen but whose wildest music he was not destined to hear.⁵⁸

Esaurita la tiratura originale, *Painted Veils* circolerà dapprima in copie pirata di questa, poi, ristampato in edizione integrale da Boni and Liveright nel 1928 e 1929, entrerà negli anni trenta a far parte della “Modern Library” della Random House, e negli anni '50 venderà quasi 250.000 copie in occasione della prima pubblicazione in paperback.

Nell'estate del 1920 Huneker e la moglie si recano per l'ultima volta a Londra. Il clima è particolarmente sfavorevole, e i ritmi di lavoro intensi, tanto che prima di rientrare in America Huneker decide di concedersi una breve sosta a Parigi e a Roma. Negli articoli dei mesi successivi Huneker, il quale ha già dichiarato la sua avversione per il Proibizionismo, che vede come il trionfo dell'ipocrisia, manifesta il suo disappunto per i cambiamenti che osserva negli abitanti di New York, i quali non sembrano più aver tempo per le arti e per la conversazione, e la sua insofferenza nei riguardi del cinema, il fonografo, l'automobile e il telefono, che

⁵⁸ Schwab, *op. cit.*, p. 273.

stanno contribuendo a una “decivilization of mankind”⁵⁹.

Huneker è stanco e ha problemi di salute, ma non può permettersi un periodo di riposo dato che le sue finanze sono ancora una volta in cattive condizioni e lo stipendio del *World* è la sua unica fonte di reddito, insieme con i diritti dei suoi libri, che non sono mai stati molto alti. Il 5 febbraio 1921, nonostante già da qualche settimana non si senta bene, si reca a un concerto pomeridiano alla Carnegie Hall. Tornato a casa dopo avere completato la recensione, si sente male, e la mattina dopo gli viene diagnosticata una polmonite. Nei tre giorni successivi Huneker sembra migliorare, e il 9 febbraio diventa irrequieto e cerca di convincere i familiari che è in grado di riprendere il lavoro. Poche ore dopo però cade in coma, e muore prima dell'arrivo del medico.

Le esequie si tengono pubblicamente il 13 febbraio. Oltre 1200 persone vengono a rendergli omaggio; tra queste, Olive Fremstadt, Mary Garden, e Georgiana Carhart (Georgie Powers). Huneker viene cremato a Long Island, e le ceneri conservate per mescolarle con quelle di Josephine.

Nelle settimane successive il *Musical Courier* ricorda il collaboratore ripubblicando estratti dalla sua rubrica; in giugno Mencken dedica all'amico un lungo e affettuoso ritratto pubblicato su *Century* e gli amici di Huneker donano alla biblioteca pubblica di New York circa 770 libri e volumi provenienti dalla biblioteca personale del critico⁶⁰.

Nel novembre del 1921 esce postumo l'ultimo volume di saggi, *Variations*, che non contiene alcun elemento di novità ma viene accolto discretamente. Nel 1922 Scribner pubblica anche una prima scelta delle lettere di Huneker, curata dalla moglie su suggerimento di Mencken, *Letters of James Gibbons Huneker*; due anni dopo Boni and Liveright pubblica una seconda raccolta, *Intimate Letters of James Gibbons Huneker*, contenente le lettere che Scribner non aveva ritenuto opportuno inserire nel primo volume per discrezione, anche se nessuna di queste può essere

⁵⁹ James Gibbons Huneker, *World*, 3 ottobre 1920, *Metro. Sec.*, cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁰ La maggior parte delle carte di Huneker sarà poi ceduta parecchi anni dopo da Josephine Huneker a Richard H. Mandel, uomo d'affari e collezionista; questi ne farà poi dono a sua volta al Dartmouth College, che riceverà anche il resto della biblioteca di Huneker alla morte di Josephine.

propriamente definita “intima”.

Nel 1925 De Casseres dà alle stampe il già citato volumetto *James Gibbons Huneker*, che contiene una prima (seppur dichiaratamente lacunosa) bibliografia di Huneker, curata da Joseph Lawren, che ne è anche l'editore, e nel 1929 Scribner pubblica la scelta dei saggi di Huneker curata di Mencken, *Essays of James Gibbons Huneker*. Ma questi testi non incontrano più il favore né della critica né dei lettori, e i libri di Huneker spariscono dai cataloghi. Dovranno passare oltre quarant'anni dalla sua morte prima che appaia un volume interamente dedicato a lui, ovvero la biografia di Schwab del 1963.

The world that James Gibbons Huneker knew, celebrated and adorned has gone down the dreadful chutes of time, and already begins to seem as fabulous as the world of John Paleologus. [...] He lived long enough to see it disintegrate and vanish from sight, with all his easy well-being, its calm and amiable curiosities, its pleasant cockiness—himself, by that time, become a mere show for pathologists, with one leg thrust through the crematory door. I have never known a man whose falling years were more melancholy. The work of his life was behind him and he knew it; what he did of an evening for *The World* was only a laborious boiling of the pot. On all sides loomed wrack and wreck, rust and ruin. The old battles were over and half forgotten; the old delights were under the Methodist interdict; of the old friends, more were dead than alive; all the ancient and charming haunts were dark.⁶¹

⁶¹ Mencken, “Introduction” a *Essays by James Huneker* cit., p. ix.

2.

**“A POLYPHONIC MIND”:
HUNEKER CRITICO**

2.1. “THE DISCOVERY OF BOHEMIA”: LA CRITICA AMERICANA ALLA FINE DELL’800

Negli anni successivi alla fine della Guerra Civile negli Stati Uniti ha avuto inizio una serie di trasformazioni economiche e sociali che in pochi anni modificano radicalmente la natura stessa della nazione e danno forma all’America moderna. In particolare, il nuovo impulso all’industria—aiutato da una serie di innovazioni e di invenzioni e da un ampliamento della rete ferroviaria e dei sistemi di comunicazione—e un’ondata di immigrazione senza precedenti producono congiuntamente, per la prima volta nella storia del Paese, un reale fenomeno di urbanizzazione che origina la nascita delle prime metropoli. New York, da mezzo milione di abitanti nel 1850, supera i tre milioni e mezzo alla fine del secolo; Chicago avrà oltre due milioni di abitanti nel 1910, e in questi grandi conglomerati urbani i nuovi immigrati dall’Europa e dall’Asia si mescolano ai flussi di migrazione interna.

Questa serie di cambiamenti produce anche una diversa stratificazione delle classi sociali. Oltre alla crescita dell’industria, le speculazioni terriere che hanno fatto seguito alla fine del conflitto e la nascita delle prime grandi concentrazioni economiche e industriali (come la Carnegie Company, che più tardi darà origine all’United States Steel Corporation, e la Standard Oil) hanno reso possibile l’ascesa di *moguls* economici come J. P. Morgan e William Rockefeller e creato una nuova classe dominante il cui prestigio è dato essenzialmente dal denaro; mentre nello stesso tempo le condizioni di vita e di lavoro delle classi lavoratrici creano nuovi problemi sociali—tra i quali quello, importantissimo, della condizione della popolazione di colore—e danno, tra l’altro, origine ai primi movimenti sindacali.

Il nuovo *melting pot*, tuttavia, non è solo foriero di potenziali contrasti e conflitti sociali, ma anche portatore di un’infinità di componenti etniche, culturali e sociali che daranno frutti estremamente interessanti. Huneker stesso, in *New Cosmopolis*, commenta questo processo e ne nota la potenziale ricchezza:

The lantern-jawed Yankee type is again to the fore. For a generation he has disappeared from our streets, from our illustrations. He is back, shrew-faced, long upper lip, and salient cheek-bones. But he is the surviving remnant of the once dominant American nation—then a compound of Irish, English, Scotch, with an occasional modicum of German; to-day he is on his last legs, fighting, though he hardly realizes it, against the mastery of the Slav and the Italian. But who cares? We are as yet too young a nation, still in too inchoate a state, to worry about the infusion of more foreign blood. If it is healthy, it is welcome. From the giant amalgam something powerful must emerge even if a sense of continuity is still lacking. But in no American city is the cosmopolitan orchestration so rich, so reverberant and complex.¹

In un quadro di così veloce e radicale cambiamento è inevitabile anche per la critica dover rimettere in discussione i propri presupposti e trovare nuovi strumenti di indagine e di valutazione.

Dopo il declino del Trascendentalismo, e la morte di Poe senza che le sue idee avessero avuto reale presa sui suoi compatrioti, la critica letteraria è rappresentata soprattutto dai “Bramini” del New England, che hanno in James Russell Lowell il loro portavoce più illustre, e solo negli ultimi decenni del secolo si affaccia sulla scena americana una corrente critica, il cui rappresentante principale è William Dean Howells, che propugna le dottrine di un realismo adattato alla morale americana. A questi due gruppi si affiancano, seguendo un proprio percorso ideologico e metodologico, due artisti di primaria importanza che si occupano anche di critica letteraria, Walt Whitman e Henry James.

La quasi totalità dei critici che scrivono per il grande pubblico è tuttavia ancorata a un modello tradizionale che è destinato a diventare obsoleto ma che sopravviverà ancora a lungo e verrà descritto da Mencken con caratteristico sarcasmo nel saggio “Criticism of Criticism of Criticism”, raccolto nel 1919 nella prima serie di *Prejudices*:

As practiced by all such learned and diligent but essentially ignorant and unimaginative men, criticism is little more than a branch of homiletics. They judge a work of art, not by its clarity and sincerity, not by the force and charm of its ideas, not by the technical virtuosity of the artist, not by his originality and artistic courage, but simply and solely by his orthodoxy.²

Nel 1917, nel saggio dedicato a Huneker in *A Book of Prefaces*, Mencken

¹ Huneker, “The Matrix” in *New Cosmopolis* cit., p. 54.

² H. L. Mencken, “Criticism of Criticism of Criticism”, in *Prejudices: First Series*, 1919, ripubblicato in Mencken, *Prejudices: A Selection* cit., p. 7.

commenta ulteriormente che il tipico critico americano è privo del necessario bagaglio culturale, “neither a man who intelligently feels nor a man who thoroughly knows”³. Intento a studiare opere e autori ormai superati, completamente all’oscuro di quanto accade fuori dagli Stati Uniti e di norma incapace di leggere un testo che non sia scritto nella propria lingua, non è consapevole del reale “momento” delle correnti letterarie: un’idea “must be dead before he is aware of it”⁴.

Le infrequenti eccezioni a questa norma—John Macy, Ludwig Lewisohn, André Tridon, Otto Heller, Joel Elias Spingarn, Lawrence Gilman, J. Percival Pollard—non hanno, secondo Mencken, cambiato la situazione, o perché rimasti sostanzialmente privi di influenza o perché *outsiders* che non si sono dedicati alla critica se non marginalmente.

Mencken, lo sappiamo, non è sempre un giudice obiettivo. Ha dovuto farsi strada a fatica, propugnando un diverso approccio e metodi critici più aperti e razionali, e dipinge un quadro senz’altro peggiorativo della ricettività della critica letteraria americana prima di Huneker. È però vero che in tutti i campi in cui quest’ultimo si impegna successivamente come critico i suoi colleghi più affermati sono nella migliore delle ipotesi insensibili alle novità, quando non consciamente attivi nell’opporvi a esse.

In campo musicale, il fatto che il decano della critica dei quotidiani di New York alla fine degli anni Ottanta, Henry H. Krehbiel del *Tribune*, sia fortemente conservatore, non gli impedisce di instaurare un rapporto di amicizia con Huneker, che ne ammira la grande competenza ed erudizione. Anche tra gli altri critici, se non mancano coloro che condividono i pregiudizi di Krehbiel, esistono comunque alcuni estimatori delle nuove correnti: ma l’ambiente della critica musicale è comunque abbastanza ristretto, e la materia stessa, per natura più astratta del teatro o della letteratura, meno si presta a pregiudizi e a prese di posizione di tipo morale.

Più difficile è invece la situazione che si presenta a Huneker quando, pochi anni dopo, egli si propone come critico teatrale. Il collega più influente è William Winter

³ H. L. Mencken, “James Huneker”, in *A Book of Prefaces*, New York, Knopf, 1918², p. 153.

⁴ *Ibidem*, p. 154.

del *Tribune*:

Erudite, opinionated, and conservative, he labeled Ibsen a menace and Shaw a degenerate, and lambasted any drama that touched upon social or economic questions or smacked of sex. [...] He favored American and English stars and invariably attacked European “hussies” such as Bernhardt, Duse, and Réjane.⁵

Altri, come John Ranken Towse dell'*Evening Post*, sono meno bigotti e migliori giudici di Winters, ma pur sempre molto conservatori e apertamente diffidenti di fronte ai nuovi testi che arrivano dall'Europa.

Nell'ambiente delle arti figurative, i due critici più influenti quando Huneker inizia la propria attività in questo campo nel 1907, Frank Jewett Mather, Jr. dell'*Evening Post* e Royal Cortissoz del *Tribune*, rappresentano due mentalità differenti ma comunque fondamentalmente conservatrici. Più disponibile alle novità, Mather riesce con il tempo ad apprezzare Cézanne e Matisse ma continua a preferire El Greco e Goya e giudica Huneker, che pure lo ammira, un “charmingly irresponsible romantic” con un “big swallow for oddities and novelties”⁶. Decisamente più conservatore Cortissoz, per il quale Cézanne, Picasso e Matisse, tra gli altri, sfruttano la tecnica per il puro gusto della tecnica senza alcun rispetto per le leggi estetiche fondamentali.

La situazione non migliorerà molto in fretta, se ancora nel 1927 Mencken potrà ribadire gli stessi concetti:

Most of the evils that continue to beset American journalism to-day, in truth, are not due to the rascality of owners nor even to the Kiwanian bombast of business managers, but simply and solely to the stupidity, cowardice and Philistinism of working newspaper men. The majority of them, in almost every American city, are still ignoramuses, and proud of it. [...] It is this vast and militant ignorance, this wide-spread and fathomless prejudice against intelligence, that makes American journalism so pathetically feeble and vulgar, and so generally disreputable.⁷

Ma se la maggior parte della critica resta saldamente ancorata a vecchi schemi e modelli consolidati, le profonde trasformazioni in corso e le novità che arrivano da oltre Atlantico non passano inosservate a tutti. Alcuni individui di particolare

⁵ Schwab, *op. cit.*, p. 72.

⁶ *cit. in ibidem*, p. 177.

⁷ H. L. Mencken, “Journalism in America” in *Prejudices: Sixth Series*, 1927, ripubblicato in Mencken, *Prejudices: A Selection* *cit.*, pp. 217-218.

sensibilità volgono lo sguardo verso l'Europa e iniziano a osservare e studiare il fermento artistico e letterario del Vecchio Continente.

In contrasto con la tendenza prevalente nell'ambiente critico e accademico americano, l'accelerato sviluppo economico e industriale degli ultimi decenni del secolo, basato su principi di esasperato liberismo economico, crea in alcuni artisti e intellettuali americani una sensazione di incompatibilità tra la realtà economica e sociale della nazione in cui questi vivono e le loro convinzioni artistiche. Ricorda Levin:

A further phase of the disenchantment of the late nineteenth century was a turning aside from the materialism of the modern industrial world, the conflict of science and religion, in the quest for a happier land of carefree life and impressionistic art of a mythical Bohemia.⁸

Questa “Bohemia” non è nettamente definita. Accanto a Parigi, che assume connotazioni mitiche come centro di movimenti artistici, musicali e letterari innovatori, nell'immaginario collettivo di critici e artisti americani quali Huneker tutta l'Europa diventa una terra dove all'artista è concesso ignorare e trasgredire le convenzioni sociali ed economiche per realizzare la propria arte.

Per alcuni questa ricerca si tradurrà in un abbandono definitivo degli Stati Uniti, come accade a Henry James; ad altri, come James McNeill Whistler, l'Europa darà il successo e i riconoscimenti loro negati in patria. Un pugno di “rimpatriati” invece fa ritorno negli Stati Uniti e attraverso i propri scritti e le proprie attività cerca di trasferire in America le esperienze europee.

Tra questi, è particolarmente significativo per la nostra ricerca un piccolo gruppo di scrittori e saggisti che cerca di utilizzare la propria arricchita sensibilità per riformare il gusto del pubblico americano:

To distinguish a clear-cut direction or a guiding coterie behind these fads and trends would be to oversimplify. Yet they point to the growth of a class of self-educated intellectuals, whose characteristic form of expression might be described as aesthetic journalism. As a cultural influence it differed from its European counterpart by striving rather to educate than to shock the middle-class reader.⁹

⁸ Levin, *op. cit.*, p. 1065.

⁹ *Ibidem*, p. 1067.

Le condizioni non sono certo ideali per questi “riformatori”. Costretti per vivere a inserirsi proficuamente nel mondo del giornalismo, teatro in questo periodo di lotte spietate all’ultimo lettore, a essi non è concessa la libertà di cui possono godere gli accademici. Sottolinea Mencken in “Journalism in America”:

He remains, for all his dreams, a hired man—the owner downstairs, or even the business manager, though he doesn’t do it very often now, is still free to demand his head—and a hired man is not a professional man.¹⁰

Levin cita quattro nomi, diversissimi per temperamento ed estrazione, ma accomunati dal desiderio di utilizzare le proprie esperienze europee in quest’opera di divulgazione ed educazione del pubblico americano: Ambrose Bierce, Lafcadio Hearn, Edgar Saltus e Huneker.¹¹

Non a tutti arride lo stesso successo. Bierce e Hearn, la cui sensibilità è, per opposti motivi, incompatibile con quella della maggior parte dei propri concittadini, sono destinati a restare per tutta la vita degli *outsiders*, e dopo varie disillusioni riespatriano e concludono la propria vita fuori dagli Stati Uniti. Saltus ha maggior successo e diventa una figura di spicco nell’ambiente intellettuale americano, ma il suo cinismo e la sua spregiudicatezza creano non poche polemiche.

Il caso di Huneker è differente; questi non possiede l’aggressività e la profonda insoddisfazione, e di conseguenza l’amarezza o il cinismo, che contraddistinguono in diversa misura Bierce, Hearn e Saltus. Più distaccato, Huneker riesce a integrarsi perfettamente nel tessuto sociale e culturale del giornalismo newyorchese e gode

¹⁰ Mencken, “Journalism in America” cit., p. 216.

¹¹ Ambrose Bierce, che rappresenta l’aspetto più “militante” di questa tendenza, dopo un soggiorno di alcuni anni in Inghilterra riprende l’attività di giornalista, affiancandola a quella, per cui oggi è più noto, di scrittore ed epigrammista dalla penna particolarmente pungente, fino a diventare il critico più autorevole e temuto dell’intera California.

Lafcadio Hearn rimane sempre uno “straniero in patria”: americano d’adozione, dalla sensibilità più raffinata di quella di Bierce, dopo aver viaggiato tra Irlanda, Inghilterra e Francia, si stabilisce invece a New York, poi a Cincinnati e a New Orleans, prima di essere conquistato dalla cultura orientale—tanto da trasferirsi definitivamente in Giappone, dove sposerà una giapponese, prenderà il nome di Koizumi Yakumo e insegnerà letteratura inglese.

Edgar Saltus rappresenta invece l’aspetto più sofisticato, e appartiene alla buona società nel senso più esclusivo del termine. Abbandonata la Columbia Law School per darsi agli studi letterari e filosofici in Francia e Germania, si ritaglia una parte di esteta e dandy che può richiamare quella di Oscar Wilde. I suoi articoli e la sua narrativa sono sempre caratterizzati da una venatura di ironia e scetticismo in tono con il suo personaggio.

pertanto della possibilità di lavorare più a lungo e con maggior profitto a quest’opera di divulgazione:

[...] James Gibbons Huneker is less of an actor than a spectator. Whether before a stage or a table, whether at a piano or a desk, we think of him as comfortably seated. Owing perhaps to the advantages of this position, he was able to work out the implications of Bohemianism, both as a critical approach and as an attitude towards life, more explicitly than any other American writer.¹²

Le generazioni successive di critici tenderanno a specializzarsi e non accoglieranno favorevolmente figure eclettiche come Huneker. Tuttavia l’attività di Huneker, e in misura minore degli altri critici e degli altri “Bohemianists”, avrà modificato significativamente e permanentemente la percezione dell’arte e della letteratura in America.

[...] their accomplishment was largely critical. Its results may be counted in educated audiences, rather than achieved masterpieces. Where literature had been traditionally connected with oratory and theology, it could now be envisaged through its relation to purely artistic disciplines; hence the old-fashioned didactic presuppositions gave way to aestheticism.¹³

Per poter comprendere come sia possibile per un critico mantenere efficacemente un approccio di così vasta portata, tanto da poter discutere contemporaneamente e con competenza di discipline apparentemente differenti, e poter collocarne i protagonisti e le opere in un unico contesto, è opportuno a questo punto passare a un esame degli scritti di Huneker.

2.2. IL CONTRIBUTO DI HUNEKER: LA MUSICA

Caso unico nell’ambiente giornalistico americano dell’epoca, e paragonabile solo a George Bernard Shaw in Inghilterra, nel corso della sua carriera di critico Huneker passa successivamente dalla critica musicale a quella teatrale, dalla letteratura alle arti figurative, ogni volta dimostrando di possedere le competenze necessarie per ottenere il consenso del pubblico e il rispetto dei colleghi; in ciascuno di questi

¹² Levin, *op. cit.*, pp. 1074-1075.

¹³ *Ibidem*, p. 1077.

campi, inoltre, rivela singolare intuito e capacità di anticipazione nell’individuare e giudicare il valore di nuovi autori e nuove tendenze.

All’origine di questa non comune disinvoltura non sono soltanto la vastità di interessi che—fin dall’infanzia a Filadelfia, e successivamente a Parigi—lo hanno spinto a occuparsi di tutte le forme di espressione, né la notevole mole di informazioni e di dati che, lettore onnivoro e dotato di prodigiosa memoria, ha accumulato nel corso degli anni. Prima di iniziare l’esame dei singoli scritti, è necessario affrontare una caratteristica essenziale dell’approccio e del linguaggio critico di Huneker, anche perché è l’unica che in più occasioni l’autore tenta di enunciare formalmente: la sinestesia.

Huneker parte da una profonda convinzione, che si traduce in un approccio riscontrabile costantemente nei suoi saggi: tutte le arti sono intimamente connesse, ed è possibile, anzi inevitabile, interpretarne una nei termini dell’altra, per permettere una maggior comprensione e condivisione delle sensazioni e delle reazioni prodotte dall’opera d’arte.

I, for example, have a polyphonic mind. I enjoy the simultaneous flight of a half-dozen trains of ideas, which run on parallel tracks for a certain distance, then disappear, arriving nowhere. This accounts for my half-mad worship of the Seven Arts which have always seemed one single art.¹⁴

Non sorprende, dunque, che le caratteristiche di composizioni musicali vengano spesso descritte con termini figurativi o architettonici:

Wagner was a great fresco painter, handling his brush with furious energy, magnificence and dramatic intensity. Beside his vast, his tremendous scenery, the music of Brahms is all brown, all gray, all darkness, and often small.¹⁵

Brahms reminds one of those mediæval architects whose life was a prayer in marble; who slowly and assiduously erected cathedrals, the mighty abutments of which flanked majestically upon mother earth, and whose thin, high pinnacles pierced the blue; whose domes hung suspended between heaven and earth, and in whose nave an army could worship, while in the forest of arches music came and went like the voices of many waters. [...] Whatever he wrought

¹⁴ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 22.

¹⁵ James Gibbons Huneker, “The Music of the Future” in *Mezzotints in Modern Music*, New York, Scribner, 1899, p. 9.

he wrought in bronze and for time, not for the hour.¹⁶

In altre occasioni Huneker fa riferimento alla tavolozza e allo spettro di colori di Čajkovskij, al colore e alla luminosità della musica di Schumann e, per descrivere le sue reazioni a un preludio di Chopin, utilizza un’analogia con i paesaggi di Salvator Rosa:

Pathologic in a sense it is, for it makes its primary appeal to the nerves, but it is wonderful music, though depressing. It hurts the very pulp of one’s sensibilities, yet it is never sensational. I am reminded of Salvator Rosa’s rugged, sullen and barbarous landscapes with a modern figure in the foreground, agitated, distracted, suicidal; in a word, something that paint and canvas can never suggest.¹⁷

Addirittura, nel ricordo di un pasto particolarmente gustoso, in una lettera del 1912 Huneker traduce anche le impressioni del palato in termini musicali—anzi, di una nota ben precisa:

The secret was not the Hebraic chef but the tiny flavoring of garlic in the sauce—garlic, which is the C major of all flavoring, if people but knew it.¹⁸

La formulazione più completa dei termini di questo approccio e la giustificazione in termini scientifici, sulla base di alcuni studi contemporanei dei meccanismi della percezione, possono essere trovate in una pagina dell’autobiografia di Huneker:

I saw music, heard colour, tasted architecture, smelt sculpture, and fingered perfume. A mad carnival of the senses. [...] But I believed that an art could be interpreted in the terms of another. I read a book by Suarez de Mendoza L’Audition Colorée, to relieve my anxiety. It is a searching study in false secondary sensations, and deals with “colour-hearing”, or “pseudo-photoesthesia.” This results from association of ideas early established. We have, most of us, been reminded of some far-away happening, usually sentimental by the odour of faded flowers. [...] Certain musical tones evoke certain colours. And if you investigate you will discover that the æsthetic terminology of painting resembles that of music. I believed in employing the whole keyboard of analogies, so my criticism often proved trying to my readers, but not to me. I needs must educate them.¹⁹

A sostegno della sua propensione a utilizzare senza esitazione termini relativi ad

¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷ James Gibbons Huneker, “The Greater Chopin” in *Mezzotints in Modern Music cit.*, p. 170.

¹⁸ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker cit.*, p. 126 (a Charles J. Rosebault, 11 marzo 1912).

¹⁹ Huneker, *Steeplejack cit.*, II, pp. 200-201.

arti diverse nella descrizione delle sensazioni provocate da una sola di esse, Huneker fa riferimento diretto alle opere di Walter Pater, teorico dell'estetismo inglese dell'Ottocento:

When I first read Walter Pater's suggestion that all other arts aspire to the condition of music, I said: "That's it, " and at once proceeded to write of paintings in terms of tone, of literature as if it were only form and color, and of life as if it is a promenade of flavours.²⁰

Per Pater le arti sono separate ma strettamente collegate, e tutte aspirano alla condizione di quella che meglio realizza l'ideale artistico, la perfetta identificazione di forma e materia, ovvero la musica. Questa teoria, significativamente affine alla dottrina simbolista che attribuisce alla musica la supremazia nelle arti, è particolarmente congeniale a Huneker, che prima di diventare critico è stato egli stesso musicista.

Proprio grazie alla propria passione e competenza in questo settore Huneker inizia la propria carriera come giornalista, la prima raccolta in volume, *Mezzotints in Modern Music*, del 1899, è dedicata esclusivamente a saggi di argomento musicale, e per tutta la vita, anche quando la sua sfera di competenza si sarà via via allargata ad altre aree, il critico dichiarerà la propria predilezione per questa forma espressiva:

Music then, the most vague of the arts in the matter of representing the concrete, is the swiftest, surest agent for attacking the sensibilities. The cry made manifest, as Wagner asserts, it is a cry that takes on fanciful shapes, each soul interpreting it in an individual fashion. Music and beauty are synonymous, just as their form and substance are indivisible.²¹

Un'importante caratteristica della critica musicale di Huneker è l'attenzione al testo, ancora più notevole in quanto avremo modo di constatare che quando Huneker affronta altre discipline artistiche il suo esame è molto più "impressionistico" e la sua attenzione più concentrata sulla personalità dell'autore. Ci sembra probabile che le ragioni di questa diversità di metodo si possano rintracciare nella specifica preparazione tecnica di Huneker, come anche Levin sembra concludere quando afferma che "he had qualified as a professional

²⁰ *Ibidem*, I, pp. 22-23.

²¹ James Gibbons Huneker, *Chopin: The Man and His Music*, New York, Scribner, 1900, ristampato in *Chopin: The Man and His Music*, con una nuova introduzione, note e indice di Herbert Weinstock, New York, Dover, 1966, p. 67.

musician, and his criticism stays closest to the object when confronting the keyboard of his instrument”²².

I musicisti

La sua natura particolare di arte “astratta” non impedisce alla musica di avere un’influenza concreta sulla società e sugli uomini—al contrario, Huneker è convinto che proprio grazie a questa sua caratteristica la musica possa farsi impunemente portatrice di contenuti dirompenti. Nel saggio “Anarchs of Art”, compreso in *Overtones*, Huneker insinua: “Have not all great composers been anarchists—from Bach to Strauss?”²³ e continua:

Because of its opportunities for soul expansion, music has ever attracted the strong free sons of the earth. The most profound truths, the most blasphemous things, the most terrible ideas, may be incorporated within the walls of a symphony, and the police be none the wiser.²⁴

L’insolita attribuzione del ruolo di “anarchico” a Johann Sebastian Bach, che con Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven rappresenta per Huneker la “trinità” dalla quale la storia della musica non può prescindere, è evidentemente da interpretare in senso esclusivamente artistico, come viene chiarito nel saggio “Anarchs and Ecstasy”, in *Bedouins*:

At first blush the plodding John Sebastian Bach of the Ill-Tempered [sic] Clavichord seems a dubious figure with which to drape the red flag of revolt. He grew a forest of children. He taught early and late. Nevertheless, his music proves him a revolutionist. And, like any good social democrat, he quarrelled with his surroundings. He even went out for a drink during a prosy sermon—all sermons are necessarily prosy, else they wouldn’t be sermons—and was almost discharged by his superiors for returning late; a perpetual warning to thirsty organists. [...] Stranger still, the music of Bach remains as revolutionary as the hour it was written. No latter-day composer has gone so far as some of his fantasies.²⁵

Alle figure di Mozart e Beethoven Huneker non dedica alcun saggio specifico; ne

²² Levin, *op. cit.*, p. 1075

²³ James Gibbons Huneker, “Anarchs of Art” in *Overtones: A Book of Temperaments*, New York, Scribner, 1904, p. 214.

²⁴ *Ibidem*, p. 216.

²⁵ James Gibbons Huneker, “Anarchs and Ecstasy” in *Bedouins*, New York, Scribner, 1920, pp. 74-75.

restano tuttavia le presenze costanti, illuminate occasionalmente da passaggi significativi, come i veloci ritratti che ne vengono tratteggiati in “A Masque of Music”, una sorta di allegoria che conclude la prima parte di *Bedouins* e che è una rielaborazione di “Dusk of the Gods”, un testo pubblicato tra i racconti di *Melomaniacs*:

A divine youth approaches. His mien is excellent, and his voice of rare sweetness. His band discourses ravishing music. The primeval tone is there, but feminized, graceful; troupes of painted stage players in fallals and furbelows present pictures of rakes, rustic maidens, and fantastics. An orchestra minces as Mozart disappears. Behold, the great one approaches, and beneath his Jovian tread the earth trembles! Beethoven, the sublime peasant, the conqueror, the god! All that has gone before, all that is to be, is globed in his symphonies, was divined by this seer. A man, the first since Handel!²⁶

Nei suoi scritti Huneker ha occasione di commentare l’opera di molti compositori, presi in esame singolarmente o in gruppo, o anche solo caratterizzati da commenti sintetici e incisivi al limite dell’aforisma. Se Schubert è “a pan-pipe through which the wind discourses exquisite melodies”²⁷, Berlioz diventa “a primitive Roc, half-bird, half-human, also a Minotaur who dragged to his Crete all the music of the Masters”²⁸; la musica per pianoforte di Debussy “has the iridescence of a spider’s web touched by the fire of the setting sun; his orchestra is a jewelled conflagration”²⁹.

In altri casi, paragoni con arti diverse permettono di illuminare un aspetto particolare di un artista specifico, come nel seguente giudizio su Modest Musorgskij, tratto dallo studio a lui dedicato in *Ivory Apes and Peacocks*, in cui viene paragonato ai Primitivi fiamminghi e a Cézanne:

Of Moussorgsky, Debussy has remarked that he reminded him of a curious savage who at every step traced by his emotions discovers music. And Boris Godounow is virgin soil. That is why I have called its creator a Primitive. He has achieved the naïve attitude toward music which in the plastic arts is the very essence of the Flemish Primitives. Nature made him deaf to other men’s music. [...] Paul Cézanne is a primitive among modern painters, inasmuch as he discards the flamboyant rhetoric and familiar points d’appui of the schools and achieves a

²⁶ James Gibbons Huneker, “A Masque of Music” in *Bedouins* cit., p. 170.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 171.

²⁹ James Gibbons Huneker, *Franz Liszt*, New York, Scribner, 1911, p. 10.

certain naïveté. The efforts of Moussorgsky were analogous.³⁰

I compositori ai quali Huneker, per motivi diversi, dedica maggiormente la propria attenzione di critico sono tuttavia Frédéric Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner e, in misura minore ma significativa, Johannes Brahms e Richard Strauss.

Chopin

Chopin è oggetto di numerosi saggi di Huneker, dal primo volume, *Mezzotints in Modern Music*, fino al postumo *Variations*, ma soprattutto è il protagonista assoluto di una delle due opere monografiche di Huneker, il volume *Chopin: The Man and His Music*, pubblicato nel 1900 e ancor oggi in stampa.

Il volume è composto da una serie di saggi, frutto di una rielaborazione di scritti già apparsi sulla stampa quotidiana e periodica, riveduti e riorganizzati in due grandi sezioni, “The Man” e “His Music” (anche se questo lavoro di “montaggio” non riesce a eliminare qualche contraddizione e alcune ridondanze). Il critico integra inoltre i propri scritti precedenti attingendo senza pregiudizi dagli scritti di altri autori. D'altra parte, commenta Huneker, “Niecks, in 1888, built on Karasowski, Liszt, Schumann, Sand and others, so the process is bound to continue”³¹.

La prima parte, biografica, segue in ordine cronologico la vita del musicista: dalla Polonia nativa attraverso le sue peregrinazioni nei vari Paesi d'Europa fino alla morte. In ogni pagina è evidente l'intensa ammirazione che Huneker—pianista egli stesso— prova per il compositore e per l'esecutore:

A world-great pianist was this Frédéric François Chopin. He played as he composed: uniquely. All testimony is emphatic on this. [...] The fairylike quality of his play, his diaphanous harmonies, his liquid tone, his pedalling—all were the work of a genius and a lifetime; and the appealing humanity he infused into his touch, gave his listeners a delight that bordered on the supernatural.³²

³⁰ James Gibbons Huneker, “A Musical Primitive: Modeste Moussorgsky” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., pp. 194-195.

³¹ Huneker, *Chopin: The Man and His Music* cit., p. 27.

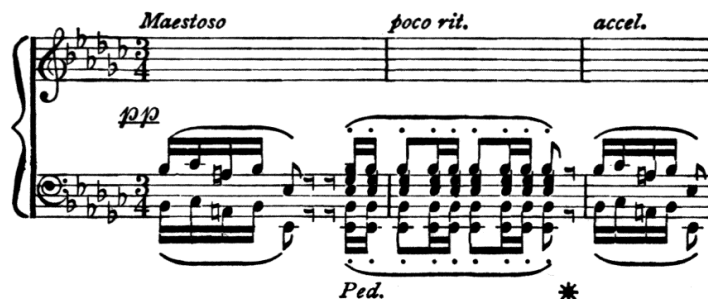
³² *Ibidem*, pp. 54-55.

Un accento particolare è dedicato alla natura “femminile” spesso criticata in Chopin, e in contrasto, secondo Huneker solo apparente, con il profondo patriottismo del musicista:

All artists are androgynous; in Chopin the feminine often prevails, but it must be noted that this quality is a distinguishing sign of masculine lyric genius, for when he unbends, coquets and makes graceful confessions or whimpers in lyric loveliness at fate, then his mother’s sex peeps out, a picture of the capricious, beautiful tyrannical Polish woman. When he stiffens his soul, when Russia gets into his nostrils, then the smoke and flame of his Polonaises, the tantalizing despair of his Mazurkas are testimony to the strong man-soul in rebellion. But it is often a psychical masquerade. The sag of melancholy is soon felt, and the old Chopin, the subjective Chopin, wails afresh in melodic moodiness.³³

Nella seconda parte, “His Music”, Huneker analizza successivamente le varie composizioni del musicista, e può giovare della propria preparazione per analizzare in dettaglio la struttura musicale delle stesse, ancora utilizzando ogni volta che è possibile anche il giudizio di altri studiosi del compositore. Se nella maggior parte dei casi la trattazione, che arriva all’analisi della diteggiatura suggerita da diversi musicisti per l’esecuzione di un brano, è troppo tecnica per essere utile ai fini di questa trattazione, può essere interessante riportare un singolo esempio di come Huneker, di fronte a uno spartito, riesca a dare contemporaneamente un’analisi musicale e un’interpretazione dello spirito dell’opera che sta analizzando. Si tratta, nel caso specifico, della Polacca in Mi bemolle minore, detta “Siberiana” o “Della Rivolta”:

It breaths defiance and rancor from the start. What suppressed and threatening rumblings are there! Volcanic mutterings these:



It is a sinister page, and all the more so because of the injunction to open with pianissimo. One wishes that the shrill, high G flat had been written in full chords as the theme suffers from a want of massiveness. Then follows a subsidiary, but the principal subject returns relentlessly.

³³ *Ibidem*, pp. 71-72.

The episode in B major gives pause for breathing. It has a hint of Meyerbeer. But again with smothered explosions the Polonaise proper appears, and all ends in gloom and the impotent clanking of chains. It is an awe-provoking work, this terrible polonaise in E flat minor, op. 26 [...].³⁴

Alla sua pubblicazione il volume ebbe parecchio successo, tanto da spingere Huneker a intraprendere nel 1904 la stesura di un'opera simile, dedicata a un altro Grande della letteratura musicale e soprattutto pianistica: Franz Liszt.

Liszt

Abbiamo visto come la gestazione del volume su Liszt sia stata piuttosto travagliata. Iniziato, poi abbandonato per altre attività e ripreso più volte, ma senza l'entusiasmo iniziale, e finalmente dato alle stampe nel 1911, non è la biografia definitiva del compositore ungherese che Huneker avrebbe voluto realizzare, tanto che egli, in una breve postfazione, tenta di giustificare come scelte alcune delle evidenti manchevolezze del libro:

This book, projected in 1902, was at that time announced as a biography of Liszt. However, a few tentative attacks upon the vast amount of raw material soon convinced me that to write the ideal life of the Hungarian a man must be plentifully endowed with time and patience. I preferred, therefore, to study certain aspects of Liszt's art and character; and as I have never heard him play I have summoned here many competent witnesses to my aid. Hence the numerous contradictions and repetitions, arguments for and against Liszt in the foregoing volume, frankly sought for, rather than avoided.³⁵

L'opera ha effettivamente una struttura molto più frammentaria del volume dedicato a Chopin. A una prima parte biografica, caratterizzata da una forte tendenza all'aneddotica, segue una voluminosa serie di commenti critici di altri studiosi e un *pot-pourri* di notizie di vario tipo e interesse, dal giudizio di compositori contemporanei a Liszt a un elenco di quasi sei pagine di nomi di allievi veri o presunti del pianista; e Huneker non tenta neppure di integrare questi elementi in un discorso più organico, o anche solo di ordinarli secondo un filo conduttore definito. Il volume, proprio in virtù di questa struttura, ebbe un discreto

³⁴ *Ibidem*, p. 185.

³⁵ Huneker, *Franz Liszt cit.*, p. 439.

successo come opera di consultazione (ma fu meno apprezzato del precedente dalla critica per mancanza di originalità e di coesione).

Il confronto tra le due monografie ci permette di confermare la caratteristica, alla quale abbiamo già accennato, che caratterizza l'evoluzione della produzione critica di Huneker nel corso della sua carriera: l'abbandono quasi totale dell'analisi del testo—musicale, in questo caso—in favore di un'attenzione sempre più spiccata alle caratteristiche personali e temperamentali dell'autore trattato. Benché siano presenti anche giudizi sulla forma delle composizioni, questi non sono più accompagnati da esempi del testo, e vengono frequentemente espressi sotto forma di riferimento ad altre opere o addirittura ad altre arti:

Liszt's music is virile and homophonic, despite its chromatic complexities. Instead of lacking in thematic invention he was, perhaps, a trifle too facile, too Italianate; he shook too many melodies from his sleeve to be always fresh; in a word, he composed too much. Architecturally his work recalls at times the fantastic Kremlin, or the Taj Mahal, or—as in the Graner Mass—a strange perversion of the gothic. Liszt was less the master-builder than the painter; color, not form, was his stronger side.³⁶

Significativo inoltre il lungo commento al nuovo tipo di composizione introdotto da Liszt, il “poema sinfonico”, soprattutto perché alcuni termini di questo giudizio ci sono utili per introdurre il concetto che Huneker ha di “opera d'arte”, non necessariamente vincolata a un “messaggio” o a un “programma”, che possono anche essere dichiaratamente nelle intenzioni dell'autore ma che nulla aggiungono o tolgono al valore dell'opera:

To many, programme music is a necessarily inferior *genre*. Much has been written on this subject that cannot be understood. Is the music, in itself, good or bad? That is the point. The fact of its being “programme” or not makes it neither better nor worse. It is exactly the same in painting, where the subject of the picture, which is everything to the vulgar mind, is nothing or little to the artist..³⁷

In conclusione, per Huneker l'importanza di Liszt come compositore è stata a lungo offuscata dalla fama di esecutore e virtuoso—avendo praticamente inventato il recital pianistico—e meriterebbe quindi di essere pienamente rivalutata.

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

³⁷ *Ibidem*, p. 106.

As regards his place in the musical pantheon, this erst-while comet is now a fixed star, and his feet set upon the white throne. There is no longer a Liszt case; his music has fallen into critical perspective; but there is still a Liszt case, psychologically speaking. [...] As a personality, he was an apparition; only Paganini had so electrified Europe. [...] As amorous as a guitar, if we believe the romancers, the real Liszt was a man of intellect, a deeply religious soul; in middle years contemplative, even ascetic.³⁸

In molti hanno approfittato della generosità del musicista, non ultimo un altro musicista che offuscherà la stella di Liszt e al quale Huneker dedica un notevole corpus di scritti nel corso degli anni, analizzandone le opere, la personalità, le idee, e persino l'ascendenza razziale: Richard Wagner.

Wagner

Già il volume del 1899, *Mezzotints in Modern Music*, in un saggio intitolato “A Note on Richard Wagner”, contiene, in poche righe, quello che resterà in sostanza il giudizio di Huneker sul musicista:

Keep in your mind that Wagner the artist was a greater man than Wagner the vegetarian, Wagner the anti-vivisectionist, Wagner the revolutionist, the Jew hater³⁹, the foe of Meyerbeer and Mendelssohn, and greater than Wagner the philosopher. It is a mistaken partisanship that attaches to every word deep significance.⁴⁰

Questa distinzione tra Wagner musicista e Wagner uomo e filosofo verrà ripresa da Huneker molte altre volte, e sempre per sottolineare la superiorità del primo sul secondo. Sfortunatamente la personalità e le idee di Wagner con il tempo hanno finito per contaminare anche la sua opera, offuscandone o diminuendone il valore artistico: secondo il critico americano, infatti, la grandezza artistica di Wagner era già presente nelle prime opere, soprattutto in “Tristan und Isolde” che—nonostante

³⁸ *Ibidem*, pp. 2-3.

³⁹ A questo proposito, si discute per un certo tempo di una possibile origine ebraica di Wagner. È interessante notare come anche in questo caso Huneker abbia preso posizione in termini prettamente musicali: “There is in the polemical writings of Richard an almost insane hatred of the Jew; and, ironic circumstance, in his music there are the sensuous glow and glitter of the Oriental. It is certainly unlike any music made by a German, with its vibratile rhythms, its dramatic characterization and magnificent decorative frame” (James Gibbons Huneker, “Idle Speculations” in *Variations*, New York, Scribner, 1921, p. 167; è solo l'ultimo di una lunga serie di articoli in cui Huneker ripete le stesse ipotesi a questo proposito, da *Mezzotints in Modern Music* in poi).

⁴⁰ James Gibbons Huneker, “A Note on Richard Wagner” in *Mezzotints in Modern Music* cit., p. 289.

le evidenti imperfezioni—costituisce una delle vette più alte della storia della musica, come Huneker ribadisce per l’ultima volta nel saggio “Idle Speculations”, raccolto nel volume postumo *Variations*:

Wagner touched the top-notch of his torrid imaginings in this apotheosis of lyric ecstasy. Nothing has been written comparable with its intensity; its double, it is safe to predict, will never be composed. He declared that when he wrote the music he could not have made it otherwise. It is full-blown in its imperfections, glaring excellences, noble turgidity, lack of frugality, economy of thematic resources, dazzling prodigality, soggy prolixity, riotous tonal debaucheries and almost super-human enchantments.⁴¹

Tra questi due saggi, Huneker ne pubblica parecchi altri su Wagner, e il giudizio sulle caratteristiche non strettamente musicali dell’opera del compositore tedesco è sempre negativo. Nonostante il proprio approccio “sinestetico” Huneker è molto scettico anche di fronte al progetto wagneriano di una nuova forma di opera che riassume in sé tutte le arti. Il tentativo di Wagner non può andare a buon fine perché si tratta di una sovrapposizione piuttosto che di una vera sintesi; “the Wagnerian menagerie, the birds, dragons, dogs, snakes, swans, toads, dwarfs, giants, horses, and monsters generally”⁴² non hanno in realtà molto a che fare con la musica, e

[...] the æsthetic principle at the base of his theory is eminently unsound. Pictures, sculpture, tone, acting, poetry, and the rest are to be found in the Wagnerian music-drama; but the very titles are significant—a hybrid art is there. With Wagner music is the master. His poetry, his drama, are not so important, though his scenic sense is unailing.⁴³

Anche il desiderio di Wagner di integrare in una propria filosofia gli elementi più puramente musicali viene giudicato da Huneker con forte perplessità, come nel saggio su “Parsifal” pubblicato nel 1904:

Nowhere but in Wagner would all this mish-mash of gospel narrative, mediæval romance, and Teutonic philosophy be tolerated. Yet the Wagnerites sit through it all as if listening to a new evangel of art, philosophy, and religion. Perhaps they are. In America, where new religions sprout daily as do potatoes in a dark cellar, slighter causes have led to the foundation of a

⁴¹ Huneker, “Idle Speculations” cit., p. 171.

⁴² Huneker, *Franz Liszt* cit., p. 7.

⁴³ James Gibbons Huneker, “A Synthesis of the Seven Arts” in *Unicorns*, New York, Scribner, 1917, p. 218.

religion—witness the rise and growth of Mormonism.⁴⁴

Quanto all’originalità di Wagner, Huneker ha più volte modo di commentare quanto il musicista abbia approfittato non solo del sostegno morale ed economico del suocero, Franz Liszt, ma non abbia esitato ad appropriarsi di elementi musicali per rielaborarli. “In Wagner’s later works there often appear themes which note for note have been anticipated by Liszt”⁴⁵, afferma Huneker, e forte delle proprie competenze musicali prosegue con un elenco di specifiche somiglianze tra opere e brani dei due compositori⁴⁶, per concludere con una tipica concessione all’aneddotica:

It was during a rehearsal at Bayreuth in 1876 that Wagner suddenly seized Liszt by the arm and exclaimed, “Now, papa, here comes a theme which I got from you!” “All right,” replied the amiable Liszt, “one will then at least hear it.”⁴⁷

D’altra parte vogliamo sottolineare come per Huneker questa pratica non abbia necessariamente connotazioni negative se giudicata in un’ottica di evoluzione dell’arte, e non solo in campo musicale:

But this indebtedness of one genius to another is often sadly misinterpreted. Handel helped himself, in his accustomed royal manner, to what he liked, and the tunes of many composers whose names are long since forgotten are preserved in his scenes like flies in amber. [...] Why should we cavil? Wagner made good use of his borrowings, and it is in their individual handling and development that he still remains Richard Wagner.⁴⁸

Questo concetto, come avremo modo di vedere, è alla base delle idee di Huneker

⁴⁴ James Gibbons Huneker, “Parsifal—A Mystic Melodrama” in *Overtures: A Book of Temperaments* cit., p. 104.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁶ “Compare, for their thematic formation, musical construction, and general coloring, Orpheus and Tristan and Isolde, the Faust symphony and Tristan, the Faust symphony and die Walküre, Benediction de Dieu dans le Solitude and Isolde’s Liebestod, Die Ideale and The Ring,—Das Rheingold in particular,—Invocation and Parsifal, Hunnenschlacht and Kundry-Ritt, The Legend of Saint Elizabeth and Parsifal, Christus and Parsifal, Excelsior and Parsifal, not to mention many others. The principal theme of the Faust symphony is to be found in Die Walküre, and one of its most characteristic theme appears note for note as the Blick motive in Tristan and Isolde. The Gretchen motive in Wagner’s A Faust Overture is also derived from Liszt, and the opening theme of the Parsifal prelude closely follows the earlier written Excelsior of Liszt” (*Ibidem*, p. 67-68).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 69-70.

sullo sviluppo delle arti, ed è essenziale per comprendere il suo giudizio sulla figura di alcuni degli artisti di cui tratta.

Brahms e Richard Strauss

Johannes Brahms è un altro compositore che Huneker ammira e sul quale ama scrivere, anche se—forse a causa della personalità del musicista, che più difficilmente origina controversie—i saggi a lui dedicati non hanno la forza ironica o polemica di quelli su Wagner. Brahms, del resto, non si pone in contrapposizione con le opere di quanti lo hanno preceduto, ne è invece la logica continuazione e sviluppo, come evidenziato nel saggio “Brahmsody” che fa parte della raccolta *Unicorns*, del 1917:

In the tangle, rich underwood of Schumann the young Brahms wandered. There he heard the moon sing silvery, and the leaves rustle rhythms to the heart-beats of lovers. [...] Brahms walked as did Dante, with the Shades. Bach guided his footsteps; Beethoven bade him glance aloft at the stars. And Brahms had for his legacy polyphony, form, and masterful harmonies.⁴⁹

Ci sembra degno di nota il fatto che nel 1899, in *Mezzotints in Modern Music*, il saggio dedicato a Brahms fosse intitolato “The Music of the Future”, mentre negli ultimi volumi Huneker è costretto a ricollocare Brahms in una posizione conservatrice, di fronte ai cambiamenti inaspettati che si sono verificati in campo musicale:

For a half century he pursued the beautiful in its most difficult and elusive form, followed it when the fashions of the season mocked at such undeviating devotion, when musical structure was called old-fashioned, sober thought voted down as dull, when the theatre had invaded the tonal realm and menaced it in its very stronghold, the symphony.⁵⁰

Per quanto riguarda Strauss, il volume *Overtones* si apre con questa dedica:

TO
RICHARD STRAUSS
A MUSIC-MAKER OF INDIVIDUAL STYLE
A SUPREME MASTER OF THE ORCHESTRA
AN ANARCH OF ART
THIS SHEAF OF STUDIES

⁴⁹ James Gibbons Huneker, “Brahmsody” in *Unicorns* cit., p. 106.

⁵⁰ James Gibbons Huneker, “The Master Builder” in *Variations* cit., p. 175.

IS ADMIRINGLY INSCRIBED⁵¹

Per Huneker, Richard Strauss—che è anche il protagonista del lungo saggio di apertura del volume—è un innovatore che, abbandonato il tentativo wagneriano di fondere musica e parola, riprende dove Liszt aveva lasciato e prosegue nell’esplorazione delle possibilità espressive della sola musica, utilizzando e innovando la forma del “poema sinfonico”. Un poema sinfonico meno apertamente descrittivo di quello lisztiano, e che adotta nuove tecniche e un nuovo approccio, simile a quello di altre arti contemporanee:

[...] like Bach Strauss has experimented in the *disassociation* of harmonies, and, in company with his contemporary, the master-impressionist, Claude Monet, has divided his tones—set up, instead of the sober classic lines or the gorgeous color masses of the romantic painters, an entirely new scheme of orchestration, the basic principle of which is individualism of instruments, the pure anarchy—self-government—of the entire orchestral apparatus. this is but a mode of *technique* and does not necessarily impinge upon the matter of his musical discourse; it is a distinctive note, however, of the Strauss originality, and must be sounded in any adequate discussion of his very modern art.⁵²

Strauss è “a psychological realist in symphonic art”, ma nello stesso tempo “a master symbolist”⁵³, capace di fondere una forte personale energia e una estrema versatilità formale in composizioni di dimensioni epiche; il linguaggio che utilizza è nuovo, complesso ma non incomprensibile, e il risultato di questa nuova forma si avvicina molto a quella sintesi di arti diverse che non è riuscita a Wagner:

In structure, in rhythmical complexity, in striking harmonies, ugly, bold, brilliant, dissonantal, his symphonic poems are without parallel. [...] And this learning, this titanic brushwork on vast and sombre canvases, are never for formal music’s sake; indeed, one may ask if it is really music, and not a new art. It is always intended to mean something, say something, paint some one’s soul; it is an attempt to make the old absolute music new and articulate.⁵⁴

Huneker pubblica queste righe nel 1904. Agli occhi del critico americano, Richard Strauss sembra avere aperto una nuova via a quella “music of to-morrow”

⁵¹ Huneker, *Overtones: A Book of Temperaments* cit., p. v.

⁵² James Gibbons Huneker, “Richard Strauss” in *Overtones: A Book of Temperaments* cit., pp. 1-2.

⁵³ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 39.

che è spesso evocata negli scritti di Huneker. Ma in effetti, pur con innovazioni stilistiche importanti, le composizioni di Richard Strauss proseguono lungo un solco già tracciato da altri nella storia della musica. Pochi anni dopo, invece, Huneker si troverà ad ascoltare e a commentare nuove forme musicali molto più radicalmente innovatrici. Questo incontro con la “music of the future” viene descritto in un saggio che ci sembra estremamente importante per la comprensione dell’approccio critico di Huneker e della sua a volte sorprendente capacità di anticipare il potenziale di autori e idee tra la massa delle nuove proposte artistiche con cui viene a contatto.

Schönberg e la “musica del futuro”

Il saggio su Arnold Schönberg, compreso in *Ivory Apes and Peacocks*, del 1915, si apre con una dichiarazione di Huneker, che con caratteristica schiettezza ammette il proprio pregiudizio in favore della musica esclusivamente strumentale:

First: I place pure music above impure, i. e., instrumental above mixed. [...] The moment the voice intrudes in an orchestral work, my dream-world of music vanishes. [...] I maintain the opinion that absolute music, not programme, not music-drama, is the apogee of the art. A Beethoven string quartet holds more genuine music for me than the entire works of Wagner. There’s a prejudiced statement for you!⁵⁵

A questa prima ammissione ne fa seguito una seconda, piuttosto diretta:

Second: I fear and dislike the music of Arnold Schoenberg, who may be called the Max Stirner of music. Now, the field being cleared, let us see what the music of the new man is like. Certainly, he is the hardest musical nut to crack of his generation, and the shell is very bitter in the mouth.⁵⁶

Non è quindi affatto sorprendente che il saggio descriva un incontro piuttosto “sofferto” con la musica di Schönberg⁵⁷, descritta come “exquisite horrible sounds”,

⁵⁵ James Gibbons Huneker, “Arnold Schoenberg” in *Ivory Apes and Peacocks*, New York, Scribner, 1915, pp. 90-91.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁷ Nel caso specifico, *Lieder des Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), “raccolta di 21 pezzi per voce recitante, pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello, su poesie di Albert Giraud nella traduzione tedesca di O. E. Hartleben. In questi brevissimi poemetti Schönberg mise a punto quel principio dello ‘Sprechgesang’, cioè d’una recitazione ritmica e solo parzialmente intonata, ch’egli coltivò poi sempre, accanto e parallelamente al canto vero e proprio” (Massimo Mila, *Breve storia della*

e paragonata a mal di denti e nevralgia.

Schoenberg is, I said to myself, the cruelest of all composers, for he mingles with his music sharp daggers at white heat, with which he pares away tiny slices of his victim's flesh.⁵⁸

È un nuovo tipo di musica, senza melodia, senza armonia, senza forma, ma che non può essere ignorata “a man who could portray in tone sheer ugliness with such crystal clearness is to be reckoned with in these topsyturvy times”⁵⁹.

Il seguito dell'articolo è estremamente interessante per l'analisi del metodo di Huneker. Pur con questi presupposti così negativi il critico si sforza di ascoltare e comprendere la musica di Schönberg, e pur senza mutare completamente il proprio giudizio gradualmente arriva a esprimere giudizi sorprendentemente lucidi e positivi. Dapprima non può fare a meno di farsi comunque coinvolgere dalla musica:

[...] I only know that when I finally surrendered myself to the composer he worked his will on my fancy and on my raw nerves, and I followed the poems, loathing the music all the while, with intense interest. Indeed, I couldn't let go the skein of the story for fear that I might fall off somewhere into a gloomy chasm and be devoured by chromatic wolves.⁶⁰

poi il musicista in Huneker prende il sopravvento ed è possibile una comprensione razionale della struttura dell'opera:

After careful listening I noted that he too has his mannerisms, that in his chaos there is a certain order, that his madness is very methodical. For one thing he abuses the interval of the fourth, and he enjoys juggling with the chord of the ninth. Vagabond harmonies, in which the remotest keys lovingly hold hands, do not prevent the sensation of a central tonality somewhere—in the cellar, on the roof, in the gutter, up in the sky. The inner ear tells you that the D-minor quartet is really thought, though not altogether played, in that key.⁶¹

è quindi possibile interpretare, se non condividere, gli intenti del musicista:

His mission is to free harmony from all rules. A man doesn't hit on such combinations, especially in his acrid instrumentation, without heroic labour. [...] No man is less crazy, few

musica, Torino, Einaudi, 1977², p. 391).

⁵⁸ Huneker, “Arnold Schoenberg” cit., p. 94.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 96-97.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 100-101.

men are so conscious of what they are doing, and few modern composers boast such a faculty of attention.⁶²

fino a una sorprendente ammissione finale:

If such music-making is ever to become accepted, then I long for Death the Releaser. More shocking still would be the suspicion that in time I might be persuaded to like this music, to embrace, after abhorring it.⁶³

Vogliamo sottolineare l'importanza di questo tipo di approccio, di rado così esplicito ma sempre presente in Huneker: di fronte a un'opera che non gli è congeniale egli si sforza, dopo aver identificato e superato i propri inevitabili pregiudizi, di comprenderne le ragioni d'essere e la struttura riuscendo così molto spesso a valutarne obiettivamente valore e potenzialità molto in anticipo rispetto ai suoi contemporanei, non di rado più preparati nel campo specifico, ma incapaci di prescindere dalle proprie convinzioni.

La seconda parte del saggio su Schönberg, intitolata “Music of To-day and To-morrow”, prende in esame altre correnti e potenzialità in campo musicale, e constata che alla luce di questi cambiamenti anche artisti come Čajkovskij, Rimskij-Korsakov e Rachmaninov non possono più essere considerati “revolutionary” ma semmai “evolutionary”⁶⁴. È ormai evidente che “the old tonal order has changed for ever; there are plenty of signs in the musical firmament to prove this”⁶⁵, e ancora significativo dell'apertura mentale di Huneker è l'invito conclusivo a non temere queste nuove forme musicali, perché l'arte è in continuo cambiamento e ciò che stupisce o spaventa oggi sarà accettato senza problemi domani:

Again the critical watchmen in the high towers are signalling Schoenberg's movements, not without dismay. Cheer up, brethren! Preserve an open mind. It is too soon to beat reactionary bosoms, crying aloud, Nunc dimittis! Remember the monstrous fuss made over the methods of Richard Strauss and Claude Debussy. I shouldn't be surprised if ten years hence Arnold Schoenberg proves quite as conventional a member of music society as those other two

⁶² *Ibidem*, p. 102.

⁶³ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁴ James Gibbons Huneker, “Music of To-day and To-morrow” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 114.

⁶⁵ Huneker, “Arnold Schoenberg” cit., p. 99.

“anarchs of art”.⁶⁶

E infatti qualche anno dopo Huneker conclude la sua allegoria della storia della musica con l'immagine di Schönberg stesso che a sua volta inorridisce di fronte all'avanzata di nuove avanguardie:

Then there gravely marched a group of men of cold cerebral expression. They carried steel hammers with which they beat upon their anvils the whole-tone scale. Near by hovered Arnold Schoenberg with Claude Debussy, but they put their fingers into their pained ears as the Neo-Scythians, Scriabine [,] Stravinsky, Ornstein and Prokofieff hammered with excruciating dynamics hell itself into icy enharmonic splinters. With thunderous peals of ironic laughter the Sphinx sank into the sand, yawning as it vanished and mumbling: “No longer are there dissonances. Nothing is true. All is permitted!” By a mighty effort to escape the nipping arctic air and the harsh grindings of impending icebergs, I fled.

And that is my Masque of Music.⁶⁷

2.3. IL TEATRO

Quando Huneker inizia a scrivere critiche teatrali per il *Recorder* non ha una conoscenza del settore paragonabile a quella degli altri critici che seguono la scena americana da parecchi anni e ne conoscono perfettamente l'ambiente e i testi. Ha però un grosso vantaggio su di loro: conosce molto meglio la cultura europea e ne segue regolarmente gli avvenimenti letterari e culturali attraverso la stampa. Ciò gli permette di rendersi conto, prima e meglio dei suoi colleghi, dei profondi cambiamenti della drammaturgia europea, e lo dota di una sensibilità più pronta a comprenderne l'importanza quando questi drammaturghi si affacciano sulla scena americana.

Anche in ambito teatrale, pur riconoscendo un ruolo di indiscutibile importanza ai grandi del passato (“In Shakespeare you are jostled by genius, but, then, the poet was a genius of geniuses. He englobed all forms of genius”⁶⁸), Huneker confessa un maggior interesse per i contemporanei:

⁶⁶ Huneker, “Music of To-day and To-morrow” cit., pp. 119-120.

⁶⁷ Huneker, “A Masque of Music” cit., pp. 173-174.

⁶⁸ James Gibbons Huneker, “How Not to be a Genius” in *Variations* cit., p. 14.

The last play of a Hauptmann or a Maeterlinck gives me more of a thrill than all the musty memories of the days that are no more, and of the dust on forgotten tombs. [...] Let the theatrical dead bury the theatrical dead!⁶⁹

Huneker, i cui interessi e le cui attività spaziano da un'arte all'altra, è comunque sempre consapevole della specificità di ciascuna, e riconosce anche al teatro caratteristiche particolari che si traducono in una maggiore concretezza e vicinanza alla vita quotidiana:

Perhaps it is well that a dramatist is more chained to the planet than his brethren, the poet, composer, *prosateur*; Like the sculptor and the architect, the dramatic poet must deal with forms that can be apprehended by the world.⁷⁰

Contemporaneamente, per il carattere specifico di “rappresentazione”, l'autore di teatro deve rispettare—o trasgredire consapevolmente—maggiori costrizioni formali e sceniche, che rendono questa “the most artificial of art forms”⁷¹:

All art is convention in the last analysis; theatrical art contains more conventions than the rest.⁷²

Huneker già discute di Maeterlinck nel 1892; nel 1893 commenta Strindberg, e nel 1894 scrive di Ibsen, e, rielaborando gli articoli apparsi su giornali e riviste, pubblica nel 1905, *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, interamente dedicato ad autori teatrali. Come spesso accade in Huneker, anche il titolo esprime una presa di posizione: se tutti i musicisti sono “anarchici”, i drammaturghi sono per definizione “iconoclasti”; questo è un ulteriore segno del potenziale rivoluzionario che Huneker attribuisce all'arte: l'artista è portatore di valori di forte novità, inevitabilmente incompatibili con l'ordine costituito, più o meno formale.

Un altro elemento è degno di nota: tutti gli autori trattati sono contemporanei, e per la maggior parte ancora viventi; ma nessuno di essi è americano e, con la sola significativa eccezione di George Bernard Shaw, non sono neanche di lingua

⁶⁹ James Gibbons Huneker, “The Pathos of Distance” in *The Pathos of Distance*, New York, Scribner, 1913, p. 336.

⁷⁰ James Gibbons Huneker, “Maurice Maeterlinck” in *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, New York, Scribner, 1905, p. 394.

⁷¹ James Gibbons Huneker, “Henrik Ibsen” in *Iconoclasts: A Book of Dramatists* cit., p. 4.

⁷² Huneker, “Maurice Maeterlinck” cit., p. 394.

inglese⁷³.

I motivi che spingono Huneker a questa selezione sono spiegati in alcune righe del 1903 sullo stato della drammaturgia statunitense:

In America the sentiment of the etiolated, the brainless, the prudish, the hypocrite is the censor [...] The avoidance of all that reveals the soul; the elimination of poverty, crime, sin, despair; the selection of namby-pamby frivolous men and women, mostly in their teens; the abstaining from large emotional expression and the slurring over with sick music of false rhetoric all the cruel facts of life—these are the stock in trade of the American novelist and dramatist.⁷⁴

e, in un altro articolo dello stesso anno:

I am confronted [...] with a collection of plays that might have been written A. D. 1200 for all the connection they have with modern life.⁷⁵

Avremo modo di tornare sull’atteggiamento di Huneker nei confronti degli artisti americani. Ciò che ci preme evidenziare in questo contesto è la sua capacità di individuare e raccogliere—attraverso viaggi, letture, spettacoli e incontri—gli elementi, i temi e le personalità più originali della cultura europea e di trasferirne l’essenziale in scritti dedicati al pubblico americano, a sottolineare l’estrema importanza del “cosmopolitismo” di cui si è parlato in precedenza e che attraverso la mediazione del critico diventa un elemento formativo del gusto e della cultura degli Stati Uniti.

Iconoclasts è infatti non solo il primo volume di un critico americano di rilievo che abbia come oggetto esclusivamente il teatro, ma soprattutto il primo a dedicare la propria attenzione ad autori d’oltreoceano. In particolare, e degno di nota se si tiene conto che nel 1900 la prima messa in scena americana di *Il costruttore Solnes* era stata sospesa dopo una sola rappresentazione, *Iconoclasts* contiene il primo studio

⁷³ Un norvegese, Henrik Johan Ibsen (1828-1906); uno svedese, August Strindberg (1849-1912); cinque francesi, Henry-François Becque (1837-1899), Paul-Ernest Hervieu (1857-1915), i fratelli Edmond-Louis-Antoine e Jules-Alfred Huot de Goncourt (1822-1896 e 1830-1970) e Auguste Villiers de L’Isle-Adam (1839-1889); due tedeschi, Gerhart Hauptmann (1862-1946) e Hermann Sudermann (1859-1928); un irlandese, George Bernard Shaw (1856-1950); un russo, Maksim Gor’kij (1868-1936); un italiano, Gabriele D’Annunzio (1836-1938); un belga, Maurice-Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck (1862-1949).

⁷⁴ James Gibbons Huneker, *Sun*, 5 aprile 1903, cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁵ James Gibbons Huneker, *Sun*, 18 ottobre 1903, cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 143.

completo su Ibsen pubblicato in America.

Ibsen

All'autore norvegese è dedicato il saggio che apre *Iconoclasts* e occupa quasi un terzo del volume, con un'analisi dettagliata delle opere del drammaturgo. Come sua abitudine, Huneker successivamente riprende e amplia i temi di questo testo in altri scritti, senza alterarne significativamente il contenuto.

Huneker considera Ibsen un maestro della forma drammatica (“the drama, is in his hands a mirror of many reverberating lights”⁷⁶) e della trasmissione di concetti attraverso l'uso di simboli (“With him a symbol is not an image and not an abstraction. It is not the pure idea, barred and unadorned, but the idea clothed by an image which flashes a signal upon our consciousness”⁷⁷). Ma la grandezza di Ibsen è soprattutto nella capacità di esplorare, attraverso questi strumenti, l'animo umano:

Whatever else Ibsen's works may be, they are first soul dramas; the human soul is not only their shadowy protagonist, but it is the stake for which his characters breathlessly game throughout the vast halls of his poetic and historic plays and within those modern middle-class apartments, where the atmosphere seems rarefied by the intensity of the struggle.⁷⁸

Con un interessante ribaltamento di ruoli, Huneker definisce Ibsen e il teatro stesso in termini simbolisti in un passaggio che illustra la sua capacità di impadronirsi velocemente di concetti o metodologie che non gli sono familiari e di aggiungerli, a suo modo, al proprio corredo di strumenti interpretativi:

Let us apply to him and his plays a symbol; let us symbolise the arch-symbolist. Ibsen is an open door. [...] Through it we view the struggle of souls in pain and doubt and wrath. He himself has said that the stage should be considered as a room with the fourth wall knocked down so that the spectators could see what is going on within the enclosure. A tragic wall is this missing one, for between the listener and the actor there is interposed the soul of the playwright, the soul of Ibsen, which, prism-like, permits us to witness the refractions of his art. This open door, this absent barrier, is it not a symbol?⁷⁹

⁷⁶ Huneker, “Henrik Ibsen” cit., p. 4.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 1.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 2.

Per Huneker, nelle opere di Ibsen—e questa è la forza del drammaturgo norvegese rispetto al teatro classico, e anche un superamento di quello naturalista—i personaggi non sono funzionali alle situazioni, né tipi immediatamente riconoscibili e rassicuranti. La chiave di lettura è ben più profonda della semplice costruzione drammatica apparente:

The plays, read in the illuminating sense of their symbolism, become other and more perplexing engines of power. They are spiritual palimpsests, through which may be dimly deciphered the hieroglyphics of another soul-continent. We peer into them like crystal-gazers and see the faint outlines of ourselves, but so seemingly distorted as to evoke a shudder.⁸⁰

È importante anche sottolineare che per Huneker, malgrado il fatto che “the stage is Ibsen’s pulpit”, questi è prima di tutto un artista: “his moral, as in all great drama, is implicit”⁸¹. Come nelle altre arti, infatti, anche nel teatro l’eventuale intento morale o dimostrativo non deve prevalere sulla struttura formale e artistica dell’opera.

Quanto alle difficoltà di accettazione incontrate dalle opere di Ibsen in un’America non ancora abituata alle asperità del teatro naturalista, Huneker sottolinea che, proprio perché mettono a nudo l’animo umano, questi drammi non sono di facile comprensione:

For centuries poets, tragic and comic, satiric and lyric, have been exalting, teasing, mocking, and lulling mankind. When Aristophanes flayed his victims he sang a merry tune; Shakespeare, with Olympian amiability, portrayed saint and sinner alike to the accompaniment of a divine music. But Ibsen does not cajole, amuse, or bribe with either just or specious illusions. He is determined to tell the truth of our microcosmic baseness.⁸²

In *Egoists*, sempre a proposito di Ibsen, Huneker sviluppa ulteriormente il concetto secondo il quale l’arte non deve essere necessariamente “gradevole” per il pubblico, ma può anzi rivelare delle verità sgradevoli:

This remote, objective art does not throw out tentacles of sympathy. [...] It is an ugly, naked art, an art unadorned by poetic halos, lyric interludes, comic reliefs, or the occasional relaxation by wit of the dramatic tension. Love me, love my truth, the playwright says in effect; and we are

⁸⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

⁸² James Gibbons Huneker, “Ibsen” in *Egoists: A Book of Supermen*, New York, Scribner, 1909, p. 324.

forced to make a wry face as we swallow the nauseous and unsugared pill he forces down our sentimental gullets.⁸³

Huneker conclude sostenendo che la forza del teatro di Ibsen è tale da non permettere l'indifferenza, e che l'autore a buon diritto inaugura la drammaturgia del nuovo secolo:

Ibsen was writing for another theatre—the theatre of the twentieth century. He has, like Maeterlinck, abjured the drama of poison, mystery, conflict, violence, aye, even the drama of heroism. He is a sorcerer who reveals to us the commonplace of life in other symbols. We are surrounded by mystery. Life at his lowest term is a profound mystery. Science may tabulate, but the poet draws aside the veil.⁸⁴

Shaw

Iconoclasts contiene anche un lungo articolo dedicato a un drammaturgo e scrittore che, sulla sponda opposta dell'Atlantico, gode anche di una popolarità come critico paragonabile a quella di Huneker negli Stati Uniti: George Bernard Shaw.

Gli scritti di Huneker su Shaw, e in particolare “The Quintessence of Shaw”⁸⁵, il saggio compreso in *Iconoclasts*, meritano di essere commentati non solo per ricordarne il contenuto, ma anche perché il giudizio di Huneker sulle opere—fondamentalmente positivo, pur con qualche riserva sulla forma—è nettamente separato da quello sulla persona dell'autore, decisamente più negativo.

Huneker aveva iniziato a seguire la produzione di Shaw già alla fine degli anni '80, quando il drammaturgo era ancora ignoto al grande pubblico americano; nel 1894 aveva recensito favorevolmente la prima rappresentazione mondiale di *Arms and the Man* e in seguito aveva dedicato pagine di apprezzamento a *Candida* e *Mrs. Warrens' Profession*. I due scrittori si erano incontrati di persona nel 1896 a Bayreuth e nel 1903 a Londra, e Huneker, già responsabile nel 1894 della pubblicazione sulle pagine del *Musical Courier* dell'articolo “The Musical Revolution” scritto da Shaw, lo

⁸³ Huneker, “Henrik Ibsen” cit., p. 58.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 120-121.

⁸⁵ Con riferimento al saggio di Shaw su Ibsen, “The Quintessence of Ibsen”.

aveva in seguito messo in contatto con Brentano's, l'editore che ne avrebbe pubblicato le opere negli Stati Uniti

“The Quintessence of Shaw” si apre con una dedica nella quale Huneker professa la propria amicizia e la propria stima per Shaw:

To my friend, George Bernard Shaw, the Celtic superman, critic, novelist, socialist, and preface writer, to whom the present author—*circa 1890*—played the part of a critical finger-post for the everlasting benefit (he sincerely hopes) of the great American public; and to whom he now dedicates this particular essay in gratitude for the rare and stimulating pleasure afforded him by the Shaw masques, the Shavian philosophy, and also the vivid remembrance of several personal encounters at London and Bayreuth.⁸⁶

Il testo del saggio tuttavia evidenzia chiaramente il giudizio ambivalente espresso nei riguardi di Shaw da Huneker, che non esita a ironizzare sulle idee progressiste e sulle contraddizioni dello scrittore irlandese.

Dopo averlo definito “moralist, Fabianite, vegetarian, playwright, critic, Wagnerite, Ibsenite, jester to the cosmos, and the most serious man on the planet”⁸⁷, ed essersi chiesto “what sort of drama this remarkable Hibernian would have produced if he had been a flesh-eater. If he is so brilliant on bran, what could he not have accomplished on blood!”⁸⁸, Huneker prosegue sostenendo che sotto questa apparenza militante e intollerante si nasconde in realtà un animo nobile e addirittura benevolo e altruista⁸⁹.

Passando poi a un esame degli scritti, Huneker constata che in Shaw l'arguto autore delle prefazioni alle commedie (“They will be classics some day, as the Dryden prefaces are classics”⁹⁰), coesiste con il drammaturgo che, a differenza di Ibsen, non è capace di sottomettere la propria *vis polemica* alle necessità artistiche:

And the plays! They, too, are controversial. They all prove something, and prove it so hard

⁸⁶ James Gibbons Huneker, “The Quintessence of Shaw” in *Iconoclasts: A Book of Dramatists* cit., p. 233.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 234.

⁸⁹ “Three hundred years ago he would have roasted heretics, for there is much of the grand inquisitor, the John Calvin, the John Knox, in Shaw. He will rob himself of his last copper to give you food, and he will belabour you with words that assault the tympanum if you disagree with him on the subject of Ibsen, Wagner, or—anything he likes” (*Ibidem*, p. 241).

⁹⁰ *Ibidem*, p. 235.

that presently the play is swallowed up by its thesis—the horse patiently follows the cart.⁹¹

Huneker analizza con attenzione le opere teatrali dell'autore irlandese, rintracciandone le influenze nei drammi di Ibsen e nelle commedie di W. S. Gilbert, ma anche nelle opere di Nietzsche, Wagner and Strindberg, ed esprimendo opinioni articolate sulla costruzione drammatica, che trova troppo spesso appesantita dall'intento polemico, e sull'efficacia dei personaggi, come nell'esempio che segue, a proposito di *The Philanderer*:

“The Philanderer” [...] is a comedy of the true Shaw order. [...] The first act, like most of the Shaw first acts, is the best; best because, in his efforts to get his people going, the dramatist has little time to sermonize. He usually gets the chance later, to the detriment of his structure. [...] The exposure of Julia's soul, poor, mean, sentimental, suffering little creature, withal heroic, would please Strindberg himself.⁹²

In tutto il saggio Huneker alterna costantemente i commenti agli scritti, non tutti positivi ma sempre lucidamente motivati, ad altri, ironici quando non addirittura sarcastici, sulla persona dell'autore, che accusa di nascondere la propria vera natura sotto una serie di maschere, nessuna delle quali lo rappresenta veramente: “He has spoken through so many different mask that the real Shaw is yet to be seen. [...] When will the last mask be lifted—and, awful to relate, will it, when lifted, reveal the secret?”⁹³

Questo atteggiamento critico nei riguardi della personalità, delle idee e dell'attività militante di Shaw è sempre presente anche negli articoli e recensioni che Huneker redige per giornali e riviste, e, amplificato da una serie di incomprensioni⁹⁴, provocherà il deterioramento definitivo dei rapporti fra i due

⁹¹ *Ibidem*, pp. 243-244.

⁹² *Ibidem*, pp. 244-245.

⁹³ *Ibidem*, p. 236

⁹⁴ La storia dei dissapori tra Huneker e Shaw ha inizio proprio con la pubblicazione di “The Quintessence of Shaw”, e finisce per coinvolgere anche altri critici, in un episodio che ben descrive le rivalità dell'ambiente giornalistico e critico dell'epoca. Nel corso del saggio Huneker cita una lettera che ha ricevuto da Shaw in replica a un suo articolo del 1904 a proposito di *Candida*, nel quale aveva sollecitato l'interpretazione dell'autore. Nella sua risposta Shaw sottolinea la fondamentale immoralità della protagonista—contrariamente all'interpretazione di molti critici contemporanei, tra i quali G. K. Chesterton, che giudicano *Candida* una delle figure più nobili tra quelle create dal drammaturgo—ma invita Huneker a non rendere pubblica questa interpretazione, richiesta di cui Huneker non tiene alcun

scrittori, tanto che, negli ultimi commenti di Huneker sul commediografo irlandese, pubblicati nel 1921 nell’articolo “Art and Alcohol”, è ormai scomparsa la quasi affettuosa ironia che aveva caratterizzato i primi scritti su Shaw del critico americano:

There is Bernard Shaw, the “Uncle Gurnemanz” and venerable busybody of international politics. He is a fierce teetotaler. [...] If Shaw had taken his ale like the British workmen he harangues, he would not have been the pestiferous nuisance he is to-day. But, like all “reformers,” “uplifters,” and public nuisances, he has a weak stomach. [...] Mind your own business! Ah! that’s the true golden rule. There would be no wars if this custom prevailed.⁹⁵

Gabriele D’Annunzio

A Gabriele D’Annunzio ed Eleonora Duse è dedicato un altro capitolo di *Iconoclasts*, che sembra utile commentare in quanto Huneker scrive raramente a proposito di artisti italiani (con poche altre eccezioni, tra le quali articoli su Verdi, Boito, Botticelli, e alcuni commenti particolarmente taglienti su Marinetti e i pittori futuristi in *Ivory Apes and Peacocks*⁹⁶).

conto.

Quasi contemporaneamente alla pubblicazione di *Iconoclasts*, appare su *Success* un altro articolo di Huneker su Shaw, sottotitolato (secondo l’autore, su iniziativa di un editor) “Rise from an Irish Peasant Lad”. Shaw, che già aveva poco gradito i commenti del critico americano sulla sua presunta bontà d’animo, non apprezza affatto questa nuova definizione, e se ne lamenta.

Nell’agosto del 1905, il *Saturday Review* pubblica una recensione a *Iconoclasts*, intitolata “A Yellow Critic” e firmata da Max Beerbohm, che anni prima Huneker aveva definito una “insolent, clever person” (Huneker, *Musical Courier* XXXVI, 15 giugno 1898, p. 19, cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 165). Nel testo Huneker è accusato di sensazionalismo, cattiva scrittura, inaccuratezza, nonché di essere un “drunken helot” (Max Beerbohm, *Saturday Review* C, 29 luglio 1905, p. 144, cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 166) e a supporto delle sue affermazioni Beerbohm porta proprio il saggio su Shaw. A questa critica rispondono, in difesa di Huneker, alcuni suoi colleghi americani, tra i quali Percival Pollard, Harry Thurston Peck e Royal Cortissoz.

In due successive lettere a Huneker, Shaw nega di essere stato l’ispiratore dello scritto di Beerbohm, ma ne conferma fondamentalmente il contenuto, rincarando la dose e accusando Huneker di essere un furfante, un bugiardo, uno stupido e un indiscreto. Beerbohm a sua volta rinnova l’attacco in una recensione del 1907 a una scelta di scritti critici di Shaw curata da Huneker. Huneker infine lascia cadere la polemica, ma i suoi contatti successivi con Shaw sono improntati a una freddezza che non nasconde una certa ostilità.

⁹⁵ James Gibbons Huneker, “Art and Alcohol” in *Variations* cit., pp. 131-132.

⁹⁶ “Signor Marinetti—there are no ideas in his prose and his images are nil—writes as if he were using a cable code, a crazy one at that. How far he is responsible for the “aesthetic” of the Futurist art I don’t know. If he is responsible at all then he has worked much mischief, for several of the five

Huneker conosce bene l'opera di D'Annunzio; ne ha difeso il romanzo *Il trionfo della morte* al suo sequestro nel 1897, sostenendo che a un romanziere dovrebbe essere permesso qualunque argomento; nel 1902, iniziando l'attività di critico teatrale per il *Sun*, ne ha recensito con favore la trilogia *La Gioconda*, *Francesca da Rimini* e *La Città Morta*; infine, un saggio di *Ivory Apes and Peacocks* dedicato a tutt'altro argomento—l'opera dell'affrescatore Puvis de Chavannes—si conclude con una citazione da D'Annunzio in italiano:

As D'Annunzio has it: Quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più ricca e più bella.⁹⁷

In *The Pathos of Distance* Huneker ha parole di elogio tanto per il drammaturgo quanto per l'attrice, e la descrizione del difficile incontro tra queste due forti personalità (forse influenzata anche dal ricordo della propria difficile convivenza con Clio Hinton) serve al critico per illustrare come dai problemi personali di un artista possano scaturire emozioni in grado di arricchirne le capacità artistiche:

What D'Annunzio did to Eleanora [sic] Duse was the accustomed act of artist-egotism: he utilised the experience for his books. He is a poet and a man of versatile genius. What Duse did was perhaps not so conscious, yet, nevertheless, the result was the same; her art reflected in richer tones her soul's attrition by sorrow. It is a sweet idea this: That one may gather emotional shells on the sandy beach of disillusionment and decorate with them one's art, later to be sold to publishers, picture-dealers, or sung and played in concert-rooms. Hail the mystery of these artistic transmutations! These transfusions from the veins of love, of the fluid that is to prove the elixir of your art!⁹⁸

A proposito di un'altra opera di D'Annunzio, è interessante notare il giudizio di Huneker su un'altra forma di spettacolo che muove i suoi primi passi all'inizio del secolo, il cinematografo.

I commenti di Huneker a una proiezione di *Cabiria*, già apparsi in un articolo del 1914 per il *Times*, sono rielaborati l'anno successivo nel capitolo di *New Cosmopolis*

painters are men of unquestionable ability, skilled brush workers and of an artistic sincerity that is without suspicion. Mind you, I don't say all of the groups; there are charlatans who hang on to the coat-tails of every talented man or are camp-followers in every movement." (James Gibbons Huneker, "The Italian Futurist Painters" in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 264).

⁹⁷ James Gibbons Huneker, "Puvis de Chavannes" in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 310.

⁹⁸ James Gibbons Huneker, "The Artist and His Wife" in *The Pathos of Distance* cit., pp. 253-254.

intitolato “The Night Hath a Thousand Eyes”:

Let us go [...] to the best, “Cabiria,” manufactured by a man of genius, Gabriele d’Annunzio, out of shreds and patches and fragments from Flaubert’s “Salammbô,” “The Last Days of Pompeii,” “Samson and Delilah,” and a dozen dime novels; a monstrous olla potrida of incidents, a jumble of movements, all without sense or relevance, nevertheless so filled with action that the eye is rapt by the sheer velocity of the film. No story can ever be definitely related, for the essence of photography is the arrest of motion, and despite the ingenious mimicry of movement, there is no narration, only poses. [...]

This shadowland is never dramatic, never poetically suggestive, never human. [...] A diversion for children, an aid to science, an entertainment for deaf-mutes, but not an art for intelligent people.⁹⁹

Il critico non farà in tempo ad assistere all’avvento del cinema sonoro, anche se nella sua biografia, ricordandone l’avversità per la “rasping, raucous, nasal enunciation and pronunciation—and mispronunciation—of the average acting male and female of our theaters”¹⁰⁰, Schwab sembra dubitare che Huneker avrebbe saputo apprezzare questa innovazione.¹⁰¹

2.4. LE ARTI FIGURATIVE

L’attività di Huneker come critico d’arte inizia nel dicembre del 1906 sulle pagine del *Sun*. Anche in questo campo Huneker è privo di esperienza specifica, e gli vengono in aiuto ancora una volta la cultura enciclopedica, la consueta facilità di espressione—sempre senza alcuno scrupolo nell’utilizzare termini e concetti presi in prestito dalle altre arti—e soprattutto la passione trasmessagli dal padre, passione che lo ha spinto a diventare un assiduo frequentatore di musei, gallerie e mostre d’arte nel corso dei suoi viaggi. Non possiede certo la preparazione tecnica che lo ha sostenuto in campo musicale, ma per Huneker non è indispensabile essere un artista per poter correttamente giudicare un’opera d’arte:

George III once asked in wonderment how the apples get inside the dumplings. How can a

⁹⁹ James Gibbons Huneker, “The Night Hath a Thousand Eyes” in *New Cosmopolis* cit., pp. 93-96.

¹⁰⁰ James Gibbons Huneker, “The Seven Arts”, *Puck* LXXV (11 aprile 1914), cit. in Schwab, *op. cit.*, p. 223.

¹⁰¹ Schwab, *op. cit.*, p. 223.

critic criticise a creator? The man who looks on writing things about the man who does things. But he criticises and artists owe him much. Neither in “ink-horn terms” nor in an “upstart Asiatic style” need the critic voice his opinions. He must be an artist in temperament and he must have a *credo*. He need not be a painter to write on painting, for his primary appeal is to the public. He is the middle-man, the interpreter, the vulgariser.¹⁰²

La rubrica “Around the Galleries” e i saggi dedicati ad artisti o movimenti singoli hanno un buon successo di critica e di pubblico, e nel 1910 Huneker pubblica un volume di scritti dedicati esclusivamente alle arti figurative, *Promenades of an Impressionist*, il cui titolo, oltre a richiamare il nome del movimento artistico che influenza direttamente o indirettamente molti degli artisti di cui si tratta, è anche una dichiarazione di metodo critico. A questo volume non ne faranno seguito altri completamente dedicati all’arte, ma com’è consuetudine di Huneker saggi di contenuto simile saranno compresi nelle raccolte successive, in particolare in *The Pathos of Distance*, del 1913, e in *Ivory Apes and Peacocks*, del 1915.

Proprio in quest’ultimo volume, in apertura del saggio dedicato a “Kubin, Munch and Gauguin: Masters of Hallucination” troviamo una tipica “dichiarazione di fede” da parte di Huneker:

Because it is a simpler matter to tell the truth than casuists admit I shall preface this little sermon on three hallucinated painters by a declaration of my artistic faith.

I believe in Velasquez, Vermeer, and Rembrandt; the greatest harmonist, the greatest painter of daylight, and the profoundest interpreter of the human soul—Rembrandt as psychologist is as profound as Beethoven.

This selection of this triune group of genius, one Spaniard and two Dutchmen, doesn’t mean that I’m insensible to the purity of Raphael, the rich colouring of Titian, or the giant power of Michael Angelo.

[...] Anything I may write of Kubin, Munch, and Gauguin should be read in the light of my artistic credo.¹⁰³

ma ancora una volta questo dichiarato pregiudizio è temperato da un’altrettanto

¹⁰² James Gibbons Huneker, “Literature and Art” in *Promenades of an Impressionist* cit., pp. 282-283.

¹⁰³ James Gibbons Huneker, “Kubin, Munch and Gauguin: Masters of Hallucination” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 223. È opportuno segnalare che Huneker ama questo tipo di “elenchi”, ma non sempre è completamente coerente. Per esempio, poche pagine prima, i “three supreme magicians” della storia dell’arte erano Velasquez, Da Vinci e Vermeer, per giocare sull’assonanza delle “three V’s” (p. 152); ancora, a pagina 262 dello stesso volume, la “glorious trinity” del Rijksmuseum di Amsterdam è composta da Rembrandt, Frans Hals e Vermeer (ma in questo caso Huneker è giustificato dal fatto che poteva citare solo pittori fiamminghi).

tipica dichiarazione di disponibilità, a conclusione dello stesso saggio:

[...] when I register my overwhelming admiration for Velasquez, Vermeer, and Rembrandt I do not bind myself to close my eyes to originality, personal charm, or character in the newer men. There is no such thing as schools of art; there are only artists.¹⁰⁴

Queste affermazioni ci permettono di sottolineare altri due concetti molto importanti per la comprensione della natura di Huneker e per l'interpretazione dei suoi scritti: la consapevolezza della soggettività dei canoni estetici, e la convinzione che anche l'artista, in quanto individuo, dev'essere esaminato e valutato indipendentemente dall'appartenenza a un gruppo o a una "scuola", termini verso i quali Huneker prova una profonda diffidenza.

Gli artisti del passato

Già alcuni anni prima del saggio citato Huneker aveva manifestato la propria ammirazione per Velasquez e i suoi conterranei in un'ampia sezione di *Promenades of an Impressionist* dedicata ai pittori spagnoli ("Six Spaniards": El Greco, Velasquez, Goya, Fortuny, Sorolla y Bastida e Zuloaga).

In alcune righe dedicate a Velasquez abbiamo un ulteriore esempio di come negli scritti di Huneker l'apparentamento tra artisti diversi, anche appartenenti a culture, epoche o espressioni artistiche molto differenti, possa essere uno strumento utile per definire le caratteristiche dell'autore in esame:

Velasquez belonged to that rare family of sane genius. He was eminently the painter of daylight and not a nocturnal visionary, as was Rembrandt. Shakespeare, who had all the strings to his lyre, had also many daylight moments. Mozart always sang them, and how blithely! No one, not Beethoven, not Raphael, not Goethe—to name three widely disparate men of genius—saw life as steadily as the Spaniard. He is a magnificent refutation of the madhouse doctors who swear to you that genius is a disease. [...]

Velasquez, like the great prose-master of France, Gustave Flaubert, is always in modulation. No two canvases are rhythmically alike, except in the matter of masterfulness. He, too, was a master of magnificent prose painting, painting worth a wilderness of makers of frozen mediæval patterns.¹⁰⁵

Per quanto riguarda invece Vermeer e Rembrandt, come abbiamo già constatato

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 239.

¹⁰⁵ James Gibbons Huneker, "Six Spaniards" in *Promenades of an Impressionist* cit., pp. 106-111.

in precedenza Huneker preferisce dedicare più attenzione agli artisti contemporanei piuttosto che alle “stelle fisse” del firmamento artistico, e come non dedica che poche righe a Mozart e Beethoven, così ai due pittori fiamminghi non accorda molto spazio. Vermeer è protagonista di un breve saggio, “The Magic Vermeer”, in *Ivory Apes and Peacocks*, e secondo Huneker è “neither a pantheist in his worship of sunshine, nor is he a mystic in his pursuit of shadows. He is always virile, always tender, never trivial, nor coarse—an aristocrat of art”¹⁰⁶; un’incisiva definizione di Rembrandt è invece nel saggio dedicato a “Pictures in Amsterdam”, in *Promenades of an Impressionist*, a proposito della “Ronda di Notte”: “A commonplace happening is transfigured by the magic of a seer into a significant moment arrested in eternity. Rembrandt is a window looking out upon eternity”¹⁰⁷.

Gli Impressionisti

Durante il suo primo viaggio a Parigi il giovane Huneker aveva avuto modo di visitare una mostra di quadri degli Impressionisti, ma non ne aveva saputo apprezzare le opere né capire l’importanza:

I didn’t know enough forty years ago to feel the current of fresh air that swept through Parisian ateliers. And the gorgeous hues of the new painters. What courage they had, and how they were jeered at. I remember going to a minor show by major artists on the Boulevard Clichy somewhere, in company with William Lippincott and Pearce. What fun we had with the comical smears of Pissarro, Renoir—Mon Dieu! think of it, Renoir, a painter of genius—and Monet. I blush as I write this. [...] It was not till the spring of 1885, and at the exhibition held in the Durand-Ruel Galleries then on Fifth Avenue at Thirty-sixth Street, that a great light broke in upon me.¹⁰⁸

Nel 1910 il giudizio di Huneker è molto cambiato e all’Impressionismo è intitolata una sezione del volume *Promenades of an Impressionist*, con tre articoli dedicati rispettivamente a Monet, Renoir e Manet. Altri saggi dello stessa raccolta sono dedicati ad artisti francesi contemporanei che non fanno pienamente parte del movimento o ne rappresentano un’evoluzione: Degas, Cézanne, Gauguin,

¹⁰⁶ James Gibbons Huneker, “The Magic Vermeer” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 151.

¹⁰⁷ James Gibbons Huneker, “Pictures in Amsterdam” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 311.

¹⁰⁸ Huneker, *Steeplejack* cit., pp. 241-242.

Toulouse-Lautrec.

Huneker, nel riconoscere l'importanza della nuova sensibilità alla luce e al colore tipica degli impressionisti, ne rintraccia tuttavia le origini in altri artisti:

Monet went to Watteau, Constable, Monticelli for his ideas, and in London, about 1870, he studied Turner with an interest that finally bordered on worship. And why not? In Turner, at the National Gallery, you may find the principles of impressionism carried to extravagant lengths, and years before Monet.¹⁰⁹

Le radici più profonde del movimento devono essere tuttavia cercate altrove, in forme artistiche di culture non europee::

However, it must not be forgotten that modern impressionism is only a new technique, a new method of execution—we say new, though that is not exactly the case. The home of impressionism is in the East; it may be found in the vivid patterns woven in Persia or in old Japan.¹¹⁰

Per Huneker non è mai possibile una vera frattura con il passato: tutte le arti sono in costante evoluzione, e anche i movimenti più radicali salvo rarissime eccezioni non possono ignorare o prescindere da chi li ha preceduti. Lo stesso termine “movimento” (o “scuola”) per Huneker è sempre impreciso; contano gli artisti in quanto individui, e qualunque generalizzazione è inappropriata:

The title of impressionism has been a misleading one. If Degas is an impressionist, pray what then is Monet? Pissarro, Sisley, Cézanne are impressionists [...]. But Manet, Degas! It would have been a happier invention to have called the 1877 group independents; independent they were, each man pursuing his own rainbow. We may note an identical confusion in the mind of the public regarding the Barbizon school. Never was a group composed of such dissimilar spirits. Yet people talk about Millet *and* Breton, Corot *and* Daubigny, Rousseau *and* Dupré. They still say Goethe *and* Schiller, Beethoven *and* Mozart, Byron *and* Shelley. It is the result of mental inertia, this coupling of such widely disparate temperaments.¹¹¹

Quanto ai singoli artisti, per Huneker Monet è stato il vero iniziatore del movimento e ne resta l'esempio più rappresentativo (“one is tempted to misquote Nietzsche (who said that the first and only Christian died on the cross) and boldly

¹⁰⁹ James Gibbons Huneker, “Impressionism” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 234.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 238-239.

assert that there has been but one impressionist; his name, Monet”¹¹²); Renoir è invece un “poet of air, sunshine, and beautiful women”¹¹³, “a pantheist, withal a poet and a direct descendant in the line of Watteau, Boucher, Monticelli, with an individual touch of mundane grace and elegance”¹¹⁴, e infine Manet è il più combattivo del gruppo, anche all’eccesso:

“The most notorious painter in Paris” was a description which he finally grew to enjoy. [...] Manet was a great painter, the greatest painter in France during the latter half of the nineteenth century. Beautiful paint always provokes hatred. Manet won.¹¹⁵

Nello stesso volume Degas è definito “a painter’s painter”¹¹⁶, “the greatest master of pure line”¹¹⁷; Gauguin viene descritto come “a painter who had something new to say, and he said it in a very personal fashion”¹¹⁸ e Huneker ne predice il successo sempre maggiore che effettivamente incontrerà presso il pubblico nella seconda metà del secolo (“Gauguin was too new, too startling, too original for his generation; he is yet for the majority, though he may be the Paint God of the twentieth century”¹¹⁹); Toulouse-Lautrec possiede “astonishing qualities of invention, draughtsmanship, and a diabolic ingenuity in sounding the sinister music of decayed souls have never before been assembled under one roof”¹²⁰ e, in un’altra efficacissima definizione, la sua opera illustra la vanità dell’esistenza umana “like a page from Ecclesiastes”¹²¹.

¹¹² *Ibidem*, p. 232.

¹¹³ *Ibidem*, p. 248.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 249.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 255-257.

¹¹⁶ James Gibbons Huneker, “Degas” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 77.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹¹⁸ James Gibbons Huneker, “Gauguin and Toulouse-Lautrec” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 275.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 273.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 275.

¹²¹ *Ibidem*, p. 276.

Cézanne

Il saggio più importante di *Promenades of an Impressionist* è tuttavia quello che non a caso apre il volume, “Paul Cézanne”¹²². Huneker, come non mancherà di ricordare¹²³, fu probabilmente il primo critico a parlare di Cézanne sulla stampa americana un articolo su Cézanne, e nel 1906 gli dedicò il suo primo articolo come critico d’arte del *Sun*. Per Huneker Cézanne si differenzia nettamente dagli altri artisti suoi contemporanei, che sorpassa sotto molti aspetti.

Rispetto agli impressionisti, che compongono attraverso infinite modulazioni di luce e colore, Cézanne ha il merito di riportare nella pittura la fisicità degli oggetti, esasperandola:

Cézanne’s still-life attracts by its whole-souled absorption; these fruits and vegetables really savour of the earth. Chardin interprets still-life with artistic beauty; if he had ever painted an onion it would have revealed a certain grace. When Paul Cézanne paints an onion you smell it.¹²⁴

Cézanne non è certo un artista di facile approccio, anzi la forza delle sue opere è quasi sgradevole:

Here the results of a hard-labouring painter, without taste, without the faculty of selection, without vision, culture—one is tempted to add, intellect—who with dogged persistency has painted in the face of mockery, painted portraits, landscapes, flowers, houses, figures, painted everything, painted himself. [...] Cézanne has dropped out of his scheme harmony, melody, beauty—classic, romantic, symbolic, what you will!—and doggedly represented the ugliness of things. But there is a brutal strength, a tang of the soil that is bitter, and also strangely

¹²² Il saggio verrà rielaborato e ripubblicato in altre due occasioni: in *Unicorns*, del 1917, e in *Variations*, del 1921. In realtà quest’ultimo volume è una scelta postuma dagli scritti di Huneker apparsi sulla stampa negli ultimi due anni prima della morte; il che non cambia il fatto che il saggio era stato ancora una volta “riciclato”.

¹²³ James Gibbons Huneker, “The Case of Paul Cézanne” in *Unicorns* cit., pp. 97-98.

¹²⁴ James Gibbons Huneker, “Paul Cézanne” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 5. Questo passaggio, ripreso quasi *verbatim* negli altri due saggi su Cézanne, è un buon esempio di come Huneker riutilizzi più volte un’immagine o una frase che gli sembrano particolarmente riuscite. In *Unicorns*: “Chardin interprets still-life with realistic beauty; when he painted an onion it revealed a certain grace. Vollon would have dramatised it. When Cézanne painted one you smelt it.” (Huneker, “The Case of Paul Cézanne” cit., p. 101). In *Variations*: “Chardin interprets still-life with realistic beauty; when he paints an onion it reveals a certain grace. Vollon dramatizes it, or embroiders its homely shape with luxuriant decorations. When Cézanne paints an onion you smell it” (James Gibbons Huneker, “Cézanne” in *Variations* cit., p. 95).

invigorating, after the false, perfumed boudoir art of so many of his contemporaries.¹²⁵

ma per Huneker la forza della visione di Cézanne, estremamente particolare, e di un'acutezza quasi patologica, va ricercata nella fondamentale verità delle sue immagini:

Yet his is a personal vision, though a heavy one. [...] The Cézanne picture does not modulate, does not flow; is too often hard, though always veracious—Cézannish veracity, be it understood. But it is an inescapable veracity. [...]

An eye—nothing more, is Cézanne.¹²⁶

Vogliamo sottolineare come per Huneker la sincerità, anche in contrasto con le convenzioni accettate, e la capacità di restare fedele alla propria visione siano elementi indispensabili per creare l'individualità e di conseguenza la forza e l'originalità dell'opera d'arte. Le forti differenziazioni che ne conseguono sono in realtà una ricchezza comune, e anche Cézanne occupa in posto di rilievo proprio perché il suo approccio, per quanto particolare, è comunque quello di un pittore autentico:

The heaven of art contains many mansions, and the rainbow more colours than one. Paul Cézanne will be remembered as a painter who respected his material, and as a painter, pure and complex. No man who wields a brush need wish a more enduring epitaph.¹²⁷

“The younger generation”

Nel volume *The Pathos of Distance*, del 1913 (solo tre anni dopo *Promenades of an Impressionist*) Huneker dedica un saggio a una nuova generazione di artisti “post-impressionisti”:

The younger generation bangs at the door, the older fires its critical blunderbuss at the intruders from the first floor, and no one is wounded, neither is any one convinced against his will. The strange part of it all is that about every quarter of a century the operation is repeated, yet no one learns the lesson of the past. [...] And so it will continue; otherwise artistic

¹²⁵ Huneker, “Paul Cézanne” cit., p. 4.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹²⁷ Huneker, “The Case of Paul Cézanne” cit., pp. 104-105.

stagnation.¹²⁸

È degno di nota il fatto che in un volume pubblicato negli Stati Uniti nel 1910 Huneker riesca già a concentrare la propria attenzione su due dei più grandi artisti della prima metà del ventesimo secolo, Henri Matisse e Pablo Picasso¹²⁹, noti fino a quel momento solo a pochi americani espatriati (come Gertrude Stein), che ne seguivano l'attività in Europa.

Huneker rintraccia le origini delle opere dei nuovi autori nelle grandi personalità che sono succedute agli Impressionisti e hanno modificato radicalmente l'uso della linea e del colore nella pittura contemporanea, e ancora una volta più indietro, nelle forme espressive di grandi culture del passato:

From these men [Cézanne, Gauguin, Van Gogh] stem Matisse and the new crowd. Away with all the old stock attitudes and gestures; a new synthesis, an immobility Asiatic in its hieratic immobility, a different mosaic of tones, are their watchwords. [...]

What then, are these crazy new chaps after? Isn't the vision of their grandfathers good enough? Evidently they think not; yet wrestle as they do to extort novel ideas, their art recalls some art that has pre-existed, and lying dormant for centuries has gained a new dynamic force. Behold Assyria and Egypt in Pablo Picasso's work. The cubists or geometricians, or what not—how they love new names for old things—are not precisely novel.¹³⁰

Per Huneker anche Matisse è un anarchico che, dopo essersi pienamente impadronito della tecnica, la utilizza per sfidare la convenzione e imporre una propria idea personale:

But why Matisse? Here is a chap whose talent is distinguished. He can make his pencil or brush sing at the bidding of his brain; better still, that brain is fed by eyes which refuse to see humanity or landscape in the conventional terms of the school. [...]

At his worst he shocks; at his best his art is as attractive as an art can be that reveals while it dazzles, makes captive when it consoles.¹³¹

L'individualismo e l'anarchismo degli artisti, per Huneker, sono fattori essenziali per la continua evoluzione quasi darwiniana¹³² della storia delle arti. Infatti, proprio

¹²⁸ James Gibbons Huneker, "Matisse, Picasso, and Others" in *The Pathos of Distance* cit., p. 126.

¹²⁹ il Salon d'Automne di Parigi che "lancia" il fauvismo è del 1905; "Les demoiselles d'Avignon" di Picasso è del 1907.

¹³⁰ Huneker, "Matisse, Picasso, and Others" cit., pp. 133-134.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 137-138.

¹³² *Ibidem*, p. 128.

perché non può mai esserci una totale frattura con il passato—immediato, o più remoto—è importante che ci sia un ricambio costante, e che vengano introdotti frequenti elementi personali di novità:

Men like Matisse and Richard Strauss do good in stirring the stale swamp of respectability, notwithstanding the violence of their methods. Otherwise art would become, does become, a frozen symbol. These barbarous natures bring with them fresh rhythms—and then they too succumb to the love of the sensational [...].¹³³

Quanto a Pablo Picasso, anche il pittore spagnolo ha saputo superare le limitazioni della sua stessa grande capacità tecnica per trovare una sua strada, ancora più radicale:

He goes his own way, which is geometrical. [...] The lines are pyramidal. Power is in them. Obsessed by the Egyptians, Picasso has deserted his earlier linear suavity for a hieratic rigidity, which nevertheless does not altogether cut off emotional expressiveness. There are attitudes and gestures that register profound feeling, grotesque as may be the outer envelope. He gives us his emotion in studying a figure. And remember this is a trained artist who has dropped the entire baggage of a lifetime's study to follow his beckoning star.¹³⁴

Pur riconoscendo che “the breath of life does traverse the design”¹³⁵, Huneker non nasconde la propria forte perplessità quanto alla possibilità che il cubismo possa un giorno essere apprezzato al di fuori di un ristretto cerchio di artisti. In generale, è tutto il “post-impressionismo” che è di difficile comprensione, una “cruel alchemy that deforms the supple curves of the human figure into images both hideous and terrifying”¹³⁶. Eppure, in *Ivory Apes and Peacocks*, anche a proposito delle arti figurative, il critico americano invita a essere aperti e disponibili alle novità, ricordando che quanto ci sorprende o ci disturba oggi sarà in futuro accettato, e forse addirittura ricordato con nostalgia:

To miss modern art is to miss one of the few thrills that life holds. [...] Art is protean. But will, I ask myself, posterity sit before the masterpieces of Matisse, Picasso, and Van Dongen, and experience that nostalgia of the ideal of which I wrote at the beginning of these desultory notes? Why not? There may be other ideals in those remote times, ideals that may be found

¹³³ *Ibidem*, p. 140.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 145.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 147.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 135.

incarnate in some new-fangled tremendous Gehenna. But nature will always remain modern.¹³⁷

2.5. LA LETTERATURA: I MAESTRI EUROPEI

Insieme con gli scritti dedicati ai musicisti, gli articoli di critica letteraria rappresentano la parte più consistente dell'opera di Huneker.

Egli riconosce differenze formali tra i diversi generi letterari, ma non crede in una vera e propria separazione tra saggistica, narrativa e poesia, che riconduce tutte alla musica, archetipo delle arti, indipendentemente dalla scelta di esprimersi in versi o in prosa;

Prose is like music, every word, every letter must be placed for sound, color, nuance. Grammar must go by the board if it interferes with the cadence—I am talking now of artistic, musical prose, not of newspaper sawdust. As for grammar, it was made for imbeciles and schoolmarms.¹³⁸

È da sottolineare come in questa affermazione Huneker anteponga volutamente la capacità dello scrittore di trasmettere le sensazioni desiderate, descritte in termini uditivi (“sound”) o visivi (“color”, “nuance”), al rispetto delle regole stesse che governano la composizione della frase. Non è un caso che Huneker manifesti una particolare predilezione proprio per gli autori che ai suoni e alla cadenze musicali dei propri scritti hanno dedicato particolare attenzione, da Flaubert a Conrad, da Poe a Baudelaire.

Coerentemente con i principi che già abbiamo messo in evidenza, per Huneker anche nella letteratura gli eventuali intenti didascalici o educativi non devono far passare in secondo piano il valore estetico dell'opera, al pari di quanto accade nelle altre arti.

Huneker non pone limiti geografici o cronologici alla propria area d'indagine, anche se si occupa prevalentemente di autori a lui contemporanei o di poco precedenti. Mostra comunque una marcata sensibilità nei confronti dei romanzieri

¹³⁷ James Gibbons Huneker, “The Melancholy of Masterpieces” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 261.

¹³⁸ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 241 (a Frank J. Wilstach, 4 febbraio 1918).

russi, e una particolare predilezione per gli scrittori di lingua francese che, grazie ai suoi soggiorni in Francia, è in grado di leggere e apprezzare non solo nella lingua originale, ma anche nel corretto contesto culturale e sociale.

Ci sembra pertanto opportuno focalizzare la nostra attenzione sui saggi che Huneker dedica ad alcuni autori di questi due Paesi, prima di passare agli scrittori di lingua inglese e specificamente ai non numerosi ma significativi scritti sui propri connazionali.

I Francesi

Huneker prova un affetto e un’ammirazione particolare per la Francia, non soltanto perché vi ha trascorso un periodo importante della propria giovinezza, ma soprattutto perché riconosce a questo Paese un primato indiscusso quanto alla ricchezza e alla vitalità dell’ambiente intellettuale: “A new idea in France germinates as in no other country on the globe, because it finds congenial soil somewhere. From an idea to a school is but a short step”¹³⁹.

In un saggio compreso nel volume *Unicorns*, del 1917, commentando l’intrecciarsi delle nuove correnti letterarie in Francia Huneker si sofferma sulle possibili cause di questa straordinaria fertilità culturale¹⁴⁰, e ne rintraccia le origini nell’esistenza di una classe di intellettuali che manca nel suo Paese:

There is in France a distinct class, the Intellectuals, who control artistic opinion because of its superior claims; a class to which there is no analogy either in England or in America. [...] Poets, journalists, wealthy amateurs, bohemians and professors—all may belong to it if they

¹³⁹ James Gibbons Huneker, “After Wagner—What?” in *Overtures: A Book of Temperaments* cit., p. 327.

¹⁴⁰ Huneker raffigura la ricchezza e il fermento dell’ambiente culturale francese come “a long, narrow street, on either side houses of manifold styles—fantastic or sensible, castellated or commonplace, baroque, stately, turreted, spired and lofty, these eclectic architectures reflect the souls of the dwellers within. [...] On the doors of each is a legend; it may be Neo-Symbolism, Neo-Classicism, Free-Verse, Sincerism, Intenseism, Spiritualism, Floralism or the School of Grace, Dramatism and Simultanism, Imperialism, Dynamism, Futurism, Regionalism, Pluralism, Sereneism, Vivantism, Magism, Totalism, Subsequentism, Argonauts, Wolves, Visionarism, and, most discussed of all, Unanimism [...]. They are the numerous progeny of the elder Romantic, Realistic, and Symbolistic schools, long dead and gathered to their fathers” (James Gibbons Huneker, “Cross-Currents in Modern French Literature” in *Unicorns* cit., pp. 286-287)

have the necessary credentials: brain, talent, enthusiasm.¹⁴¹

In queste parole di Huneker ci sembra possibile notare un certo snobismo intellettuale e una non celata invidia per quanto accade in Francia. Questa élite, di cui egli si sente spiritualmente parte, in America non esiste, e anzi dalla fine della Guerra Civile in poi si sta creando un sistema di classi sociali basato soprattutto sulla capacità di accumulare ricchezza—e Huneker, come abbiamo visto, ha avuto spesso difficoltà finanziarie. Questo fattore contribuisce a far comprendere quanto sia difficile per Huneker accettare la realtà culturale e sociale del proprio Paese. Il critico è consapevole del fatto che la propria scala di giudizio, basata essenzialmente su valori estetici, e intellettuali, ha ben poco in comune con quella applicata dalla stragrande maggioranza dei suoi concittadini, per i quali sono invece determinanti il prestigio sociale e la disponibilità economica.¹⁴²

Huneker commenta le opere di numerosi autori e critici francesi, da Balzac ad Anatole France, da Remy de Gourmont a Jules Laforgue, ma gli scrittori ai quali fa più frequentemente riferimento sono Gustave Flaubert e Stendhal.

Flaubert

Nel saggio intitolato significativamente “The Beethoven of French Prose”, e raccolto nel 1904 in *Overtones*, Huneker—che altrove definisce Flaubert “one of the great prose masters—which means the world—and one of the most marvellous among novelists”¹⁴³—afferma che il romanziere è soprattutto “a musician, a musical poet”¹⁴⁴.

Conoscendo il primato che Huneker attribuisce alla musica sulle altre arti, e alla luce delle sue dichiarazioni sull’importanza che il suono e le sfumature della frase hanno anche nella prosa, non sorprende il fatto che in tutti i suoi scritti sullo scrittore francese il critico americano ne descriva l’opera con frequenti richiami a

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 286.

¹⁴² Non a caso, questi elementi giocano un ruolo importante anche in *Painted Veils*.

¹⁴³ James Gibbons Huneker, “The Flaubert Anniversary” in *Variations* cit., p. 52.

¹⁴⁴ James Gibbons Huneker, “The Beethoven of French Prose” in *Overtones: A Book of Temperaments* cit., p. 229, ma anche “The Flaubert Anniversary” cit., p. 56.

compositori, come avviene nel saggio “The Real Flaubert”, pubblicato nel 1909 in

Egoists:

He was a man in love with beautiful sounds. He filled his books with them and with beautiful pictures. You must go to Beethoven or Liszt for a like variety of rhythms; the Flaubertian prose rhythms change in every sentence, like a landscape alternately swept by sunlight or shadowed by clouds. They vary with the moods and movements of the characters. They are music for ear and eye.¹⁴⁵

Possiamo notare come accanto ai termini musicali Huneker ne abbia però anche utilizzato altri di tipo visivo: e infatti poco più avanti l’ambientazione delle opere di Flaubert è descritta in termini pittorici:

His landscapes in the Dutch, “tight,” miniature style, or the large, luminous, “loose” manner of Hobbema; or again full of the silver repose of Claude and the dark romantic beauty of Rousseau—witness the forest of Fontainebleau in *Sentimental Education*—are ravishing. He has painted interiors incomparably—this novel is fitted with them: balls, café-like, political meetings, receptions, ladies in their drawing-rooms, Meissonier-like virtuosity in details or the bourgeois elegance of Alfred Stevens. As a portraitist Flaubert recalls Velasquez, Rembrandt, or Hals, and not a little of the *diablerie* to be found in the Flemish masters of grotesque.¹⁴⁶

Flaubert ha inoltre il merito di aver creato un personaggio immortale, Emma Bovary, che nel saggio sugli scrittori russi compreso in *Ivory Apes and Peacocks* Huneker afferma essere una delle tre più importanti figure femminili della letteratura del diciannovesimo secolo, con Anna Karenina e Valérie Marneffe¹⁴⁷, spiegandone poi meglio i motivi parecchie pagine dopo, in un altro articolo dello stesso volume:

I confess I am an admirer of Emma Bovary. To the gifted young critics of to-day the work, and its sharply etched characters, has become a mere stalking horse for a new-fangled philosophy of Jules Gaultier, called Bovarysme, but for me it will always be the portrait of that unhappy girl with the pallid complexion, velvety dark eyes, luxuriant hair, and languid charm. Anna Karenina is more aristocratic; above all, she knew what happiness meant, its wing only brushed the cheek of Emma.¹⁴⁸

¹⁴⁵ James Gibbons Huneker, “The Real Flaubert” in *Egoists: A Book of Supermen* cit., p. 106.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁴⁷ James Gibbons Huneker, “Dostoïevsky and Tolstoy, and the Younger Choir of Russian Writers” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 77.

¹⁴⁸ James Gibbons Huneker, “Three Disagreeable Girls” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 311-313.

Huneker ritiene che Flaubert non sempre riesca a raggiungere quell’“impossible standard of perfection”¹⁴⁹ che si è prefisso, e che le sue opere non abbiano la profondità psicologica dei grandi scrittori russi, né la ricchezza e la varietà di Balzac¹⁵⁰; ma in ogni caso la combinazione di ricerca formale e accurata caratterizzazione che Flaubert ha introdotto nella letteratura moderna con *Madame Bovary* ha una tale importanza da influenzare enormemente tutta la narrativa successiva: “Since *Madame Bovary*, fiction, for the most part, has been Flaubert with variations. His influence is still incalculable”¹⁵¹.

Stendhal

Huneker apre il suo volume di scritti sulla pittura, *Promenades of an Impressionist*, con l’epigrafe:

“Let us promenade our prejudices.”—STENDHAL (?)¹⁵²

Come suggerito dal punto interrogativo e poi ammesso apertamente in *Painted Veils*, la frase è di sua invenzione; ma questo gioco, a cui Huneker ogni tanto si dedica, vantandosi di essere in grado di creare citazioni ancora più verosimili di quelle vere, attesta comunque l’interesse del critico per il romanziere, oggetto del lungo saggio che apre *Egoists*.

Huneker vede in Stendhal un completamento e un’integrazione all’opera di Flaubert, e sottolinea questo legame anche nel titolo del saggio, “A Sentimental Education: Henry Beyle-Stendhal”. L’accuratezza e la profondità psicologica di Stendhal compenserebbero per Huneker la sua minor perfezione formale:

As a prose artist he does not count for much. But in the current of his swift, clear narrative and under the spell of his dry magic and peptonized concision we do not miss the peacock graces and coloured splendours of Flaubert or Chateaubriand. Stendhal delivers himself of a story rapidly; he is all sinew. And he is the most seductive spiller of souls since Saint-Simon.¹⁵³

¹⁴⁹ Huneker, “The Real Flaubert” cit., p. 121.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 124.

¹⁵² Huneker, *Promenades of an Impressionist* cit., pagina non numerata.

¹⁵³ James Gibbons Huneker, “A Sentimental Education: Henry Beyle-Stendhal” in *Egoists: A*

Huneker anticipa le affermazioni della critica odierna che riconosce “la simplicité et le naturel du style de Stendhal, qui s’astreint à la sobre clarté de Montesquieu ou de Fénelon, voire à la méticuleuse froideur du *Code Civil*; style sans recherche, souvent d’un premier jet miraculeusement limpide”¹⁵⁴ e dimostra nuovamente la propria capacità di superare i propri pregiudizi quando riconosce che un tipo di scrittura così poco letterario è il più appropriato per questo genere di narrazione:

The truth is that his dry, naked method of narration, despite his clumsiness, despite the absence of plan, is excellently adapted to the expression of his ideas. He is a psychologist. He deals with soul-stuff.¹⁵⁵

Sappiamo che per Huneker l’importanza dell’artista non è data solo dal valore delle opere in sé, ma anche dall’influenza che questi ha sull’opera degli autori successivi, ai quali apre nuove strade. A differenza di Flaubert, il cui particolare stile è impossibile a tradursi e difficile da esportare, Stendhal resta “an enduring figure in French literature”¹⁵⁶ anche perché nel suo caso è invece possibile un apparentamento diretto con autori contemporanei di altre nazionalità:

[...] and dare we conceive of Meredith or Henry James composing their work without having had a complete cognizance of Beyle-Stendhal? The *Egoist* is *beylisme* of a superior artistry [...]. And with Edith Wharton the Stendhal touch is not absent.¹⁵⁷

Baudelaire

Il poeta francese che ricorre più spesso negli scritti di Huneker è Charles Baudelaire. A lui sono dedicati due saggi, “The Baudelaire Legend” in *Egoists* e “Baudelaire’s Letters to His Mother” in *Variations*, nonché frequenti richiami in altre opere. Baudelaire è paragonato spesso a Edgar Allan Poe, come vedremo più avanti a proposito di quest’ultimo, ma è accostato anche ad altri artisti che operano in

Book of Supermen cit., pp. 64-65.

¹⁵⁴ Pierre Brunel et al., *Histoire de la Littérature Française - XIXe et XXe siècle* [1972], Paris, Bordas, 1986, p. 473.

¹⁵⁵ Huneker, “A Sentimental Education: Henry Beyle-Stendhal” cit., p. 7.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 5-6.

discipline diverse. Nei vari saggi sulle arti figurative compresi nel volume *Promenades of an Impressionist* Baudelaire viene paragonato a Edgar Degas e Auguste Rodin¹⁵⁸ ed è citato anche a proposito di El Greco¹⁵⁹, E. T. W. Hoffmann¹⁶⁰, Charles Meryon¹⁶¹, Félicien Rops¹⁶², Ignacio Zuloaga¹⁶³ e Giovanni Battista Piranesi¹⁶⁴; e l'elenco potrebbe continuare.

Huneker condivide con Baudelaire anche l'approccio sinestetico, che anziché da Pater Baudelaire ha ripreso dai romantici tedeschi e da Hoffmann in particolare. I versi di Baudelaire secondo i quali “les parfums, les couleurs et les sons se répondent” e “il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies”¹⁶⁵ richiamano immediatamente la contaminazione di termini relativi a sensazioni diverse tipici di Huneker. Naturalmente il poeta riesce ad attribuire alle parole un valore simbolico che va ben al di là dell'utilizzo strumentale che può farne il critico americano, tanto da spingere quest'ultimo a dichiarare che Baudelaire è “the most original poet of his day”¹⁶⁶,

¹⁵⁸ “There is much Baudelaire in Degas, as there is also in Rodin. All three men despised academic rhetoric; all three dealt with new material in a new manner.” (Huneker, “Degas” cit., p. 82).

¹⁵⁹ “El Greco, like Charles Baudelaire, cultivated his hysteria. He developed his individuality to the border line across which looms madness.” (James Gibbons Huneker, “El Greco at Toledo” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 376).

¹⁶⁰ “It was the half-crazy E. T. W. Hoffmann [...] who set off a train of ideas which buzzed in the brains of Poe, Baudelaire, and the symbolists.” (James Gibbons Huneker, “Botticelli” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 84).

¹⁶¹ “Baudelaire, his critical discoverer, had only preceded him to a lunatic's grave six months earlier.” (Huneker, “Black and White” cit., p. 179).

¹⁶² “There is a diabolic spleen more strongly developed in Rops than in any of his contemporaries, with the sole exception of Baudelaire, who inspired and spurred him on to astounding atrocities of the needle and acid.” (James Gibbons Huneker, “Rops the Etcher” in *Promenades of an Impressionist* cit., p. 30).

¹⁶³ “The demerits of literary comparisons are obvious, yet we dare to think of Sorolla and Zuloaga as we should of Théophile Gautier and Charles Baudelaire.” (Huneker, “Six Spaniards” cit., p. 144).

¹⁶⁴ “Poe knew his work and Baudelaire; we see that for De Quincey he was a kindred spirit.” (Huneker, “Black and White” cit., pp. 164-165).

¹⁶⁵ Charles Baudelaire, “Correspondances”, da *Les fleurs du mal* [1857] in Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, a cura e con un'introduzione di Théophile Gauthier, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 92.

¹⁶⁶ James Gibbons Huneker, “A Belated Preface to Egoists” in *The Pathos of Distance* cit., p. 392.

“precursor of so much modern”¹⁶⁷, “an exotic gem in the crown of French poetry”¹⁶⁸, modello inarrivabile dei pur numerosi imitatori:

[...] all young French poets pass through their Baudelarian green-sickness—but he alone knows the secrets of moulding those metallic, free sonnets, which have the resistance of bronze; and of the despairing music that flames from the mouths of lost souls trembling on the wharves of hell. He is the supreme master of irony and troubled voluptuousness.¹⁶⁹

Per sua stessa natura non popolare, secondo Huneker la poesia di Baudelaire è apprezzabile solo da pochi: “Les Fleurs du Mal, that book of opals, blood, and evil swamp-flowers, can never be savoured by the mob”¹⁷⁰. Quanto alla figura del poeta, Huneker non manca di riconoscere in Baudelaire un esempio di artista che con il suo comportamento ha contribuito a creare una propria “leggenda indistruttibile” che gli sopravviverà, “that legend of the atrabilious, irritable poet, dandy, maniac, his hair dyed green, spouting blasphemies; that grim, despairing image of a Diabolic, a libertine, saint, and drunkard”¹⁷¹.

È quindi comprensibile che il critico americano, così portato a sottolineare l’individualismo e la capacità di andare controcorrente come fattori determinanti della personalità del vero artista (come sottolineato anche dalla scelta del titolo del volume in cui il saggio è compreso, *Egoists: A Book of Supermen*) attribuisca a Baudelaire una influenza sulla letteratura europea destinata a durare per molto tempo¹⁷²:

His glistening phosphorescent trail is over French poetry and he is the begetter of a school:— Verlaine, Villiers de l’Isle Adam, Carducci, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Verhaeren, and many of the youthful crew.¹⁷³

¹⁶⁷ Huneker, “Cross-Currents in Modern French Literature” cit., p. 287.

¹⁶⁸ Huneker, “The Real Flaubert” cit., p. 103.

¹⁶⁹ James Gibbons Huneker, “The Baudelaire Legend” in *Egoists: A Book of Supermen* cit., p. 97

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 392-393.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 75-76.

I Russi

Huneker ha sempre manifestato un notevole interesse per gli artisti slavi, e particolarmente per la musica, il teatro e la letteratura della Russia, un Paese di cui segue con attenzione anche gli sviluppi sociali e politici, e sul cui futuro si professa comunque ottimista: “[...] we are fain to believe that, as nothing long endures, the tremendous Russian muddle will be straightened out sometimes”.¹⁷⁴

Pur riconoscendo a questa popolazione una non comune capacità di muoversi in un ambiente cosmopolita, al punto che un cittadino russo è “more French than the Parisian, and a sojourner among English ideas”¹⁷⁵, tuttavia il critico americano ne sottolinea e ne ammira soprattutto l’eccezionale senso di appartenenza alla propria nazione:

The love of a Russian for his country is a veritable passion. And from lips parched by the desire of liberty, though the Russian be persecuted, exiled, imprisoned, and murdered, this passion is ever voiced with unabated intensity. What eloquent apostrophes have their great writers made to their native land! ¹⁷⁶

I due grandi romanzieri che, in maniera diversa e opposta, secondo Huneker meglio rappresentano l’anima letteraria di questa grande nazione sono Lev Tolstoj e Fedor Dostoevskij, oggetto di un saggio comparativo in *Ivory Apes and Peacocks*. Per Huneker, Tolstoj e Dostoevskij non rappresentano tanto due scuole o movimenti contrapposti, classificazioni alle quali il critico americano ha già indicato più volte di non credere, quanto due personalità e di conseguenza due approcci molto differenti alla concezione del romanzo.

Pur grande nella sua opera e indiscutibilmente sincero, Tolstoj non è mai riuscito a far parte completamente dell’anima del popolo russo. La sua rimane, con una definizione che Huneker riprende da Dostoevskij, “letteratura da proprietari terrieri”:

Tolstoy may go barefoot, dig for potatoes, wear his blouse hanging outside, but the peasantry will never accept him as one of their own. He has written volumes about “going to the

¹⁷⁴ James Gibbons Huneker, “New Russia for Old” in *Variations* cit., p. 84.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 85

¹⁷⁶ *Ibidem*.

people, and the people do not want him, do not comprehend him. And that is Tolstoy's tragedy, as it was the tragedy of Walt Whitman.¹⁷⁷

Questo accenno alla “tragedy of Walt Whitman” è particolarmente significativo non solo per il parallelo tra le intenzioni di due artisti altrimenti molto lontani per cultura, indole e formazione, ma anche perché richiama direttamente il giudizio sulla riuscita artistica di Whitman contenuto in un altro saggio dello stesso volume, che avremo modo di esaminare nel capitolo dedicato agli scrittori statunitensi.

A differenza di Tolstoj, che “wrote of life”, Dostoevskij “lived it, drank its sour dregs”¹⁷⁸, e per Huneker l'aver effettivamente vissuto le esperienze di cui scrive permette a quest'ultimo di rappresentare nelle sue opere “the human documents of misery, the naked souls, the heart of man buffeted by fate”¹⁷⁹.

Through this fissure in the walls of his neurotic soul he peered and saw its strange perturbations, divined their origins in the very roots of his being, and recorded—as did Poe, Baudelaire, and Nietzsche—the fluctuations of his sick will.¹⁸⁰

Come nei suoi saggi sulla narrativa francese Huneker concludeva contraddicendo in parte le proprie affermazioni iniziali sull'importanza dell'eleganza formale e riconosceva alla prosa più diretta e meno elaborata di Stendhal un'importanza almeno pari a quella di Flaubert, ancora di più in questo caso il critico americano deve ammettere che la maggiore autenticità e profondità di Dostoevskij compensano ampiamente le eventuali carenze formali rispetto alla padronanza della forma letteraria di Tolstoj, tanto da farlo giungere alla conclusione che “all that Tolstoy tried to be, Dostoïevsky was”¹⁸¹.

Come nell'opera di Flaubert la presenza di Emma Bovary offuscava gli altri suoi pur importanti successi, anche nel caso di Tolstoj la più compiuta realizzazione artistica è la creazione di un altro personaggio immortale, Anna Karenina:

Tolstoy the artist! When his vagaries are forgotten, when all his books are rags, when his

¹⁷⁷ Huneker, “Dostoïevsky and Tolstoy, and the Younger Choir of Russian Writers” cit., p. 72.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 72.

very name shall be a vague memory, there will live the portrait of Anna Karenina. How dwarfed are his other achievements compared with the creation of this woman, and to create a living character is to be as the gods.¹⁸²

In coda al saggio Huneker dedica alcune pagine alla nuova generazione di scrittori russi, ma solo per concludere che nessuno di questi riesce a raggiungere i livelli artistici e la profondità dei loro predecessori:

What is the actual condition of Russian literature at the present time? It is the bare truth to say that a period of stagnation set in during the decade after Turgenieff's death. [...] It is when we turn to the living that we realise what a flatland is Russian literature now.¹⁸³

Gli scrittori di lingua inglese

Prima di affrontare i testi che Huneker dedica ai propri compatrioti è opportuno menzionare i non molti scritti a proposito di autori non americani che scrivono in lingua inglese. Nei volumi di Huneker sono raccolti saggi su William Blake, George Moore, John Willington Synge, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, James Joyce e, naturalmente, Walter Pater; di questi, ci sembra che alcuni meritino un'attenzione più approfondita.

Di George Bernard Shaw abbiamo già detto; ma in quel caso si trattò prevalentemente di un incontro tra due personalità poliedriche, piuttosto che tra un autore e un critico. Un breve saggio di *Unicorns* è invece dedicato a un altro illustre protagonista della scena letteraria e teatrale inglese, con il quale Huneker ha in comune non solo la brillante conversazione ma anche, più significativamente, l'adesione alla poetica di Pater: Oscar Wilde. Il giudizio di Huneker su quest'ultimo è singolarmente negativo, dal punto di vista sia umano sia artistico: “Since his death the number of volumes dealing with his glittering personality, negligible verse and more or less insincere prose, have been steadily accumulating; why, I'm at a loss to understand”¹⁸⁴. Pur riconoscendo che “for copiousness, sustained wit, and verbal

¹⁸² *Ibidem*, p. 77.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 82-83.

¹⁸⁴ James Gibbons Huneker, “O. W.” in *Unicorns* cit., p. 212.

brilliancy, the man had few equals”¹⁸⁵, Huneker non apprezza né i versi, che trova un “pasticcio [sic] of Swinburne [...] Milton, Tennyson”¹⁸⁶, né la narrativa, che afferma essere “a dilution of Walter Pater and Flaubert”.¹⁸⁷

Huneker non fornisce molte spiegazioni su questi e altri giudizi negativi, se non in termini vaghi, accusando le opere di Wilde di essere scarsamente originali e prive di interesse umano. È possibile che su questa valutazione critica così negativa abbia pesato la dichiarata avversione di Huneker per le inclinazioni sessuali di Wilde; e del resto avremo modo di vedere che le stesse ragioni potrebbero aver influito anche sul suo atteggiamento nei confronti di Whitman. Rimane comunque degna di nota questa presa di posizione così netta, non solo perché Huneker preferisce di solito dedicare la propria attenzione agli autori che ama, ma anche perché ne è talmente convinto da inserire il saggio in una delle sue raccolte in volume.

Tra i prosatori che suscitano l’interesse di Huneker possiamo ricordare Joseph Conrad, degno di nota non solo perché non è di madrelingua inglese, ma anche perché è polacco come il musicista preferito di Huneker, Frédéric Chopin. Conrad è oggetto del primo saggio del volume *Ivory Apes and Peacocks*, e Huneker lo inserisce a pieno titolo tra i Grandi del romanzo:

No writers of fiction, save the very greatest, Flaubert, Tolstoy, Dostoïevsky, or Turgenieff, have so exposed the soul of man under the stress of sorrow, passion, anger, or as swimming, a midget, in the immensities of sky, or burrowing, a fugitive, in suffocating virgin forests.¹⁸⁸

La prosa di Conrad è descritta come d’abitudine in termini musicali e pittorici, e accostata formalmente e strutturalmente a quella di Flaubert:

Imagine a Polish sailor who read Flaubert and the English Bible, who bared his head under equatorial few large stars and related his doings in rhythmic, sonorous, coloured prose; imagine a man from a landlocked country who “midway in his mortal life” began writing for the first time and in an alien tongue, and, added to an almost abnormal power of description, possessed the art of laying bare the human soul, not after the meticulous manner of the modern Paul Prys of psychology, but following the larger method of Flaubert, who believed that actions should

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 214.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ James Gibbons Huneker, “The Genius of Joseph Conrad” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., pp. 11-12.

translate character — imagine these paradoxes and you have partly imagined Joseph Conrad, who has so finely said that “imagination, and not invention, is the supreme master of arts as of life.”¹⁸⁹

James Joyce

Nell’ambito della lunga serie di scritti di Huneker dedicati ad autori irlandesi—i numerosi articoli su George Moore, e il breve saggio su “The Celtic Awakenings” incluso nel 1913 in *The Pathos of Distance* e dedicato soprattutto a Synge e Yeats—abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione su quello su James Joyce, scritto in occasione della pubblicazione di *Portrait of the Artist as a Young Man* e raccolto nel 1917 in *Unicorns*, perché ci sembra ben illustrare il particolare istinto che permette a Huneker di individuare per primo l’importanza di artisti ancora sconosciuti al grande pubblico.

La scarsa notorietà di Joyce negli Stati Uniti è dimostrata dal fatto che Huneker—che invece aveva già letto e apprezzato *The Dubliners* e sollecitato egli stesso l’invio di una copia del nuovo volume per recensirlo—può iniziare il saggio domandandosi retoricamente chi sia James Joyce, proseguendo poi con un elenco delle caratteristiche principali che riconosce nello scrittore:

He is evidently a member of the new group of young Irish writers who see their country and countrymen in anything but a flattering light. Ireland, surely the most beautiful and most melancholy island on the globe, is not the Isle of Saints for those iconoclasts.¹⁹⁰

Il primo dei due elementi che Huneker evidenzia nella sua critica del romanzo è proprio il profondo carattere irlandese dell’autore, un carattere nazionale che Huneker associa a quello di un’altra nazione che ama e di cui ammira lo spirito, ancora una volta la Polonia:

Ireland and Poland! The Irish and the Polish! Dissatisfied no matter under which king! Not Playboys of the Western World, but martyrs to their unhappy temperaments.¹⁹¹

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 1-2.

¹⁹⁰ James Gibbons Huneker, “James Joyce” in *Unicorns* cit., p. 187.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 189.

È un'ulteriore conferma di una caratteristica alla quale abbiamo già accennato in precedenza, e che ci sembra ora opportuno mettere in evidenza: la grande importanza che Huneker attribuisce al carattere nazionale degli artisti di cui si occupa. Ben maggiore dei presupposti teorici, o, come abbiamo visto, dell'appartenenza anche dichiarata a un movimento, per Huneker questo fattore influenza profondamente il carattere individuale di ogni artista e pertanto ne condiziona l'atteggiamento e le opere.

L'altro elemento di cui Huneker sottolinea il carattere innovativo è l'estrema autenticità e sincerità dell'opera di Joyce, che definisce “a realist of De Maupassant breed” e “as truthful as Tchekov, and as grey [...] implacably naturalistic as the Russian in his vision of the sombre, mean, petty, dusty commonplaces of middle-class life¹⁹²”. Joyce ha inoltre di dissipare una volta per tutte le ambiguità e le contraddizioni che hanno sempre caratterizzato la descrizione dell'Irlanda, alternativamente presentata come un paradiso o come un posto “full of fighting devils in a hell of crazy politics. Of course, it is neither”¹⁹³.

Huneker afferma che Joyce è “a writer signally gifted”, ma può già immaginare che la sua schiettezza non sarà gradita da tutti i lettori, primi tra questi proprio i compatrioti dello scrittore:

Its grip on life, its intensity, its evident truth and unflinching acceptance of facts will make *A Portrait* disagreeable to the average reader. [...] No one may tell the truth with impunity, and the portrait of Stephen [...] is bound to give offence in every quarter. It is too Irish to be liked by the Irish; not an infrequent paradox.¹⁹⁴

Ironicamente, lo stesso Huneker non è immune da questo paradosso che sembra rendere difficile apprezzare il talento dei propri connazionali; infatti il critico che tanto si prodiga per presentare nuovi nomi all'attenzione del pubblico americano è stato spesso criticato per non aver saputo prestare altrettanta attenzione agli artisti statunitensi; come vedremo, l'obiezione non è del tutto infondata.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 187-188.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 188.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 192-193.

2.6. LA LETTERATURA: GLI AMERICANI

Se la maggior parte dei suoi contemporanei non ha dubbi nell’ammirare la capacità di Huneker di scoprire prima di ogni altro e presentare al pubblico del suo Paese natale gli autori europei più meritevoli di attenzione, in diverse occasioni, e in particolare in un lungo articolo di Percival Pollard del 1911, il critico si vede rivolgere l’accusa di dedicare i suoi scritti quasi esclusivamente ad artisti europei, a discapito dei loro colleghi americani.

Huneker non prende mai pubblicamente posizione contro Pollard, del quale si è sempre considerato amico, ma considera le sue affermazioni particolarmente ingiuste, come ricorda anni dopo in una lettera a H. L. Mencken:

I do hope you will not endorse the legend of Pollard’s, i. e. that I never wrote of Americans, only of foreigners, whereas, all my life I’ve toiled in the cause of American poets, painters, musicians, prosateurs, critics [...] No, my dear H. L., Pollard had that crazy notion on the brain and did me an injustice. What I didn’t do was to print a volume on American arts, &c. I’ll do it some day and date it and you may be surprised.¹⁹⁵

Rimane però il fatto che, nonostante nei suoi articoli sulla stampa Huneker abbia effettivamente di tanto in tanto dedicato spazio agli artisti americani, la critica di Pollard è tutt’altro che priva di fondamento. Huneker stesso ricorda in *Steeplejack*:

I longed for Paris when I returned to Philadelphia, and I perpetually saw “European” in the most ordinary and domestic things. That way lies cosmopolitanism, and cosmopolitanism has played the devil with my life [...] forcing me to deny, I blush to say, that Fairmont Park was superior to the Prater, the Bois de Boulogne, or the Thiergarten. It is. But an inverted snobbery made me say the opposite.¹⁹⁶

D’altra parte, come abbiamo già visto più volte, Huneker ha spesso giustificato questo atteggiamento esprimendo critiche, anche piuttosto pesanti ma indiscutibilmente fondate, al livello artistico e culturale degli autori, dei critici e del pubblico americano. La verità è che Huneker non è tanto “on [his] knees before European culture”¹⁹⁷, quanto incapace di limitare la propria attenzione a un solo

¹⁹⁵ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., pp. 209-210 (a H. L. Mencken, 11 aprile 1916).

¹⁹⁶ Huneker, *Steeplejack* cit., I, pp. 99-100.

¹⁹⁷ *Ibidem*, II, p. 204.

Paese, e come abbiamo già notato la sua natura di “esploratore culturale” lo rende insofferente alla relativa immaturità e chiusura mentale che invece riscontra nell’ambiente culturale e intellettuale americano.

Huneker ritiene che le idee e le tendenze artistiche abbiano una diffusione che non è limitata da confini geografici e culturali, e che di conseguenza quanto viene scritto o creato in un Paese abbia inevitabili ripercussioni sullo sviluppo culturale di tutti gli altri. Figure come Ibsen, Flaubert, Chopin, benché prodotti di culture nazionali ben precise, hanno avuto influenza sulla cultura di tutta l’umanità, e per un critico conoscerle è indispensabile anche per poter discutere consapevolmente delle opere dei propri compatrioti.

As a matter of fact, we [Americans] are proud of our provincialism, and for those who “create”—as the jargon goes—that same provincialism is a windshield against the draughts of too tempting imitation, but for our criticism there is no excuse. A critic will never be a catholic critic of his native literature or art if he doesn’t know the literature and arts of other lands, paradoxical as this may sound. We lack æsthetic curiosity. Because of our uncritical parochialism America is comparable to a cemetery of clichés.¹⁹⁸

Il promesso volume sugli artisti americani non vedrà mai la luce; dopo lo scritto di Pollard, tuttavia, Huneker farà in modo di inserire in ogni raccolta almeno uno scritto dedicato a un suo compatriota, di volta in volta dedicato a pittori (Whistler, Luks, Arthur B. Davies), musicisti (Edward MacDowell), un architetto (Claude Bragdon) e persino una studiosa di matematica (Cora L. Williams), mentre restano rari i saggi specificamente dedicati a scrittori e poeti. Tra coloro che comunque vengono fatti oggetto di trattazioni specifiche, se ne possono individuare tre in particolare, estremamente diversi per temperamento e produzione letteraria, ma la cui importanza resta ancora oggi indiscussa: Edgar Allan Poe, Walt Whitman e Henry James.

Edgar Allan Poe

Poe è una presenza costante nell’opera di Huneker che, anche se non personalmente, conosce lo scrittore sin dall’infanzia quale amico di suo padre. Nel

¹⁹⁸ Huneker, “Cross-Currents in Modern French Literature” cit., pp. 291-292.

tragitto fra casa e scuola, a Filadelfia, il ragazzo si trovava a passare due volte al giorno davanti all’abitazione di Poe, anche se anni dopo ammetterà di non saper neanche riconoscere l’edificio¹⁹⁹. Benché principalmente di seconda mano, basata com’è sul ricordo di aneddoti riferiti dal padre e dagli amici di questi, questa conoscenza ravvicinata permetterà a Huneker di arricchire i propri giudizi sulle opere con dettagli riguardanti il comportamento e la personalità di Poe²⁰⁰.

Nel suo volume, Schwab sottolinea l’influsso importante di Poe sulla produzione narrativa di Huneker. Secondo Schwab, i primi racconti sono “largely an imitation of Poe, and Huneker’s later tales show traces of the same influence”²⁰¹, mentre come critico Huneker ricorderebbe Poe per le capacità evocative dello stile e per l’abitudine a ripubblicare vecchi materiali.

Più importante ci sembra il fatto che anche le convinzioni di Huneker sulla critica siano in parte riconducibili alle idee espresse da Poe. In particolare, la presa di posizione da parte di Huneker riguardo alla necessità di valutare un’opera d’arte indipendentemente dal suo intento morale o didattico richiama direttamente l’altrettanto esplicita dichiarazione di Poe in *The Poetic Principle*:

I allude to the heresy of the *Didactic*. It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged. [...] But the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified—more supremely noble than this very poem—the poem *per se*—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem’s sake.²⁰²

Huneker, che pure non perde occasione per dichiarare la propria familiarità con l’opera e la persona di Poe, non solo non accenna mai al proprio debito sul piano

¹⁹⁹ James Gibbons Huneker, “Poe’s Polish Contemporary” in *Bedouins* cit., p. 97.

²⁰⁰ “My father told me that Poe would become a raving maniac after a thimbleful of brandy, so sensitive was his cerebral mechanism. [...] But he wasn’t the creation of either alcohol or drugs, though they were contributory causes [...]. No, a profound cerebral lesion was the real reason why Poe resorted to brandy to soothe his exacerbated nerves, and not because he drank did he go to wrack and ruin. (*Ibidem*, pp. 96-99)

²⁰¹ Schwab, *op. cit.*, p. 15.

²⁰² Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle” [1848], raccolto in *Poems and Essays*, London, Dent, 1979, pp. 95-96.

critico, ma si limita a rari riferimenti all’attività critica dello scrittore americano, senza soffermarsi su di essa.

Nessuno dei saggi raccolti in volume è dedicato interamente a Poe. L’ammirazione che Huneker prova per il poeta e scrittore americano è tuttavia constatabile nei numerosi richiami diretti a quest’ultimo, frequentemente sviluppati in accostamenti con altri autori, come nel saggio su Strindberg:

Strindberg has a faculty, which he shares in common with E. T. W. Hoffmann and Edgar Poe, of catching the ghosts of his brain at their wildest and pinning them down on paper.²⁰³

Il richiamo è ancor più significativo nello scritto su Maeterlinck:

A mystic—yes, but one who had adjusted his very sensitive scheme of thought to the practical work-a-day world. A Belgian Emerson, rather than a Belgian Shakespeare; but an Emerson who had in him much of Edgar Allan Poe. *Toujours* Poe, in any consideration of modern continental poets.²⁰⁴

In particolare, le pagine nelle quali il critico si sofferma più a lungo sulla figura e sulle opere di Poe sono quelle del già citato saggio “The Baudelaire Legend”, di uno scritto dedicate a un altro scrittore americano, Thomas Holley Chivers, in *The Pathos of Distance*, e del lungo parallelo tra Poe e Frédéric Chopin, proposto per la prima volta nel 1892 e ripreso parecchie volte con modifiche minime in vari altri saggi²⁰⁵. Huneker non nasconde il disappunto per l’incomprensione dimostrata dai propri connazionali nei riguardi del poeta:

I adored Poe, and sadly wonder over the certain condescension among our native critics when speaking of him. [...] European poets could live recklessly while this unhappy American was hunted to his grave for his temperamental variations; and once buried was quickly exhumed by the moral buzzards. [...] Why don’t critics and public alike pose the important question: Is the work good? Is the work bad? Do this and the moral will take care of itself—that misery-breeding moral, varying like a weather-vane according to clime, time, and circumstance.²⁰⁶

Fortunatamente l’eredità di Poe è stata raccolta dai poeti d’oltreoceano,

²⁰³ James Gibbons Huneker, “August Strindberg” in *Iconoclasts: A Book of Dramatists* cit., p. 158.

²⁰⁴ Huneker, “Maurice Maeterlinck” cit., pp. 367-368.

²⁰⁵ Schwab, *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁶ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 100.

soprattutto in Francia:

These new men are musicians in words. They follow Wagner; above all they are descendants of Edgar Allan Poe, who has literally deflected the mighty wave of French literature into his neglected channel. Ah, if we but appreciated Poe as do our Gallic brethren!²⁰⁷

Non a caso molti commenti a proposito dell'importanza della persona e delle opere di Poe si trovano nei testi di Huneker dedicati a Baudelaire, che di Poe fu uno dei primi critici²⁰⁸. Riprendendo il giudizio su Baudelaire che abbiamo già avuto modo di mettere in evidenza, Huneker ribadisce il ruolo di primissimo rilievo del poeta francese, esprimendo invece nello stesso tempo le proprie convinzioni sui limiti della poesia di Poe:

Will you take it as an impertinence if I beg you to revise, be it ever so slightly, your belief that Poe was a greater poet than Baudelaire! While Poe was far from being Emerson's jingle-man, he never struck the profounder chords of passion so marvellously sounded by the wretched Baudelaire. Take down "Fleurs du Mal" from the shelf and read the tiny masterpiece again. There is all the horror we find in Poe; but also humanity, pathos, sex.²⁰⁹

In effetti, pur sottolineando in più occasioni quanto maggiore attenzione abbia ricevuto l'opera di Poe in Francia piuttosto che in patria, e quanto questi abbia influito sulla poesia francese, Huneker non ritiene che l'influenza di Poe sulla formazione di Baudelaire sia stata determinante. Al contrario, mentre traccia un interessante parallelo tra le personalità dei due poeti, Huneker ne sottolinea le profonde differenze dal punto di vista artistico:

In both the sublime and the sickly were never far asunder. The pair loved to mystify, to play pranks on their contemporaries. Both were implacable pessimists. Both were educated in affluence, and both had to face unprepared the hardships of life. The hastiest comparison of their poetic work will show that their only common ideal was the worship of an exotic beauty. Their artistic methods of expression were totally dissimilar.²¹⁰

Paragonata alla passione e alla sensualità presenti nell'opera di Baudelaire, la poesia di Poe è "almost sexless"²¹¹ (affermazione che Huneker ripeterà in varie

²⁰⁷ Huneker, "After Wagner—What?" cit., p. 325.

²⁰⁸ I tre saggi di Baudelaire sull'opera di Poe sono del 1851, del 1856 e del 1857.

²⁰⁹ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., pp. 88-89 (a W. C. Bownell, 9 ottobre 1908).

²¹⁰ Huneker, "The Baudelaire Legend" cit., p. 73.

²¹¹ *Ibidem*, p. 74.

occasioni), “without passion, except a passion for the *macabre*”²¹², e in *Ivory Apes and Peacocks* viene addirittura definita dal critico “rant and rococo”²¹³. È da un altro punto di vista, non quello della forma poetica, che secondo Huneker si rivela la vera forza e importanza di Poe:

However, profounder as a poet, [Baudelaire] was no match for Poe in what might be termed intellectual prestidigitation. The mathematical Poe, the Poe of the ingenious detective tales, tales extraordinary, the Poe of the swift flights into the cosmical blue, the Poe the prophet and mystic—in these the American was more versatile than his French translator.²¹⁴

Va sottolineato che in ogni caso per Huneker anche Poe rappresenta un’evoluzione, piuttosto che una rivoluzione in campo artistico. Nel saggio dedicato a Thomas Holley Chivers, che di Poe fu amico e che lo accusò successivamente di plagio, Huneker riconosce che anche Poe, come tutti i grandi artisti, sviluppa e adatta materiali e concetti già espressi in precedenza: “Poe, like Shakespeare, Milton, Handel, and Wagner, knew how to appropriate and adapt”²¹⁵.

²¹² *Ibidem*, p. 75.

²¹³ James Gibbons Huneker, “A Visit to Walt Whitman” in *Ivory Apes and Peacocks* cit., p. 28.

²¹⁴ Huneker, “The Baudelaire Legend” cit., p. 75.

²¹⁵ James Gibbons Huneker, “Browsing among My Books” in *The Pathos of Distance* cit., p. 289. È uno dei rarissimi casi in cui Huneker riporta delle ampie citazioni del testo, probabilmente perché ritiene che le opere di Chivers siano sconosciute alla maggior parte dei suoi lettori:

“What is surprising, however, is to find Poe antedated in many of his own mannerisms and extravagances. For example:

‘I went with my Lily Adair—
With my lamblike Lily Adair—
With my saintlike Lily Adair—
With my beautiful, dutiful Lily Adair.’

Even the refrain of *The Bells* was anticipated by Chivers; or this:

‘In the Rosy Bowers of Aïden
With her ruby lips love laden,
dwelt the mild, the modest maiden
Whom Politan called Lenore.’

You rub your eyes; Lenore, Politan! Or one of the closing stanzas from the same poem, *The Vigil of Aïden*:

‘And the lips of the damnèd Demon
Like the syren to the seaman,
With the voice of his dear leman
Answered, ‘Never—nevermore!’
And the old time towers of Aïden
Echoed, ‘Never—nevermore.’”

Abbiamo già accennato al ritratto parallelo di Chopin e Poe tracciato da Huneker, il quale non esita ad alterare con disinvoltura l'anno di nascita di Chopin e, in altre occasioni, le date di morte di entrambi pur di rafforzare il parallelismo tra le loro vite²¹⁶. Agli occhi di Huneker, oltre a essere vissuti negli stessi anni i due artisti condividono varie caratteristiche sul piano personale:

In their intellectual sympathies both were rather narrow, though intense to an emotional poignancy, and both were remarkable in mood-versatility. Born aristocrats, purple raiment became them well. Both were sadly deficient in planturous humor and the Attic salt that conserves the self-mockery of Heine. Irony they possessed to a superlative degree.²¹⁷

e sono accomunabili anche nella prematura ma forse inevitabile scomparsa:

Poe, then, like Chopin, did not die too soon. Neurotic natures, they lived their lives with the intensity which Walter Pater has declared is the true existence. [...] Poe and Chopin fulfilled the Pater conditions during their brief sojourn on our parent planet. They ever burned with the flame of genius, and that flame devoured them.²¹⁸

Le somiglianze non si limitano alla personalità degli artisti. È anche possibile individuare alcuni elementi comuni nella forma di alcune opere, nella predilezione per alcune forme espressive (“Both created rhythmic beauty, evoked the charm of evanescence. [...] Both were at their best in smaller artistic forms”²¹⁹), e addirittura nel tono e nelle suggestioni di opere specifiche:

In the later productions of these men there is more than a savour of morbidity. Consider the Fantaisie-Polonoise, Opus 61, with its most musical, most melancholy cadences; or the F minor Mazourka, composed during the last illness of Chopin; a sick brain betrays himself in the rhythmic insistence of the theme, a soul-weary Wherefore? In the haunting repetitions and

Compared with Poe's dignified and artistic poem this is mere buckram, yet it preceded Poe and he read it, was affected by it, at least his phono-motor centres recalled it when he composed” (*Ibidem*, pp. 287-288).

Eppure anche a una citazione così estesa non fa seguito un'analisi delle somiglianze o delle differenze con le opere di Poe, che evidentemente Huneker dà per scontato siano conosciute dai suoi lettori, ma solo l'affermazione “I prefer The Raven” (*Ibidem*, p. 290).

²¹⁶ Edgar Allan Poe nacque il 19 gennaio 1809 e morì il 7 ottobre 1849. Frédéric Chopin nacque il 1 marzo 1810 e morì il 17 ottobre 1849.

²¹⁷ Huneker, “Poe's Polish Contemporary” cit., pp. 102-103.

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 99-100.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 103.

harmonies of Ulalume there is a poetic analogue.²²⁰

Huneker arriva a immaginare un possibile incontro a New York tra Poe e un Chopin costretto a insegnare pianoforte alle figlie dei ricchi americani per sbarcare il lunario, nonché la possibile avventura di Poe a Parigi, rinvigorito dal successo artistico e influenzato dall'amicizia e ammirazione del giovane Baudelaire:

The fine flower of the genius of Poe might have bloomed more fragrantly on French soil; perhaps with the added note of depravity not in his sexless creations, and so corroding a note in *Les Fleurs du Mal*. Who may dare say! But then we might not have had the sinister melancholia, so sweetly despairing, so despairingly sweet, that we enjoy in the real Poe.²²¹

Non è difficile riscontrare in queste due fantastiche ipotesi la nostalgia di Huneker per il proprio soggiorno parigino e soprattutto la radicata convinzione che in America il talento e le capacità artistiche e intellettuali non possano trovare un giusto riconoscimento. Chopin in America non avrebbe avuto maggior fortuna di Poe, la cui arte era talmente estranea alla sensibilità dei suoi connazionali, che Huneker ritiene di poter dubitare della reale appartenenza del poeta alla cultura del suo Paese natale:

Poe wrote in English, but was he really as American as Hawthorne and Emerson were American? His verse and prose depict characters and landscapes that belong to No Man's Land, in that mystic region east of the sun, west of the moon. The American scene was unsympathetic to him, and he refused to become even morally acclimated.²²²

Walt Whitman

Walt Whitman rappresenta un'eccezione tra gli autori oggetto dell'interesse di Huneker in quanto è uno dei pochi nei confronti dei quali egli abbia modificato radicalmente la propria valutazione nel corso degli anni. Huneker ricorda quasi con nostalgia la sua infatuazione giovanile per l'opera, la figura e “the swaggering humbugger²²³” di Whitman:

²²⁰ *Ibidem*, p. 99.

²²¹ *Ibidem*, p. 102.

²²² *Ibidem*, p. 104.

²²³ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 100.

I had convalesced from a severe attack of Edgar Allan Poe only to fall desperately ill with Whitmania. [...] So uncritical I was that I wrote a parallel between Wagner and Whitman, between the most consciously artistic of men and the wildest among improvisators. But then it seemed to me that both had thrown off the “shackles of convention.”²²⁴

L’accento sulla mancanza di senso critico di questo suo atteggiamento di allora, tuttavia, ci permette di comprendere che con nel frattempo il giudizio di Huneker è mutato, come confermato in *Steeplejack*: “What I chiefly resent is the implication that Whitman voices our national feeling, or even pictures us as we are. He does neither²²⁵”.

È possibile rintracciare le ragioni dell’entusiasmo del giovane Huneker nelle pagine immediatamente precedenti di *Steeplejack* e in quelle del saggio “A Visit to Walt Whitman” (incluso in *Ivory Apes and Peacocks*, del 1915) che ricordano appunto la sua visita a Camden nell’aprile del 1878.

Per il giovane, che non era ancora partito per il viaggio in Europa che lo avrebbe messo a contatto con la vita artistica e musicale europea, ma che evidentemente già soffriva delle limitazioni del più ristretto ambiente culturale di Filadelfia, Whitman aveva rappresentato un elemento di forte novità:

He [Whitman] represented the violent recoil from the New England school in whose veins flowed ink and ice-water. His bombastic patriotism, his delight in cataloguing the various parts of the human body was but a revolt against the nasty-nice puritanism of his day. [...] He was as receptive as a sponge. And he was one.²²⁶

Al momento Huneker fu soprattutto colpito da “Walt’s sanity, sweetness, mellow optimism, and his magnetism, like some natural force”²²⁷, ma trent’anni dopo il filtro dall’esperienza gli permette di tracciare il ritratto di un personaggio più complesso:

If I forget the tenor of our discourse I have not forgotten the impression made upon me by the man. As vain as a peacock, Walt looked like a Greek rhapsodist. Tall, imposing in bulk, his regular features, mild, light-blue or grey eyes, clear ruddy skin, plentiful white hair and beard, evoked an image of the magnificently fierce old men he chants in his books. But he wasn’t

²²⁴ Huneker, “A Visit to Walt Whitman” cit., p. 23.

²²⁵ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 241.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 196-197.

²²⁷ Huneker, “A Visit to Walt Whitman” cit., p. 26.

fierce, his voice was a tenor of agreeable timbre, and he was gentle, even to womanliness. Indeed, he was like a receptive, lovable old woman, the kind he celebrates so often. [...] Without suggesting effeminacy, he gave me the impression of a feminine soul in a masculine envelope.²²⁸

Queste ultime righe sono significative se si ricorda che Huneker nel 1898 fu il primo critico in America a far pubblicamente riferimento alle tendenze omosessuali di Whitman, e che *Ivory Apes and Peacocks* suscitò non poche polemiche proprio per questi commenti, anche se attirò l'attenzione su un elemento che in seguito la critica non poté ignorare. Nel saggio, Huneker torna più volte sull'argomento, e dal giudizio sulla persona passa a quello sulle opere, in termini tali da mettere in dubbio anche la sincerità e il valore poetico di queste:

The truth is, Walt was not the healthy hero he celebrates in his book. That he never dissipated we know; but his husky masculinity, his posing as the Great God Priapus in the garb of a Bowery boy is discounted by the facts. Parsiphallic, he was, but not of Pan's breed.²²⁹

L'esperienza di Huneker gli permette ora di vedere al di là degli atteggiamenti populistici e provocatori di Whitman, e di sottolineare i limiti formali dovuti all'uso eccessivo delle forme retoriche:

With all his genius in naming certain unmentionable matters, I don't believe in the virility of these pieces, scintillating with sexual images. They leave one cold despite their erotic vehemence; the abuse of the vocative is not persuasive, their raptures are largely rhetorical.²³⁰

Un giudizio così articolato sulla forma è abbastanza insolito negli scritti di Huneker su scrittori contemporanei, e prosegue in un'analisi della natura della poesia di Whitman e nella contrapposizione con la ben diversa sensibilità degli scrittori americani che l'hanno preceduto (riprendendo, tra l'altro, il commento sulla “sexlessness” di Poe espresso nel paragone con Baudelaire):

He has at times the primal gift of the poet-ecstasy; but to attain it he often wades through shallow, ill-smelling sewers, scales arid hills, traverses drab levels where the slag covers rich ore, or plunges into subterranean pools of nocturnal abominations—veritable regions of “the mother of dead dogs.” Probably the sexlessness of Emerson's, Poe's and Hawthorne's writings sent Whitman to an orgiastic extreme, and the morbid nasty-nice Puritanism that tainted

²²⁸ *Ibidem*, pp. 24-25

²²⁹ *Ibidem*, p. 27.

²³⁰ *Ibidem*.

English and American letters received its first challenge to come out into the open and face natural facts.²³¹

Se Huneker nel complesso sembra sottovalutare il valore artistico dell'opera di Whitman, non può negare la forza di certe pagine: anche se afferma che “Whitman is mostly yawping and yodling”²³², deve però ammettere che “there is rude red music in the versicles of Leaves. They stimulate, and, for some young hearts, they are as a call to battle”²³³. Huneker individua il maggior pregio della poesia di Whitman nella forza dell'immaginativa di tipo tattile e nello splendore verbale, anche se poi nega la sintesi di contenuto e forma (senza peraltro motivare questo giudizio):

his chief asset is an extraordinary sensitiveness to the sense of touch; it is his distinguishing passion, and tactile images flood his work; this, and an eye that records appearances, the surface of things, and registers in phrases of splendour the picturesque, yet seldom fuses matter and manner into a poetical synthesis.²³⁴

Per comprendere le ragioni del mutato atteggiamento di Huneker, ormai da tempo guarito dalla “Whitmania” giovanile, nei confronti del poeta, non riteniamo comunque di dover ricorrere all'ipotesi di Schwab che lo riconduce a una non dichiarata omofobia del critico²³⁵. Ci sembra piuttosto che Huneker, maturando, si sia reso conto della fondamentale mancanza di autenticità delle opere più note di Whitman, la cui vera natura ritiene vada piuttosto cercata in “the underhumming harmonics of ‘Calamus,’ where Walt really loafs and invites his soul, we get the real man, not the inflate humbugger of These States, Camerados, or My Message, which fills the Leaves with their patriotic frounces”²³⁶; e, che, come abbiamo già accennato parlando di Tolstoj, Huneker ritenga il tentativo di Whitman di

²³¹ *Ibidem*, pp. 29-30.

²³² *Ibidem*, p. 28, nello stesso passaggio in cui definisce la poesia di Poe “rant and rococo”.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*, p. 29.

²³⁵ Anche se l'ipotesi sembrerebbe confermata dall'avversione di Huneker per Oscar Wilde, dobbiamo notare che questo elemento non sembra avere lo stesso peso nella valutazione di altri artisti, per esempio Čajkovskij, per il quale il critico dimostra sempre una grande ammirazione.

²³⁶ Huneker, “A Visit to Walt Whitman” cit., p. 28.

rappresentare con le proprie opere l'anima dell'America un sostanziale fallimento, perché l'atteggiamento populista del poeta ha persuaso solo le classi colte dalle quali aveva voluto prendere le distanze, mentre la gente comune alla quale avrebbe voluto dar voce è rimasta insensibile alla sua oratoria e lo ha comunque identificato come un estraneo:

Good old Walt sang of his camerados, capons, Americanos, deck-hands, stage-coach drivers, machinists, brakemen, firemen, sailors, butchers, bakers and candlestick makers, and he associated with them; but they never read him or understood him. They prefer Longfellow. It is the cultured class he so despises that discovered, lauded him, believing that he makes vocal the underground world; above all, believing that he truly represents America and the dwellers thereof—which he decidedly does not. We are, if you will, a commonplace people, but normal, and not enamoured of “athletic love of comrades.”²³⁷

L'evoluzione del giudizio di Huneker su Whitman ricalca quello dell'America stessa: dal giovanile e acritico entusiasmo per l'apparente, contagiosa vitalità e per l'anelito apparentemente democratico del poeta, al disamore causato dall'inevitabile scoperta della fondamentale inautenticità dei suoi testi più magniloquenti, fino alla riscoperta di altre autentiche e personali caratteristiche poetiche nelle opere dell'artista, possibile attraverso un approccio razionale e maturo ai suoi scritti. Anche nell'anticipazione di quest'ultima fase Huneker dimostra un singolare intuito e la capacità di precorrere le tendenze della critica, che ai suoi tempi non è ancora in grado di esprimere una valutazione obiettiva sul poeta.

Henry James

Appare invece non soggetta ad alcun mutamento la stima di Huneker per Henry James, l'autore americano che più frequentemente ricorre nei suoi scritti²³⁸, e uno dei modelli ai quali si è forse inconsapevolmente ispirato per la propria narrativa.

La grande ammirazione che Huneker prova per il romanziere è riscontrabile in frequenti citazioni e allusioni in vari articoli, ma soprattutto nei due saggi “Anarchs of Art”, pubblicato nel 1904 in *Overtones*, e “A Note on Henry James” che nel 1917, in *Unicorns*, riprende e amplia gli argomenti dello scritto precedente.

²³⁷ *Ibidem*, pp. 30-31.

²³⁸ Schwab, *op. cit.*, p. 82.

Pur definendo James “more English than the English”²³⁹ e dichiarando che “the art of fiction has become finer, and more spiritual, especially in England, where the influence of Henry James is more potent than in his native land”²⁴⁰, Huneker non ha alcun dubbio sul fatto che la vera natura dello scrittore resti sostanzialmente e fondamentalmente americana:

All in all, Henry James is a distinctly American novelist, a psychologist of extraordinary power and divination [...] a faithful Secretary to Society—the phrase is Balzac’s—to the American afloat from his native mooring as well as at home.²⁴¹

Per comprendere questa presa di posizione non si deve dimenticare che Huneker stesso è stato un americano all'estero, e che anche se la cultura europea lo ha profondamente plasmato e influenzato al punto di rendergli difficile sopportare il provincialismo dei propri connazionali, in realtà non ha mai smesso di sentirsi fondamentalmente americano.

D'altra parte nel saggio del 1917 Huneker sembra sottovalutare l'influsso del puritanesimo della Nuova Inghilterra nell'opera di James; questi è prima di tutto un artista, e, secondo Huneker, non intende esprimere alcun giudizio morale:

Apart from the fact that there is less Puritanism in New England than in the Middle West, James is not a Puritan. He does not possess the famous New England conscience. He would have been the first to repudiate the notion. [...] Strictly speaking, while he was on the side of the angels, like all great artists, he is not a moralist; indeed, he is our first great “immoralist”, a term that has supplanted the old-fashioned amoralist.²⁴²

Anche l'inclusione di James tra gli “anarchs of art”, come quella di Bach, può sembrare quanto meno arbitraria. Huneker ne è cosciente, ma la giustifica ribadendo il significato particolare che attribuisce a questo termine in campo artistico:

Every book he has written, from *The Lesson of the Master* and *The Pattern* [sic] in the

²³⁹ James Gibbons Huneker, “A Note on Henry James” in *Unicorns* cit., p. 53.

²⁴⁰ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 270.

²⁴¹ Huneker, “A Note on Henry James” cit., pp. 58-59.

²⁴² *Ibidem*, p. 60. Su questo punto Huneker contraddice quanto affermato nel contesto—per il resto, quasi identico—del saggio precedente: “The Puritan lurks in James, though a Puritan tempered by culture, by a humanism only possible in this age” (Huneker, “Anarchs of Art” cit., p. 221-222), affermazione che ci sembra più condivisibile.

Carpet, is at once a personal confession and a declaration of artistic independence. Subtle Henry James among the revolutionists! Yes, it is even so. He has seceded forever from the army of English tradition, from Brontë, Eliot, Dickens, and Thackeray.²⁴³

Questa “secessione” dalla tradizione letteraria inglese non è tuttavia del tutto originale, e come sua abitudine Huneker ne rintraccia i predecessori in altri autori, non necessariamente anglosassoni: i cambiamenti radicali nella forma del romanzo introdotti da Flaubert, l’influsso di Turgenev e di Jane Austen, ma anche la “sometimes oblique psychology”²⁴⁴ di Stendhal: James è infatti “a portraitist doubled by a psychologist”²⁴⁵, dotato di un “profoundly human, emotional [side]. He is not all frosty intellect. But he holds in horror the facile expression of the sentiments”²⁴⁶.

Per la particolare sensibilità sinestetica di Huneker la narrativa di James è una “spiritual string music” contrapposta al “sound of the big drum and the blaring of trumpets” di altri autori²⁴⁷, frutto di una sensibilità “for overtones, not the brassy harmonies of the obvious, of truths, flat and flexible”²⁴⁸. Tuttavia per descrivere le particolari caratteristiche della prosa di James il critico utilizza anche associazioni di tipo visivo:

He is an “auditive” as well as a “visualist,” to employ the precious classification of the psychiatrists. [...] James is ever in modulation. He tosses his theme ballwise in the air, and while its spirals spin and bathe in the blue he weaves a web of gold and lace, and it is marvellously spun. He is more atmospheric than linear. His theme is shown from a variety of angles, but the result is synthetic. [...] He interprets feelings, rather than facts.²⁴⁹

Huneker inoltre commenta la particolari caratteristiche stilistiche delle ultime opere di James (dettate anziché scritte) in un passaggio, ripreso quasi identico in ambedue i saggi citati. Dopo aver riecheggiato quasi scherzosamente la complessa costruzione sintattica utilizzata dal romanziere, senza soluzione di continuità il

²⁴³ Huneker, “Anarchs of Art” cit., pp. 219-220.

²⁴⁴ Huneker, “A Note on Henry James” cit., p. 55.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 64.

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 64-65.

critico ne sintetizza lucidamente la struttura, facendo comprendere quale sia per lui il possibile limite di questa “fase” di James: il rischio che lo scrittore si lasci prendere la mano da una forma tanto complessa e ridondante da prevalere sul suo originale intento narrativo:

[...] the later style is a jungle of inversions, suspensions, elisions, repetitions, echoes, transpositions, transformations, neologisms, in which the heads of young adjectives despairingly gaze from afar at the verbs which come thundering at the close of sentences leagues long. It is bewildering, but more bewildering is this peculiarly individual style when draughted into smooth journalistic prose. Nothing remains. Henry James has not spoken. His dissonances cannot be resolved except in the terms of his own matchless art. His meanings evaporate when phrased in our vernacular.²⁵⁰

Ambedue i saggi sullo scrittore lo identificano come un anticipatore delle forme narrative dell'avvenire. Huneker più volte ribadisce il concetto che la narrativa di James è per il futuro²⁵¹ e che i suoi romanzi “may be a precursor of the books our grandchildren will enjoy when the hurly-burly of noisy adventure, cheap historical vapidities, and still cheaper drawing-room struttings shall have vanished”²⁵².

Ancora una volta è possibile un riferimento al campo musicale, e Huneker paragona anche formalmente la prosa di James agli esperimenti innovativi dei musicisti delle nuove generazioni:

[...] his prose is like the complicated score of some latter-day composer, and his art, like music, is a solvent. He discards lumbering descriptions, antique melodramatics, set developments and dénouements, mastodontic structures. the sharp savour of character is omnipresent. His very pauses are eloquent. He evokes. His harmonic tissue melts into remoter harmonic perspectives. He composes in every tonality. Continuity of impression is unailing.²⁵³

Gli scritti di cui abbiamo parlato finora rappresentano solo una parte di quelli che Huneker, scegliendoli ed elaborandoli per la pubblicazione in volume, ha dimostrato di considerare più rappresentativi del proprio pensiero o comunque meritevoli di essere conservati per le generazioni successive. Ne restano parecchi

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

²⁵² *Ibidem*, pp. 57-58.

²⁵³ *Ibidem*, p. 66.

altri, oltre a un’immensa mole di articoli apparsi sulla stampa periodica e quotidiana che richiederebbero un esame specifico, impossibile nei limiti che si sono stabiliti per questa trattazione.

Pensiamo comunque che gli elementi finora raccolti siano abbastanza significativi da poter essere utilizzati come base per ricostruire le linee fondamentali del pensiero critico di Huneker, della sua metodologia e del suo stile.

3.

**“CONCERNING CALICO CATS”:
IL RUOLO DEL CRITICO SECONDO HUNEKER**

“Concerning Calico Cats”, raccolto nel 1920 in *Bedouins*, è uno dei pochi saggi nei quali Huneker affronta direttamente il ruolo e la funzione del critico, con “The Baby, The Critic, and the Guitar” (anch’esso in *Bedouins*), “Literature and Art” (in *Promenades of an Impressionist*), “Contemporary Bran” (in *Variations*), e alcuni capitoli della seconda parte dell’autobiografia, in particolare “Criticism” e “My Dream-barn”. Partendo da questi scritti, integrati da dichiarazioni di carattere generale rintracciabili nei saggi di Huneker dedicati a specifici autori e opere, e riprendendo le considerazioni che sono emerse nel corso delle pagine precedenti, è ora possibile tentare di ricostruire ordinatamente il pensiero e la metodologia del critico americano.

In questo capitolo cercheremo quindi di identificare quali siano il ruolo e la funzione del critico professionista così come li interpreta Huneker, gli strumenti di cui questi debba disporre, e che rapporto si possa stabilire tra il critico stesso e l’artista la cui opera viene commentata, per poi riepilogare le idee di Huneker sulla natura dell’arte, e infine ricostruire il profilo della personalità e delle caratteristiche che a suo giudizio contraddistinguono l’artista.

Tenuto conto della particolarissima prosa di Huneker, ci è sembrato inoltre opportuno dedicare qualche paragrafo alle caratteristiche più evidenti del suo stile.

3.1. “EVERY ONE CRITICISES”

What is a calico cat? you will ask. [...] Cats in calico may be seen on the streets any Gotham summer day, but a calico cat—what in the world may that be? [...]

Perhaps our calico cat is not a cat at all, but a critic. But then a cat may look at a critic, as a critic is privileged to stare a composer out of countenance. A calico cat may, for all we know, house the soul of a real cat. Therefore, children, do not treat it rudely! It may be watching you with its malignant, beady eyes, ready to spring, ready to scratch when you least expect it!¹

Proprio nel saggio “Concerning Calico Cats”, nel quale il “calico cat” è un simbolo che rappresenta il critico e l’ideale stesso di critica letteraria e artistica,

¹ James Gibbons Huneker, “Concerning Calico Cats” in *Bedouins* cit., pp. 118-120.

Huneker definisce un principio fondamentale per la comprensione del suo approccio:

But every one is a critic, a calico cat, your gallery god, as well as the most stately practitioner of the gentlest art. The difference between your criticism and mine, as I have remarked elsewhere, is that I am paid for mine, and you must pay for the privilege to criticise.²

Ci sembra che questo concetto, espresso anche in altri testi ma sempre in termini molto simili³, permetta di comprendere l'apertura di Huneker di fronte alle nuove tendenze in tutte le arti, la sua diffidenza per la critica “accademica”, e il persistere del suo entusiasmo e della sua curiosità anche dopo anni di carriera. Il sentirsi privilegiato per aver avuto la possibilità di fare di questa attività una professione, e la convinzione della relatività e opinabilità di qualsiasi giudizio (“it is always one man's criticism. And no man thinks or feels as another”⁴), giustificano la sua sostanziale umiltà di fronte agli artisti e alle opere oggetto del suo esame, anche quando la prima impressione era stata negativa.

Per Huneker, dunque, la funzione del critico non è quella, quasi sacerdotale, di porsi al di sopra del pubblico per orientarne i gusti, né quella di esaminare le opere d'arte per separare il grano dal loglio; è piuttosto quella che Mencken definisce di “catalizzatore”⁵. Come il componente chimico che permette ad altre due sostanze di reagire, così il critico è quell'agente che favorisce il processo di reazione tra artista e pubblico, tra uomo comune e opera d'arte.

Continuando la sua descrizione del compito del critico, Huneker arriva a sostenere che “his primary appeal is to the public. He is the interpreter”⁶. Questa affermazione è doppiamente degna di nota: in primo luogo, perché si contrappone decisamente all'impostazione prevalente tra i suoi contemporanei, che alla critica assegnano principalmente la funzione di esprimere giudizi di merito, generalmente secondo criteri propri del critico e non sulla base delle intenzioni dell'autore.

² *Ibidem*, p. 121.

³ “The trouble is that every one is a critic [...]” (Huneker, “Literature and Art” cit., p. 277); “Every one criticises. Never forget that fact.” (Huneker, “The Pathos of Distance” cit., p. 332)

⁴ Huneker, “The Pathos of Distance” cit., p. 332-333.

⁵ Mencken, “Criticism of Criticism of Criticism” cit., pp. 10-11.

⁶ Huneker, “Concerning Calico Cats” cit., p. 122.

Inoltre, la dichiarazione di Huneker, mentre ricorda—sia pure in un contesto affatto diverso—quella di Emerson secondo cui la legge fondamentale della critica è che “every scripture is to be interpreted by the same spirit which gave it forth”⁷, anticipa un concetto metodologico che verrà ripreso e chiarito dalla critica successiva: ancora nel 1967 E. D. Hirsch ribadisce che “all valid interpretation is thus intrinsic interpretation; whatever one may do with a literary text *after* it has been understood on its own terms achieves validity only because that preliminary task has been performed”⁸. Sempre Hirsch, a proposito della difficoltà di adempiere correttamente a questo compito, lo descrive in termini che sembrano particolarmente appropriati a Huneker:

That is why interpretation, like translation, is an art, for the interpreter has to find means of conveying to the uninitiated, in terms familiar to them, those presuppositions and meanings which are equivalent to those in the original meaning.⁹

L’umiltà che secondo Huneker deve improntare l’atteggiamento del critico è caratterizzata anche dalla consapevolezza di dover accettare una posizione di secondo piano rispetto all’autore dell’opera d’arte: “Criticism is at two removes from its theme. Therefore criticism is a makeshift. Therefore, let critics be modest and allow criticism to become an amiable art”¹⁰. Egli stesso musicista mancato, Huneker non nascondeva il rimpianto per il proprio fallimento d’artista, mostrando una consapevolezza dei propri limiti che a nostro giudizio ne ha significativamente influenzato l’atteggiamento come critico:

Therefore, brethren, it behooves us to be humble, as pride goeth before a fall. Like the industrious crow, the critic, or, as you will, the calico cat, should hop in the furrowed field the grains dropped by genius.¹¹

Per poter comprendere l’arte, tuttavia, e svolgere correttamente il proprio

⁷ Ralph Waldo Emerson, “Nature” [1836] in Ralph Waldo Emerson, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, Centenary Edition, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1903-1904, vol. 1, p. 35.

⁸ E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, p. 113.

⁹ *Ibidem*, p. 136.

¹⁰ Huneker, “Literature and Art” cit., p. 283.

¹¹ Huneker, “Concerning Calico Cats” cit., p. 124.

compito, Huneker ritiene che al critico siano indispensabili alcune caratteristiche. Innanzitutto, egli “should be artist as to temperament, and he should have a credo” anche se “he need not be a painter to write of painting, a composer to speak of music”¹². Non deve giudicare affrettatamente, compito particolarmente difficile per chi, come Huneker, deve tener dietro ai ritmi e alle esigenze della stampa periodica o quotidiana:

It is a dangerous matter to make predictions of a contemporary composer, yet a danger critically courted in these times of rapid-fire judgments. I have been a sinner myself, and am still unregenerate, for if it be sinful to judge hastily in the affirmative, by the same token it is quite as grave an error to judge hastily in the negative.¹³

Per evitare un giudizio inutilmente negativo, il critico deve saper affrontare l’opera d’arte senza pregiudizi, concentrando la propria attenzione sugli elementi positivi, piuttosto che cercarne le manchevolezze, tanto che “a criticism is negative if it searches for what a writer lacks instead of what he possesses”¹⁴.

È un approccio fortemente individualista sotto tutti i punti di vista: il critico affronta il proprio compito da solo, e lo strumento utilizzato per perseguire questi obiettivi è soprattutto uno, che dev’essere affinato e sviluppato nel corso degli anni: il proprio gusto personale.

Huneker, che come abbiamo già visto viene indicato da Wellek come il personaggio di maggior spicco tra i critici che in America sono influenzati dalle dottrine estetiche enunciate da Walter Pater in Inghilterra e da Remy de Gourmont in Francia, è consapevole dei limiti di questo tipo di critica impressionistica, che egli contrappone alla critica accademica, nel tentativo di fonderle in una personale interpretazione:

I have written more fully of the pianists that I have had the good fortune to hear with my own ears. This is what is called impressionistic criticism. Academic criticism may be loosely defined as an expression of another’s opinion. It has decided historic interest. In a word, the former tells how much *you* enjoyed a work of art, whether creative or interpretive; the latter

¹² *Ibidem*, p. 122.

¹³ James Gibbons Huneker, “An American Composer: The Passing of Edward MacDowell” in *Unicorns cit.*, p. 13.

¹⁴ James Gibbons Huneker, “The Buffoon of the New Eternities: Jules Laforgue” in *Ivory Apes and Peacocks cit.*, p. 35.

what some other fellow liked. So, accept these sketches as a mingling of the two methods, with perhaps a disproportionate stress laid upon the personal element—the most important factor, after all, in criticism.¹⁵

Sottolineiamo ancora una volta l'accento posto sulla responsabilità individuale del critico; questo spiegherebbe anche perché, nella convinzione che “in art, as in life, there is no absolute”¹⁶, Huneker nella scelta degli argomenti da trattare non si faccia influenzare dalle “overgrown reputations”¹⁷ di cui godono certi autori, né da pregiudizi morali o estetici. A chi gli chiede perché abbia scritto di Brahms e Stendhal anziché di Beethoven che pure è indiscutibilmente più “grande”, replica tranquillamente, “my answer is simplicity itself: because at that time I preferred Brahms and Stendhal”¹⁸.

Nel tentativo di guardare sempre verso “the rising, not the setting sun”, e di scrivere per i giovani, dal momento che “the old will not heed you, being weary of the pother of life and art”¹⁹, Huneker si dà una regola ben precisa:

Let us be catholic. Let us try to shift anew the focus of criticism when a fresh personality swims into our ken. Let us study each man according to his temperament and not insist that he should chime with other men's music.²⁰

Indipendentemente dal giudizio sulla validità di un modo di procedere così soggettivo, è chiaro che sono necessarie doti particolari, di rado cumulabili in un solo individuo. In “Criticism of Criticism of Criticism” Mencken afferma che “this Spingarn-Croce-Carlyle-Goethe theory, of course, throws a heavy burden upon the critic. It presupposes that he is a civilized and tolerant man, hospitable to all intelligible ideas and capable of reading them as he runs”²¹. Questo è probabilmente il caso di Huneker, ma si tratta di una notevole eccezione, in cui la vastità e la profondità degli interessi si dimostrano in grado di compensare le idiosincrasie

¹⁵ Huneker, *Franz Liszt* cit., p. 438.

¹⁶ James Gibbons Huneker, “The Classic Chopin” in *Unicorns* cit., p. 229.

¹⁷ Huneker, “The Greater Chopin” cit., p. 162.

¹⁸ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 213.

¹⁹ James Gibbons Huneker, “Contemporary Bran” in *Variations* cit., p. 235.

²⁰ Huneker, “The Melancholy of Masterpieces” cit., p. 261.

²¹ Mencken, “Criticism of Criticism of Criticism” cit., p. 6.

individuali e il provincialismo tipico dell’America dell’epoca:

As a matter of fact, we [Americans] are proud of our provincialism [...] but for our criticism there is no excuse. A critic will never be a catholic critic of his native literature or art if he doesn’t know the literature and arts of other lands, paradoxical as this may sound. We lack æsthetic curiosity. Because of our uncritical parochialism America is comparable to a cemetery of clichés.²²

Il gusto personale di Huneker è sicuramente il fattore principale che gli permette di essere fra i pochi critici della sua generazione che possiedono “*prévoyance enough to predict the way the [musical] cat will jump*”²³. Si tratta di un particolare intuito che il critico si riconosce, facendo nel contempo professione di umiltà:

Friends have praised me, but I don’t deserve that praise. I never aimed at anything and if I anticipated others in “discovering”—presumptuous word—certain of the new men in Europe and America, it was because of my critical curiosity; also because a newspaper man has a scent for news.²⁴

Come già accennato, secondo Huneker non è essenziale che il critico sia egli stesso un artista, e deve svolgere il proprio compito con profondo rispetto nei riguardi di chi produce opere d’arte—ma poiché è soprattutto un interprete tra pubblico e creatore, per Huneker il critico ha il dovere di seguire il proprio gusto e la propria sensibilità senza farsi troppo influenzare da possibili reazioni negative da parte dei degli artisti stessi. In un breve capitolo dal titolo “Concerning Critics”, che apre il saggio “Literature and Art”, in risposta alla sua stessa domanda “How can a critic criticise a creator? The man who looks on writing things about the man who does things”, con efficace tautologia Huneker non esita a dichiarare che “he criticises and artists owe him much”²⁵. Quindi prosegue spiegando la propria affermazione:

[...] as art is art and not nature, criticism is criticism and not art. It professes to interpret the artist’s work, and at best it mirrors his art mingled with the personal temperament of the critic. At the worst the critic lacks temperament (artistic training is, of course, an understood requisite), and when this is the case, God help the artist! As the greater includes the lesser, the

²² Huneker, “Cross-Currents in Modern French Literature” cit., pp. 291-292.

²³ Huneker, “After Wagner—What?” cit., p. 307.

²⁴ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 204.

²⁵ Huneker, “Literature and Art” cit., pp. 282-283.

artist should permit the critic to enter, with all due reverence, his sacred domain. Without vanity the one, sympathetic the other. Then the ideal collaboration ensues.²⁶

Questa “ideal collaboration” dovrebbe permettere al critico di farsi utile tramite per la comprensione reciproca tra l’artista e il suo pubblico, anche quando i commenti non sono positivi (“Because a critic doesn’t like your work and says so, he is not necessarily in the wrong. He is often right”²⁷)—ma in *Steeplejack* Huneker manifesta un certo scetticismo riguardo all’effettiva efficacia e influenza del giudizio dei critici sugli artisti stessi:

I confess I even doubt the value of so-called “constructive criticism.” Interpreters of music, drama, paint, marble [] poetry and prose write nice little letters to critics, assuring them that such and such a critique changed their conception of such and such a work. I am sceptical. [...] Great artists are secretly contemptuous of what amateurs—meaning critics—may say of them, no matter the thickness of the butter they spread on the critic’s bread.²⁸

Prima di ricordare quelli che per Huneker sono i tratti caratteristici di questi “great artists”, è opportuno riepilogare gli elementi che per il critico identificano l’opera d’arte.

3.2. L’ARTE

Come abbiamo potuto constatare in più occasioni, un elemento fondamentale della metodologia di Huneker è la sua volontà di porsi di fronte all’opera d’arte senza pregiudizi, e di valutarla indipendentemente dal contenuto morale o didattico, in questo richiamando i principi cardine della poetica di Poe ma anche affermazioni simili di Flaubert²⁹ e Oscar Wilde³⁰:

²⁶ *Ibidem*, p. 283-284.

²⁷ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 251.

²⁸ *Ibidem*, II, p. 124-125.

²⁹ “Il faut faire de la critique comme on fait de l’histoire naturelle, avec absence d’idée morale. [...] Quand on aura, pendant quelque temps, traité l’âme humaine avec l’impartialité que l’on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense.” (Gustave Flaubert, lettera del 1° ottobre 1853 a Louise Colet in *Correspondance: Nouvelle Édition Augmentée, Troisième série (1852-1854)*, Paris, Louis Conard, 1927, p. 367).

³⁰ “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all” (Oscar Wilde, “A Preface to ‘Dorian Gray’”, *The Fortnightly Review* 48, 1891).

Beautiful art is always challenged as corrupting. There may be a grain of truth in the accusation. [...] Art may be a dangerous adventure and also an anodyne, like religion. And unhappily we are losing our taste for adventuring amidst dangerous ideas. [...] In this period, when art and literature are violently despised and persecuted, do not let us be frightened by the word “wicked.” For my part, as an old practitioner in literary and artistic poisons, I have never encountered a book or a picture or a sonata that was so immoral as to kill at twenty paces.³¹

Forte della convinzione che “the only obscene art is bad art”³², nel corso della propria carriera Huneker si batte più volte contro la “pernicious influence” dei moralisti, che, teme, finiranno per far chiudere “every theatre, opera-house, picture-gallery, and book in our present United States of Slaves”³³. Tra coloro in difesa dei quali il critico leva la propria voce si trovano autori tanto diversi tra loro quali D’Annunzio, Dreiser³⁴ e Joyce. Inoltre, in occasione della pubblicazione del suo romanzo, *Painted Veils*, si trova a dover affrontare i “preachers and saviours with quack nostrums”³⁵ in prima persona. Non rinuncia comunque mai alla propria opinione, affermando anzi la relatività della morale stessa:

Why don’t critics and public alike pose the important question: Is the work good? Is the work bad? Do this and the moral will take care of itself—that misery-breeding moral, varying like a weathervane according to clime, time and circumstance.³⁶

Nel suo saggio su Huneker, De Mille avanza l’ipotesi, a nostro parere condivisibile, che questo atteggiamento di sereno distacco da un punto di vista morale—piuttosto insolito nell’ambiente culturale americano—sia da ricondursi

³¹ James Gibbons Huneker, “Crushed Violets” in *Variations* cit., p. 34.

³² Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 176.

³³ James Gibbons Huneker, “Musical Potterism” in *Variations* cit., pp. 249-250.

³⁴ Huneker non dedicò mai un saggio in volume a Dreiser, ma ne recensì favorevolmente le opere nelle sue rubriche su vari periodici e giornali, e la stima fu reciproca, tanto che Dreiser gli inviò in lettura *Jennie Gerhardt* ancora prima della pubblicazione. La corrispondenza tra i due scrittori mette in luce la capacità di Huneker di analizzare in dettaglio la costruzione e la forma di un testo come invece evidentemente preferì non fare nella maggior parte degli scritti riservati alla pubblicazione (Schwab, *op. cit.*, pp. 199-200), in questo caso forse anche perché il suo giudizio sul volume non fu molto positivo, come risulta da una lettera dell’11 aprile 1916 a Mencken: “Dreiser (whose Gerhardt novel—I’ve forgotten the title, I read in Ms. and sweated blood in the corrections—to no purpose. He is without an ear for prose, or an eye for form)” (Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 210).

³⁵ Huneker, “Dostoïevsky and Tolstoy, and the Younger Choir of Russian Writers” cit., pp. 78-79.

³⁶ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 100.

all'educazione cattolica del critico. Secondo De Mille, infatti, “not one person in ten thousand, Protestant born and reared, ever escapes from the overshadowing influence of Puritanism”³⁷; anche quando un critico educato secondo la morale protestante decide di allontanarsi dai criteri di valutazione imposti da questa, finisce solitamente per diventarne un feroce oppositore, e non riesce comunque a esprimere una valutazione obiettiva. Nel caso di Huneker, invece, “from the one-sided excesses of both these groups the Catholic training of Huneker helped to preserve him”³⁸.

Come abbiamo avuto più volte modo di sottolineare, in realtà anche Huneker non è privo di pregiudizi, dei quali è il primo ad ammettere l'esistenza, difendendone la legittimità: “A critic without prejudices would be a faultless monster, and like Aristides the Just, should be stoned”³⁹. Una volta riconosciuti come tali e dichiarati esplicitamente, i pregiudizi non impediscono una valutazione serena. Anche in questa convinzione Huneker anticipa un principio metodologico che anni dopo sarà espresso in termini più rigorosi da Hirsch in *Validity of Interpretation*:

Objectivity in criticism as elsewhere depends less on the approach or criteria a critic uses than on his awareness of the assumptions and biases that deflect his judgments.⁴⁰

Più in generale, Huneker si oppone al “cult of the subject [...] warmly worshipped in America and England”⁴¹. Per usare ancora una volta le parole di Mencken, “Huneker related [the art of criticism] to living ideas, to all the great movements of human forces, to life itself. [...] Whatever was genuinely original, whatever said something really new, whatever brought some bit of the unknown down into the known—that was unfailingly interesting to him”⁴². L'arte per Huneker può presentarsi nelle forme più disparate, tutte ugualmente valide, come

³⁷ De Mille, *op. cit.*, p. 209.

³⁸ *Ibidem*, p. 210.

³⁹ Huneker, “Concerning Calico Cats” *cit.*, p. 123.

⁴⁰ Hirsch, *op. cit.*, p. 157.

⁴¹ Huneker, “Matisse, Picasso, and Others” *cit.*, p. 158.

⁴² Mencken, “Introduction” a *Essays by James Huneker* *cit.*, p. xxi.

egli ricorda a conclusione del saggio “Kubin, Munch And Gauguin: Masters Of Hallucination” in *Ivory Apes and Peacocks*:

If I were to write a coda to the foregoing, loosely heaped notes, I might add that beauty and ugliness, sickness and health, are only relative terms. The truth is the normal never happens in art or life, so whenever you hear a painter or professor of æsthetics preaching the “gospel of health in art” you will know that both are reaching pro domo. The kingdom of art contains many mansions, and in even the greatest art there may be found the morbid, the feverish, the sick, or the mad.⁴³

Tutte queste forme, anche quelle apparentemente più innovative, sono per Huneker intimamente collegate, e artisti operanti in discipline o in epoche diverse possono essere accostati e meglio compresi grazie a due concetti fondamentali: la sinestesia e la convinzione che tutte le arti sono in continua evoluzione.

Abbiamo già illustrato diffusamente il significato e l'importanza dell'approccio sinestetico per la comprensione del metodo critico di Huneker. Si può qui ricordare che, sulle orme di Pater, Huneker crede in una profonda connessione di tutte le arti, un presupposto che rende lecito e anzi necessario interpretare l'una nei termini dell'altra, e raffrontare non solo personalità ma anche convinzioni, tecniche e scelte formali di artisti che operano in discipline diverse.

Ci sembra peraltro opportuno sottolineare che, pur restando sempre fedele a questa convinzione di base, Huneker dimostra poi nella pratica la consapevolezza che comunque esistono differenze tra le diverse arti, e che il vero artista è consapevole delle specifiche necessità della propria, tant'è che tutti i tentativi di una sintesi delle varie arti si sono risolti in un insuccesso, ivi compresa la wagneriana opera d'arte totale.

The respective substance of each art is different, and not even the extraordinary genius of Richard Wagner could fuse disparate dissimilarities.⁴⁴

Altrettanto importante è il secondo concetto al quale abbiamo accennato: per Huneker in ogni forma d'arte è possibile rintracciare un'evoluzione continua nel tempo, con costanti richiami al passato, in un flusso continuo e ininterrotto. È

⁴³ Huneker, “Kubin, Munch and Gauguin: Masters of Hallucination” cit., p. 238.

⁴⁴ Cit. in De Mille, *op. cit.*, p. 222.

normale che un artista, nell’abbandonare i sentieri battuti dai suoi immediati predecessori alla ricerca di una propria forma espressiva, si convinca di aver trovato strade inesplorate e di poter aggiungere qualcosa di nuovo alla propria arte, e che ogni generazione si illuda di avere una visione nuova e originale; ma in realtà è estremamente difficile esprimersi in forme totalmente nuove. Il critico preparato sa che la maggior parte degli artisti rielabora più o meno consapevolmente le esperienze dei propri predecessori; e persino Huneker, che della sua generazione è stato tra i più disponibili alle novità, deve ammettere:

[...] when I say “new,” I mean a new variation on the past. To-day the Chinese and Assyrian are revived. It is the denial of these very obvious truths that makes academic critics slightly ridiculous.⁴⁵

In questo ciclico riproporsi di modi e forme non c’è mai una vera frattura con il passato, ma solo un costante ricombinarsi di elementi già esistenti in nuove permutazioni. In quest’ottica, anche la riutilizzazione di elementi già sfruttati da altri artisti non è un plagio, quanto un normale fenomeno di accrescimento e di rielaborazione necessario al progredire delle forme artistiche:

But this indebtedness of one genius to another is often sadly misinterpreted. Handel helped himself, in his accustomed royal manner, to what he liked, and the tunes of many composers whose names are long since forgotten are preserved in his scenes like flies in amber. Shakespeare did not hesitate to appropriate from Plutarch and Montaigne, from Bandello and Holinshed, —yet he remains Shakespeare.⁴⁶

L’arte è, dunque, nel suo complesso, un organismo vitale in continuo divenire perché il cambiamento è inevitabile e necessario per evitare l’“artistic stagnation”. In questo flusso costante, Huneker dimostra ancora il proprio spirito individualista nel rifiutarsi di rintracciare correnti o scuole di pensiero, ma solo artisti singoli, e anche se occasionalmente utilizza egli stesso per comodità queste terminologie non nutre alcuna fiducia in “the hard-and-fast classifications of idealist, realist, romanticist, psychologist, symbolist, and the rest of the phrases, which are only so

⁴⁵ Huneker, “The Melancholy of Masterpieces” cit., *Ibidem*, p. 251.

⁴⁶ Huneker, “Parsifal—A Mystic Melodrama” cit., p. 69.

much superfluous baggage for literary camp-followers”⁴⁷. La maggior parte di tali distinzioni sono “sheer waste of time”⁴⁸, quando non addirittura dannose per la corretta interpretazione di un artista:

I loathe movements, cliques, cenacles, anarchs who didn't “anarchise,” but only bellow. I wrote about Nietzsche as early as 1888 and Ibsen still earlier, yet I was not an Ibsenite. [...] It was unfortunate for Henrik Ibsen that the Ibsenites discovered him.⁴⁹

Quello che conta è stabilire se l'artista preso in esame abbia o no talento; “all the rest is ornament or superfluous”⁵⁰.

Eliminata così drasticamente qualunque possibilità di generalizzazione, diventa ancora più importante la comprensione delle caratteristiche principali che per Huneker contraddistinguono i veri artisti, gli individui che lasciano traccia indelebile nel flusso evolutivo dell'arte.

3.3. GLI ARTISTI: “MY ARTISTIC AND LITERARY ZOO”⁵¹

Unicorns inizia con una specie di racconto fantastico, nel quale Huneker riprende il titolo del volume descrivendo l'Unicorno, una creatura fantastica capace di evocare “the nostalgia of the infinite, the sorcery of dolls, the salt of sex, the vertigo of them that skirt the edge of perilous ravines, or straddle the rim of finer issues”⁵², un essere dotato di poteri particolari che gli rendono possibile correre intorno al globo e cantare melodie affascinanti, ma anche far risuonare toni minacciosi e raffigurare visioni apocalittiche. Questa mitica creatura vive in una terra ai confini della realtà percepibile, “haunts those ivory gates of sleep whence come ineffable

⁴⁷ Huneker, “Dostoïevsky and Tolstoy, and the Younger Choir of Russian Writers” cit., p. 53.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁹ Huneker, *Steeplejack* cit., II, pp. 159-160.

⁵⁰ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 208 (a John Quinn, 7 aprile 1916).

⁵¹ La definizione è tratta dal capitolo “The Zoo” di *Steeplejack*, all'inizio nel quale Huneker illustra alcuni dei criteri che lo hanno spinto a parlare di alcuni artisti piuttosto che di altri: “In my artistic and literary Zoo there are many queer creatures, but it is a mistake to suppose them all freaks” (Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 213).

⁵² James Gibbons Huneker, “In Praise of Unicorns” in *Unicorns* cit., p. 2.

dreams to mortals”⁵³.

L’artista, di cui l’Unicorno è il simbolo, per Huneker ha la rara capacità di condensare le proprie visioni e sensazioni in termini che possono essere compresi dalle persone comuni, utilizzando gli strumenti della propria arte per trasmetterne tutta la complessità e la modulazione.

Huneker ritiene di poter individuare negli artisti che sono riusciti in questo difficile compito due caratteristiche, egualmente indispensabili: uno spiccato individualismo, che spesso li ha messi in contrasto con i propri contemporanei; e una capacità di comprensione e di espressione fuori dal comune, il “genio”.

We must believe in the reality of the Unicorn. He is Pan. He is Puck. He is Shelley. He is Ariel. He is Whim. He is Irony. And he can boast with Emerson:

“I am owner of the sphere,
Of the seven stars and the solar year
Of Cæsar’s hand and Plato’s brain,
Of Lord Christ’s heart and Shakespeare’s strain.”⁵⁴

Fin dalla scelta dei titoli di alcune delle sue opere—“Egoists”, “Supermen”, “Iconoclasts”, “Anarchs of Art”—Huneker rende manifesta la propria predilezione per artisti dotati di forte caratteristiche individuali: “Individualism, the individualism of Goethe and Emerson is the keynote”⁵⁵.

Anche da un punto di vista politico, Huneker non crede al “socialism, and all submergence of the individual by that encroaching monster, The State”⁵⁶ e anzi afferma che “egoism is at least free from the depressing sentimentality of ‘going to

⁵³ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 4-5. La citazione di Emerson è tratta dai versi che aprono il saggio “History” in *Essays, First Series*, del 1841, dove tuttavia a esprimersi in questi termini è, appunto, la Storia.

⁵⁵ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 96 (a Richard Aldrich, 7 aprile 1909). I frequenti riferimenti di Huneker all’individualismo di Goethe e di Emerson sono a nostro giudizio solo parzialmente appropriati. Nel passaggio citato, per esempio, Huneker, che vorrebbe spiegare il significato della scelta del titolo *Egoists: A Book of Supermen* per la sua raccolta, allude all’importanza che questi scrittori attribuiscono al ruolo dell’individuo nella società. Le caratteristiche di forte individualità creativa e personale che secondo Huneker sono comuni agli autori rappresentati nel volume ci sembrano invece in contrasto con quelle di interprete di un’arte ideale che Goethe e Emerson attribuiscono all’artista, e soprattutto con la funzione che Emerson assegna al Poeta di “organ, through which the universal mind acts” (Ralph Waldo Emerson, “Art” [1841] in Emerson, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson* cit., vol. 7, p. 49).

⁵⁶ *Ibidem*.

the people.’ Brotherhood of Man! Brotherhood of fudge and hypocrisy! No one sincerely believes in it; it’s a catch-word for gulls and politicians”⁵⁷.

Come abbiamo visto nel saggio su Cézanne, tuttavia, non è tanto nel quotidiano che si afferma l’individualismo dell’artista, quanto specificamente nella propria attività artistica, e nella capacità di comunicare la propria visione; e come constatato a proposito di Bach e Henry James, la necessità di un atteggiamento “anarchico” è da intendersi in senso puramente artistico:

Anarchy often expresses itself in rebellion against conventional art forms—the only kind of anarchy that interests me.⁵⁸

E se alla manifestazione di queste caratteristiche fa comunque seguito l’accusa di essere un “corruttore”, in questo l’artista è accomunato a tutti i grandi riformatori e ribelli⁵⁹, destinati all’incomprensione perché “the penalty of misrepresentation and misinterpretation seems to be attached to every new idea that comes to birth through the utterances of genius”⁶⁰.

È proprio il “genio” l’altro elemento fondamentale del “vero temperamento dell’artista” secondo Huneker. Nella sua monografia, De Casseres attira l’attenzione sulla frequenza con cui questo tema ricorre negli scritti dell’amico:

All of James Huneker’s work from “Mezzotints in Modern Music” to “Variations” is a variation on one theme—genius. Did ever a man—with the exception of Victor Hugo—ever glorify in such prose the one thing that justifies the existence of man on the planet—genius—as James Huneker’s? Genius was to him the vestibule to the temple of the Mansion in the Skies.⁶¹

La parola “genius” è una delle più usate, e forse abusate, da Huneker, persuaso che il “genio”, “whether manifesting its power in the arts or in the sciences, is the

⁵⁷ Huneker, “A Belated Preface to Egoists” cit., p. 391.

⁵⁸ Huneker, “Anarchs of Art” cit., p. 219.

⁵⁹ James Gibbons Huneker, “Phases of Nietzsche” in *Egoists* cit., p. 237. Il concetto è ripreso anche in *Variations*: “All master reformers, heretics, and rebels at first were great corrupters. ‘Corruption,’ so-called, is a prime factor in their propaganda. Buddha, Jesus, and Moses; Arius and Aristophanes, Mohammed and Napoleon, Paul and Augustine, Luther and Calvin, Voltaire and Rousseau, Darwin and Newman, Liszt and Wagner, Kant and Schopenhauer—here are a few names of men who undermined the current beliefs and practices of their epoch, whether for good or for evil” (James Gibbons Huneker, “Various” in *Variations* cit., p. 1).

⁶⁰ Huneker, “Phases of Nietzsche” cit., p. 256.

⁶¹ De Casseres, *James Gibbons Huneker* cit., pp. 31-32.

worthiest theme for the philosopher”⁶². Più che una qualità in sé, tuttavia il “genio” per Huneker sembra essere una somma di attributi diversi, contraddistintivi di una forte personalità, e accompagnati da una sensibilità fuori dal comune. In *Steeplejack* afferma addirittura che “a little madness is a necessary ingredient in the composition of genius”⁶³, richiamando un passaggio di *Chopin: The Man and His Music* in cui si chiedeva: “Really, is any great genius quite sane according to philistine standards? The answer must be negative”⁶⁴, ma in nessuna delle sue opere il critico arriva a darne una definizione precisa.

But is genius a disease, like the tenor voice, or the pearl in a mollusk? It is, we know, a gift that seldom brings happiness to its possessor. Either it is unmercifully flouted, or else unrecognized, and no two persons agree as to its specific quality.⁶⁵

Huneker riesce invece a dare una definizione abbastanza precisa dell’ “artistic temperament” nel saggio “The Artist and His Wife”, descrivendolo come “the perception and appreciation of beauty whether in pigment, form, tone, words, or in nature. It may coexist coevally with a strong religious sense. It adds new values to gray, everyday life”⁶⁶.

Può sembrare che Huneker assegni alle caratteristiche temperamentali un peso preponderante (anche Mencken ricorda che venne accusato di essere spesso “fascinated by mere eccentricity of personality”⁶⁷), ma non dobbiamo tralasciare un altro fattore che il critico sottolinea frequentemente: per Huneker l’applicazione, lo studio e la conoscenza profonda delle tecniche e dei modi della propria arte sono strumenti indispensabili perché l’artista riesca a esprimere la propria visione, e “none of these revolutionary artists jumped overboard in the beginning without swimming bladders. They were all, and are all, men who have served their technical apprenticeship before rebellion and complete self-expression”⁶⁸.

⁶² Huneker, “How Not to be a Genius” cit., pp. 18-19.

⁶³ Huneker, *Steeplejack* cit., II, p. 213.

⁶⁴ Huneker, *Chopin: The Man and His Music* cit., p. 63.

⁶⁵ Huneker, “How Not to be a Genius” cit., p. 14.

⁶⁶ Huneker, “The Artist and His Wife” cit., p. 256.

⁶⁷ Mencken, “Huneker: A Memory” cit., p. 131.

⁶⁸ Huneker, “The Melancholy of Masterpieces” cit., p. 255.

Anche il ricorso ad alcool e droghe per amplificare le sensazioni, associato nell'immaginazione collettiva alle capacità creative dell'artista romantico, per Huneker non elimina la necessità della presenza di un talento e di un'applicazione fuori dal comune, perché “a commonplace brain under the influence of opium or hasheesh has commonplace dreams”⁶⁹, e, al contrario, l'artista deve mantenere la lucidità sufficiente ad affrontare il duro lavoro necessario per portare a compimento la sua opera:

To be told that Chopin fied at his music for years, that Beethoven in his smithy forged his thunderbolts, that Manet toiled like a labourer on the dock, that Baudelaire was a mechanic in his devotion to poetic work, that Gautier was a hard-working journalist, is a disillusion for the sentimental.⁷⁰

Riteniamo a questo punto opportuno sottolineare che per Huneker ogni artista, benché dotato di qualità fuori dal comune, è sempre un essere umano, anzi, “if anything, more human”⁷¹, affermazione che ricorda quella di Emerson secondo la quale il Poeta “stands among partial men for the complete man”⁷², anche se come abbiamo già notato le caratteristiche idealizzate che Emerson attribuisce al Poeta sono nettamente diverse da quelle che secondo Huneker qualificano l'artista.

Per Huneker, infatti “the personal equation counts the heaviest”⁷³, in aperto contrasto con l'affermazione di James Russell Lowell che ritiene invece opportuno “to eliminate the personal equation from our judgments”⁷⁴; e questo spiega anche la curiosità dimostrata per gli elementi biografici, al limite del pettegolezzo, non perché Huneker intenda avvalersene per esprimere giudizi morali ma perché li ritiene utili per comprendere la personalità dell'artista interpretarne le opere.

⁶⁹ Huneker, “Kubin, Munch and Gauguin: Masters of Hallucination” cit., p. 229.

⁷⁰ Huneker, “The Baudelaire Legend” cit., p. 94.

⁷¹ James Gibbons Huneker, “The Artistic Temperament” in *Bedouins* cit., p. 56.

⁷² Ralph Waldo Emerson, “The Poet” [1841] in Emerson, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson* cit., vol. 3, p. 5.

⁷³ James Gibbons Huneker, “The Music of Yesterday?” in *Variations* cit., p. 203.

⁷⁴ James Russell Lowell, *Writings*, Boston, Riverside, 1892, vol. 11, p. 150, cit. in René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: IV, The Later Nineteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1965 (tr. it. di Agostino Lombardo e Rosa Maria Colombo, *Storia della critica moderna: IV. Dal Realismo al Simbolismo*, Bologna, Il Mulino, 1969), p. 246. Il corsivo è nostro.

Mencken attribuisce questo sincero interesse per “the artist as a man”, piuttosto inconsueto in America, alle esperienze parigine di Huneker, e commenta:

This curiosity was responsible for two of Huneker’s salient characters: his habit of mixing even the most serious criticism with cynical and often scandalous gossip, and his pervasive foreignness. I believe that it is almost literally true to say that he could never quite make up his mind about a new symphony until he had seen the composer’s mistress, or at all events a good photograph of her.⁷⁵

Questa capacità di raccogliere elementi disparati, e di alternare senza soluzione di continuità serie considerazioni critiche e pettegolezzi in apparenza poco significativi, rappresenta una delle caratteristiche più notevoli dello stile di Huneker, quella che lui stesso attribuisce al suo “centrifugal temperament”⁷⁶.

3.4. LO STILE DI HUNEKER

Leggendo le pagine di Huneker, e indipendentemente dal fatto che le idee da questi espresse siano condivisibili, non si può non restare colpiti dalle caratteristiche del suo stile. Traspare in ogni riga una personalità fortissima, che si traduce in una scrittura molto brillante e variegata, contagiosa e trascinate, e soprattutto impressiona l’incredibile ricchezza di riferimenti storici e culturali, frutto di letture vastissime e di una prodigiosa memoria. Huneker stesso riconosce nelle pagine della propria autobiografia questo suo eclettismo, che considera una caratteristica tipicamente statunitense:

The aptitude displayed by the Yankee for a half-dozen pursuits is the sign-manual of the centrifugal soul. It is pleasant to hear the whirring of its wheels though they serve no particular purpose. Thrashing the sea, eating the air promise-crammed, filling the belly with the east wind, fighting windmills—these are a few attributes of the centrifugalist. He is nothing if not versatile. His intensity lasts ten minutes.⁷⁷

Per fare un solo, significativo esempio, nel saggio su Nietzsche contenuto in *Overtone*, in due sole pagine Huneker riesce a menzionare, nell’ordine, Goethe,

⁷⁵ Mencken, “Huneker: A Memory” cit., p. 131.

⁷⁶ Huneker, *Steeplejack* cit., I, p. 136.

⁷⁷ *Ibidem*.

Wagner, Balzac, Ibsen, Tolstoy, Senancour, Browning, Whitman, Amiel, Baudelaire, Amleto, John Bunyan; e ancora, D’Annunzio, Przybyszewski, Heinrich Pudor, Hauptmann, Richard Dehmel, Richard Strauss, Byron, Eraclito, Democrito, Giordano Bruno, Lutero e Chopin.

Come abbiamo già notato in precedenza, tranne che in alcuni testi di critica musicale, i commenti e i riferimenti di Huneker non sono quasi mai accompagnati da citazioni testuali. Come nota Pattee, “completely does he take for granted on the part of his reader his own omniscience; everywhere allusions which only the virtuoso may endure without grasping”⁷⁸. Non di rado si ha l’impressione che Huneker voglia consapevolmente far notare la vastità delle proprie conoscenze o escludere coloro che non sono in grado di seguirlo, rivolgendosi solo a “the happy few” per i quali scriveva Stendhal⁷⁹.

Con l’aiuto delle testimonianze di chi lo conobbe personalmente, possiamo affermare che questa caratteristica altro non è che la trasposizione nella pagina scritta del tipo di conversazione che Huneker amava sostenere davanti a un bicchiere di birra fin dagli anni del *Musical Courier*. Come ricorda Mencken, la conversazione si trasformava spesso in un lungo monologo di fronte a un uditorio sbigottito:

Was the man allusive in his books—so allusive that popular report credited him with the actual manufacture of authorities? Then he was ten times as allusive in his discourse—a veritable geyser of unfamiliar names, shocking epigrams in strange tongues, unearthly philosophies out of the backwaters of Scandinavia, Transylvania, Bulgaria, the Basque country, the Ukraine.⁸⁰

D’altra parte, ci sembra altrettanto degno di nota il fatto che, malgrado il ricorso a una tale moltitudine di riferimenti, i saggi di Huneker non perdano mai di vista il proprio obiettivo, bensì lo raggiungano attraverso una serie impressionante di digressioni e collegamenti con un effetto a volte vertiginoso, ma, come sottolinea

⁷⁸ Pattee, *op. cit.*, p. 439.

⁷⁹ “To the happy few”, la dedica conclusiva di *La Chartreuse de Parme* (1839), forse ispirata da *The Vicar of Wakefield* (1766) di Oliver Goldsmith, in cui il curato scrive dei bollettini, appunto, per “the happy few”.

⁸⁰ Mencken, “Huneker: A Memory” *cit.*, pp. 127-128.

anche De Casseres, sempre appropriato:

He might have written ten thousand words on, say, Poe of which nine thousand were quotations from other writers on Poe, and yet we would have had an absolutely original essay—such the power of the overtones in this man’s pen, such the magic and the perfection of his associative apparatus.⁸¹

Queste due caratteristiche si combinano in uno stile personalissimo, immediatamente riconoscibile e difficilmente imitabile, che ci sembra la ragione principale del successo di Huneker presso il grande pubblico di allora, ancora valida anche per il lettore odierno. Qualunque sia l’argomento trattato, il tono è sempre discorsivo, di rado ci si annoia, e in ogni caso non si può fare a meno di condividere l’interesse per l’oggetto della sua attenzione.

Con questi presupposti, non può stupire il fatto che anche da un punto di vista formale la scrittura di Huneker sia estremamente variegata, sia per la ricchezza del vocabolario, che utilizza senza pregiudizi—ma sempre a proposito—termini colti ed esclamazioni vernacolari, parole straniere e voci dialettali, sia per la complessità della sintassi, che—in linea con la convinzione che tutte le forme espressive sono collegate a quella primaria, la musica—è a sua volta ricca di assonanze e cadenze che non di rado richiamano la prosa degli autori di cui Huneker sta scrivendo. Ogni volta che Huneker si è avventurato tra capolavori, commenta Mencken, “it did not go in Sunday broadcloth; it went with vine leaves in its hair”⁸².

Il rischio, ammette lo stesso Huneker riferendosi all’accusa che viene spesso rivolta allo stile di Pater⁸³, è quello di mancare di spontaneità; ma, nel caso del critico americano si può concordare con quanto sostiene Harry Levin circa il carattere personale della sua prosa:

His style added a “personal note”, an air of improvisation which now sustains the excitement of discovery and again diffuses into beery rhapsody and polyglot exclamation.⁸⁴

A queste non comuni capacità formali Huneker aggiunge un altro elemento che,

⁸¹ De Casseres, *James Gibbons Huneker* cit., p. 13.

⁸² Mencken, “Huneker: A Memory” cit., p. 130.

⁸³ Huneker, “Crushed Violets” cit., pp. 31-32.

⁸⁴ Levin, *op. cit.*, p. 1076.

con l'eccezione di Shaw, lo contraddistingue dalla maggior parte dei critici suoi contemporanei, ripreso poi ed esasperato con intenti polemici da Mencken: il gusto per la frase provocatoria, l'apofisma, la citazione memorabile. È possibile riscontrarne parecchi esempi nei passi che abbiamo citato precedentemente, dato che non c'è pagina della sua opera in cui Huneker non utilizzi una metafora, un'iperbole o una similitudine particolarmente ardite per il solo gusto di creare una frase a effetto. A volte ricorre addirittura a citazioni fittizie di altri autori, come quella attribuita a Stendhal che apre *Promenades of an Impressionist*, solo per dimostrare che è in grado di creare un “falso” verosimile.

Anche in questo caso siamo di fronte alla trasposizione per iscritto dello stile di conversazione di Huneker, come documentato ancora una volta da Mencken:

His most casual talk was full of this wit, and it bathed everything that he discussed in a new and brilliant light. I have never encountered a man who was further removed from dullness; it seemed a literal impossibility for him to open his mouth without discharging some word or phrase that arrested the attention and stuck in the memory.⁸⁵

Certo, non tutti i tentativi sono altrettanto riusciti: a volte Huneker stesso ne disinnescava l'effetto riutilizzando la stessa costruzione tale e quale in più scritti, o inanellandone una serie nell'arco di poche righe. Lui stesso ironizza su questo vezzo in *Steeplejack*, e in quattro pagine elenca una serie di apofismi tratti da opere diverse, affastellati senza alcun collegamento logico⁸⁶. Il più delle volte, tuttavia, queste frasi sentenziose, sommate alla ricchezza verbale e sintattica, raggiungono l'intento di

⁸⁵ Mencken, “Huneker: A Memory” cit., p. 137.

⁸⁶ Ne riportiamo un breve estratto, come esempio della varietà e del tono delle affermazioni:

“I sat down at my writing-table, as wide as a well. Jamming on full speed I manufactured phrases. Aphorism or epigram? or just plain hot-air, a windy reflex from other men? Note the lack of continuity, a dangerous symptom of senility. [...]”

Mythomania is a malady that spares few. Its real name is religion. Walt Whitman may have been a yellow dog, but he had a golden bark. Truth is always original. But what is Truth? Happiness is an eternal hoax. Only children believe in happiness; as well say that the wise are children. A delightful masculine convention is the virtue of woman. (George Meredith said this better.) Be virtuous and you will be bilious. (Venerable Hindu proverb.) She was old enough to gossip frankly about her new upper-set, but had not reached the age when she would admit that she was out of the marriage market. The average author is not unlike the average father: his first, his second book, he is interested in as the father of a newly-born baby; but after that he regards his growing family with indifference, often with dismay. There is always a silent corner in the most sincere confession of a woman. [...] I pause for breath.” (Huneker, *Steeplejack* cit., II, pp. 175-177).

mantenere vivo l'interesse del lettore.

Il gusto per la provocazione raggiunge talvolta effetti indesiderati, come i commenti volutamente provocatori sul carattere di George Bernard Shaw che iniziarono la polemica tra i due scrittori; in altri casi la provocazione è invece utilizzata consciamente in chiave ironica, come nei saggi “How Not To be a Genius” o “The Mood Reactionary” in *Variations*.

Quest'ultimo tipo di ironia è testimoniato in particolare nelle vignette di *Old Foggy*, bozzetti scritti a intervalli irregolari nel corso di ventisette anni. Secondo Mencken, anzi proprio questi sketch esprimono la vera natura del critico, ancor meglio dei saggi raccolti in volume, inevitabilmente rappresentativi del suo lato più formale e più serio⁸⁷.

Old Foggy, burbero musicologo veementemente contrario a qualunque tipo di innovazione, con le sue colorite argomentazioni rappresenta quello che Huneker avrebbe potrebbe essere se non avesse imparato a controllare i propri pregiudizi: “a stubborn, prejudiced, well trained musician and well-read man”, che “boasted a perverse funny-bone and a profound sense of the importance of being Old Foggy”. Tuttavia, avverte Huneker nei panni del “curatore” degli scritti di questo strano personaggio, “he wrote much with his tongue in his cheek, [...] was really at his best when he unchained his fancy”⁸⁸, rivelandosi in conclusione un compagno stimolante: le stesse caratteristiche, del resto, che sono all'origine del successo di Huneker.

⁸⁷ “The simon-pure Huneker, the Huneker who was the true essence and prime motor of the more courtly Huneker [...] survives in conversations that still haunt the rafters of the beer-halls of two continents, and in a vast mass of newspaper impromptus, thrown off too hastily to be reduced to complete decorum, and two books that stand outside the official canon, and yet contain the man himself as not even ‘Iconoclasts’ or the Chopin book contains him, to wit, the ‘Old Foggy’ aforesaid and the ‘Painted Veils’ of his last year.” (Mencken, “Huneker: A Memory” cit., pp. 129-130).

⁸⁸ James Gibbons Huneker, *Old Foggy*, Philadelphia, Theodore Presser, 1913, pp. 8-9.

CONCLUSIONE

La grande popolarità di cui Huneker aveva goduto in vita si trasformò in fretta in un oblio quasi totale. La critica “impressionistica” fu ben presto superata, anche da parte del giornalismo professionale, in favore di un approccio più accademico e basato su strumenti specifici, anche se raramente sostenuti da una cultura di base altrettanto vasta o da una sensibilità altrettanto acuta.

Individualista per eccellenza, Huneker si differenziò nettamente dalle principali tendenze della critica letteraria americana del suo tempo, non condividendo né la ricerca di criteri di giudizio obiettivi intrapresa da Lowell, né la teoria del realismo all'americana formulata da Howells, ma tutt'al più alcuni dei principi espressi da Poe e rimasti senza seguito in America. Anche delle numerose correnti della critica europea con le quali fu in contatto, Huneker non adottò di volta in volta che ciò che si confaceva alla propria indole, sebbene siano evidenti particolari affinità con le idee di alcuni movimenti in particolare, quali l'estetismo inglese di Pater e il simbolismo francese rappresentato da Baudelaire e da Remy de Gourmont.

Huneker non creò una scuola, non avviò una riforma, e anche se qualcuno dei suoi successori—in particolare Mencken—ereditò alcuni dei tratti caratteristici del suo stile, non sembra aver lasciato un segno indelebile nella storia della critica americana.

Che cosa si può rintracciare, dunque, di Huneker, nello sviluppo della critica successiva, o almeno quanto ha influito la sua opera, direttamente o indirettamente, su questo? Il giudizio dei critici e degli storici che si sono occupati di lui sembra concentrarsi soprattutto su due elementi, già evidenziati subito dopo la sua morte negli scritti che gli sono stati dedicati da coloro che vissero quegli anni con lui.

Mencken sottolinea l'importanza di Huneker nell'aver definitivamente affrancato la critica letteraria e artistica statunitense dal pregiudizio della morale protestante e puritana, impresa tentata con minor successo da Poe:

No other critic of his generation had a tenth of his influence. Almost singlehanded he overthrew the æsthetic theory that had flourished in the United States since the death of Poe, and set up an utterly contrary æsthetic theory in its place. If the younger men of to-day have emancipated themselves from the Puritan æsthetic, if the schoolmaster is now palpably on the defensive, and no longer the unchallenged assassin of the fine arts that he once was, if he has

CONCLUSIONE

already begun to compromise somewhat absurdly with new and sounder ideas, and even to lift his voice in artificial hosannahs, then Huneker certainly deserves all the credit for the change.¹

e in effetti Huneker può essere accomunato al giudizio che molti anni dopo René Wellek darà dell'opera critica di Poe affermando che:

visto dalla posizione favorevole data dal nostro tempo [...] appare come il critico che propone teorie che in sé possono non essere originali ma che si distinguono perché suggeriscono i motivi principali di molta della successiva riflessione sulla poesia.²

Quando De Casseres afferma che “James Huneker was the end of the nineteenth century in Europe and the beginning of the twentieth in America”³, mette in luce il secondo essenziale contributo di Huneker al panorama culturale americano: l'aver aperto gli occhi a quanto stava accadendo dall'altra parte dell'oceano non solo ai suoi colleghi e successori, ma all'intero ambiente artistico e culturale nazionale, l'essere stato, in altre parole, “the American Columbus”⁴ che ha scoperto l'Europa: “If there is ever a real culture in this country its roots will run in many directions; but historians will not dig very far before they run across the Huneker-root”⁵.

Anche se, proprio come Colombo, Huneker aprì la strada di un nuovo continente ad altri che meglio di lui seppero sfruttarne le ricchezze e le opportunità, possiamo senz'altro concordare sull'importanza dell'operato di Huneker nell'accelerare attraverso questi due contributi l'evoluzione artistica e critica degli Stati Uniti, come gli viene riconosciuto da Wilson⁶ e da Levin:

And, though the importers and translators were equally versatile as creative writers, their accomplishment was largely critical. Its results may be counted in educated audiences, rather than achieved masterpieces. Where literature had been traditionally connected with oratory and theology, it could now be envisaged through its relation to purely artistic disciplines; hence the

¹ Mencken, “Huneker: A Memory” cit., p. 130.

² René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: III, The Age of Transition*, New Haven and London, Yale University Press, 1965 (tr. it. di Agostino Lombardo e Ferruccio Gambino, *Storia della critica moderna: III. L'età di transizione*, Bologna, Il Mulino, 1969), pp. 198-199.

³ De Casseres, *James Gibbons Huneker* cit., p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁵ *Ibidem*, pp. 15-17.

⁶ Wilson, *op. cit.*, p. 713.

CONCLUSIONE

old-fashioned didactic presuppositions gave way to aestheticism.⁷

Per quanto riguarda il valore intrinseco degli scritti di critica di Huneker, invece, le conclusioni sono necessariamente diverse. Come abbiamo visto, i suoi saggi sono costituiti per la maggior parte da giudizi impressionistici, basati su elementi del tutto soggettivi, e da affermazioni non motivate; e benché Huneker dimostri sempre di conoscere perfettamente le opere di cui parla, troppo spesso la sua analisi è incentrata sulla personalità e sul carattere dell'autore piuttosto che su un esame delle opere stesse. Analizzata con obiettività, e depurata dalla vivacità della forma e dalla ricchezza di riferimenti, la sua critica—con l'eccezione di alcune brillanti intuizioni che sembrano però frutto di un istinto molto sviluppato—non apportano che di rado un contributo di approfondimento alla comprensione di chi abbia già una buona conoscenza degli autori o delle opere trattate.

Questo spiega forse perché, una volta ben avviato il processo di familiarizzazione con autori e movimenti d'oltre oceano iniziato da Huneker, questi sia stato rapidamente dimenticato. Già nel 1930 Pattee ammette che Huneker “seems headed, despite his undoubted powers, for oblivion”⁸, pur chiedendosi se a distanza di un secolo non verrà rivalutato come una stella di prima grandezza; e anche De Mille avanza motivati dubbi sull'effettiva influenza di Huneker sui suoi successori:

Owing to the very nature of his work, its vagueness in theory, its eclecticism of spirit, Huneker left no immediate critical descendants. Traces of his influence can indeed be found in many quarters. [...] But in general we may say that Huneker stands as a great critical monolith at the opening of the Twentieth Century.⁹

Addirittura Eliot, che pure in gioventù aveva mostrato di apprezzare gli scritti di Huneker, liquiderà drasticamente l'importanza di questo tipo di “creative criticism” derivato da Pater con un lapidario “it does not count”¹⁰.

⁷ Levin, *op. cit.*, p. 1077.

⁸ Pattee, *op. cit.*, p. 440.

⁹ De Mille, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁰ T. S. Eliot, “A Brief Treatise on the Criticism of Poetry”, *Chapbook 2* [1920], cit. in René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: V, English Criticism, 1900-1950*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 178.

CONCLUSIONE

Le opere di Huneker non sono più in stampa da molto tempo, con l'unica eccezione di *Chopin: A Man and His Music*, ancora considerato essenziale nella bibliografia dedicata al musicista polacco; eccezione significativa trattandosi del volume più specialistico tra gli scritti del critico, e l'unico in cui una parte rilevante è dedicata a un'attenta critica testuale, con frequenti citazioni e analisi dettagliate degli spartiti.

Se dall'analisi che abbiamo condotto il ridimensionamento dell'importanza di Huneker critico effettuato dai posteri e il sostanziale oblio nel quale è caduto sembrerebbero quindi sostanzialmente giustificati, è da un altro punto di vista che gli scritti di Huneker si sono rivelati degni di una rilettura. Paradossalmente per un autore i cui tentativi in campo narrativo furono destinati all'insuccesso, è proprio sotto l'aspetto letterario che abbiamo riscoperto con interesse i suoi scritti di critica.

Le stesse caratteristiche che minano la validità degli scritti di Huneker come critico—l'esuberanza della personalità, l'utilizzo di criteri del tutto soggettivi, il forte coinvolgimento e lo spesso immotivato entusiasmo, l'abbondanza di digressioni, il frequente ricorso a frasi di facile effetto e a una scrittura che lui stesso definisce "flamboyant"¹¹—rendono la lettura dei suoi saggi tuttora stimolante e trascinante, con il fascino aggiunto di un "pathos of distance" che attribuisce al corpus dei suoi scritti il valore di documento e testimonianza di una personalità fuori dal comune e dell'epoca di cui si è fatto interprete. Ancora oggi ci sembra di poter concludere con De Mille che

he is a fascinating subject of study. All great critics are personalities; few are as interesting, as pleasing, as personal as Huneker. His essays tell us a great deal about the men he criticized, and still more about James Huneker. Every line of his prose rings with the accent of a living human voice. Every opinion he utters is of interest, not because it is or is not true, but because he utters it.¹²

A nostro giudizio à soprattutto in questa veste, non solo di critico, ma piuttosto di autore e artista a pieno titolo, partecipe e protagonista di un momento di molteplici transizioni—tra diciannovesimo e ventesimo secolo, tra Europa e

¹¹ Huneker, *Letters of James Gibbons Huneker* cit., p. 265 (a Benjamin De Casseres, 26 ottobre 1918).

¹² De Mille, *op. cit.*, pp. 207-208.

CONCLUSIONE

America, tra istinto e metodo—che Huneker merita di essere riletto e di occupare un posto forse non di primissimo piano ma comunque tutt'altro che trascurabile nella storia della cultura e della letteratura statunitense.

Here, in three words, was the main virtue of his criticism—its gigantic richness. It had the dazzling charm of an ornate and intricate design, a blazing fabric of fine silks.¹³

¹³ Mencken, "Huneker: A Memory" cit., pp. 137-138.

BIBLIOGRAFIA

A. OPERE DI JAMES GIBBONS HUNEKER

1. Saggistica:

- Mezzotints in Modern Music*, New York, Scribner, 1899.
- Chopin: The Man and His Music* New York, Scribner, 1900.
- Overtones: A Book of Temperaments*, New York, Scribner, 1904.
- Iconoclasts: A Book of Dramatists*, New York, Scribner, 1905.
- Egoists: A Book of Supermen*, New York, Scribner, 1909.
- Promenades of an Impressionist*, New York, Scribner, 1910.
- Franz Liszt*, New York, Scribner, 1911.
- The Pathos of Distance*, New York, Scribner, 1913.
- Old Foggy*, Philadelphia, Theodore Presser, 1913.
- New Cosmopolis*, New York, Scribner, 1915.
- Ivory Apes and Peacocks*, New York, Scribner, 1915.
- The Development of Piano Music*, New York, s.e., 1915-16.
- Unicorns*, New York, Charles Scribner, 1917.
- The Philharmonic Society of New York*, New York, s.e., 1917.
- The Steinway Collection of Paintings*, New York, Steinway, 1919.
- Bedouins*, New York, Scribner, 1920 (contiene anche una serie di racconti).
- Variations*, New York, Scribner, 1921.
- Essays by James Huneker*, a cura e con un'introduzione di H. L. Mencken, New York, Scribner, 1929.

2. Narrativa:

- Melomaniacs*, New York, Scribner, 1902 (racconti).
- Visionaries*, New York, Scribner, 1905 (racconti).
- Painted Veils*, New York, Boni and Liveright, 1920 (romanzo).

3. Autobiografia:

Steeplejack, New York, Scribner, 1920.

4. Lettere:

Letters of James Gibbons Huneker, a cura di Josephine Huneker, New York, Scribner, 1922.

Intimate letters of James Gibbons Huneker, a cura di Josephine Huneker, New York, Boni and Liveright, 1924.

B. SULL'OPERA DI JAMES GIBBONS HUNEKER

1. Monografie:

DE CASSERES, Benjamin, *James Gibbons Huneker*, New York, Joseph Lawren, 1925.

SCHWAB, Arnold T., *James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts*, Stanford, Stanford University Press, 1963.

2. Saggi e capitoli in volume:

DE MILLE, George E., "Huneker", in *Literary Criticism in America: A Preliminary Survey*, New York, Lincoln Mac Veagh - The Dial Press, 1931.

LEVIN, Harry, "The Discovery of Bohemia", in SPILLER, Robert E. et al., a cura di, *Literary History of the United States [1948]*, New York, Macmillan, 1963.

MENCKEN, H. L., "James Huneker", in *A Book of Prefaces*, New York, Knopf, 1918².

MENCKEN, H. L., "Huneker: A Memory", in *Prejudices: Third Series*, 1922, ripubblicato in MENCKEN, H. L., *Prejudices: A Selection*, a cura di James T. Farrell, New York, Vintage, s. d.

MENCKEN, H. L., "Introduction" a HUNEKER, James Gibbons, *Essays by James Huneker*, New York, Scribner, 1929.

WEINSTOCK, Herbert, "Introduction to the Dover Edition" in HUNEKER, James Gibbons, *Chopin: The Man and His Music*, New York, Dover, 1966.

C. SULLA CRITICA AMERICANA

- BROOKS, Van Wyck, *The Confident Years: 1885-1915*, New York, Dutton, 1952.
- CARGILL, Oscar, *Intellectual America*, New York, Macmillan, 1941.
- DAUGHERTY, Sarah B., *The Literary Criticism of Henry James*, s. l., Ohio University Press, 1981.
- FINK, Guido, et al., *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 1991.
- IZZO, Carlo, *La letteratura nord-americana [1967]* Milano, Accademia, 1979⁹.
- KAZIN, Alfred, *On Native Grounds*, New York, Reynal & Hitchcock, 1942.
- LEWISOHN, Ludwig, *Expression in America*, New York, Harper, 1932.
- MENCKEN, H. L., "Criticism of Criticism of Criticism", in *Prejudices: First Series*, 1919, ripubblicato in MENCKEN, H. L., *Prejudices: A Selection*, a cura di James T. Farrell, New York, Vintage, s. d.
- MENCKEN, H. L., "Journalism in America", in *Prejudices: Sixth Series*, 1927, ripubblicato in MENCKEN, H. L., *Prejudices: A Selection*, a cura di James T. Farrell, New York, Vintage, s. d.
- PATTEE, Fred Lewis, *The New American Literature 1890-1930 [1930]*, New York, Cooper Square, 1968.
- PRAMPOLINI, Giacomo, *Storia universale della letteratura*, Torino, UTET, 1961³.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: III, The Age of Transition*, New Haven and London, Yale University Press, 1965 (tr. it. di Agostino Lombardo e Ferruccio Gambino, *Storia della critica moderna: III. L'età di transizione*, Bologna, Il Mulino, 1969).
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: IV, The Later Nineteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1965 (tr. it. di Agostino Lombardo e Rosa Maria Colombo, *Storia della critica moderna: IV. Dal Realismo al Simbolismo*, Bologna, Il Mulino, 1969).
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: VI, American Criticism, 1900-1950*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.
- WILSON, Edmund, *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties [1952]*, New York, Vintage, 1961.

D. ALTRE OPERE CONSULTATE

- ARGAN, Giulio Carlo, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1971².
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, a cura e con un'introduzione di Théophile Gauthier, Paris, Michel Lévy frères, 1868.
- BIGLIAZZI, Silvia, *Il colore del silenzio: Il novecento tra parola e immagine*, Venezia, Marsilio, 1998.
- BRUNEL, Pierre et al., *Histoire de la Littérature Française - XIXe et XXe siècle* [1972], Paris, Bordas, 1986.
- DOGLIO, Federico, *Storia del Teatro: Dal barocco al simbolismo*, Milano, Garzanti, 1990.
- DOGLIO, Federico, *Storia del Teatro: Il Novecento in Europa e il teatro americano*, Milano, Garzanti, 1990.
- EMERSON, Ralph Waldo, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, Centenary Edition*, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1903-1904.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance: Nouvelle Édition Augmentée*, Paris, Louis Conard, 1926-33.
- HARTNOLL, Phyllis, *A Concise History of the Theatre* [1968], s. l., Thames and Hudson, 1983.
- HIRSCH, E. D. Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.
- LAGARDE, André, e MICHARD, Laurent, *XIXe siècle - Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1985.
- MILA, Massimo, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977².
- POE, Edgar Allan, *Poems and Essays*, London, Dent, 1979.
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: I, The Later Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1955 (tr. it. di Agostino Lombardo, *Storia della critica moderna: I. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1961).
- WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: V, English Criticism, 1900-1950*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.

BIBLIOGRAFIA

WILDE, Oscar, "A Preface to 'Dorian Gray'", *The Fortnightly Review* 48, 1891
(Edizione consultata in *The Picture of Dorian Gray*, New York - London, Norton,
1988).

INDICE

INTRODUZIONE.....	Pag.	ii
1. “THE STORY OF AN UNQUIET SOUL”: LA VITA DI JAMES GIBBONS HUNEKER.....	Pag.	1
1.1. Filadelfia.....	Pag.	2
1.2. Parigi e il “Dark Interval”.....	Pag.	5
1.3. I primi anni a New York	Pag.	8
1.4. Gli anni della popolarità	Pag.	13
1.5. Gli anni del declino.....	Pag.	25
2. “A POLYPHONIC MIND”: HUNEKER CRITICO	Pag.	33
2.1. “The Discovery of Bohemia”: la critica americana alla fine dell’800.....	Pag.	34
2.2. Il contributo di Huneker: la musica	Pag.	40
2.3. Il teatro.....	Pag.	58
2.4. Le arti figurative.....	Pag.	68
2.5. La letteratura: i Maestri europei.....	Pag.	78
2.6. La letteratura: gli Americani	Pag.	92
3. “CONCERNING CALICO CATS”: IL RUOLO DEL CRITICO SECONDO HUNEKER	Pag.	108
3.1. “Every one criticises”	Pag.	109
3.2. L’arte	Pag.	115
3.3. Gli artisti: “My Artistic and Literary Zoo”	Pag.	120
3.4. Lo stile di Huneker	Pag.	125
CONCLUSIONE.....	Pag.	130
<i>Bibliografia</i>	Pag.	136

Cesare Cioni
Via Gozzadini, 5
40050 Villanova (Bologna)
Italia

e-mail: cesarec@iol.it

Made with Macintosh