

Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento

Itinerari, obiettivi, scoperte

a cura di Marco Severini

Marsilio

Il volume raccoglie gli atti del convegno omonimo (Senigallia, 20-22 settembre 2012)
cui hanno partecipato studiosi provenienti da tutto il mondo

Il volume, sottoposto a referaggio da parte dell'Editore, è stato realizzato
grazie al contributo dell'Associazione di Storia Contemporanea,
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata e della Regione Marche -
Assessorato alla Cultura

Hanno collaborato alla revisione e all'indicizzazione del testo Lidia Pupilli,
Emanuela Sansoni e Matteo Soldini (ASC)

© 2013 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: febbraio 2013

ISBN 978-88-317-1600

www.marsilioeditori.it

«IL "BUON AMERICANO":
HENRY JAMES E GLI STATI UNITI D'AMERICA»

di Tatiana Petrovich Njegosh

I had the foretaste of what I was presently to feel in California – when the general aspect of that wondrous realm kept suggesting to me a sort of prepared but unconscious and inexperienced Italy, the primitive plate, in perfect condition, but with the impression of History all yet to be made.

Henry James, *The American Scene*, 1907

PREMESSA. L'IDENTITÀ AMERICANA: UN'IDENTITÀ IN VIAGGIO

Nato a New York nel 1843, cittadino statunitense fino al luglio 1915, quando diventa suddito britannico sia per protestare contro il mancato intervento degli Stati Uniti nella Prima guerra mondiale, sia perché formalmente è uno "straniero" (*alien*) sottoposto dallo scoppio del conflitto al controllo delle autorità di polizia, Henry James ha con il viaggio una relazione speciale.

A partire dai primi due anni d'età, che passa tra Francia e Inghilterra, e sempre confondendo, nell'esperienza diretta e poi intenzionalmente nel ricordo ricreato in molte opere autobiografiche, scritti di viaggio, articoli giornalistici e opere di finzione, romanzi e racconti, i confini tra viaggio e residenza, Gran Tour e turismo, movimento e spaesamento, fuga, espatrio, ed esilio involontario, James viaggia dal 1845 fino al 1910 in Europa, in Gran Bretagna, e negli Stati Uniti. Ormai trentenne, scartate l'aborrita Boston (dove aveva passato gli anni della formazione culturale e professionale e dove aveva esordito come censore e scrittore), New York (dove era stato giornalista), Roma e Parigi (dove aveva scritto i suoi primi, relativi successi) dal novero delle possibili città di residenza, e dopo aver indugiato per quasi un anno a Parigi, dalla fine del 1875 e fino alla morte (1916), James vive in Inghilterra, tra Londra e Rye, nell'Essex.

Il rapporto difficile con gli Stati Uniti e i numerosi ritorni nella madrepatria dall'Inghilterra sono tradotti da James con grande varietà, di ruoli e nei toni. L'immagine ricorrente dell'espatriato, così come quella dell'esule volontario,

assumono significati sia estetici sia politici; vengono giocate in tono ironico, oppure messe radicalmente in discussione, come per esempio in *The American Scene* (1907), il resoconto del viaggio compiuto negli Stati Uniti tra il 1904 e il 1905, dove James sfuma polemicamente la distanza tra nativo e straniero, e quella tra esule, immigrato e cittadino. In *The American Scene* lo scrittore parla dal doppio punto di vista del nativo, colui che per nascita sul suolo americano, razza, e censo detiene il possesso esclusivo dei diritti civili, e dello straniero (in quanto espatriato). Capovolgendo la famosa domanda di de Crèvecoeur sull'uomo americano, James demistifica sia la retorica della felice fusione nel crogiolo (il *melting pot*), sia l'idea di identità nazionale e cittadinanza come diritti acquisiti per nascita, o al più con la permanenza di tre generazioni. Negli Stati Uniti, storicamente luogo di immigrazioni più o meno recenti, non è infatti possibile tracciare una linea distintiva tra il nativo e l'immigrato (*alien*): «Who and what is an alien [...], in a country peopled from the first under the jealous eye of history – peopled, that is, by migrations at once extremely recent, perfectly traceable, and urgently required [...] Which is the American, by these scant measures? [...] which is *not* the alien [...] and where does one put a finger on the divine line?»¹.

James è stato, per lungo tempo, *percepito* dalla critica come un autore irrimediabilmente europeizzato. Oggi, con un curioso ma ben significativo paradosso, lo scrittore è uno dei nomi più ricorrenti nell'agenda transnazionale e comparata dei cosiddetti nuovi studi americani statunitensi contemporanei. E lo è proprio in virtù della "reticente" "americanità" attribuitagli nel recente passato critico da buona parte degli studiosi, sia in Europa, sia negli Stati Uniti. Grazie a un'identità nazionale perennemente *in fieri*, un'identità debole, leggera, cosmopolita, nonché slegata da ogni rapporto con le categorie di luogo e nazione, James è oggi diventato modello esemplare delle (presunte) migliori qualità che hanno fatto, e fanno, l'identità nazionale statunitense: mancanza di tratti fortemente distintivi ed esclusivi, apertura, capacità inclusiva. Una simile ripresa, niente affatto scevra dall'ideologia nazionalista che ha dominato gli studi letterari statunitensi nel recente passato, riflette anzi, come in uno specchio, il rapporto tra James e la buona, vera letteratura americana, la quale è sin dagli esordi strettamente legata, nel giudizio più che nella pratica, dove tale legame esiste ma è decisamente problematico, con la buona, vera identità nazionale, e in base a quel legame valutata. Fino alla caduta del Muro di Berlino, con la fine della Guerra fredda e la critica all'eccezionalismo che aveva caratterizzato il campo degli studi americani sin dall'esordio (1952), James era stato un modello negativo di cattivo americano proprio a causa dell'"espatrio", il trasferimento nel Vecchio Mondo. Quello stesso espatrio, da una decina d'anni, è invece per i nuovi studi americani il segno della positiva mobilità, versatilità, e insomma dello spirito multiculturale, nel caso specifico transatlantico, di un ottimo scrittore e di un buon cittadino.

La trasformazione in senso comparatistico e l'apertura transnazionale del

campo degli studi americani spesso replica, all'ombra della recente retorica post-identitaria e del cosmopolitismo – nuova parola chiave degli studi letterari in epoca globale – il vecchio *Leit Motiv* eccezionalista. Nello spazio tra le due guerre, quando all'ascesa degli Stati Uniti nel nuovo orizzonte geopolitico transnazionale a scapito della Gran Bretagna corrisponde, finalmente, la tanto auspicata indipendenza (e la più o meno sottile pretesa di diversità e superiorità) della cultura e letteratura americane², i termini di apertura e inclusione traducono, e tradiscono, il desiderio di assimilazione, strettamente intrecciando estetica e ideologia. Di questa trasformazione James, o meglio la sua identità *in viaggio*, o per usare i termini della retorica della costruzione dell'identità nazionale americana, *in progress*, è un modello esemplare.

La nuova immagine di James, che disegna i tratti di uno scrittore e di un uomo sereno e pacificato ma costantemente in viaggio, a livello letterale e metaforico, tra Europa, Gran Bretagna e Stati Uniti, Vecchio e Nuovo Mondo, è però in realtà un'immagine niente affatto nuova. A partire dalla fine della Prima guerra mondiale, e quindi in coincidenza con l'ascesa e l'inizio dell'esportazione del *soft power* statunitense, e grazie al convergere trasversale degli interessi di una parte sostanziale degli studiosi, dei critici, e degli autori statunitensi nel Primo dopoguerra, *in quanto* americano espatriato e delocalizzato, James assurge, grazie ai ritratti critici a opera di poeti, scrittori e studiosi più o meno noti (tra cui T.S. Eliot, Ezra Pound, F.O. Matthiessen, Edmund Wilson, Marianne Moore), a figura rappresentativa della nuova e sofisticata identità nazionale che, declinata in chiave transatlantica, è pronta a conquistare l'Europa e la Gran Bretagna.

L'immagine di James, oggi come ieri, è quella del maestro americano. Il primo termine si riferisce alla produzione dello scrittore, quantitativamente e qualitativamente significativa, l'opera di un maestro, appunto, come James veniva chiamato, tra gli altri, da Joseph Conrad. Il secondo termine riflette la "bontà" e la provata fede dell'identità nazionale di James. Il maestro americano è stata una figura importante, dopo il 1918, perché ha rappresentato il tentativo di conciliare estetica e ideologia, sofisticazione formale, eccezionalismo, anti-isolazionismo, apertura all'Europa e capacità inclusiva. Una caratteristica, questa, evidente anche nel James "globale" dei nuovi studi americani statunitensi³.

JAMES E IL VIAGGIO

Per quanto riguarda l'analisi dei viaggi di James o della relazione più ampia tra James e il viaggio, in passato i numerosi viaggi in Europa (e in Italia) dello scrittore, trascurando quindi i viaggi negli Stati Uniti, sono stati letti nel contesto della tradizione "classica" del Gran Tour. Gli studi più recenti, perlopiù inglesi ed americani, hanno invece rivolto l'attenzione al James critico

sociale e culturale, privilegiando però i viaggi e l'analisi di Stati Uniti e Gran Bretagna e confermando, anche in questo caso, una figura critica familiare. James è in sostanza l'"inventore" del tema internazionale in letteratura – dove l'aggettivo internazionale continua con tutta evidenza a significare angloamericano –, un esempio letterario dell'intesa e dei legami tra le due grandi potenze di lingua inglese di fine Ottocento e inizio Novecento e il segno di quanto sia difficile liberarsi dai vecchi schemi esclusivi del passato, sostituendo al quadro monolitico o al massimo bipolare (Gran Bretagna e/o Stati Uniti) una cornice teorico-metodologica genuinamente comparativa e dunque complessa che provi a interpretare la presenza simultanea, in James, delle singole nazioni europee – non quindi di un'Europa astratta o ideale – e degli Stati Uniti.

Tra le nazioni europee in cui James viaggia, l'Italia ha un'importanza particolare, che si riflette sia nelle opere sia nella vita dello scrittore. Inizialmente immagine di contrasto della luce abbagliante e falsa del destino manifesto, a cavallo tra Ottocento e Novecento l'Italia diventa un modello alternativo agli ideali politici, culturali e identitari della Progressive Era. La mascolinità italiana, virile, ma sensuale e sofisticata, primitiva e in controllo di sé, si oppone all'ideale di mascolinità americana aggressiva e civilizzata, anti-europea e fortemente omofobica propagandata dall'uomo politico e poi due volte presidente Theodore Roosevelt. Grazie a uno status razziale ambiguo, gli italiani sono l'unica "razza scura" presente in James, e a loro spetta il ruolo di gettare un'ombra critica sul nuovo ideale maschile di identità bianca e rigorosamente eterosessuale, e sulla neonata "razza americana" di conio rooseveltiano. Il "sangue giusto" che scorre nelle vene della razza americana è quello anglosassone, ma la razza americana di Roosevelt acquisisce status di eccezionalità e novità con la conquista di un territorio "vergine", l'Ovest degli Stati Uniti, e bianchezza escludendo dal progetto della casa nazione i barbari (i nativi americani), i selvaggi (gli afroamericani), l'immigrato dal Sud e dall'Est Europa, e rinnegando il "traditore" per eccellenza: lo scrittore americano espatriato in Europa. L'Italia e gli Stati Uniti costituiscono in altre parole i due poli di una dialettica estetica e ideologica alla ricerca di una conciliazione impossibile, una ricerca continua che fa di James un osservatore privilegiato e acutissimo della ridefinizione transatlantica dell'idea di autenticità culturale e identitaria tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento⁴.

Un ulteriore ordine di difficoltà è dato dal fatto che James è uno scrittore professionista, profondamente convinto della finzionalità della letteratura, che dunque scrive di viaggio, e lo fa nei generi disparati che costituiscono il suo eterogeneo ed immenso corpus: romanzi e racconti, autobiografie, lettere, corrispondenze giornalistiche, e naturalmente scrittura di viaggio. Il confronto con la scrittura di viaggio è decisamente impegnativo, perché è un genere tipico della modernità letteraria, altamente formulaico, e perché è legato, sin dagli esordi, alla letteratura degli Stati Uniti nonché, come già accennato, al

mito eccezionalista di un'identità nazionale di frontiera e come frontiera eternamente *in progress*. La mia intenzione, in questo saggio scaturito dal prezioso convegno tenutosi a Senigallia sospesi tra sabbia e cielo nella Rotonda sul mare, è quindi quella di concentrarmi sul valore che il viaggio riveste, in James, nel processo di costruzione dell'identità, professionale e personale, nonché sul senso del "ritorno", e nello specifico sui significati del lungo viaggio compiuto tra il 1904 e il 1905 negli Stati Uniti il cui resoconto, all'incrocio tra autobiografia, scritto di viaggio e opera di finzione, viene dato in *The American Scene*. Un'ultima precisazione di metodo. L'altra faccia dell'esule, forse a sorpresa data l'aura estetizzante che ancora circonda James, è il turista. Lo scrittore non adopera quasi mai, se non con ironia, il termine viaggiatore. Il James corrispondente a Roma nel 1872-73 che scrive per «The Atlantic Monthly» e «The Nation» è un turista, e tali sono le centinaia di compatrioti e di europei che riempiono Roma. Nulla distingue lo sguardo del primo da quello dei "barbari", dagli «English, American, German eyes» dei turisti che sbadigliano davanti a templi e palazzi, *the real thing*, e tirano sul prezzo di palesi patacche⁵.

L'impatto che il turismo di massa della modernità ha sul concetto e sulla pratica del viaggio è di fatto enorme. Come ha sostenuto James Buzard, il turismo moderno genera una retorica del viaggio altamente paradossale, anti-turistica, che poggia su un'idea di autenticità culturale post-illuminista. L'autenticità e la frode, lo scetticismo moderno e l'ingenuità, costituiscono i poli di uno schema semplicistico e binario poi ridicolizzato da Evelyn Waugh nel fulminante «the tourist is the other fellow»⁶. Quello schema è per James insufficiente. La maschera annoiata e blasé del turista-viaggiatore, perturbante figura alla ricerca di un autentico che sa essere inesistente, apre alla ricerca di soluzioni più complesse, perché la posta in gioco è alta. Si tratta di rinegoziare il concetto di autenticità, culturale, letteraria e identitaria, e di farlo da statunitensi. Oscillando cioè, come nani sulle spalle dei giganti, tra la certezza di un destino manifesto beffardo, un imperialismo culturale che però adombra l'inautenticità e il vuoto americani, come James scrive nel 1867, sostenendo di poter reclamare «our property wherever we find it», e la sensazione, come aveva confessato alla sorella Alice nel 1869, di una spaventosa «ignoranza»⁷.

IL BUON AMERICANO

Da Cambridge, Massachusetts, dove viveva al numero 20 di Quincy Street con i genitori, il fratello William e la sorella Alice, al ritorno da un viaggio di quindici mesi in Europa come turista e corrispondente giornalistico, James aveva scritto nel 1872 a Charles Eliot Norton che «essere un americano» è un «destino complesso»⁸. Il trasferimento di James in Europa è stato letto come espatrio accettando alla lettera il lamento sul vuoto della scena culturale

e sociale americana espresso pubblicamente in *Hawthorne* (1879) e ripetuto in *The American Scene*, considerando quelle mancanze come segno della denuncia della povertà degli Stati Uniti rispetto all'Europa. Ma quello dell'artista statunitense diviso fra l'impermeabilità dell'Europa e il deserto culturale della madrepatria è in effetti un topos, una sorta di lamentazione rituale, che molti artisti statunitensi hanno recitato nel corso dell'Ottocento con maggiore o minore convinzione o con palese ironia. Nel sottolineare l'aridità del New England in *Hawthorne*, in *Emerson* (1887) e poi ancora in *The American Scene*, James estende nel tempo un motivo tradizionale statunitense, usato, tra gli altri, da Nathaniel Hawthorne e da James Fenimore Cooper.

Prima del trasferimento a Parigi nel novembre 1875, dopo un inverno trascorso a New York e tra un viaggio e l'altro in Europa e in Gran Bretagna, dove aveva vissuto non certo da isolato ma a stretto contatto con le "colonie" britanniche e statunitensi, James era stato parte attiva delle culture letterarie ed editoriali del New England, e dunque sa bene che il panorama del New England è tutt'altro che arido, tanto che con il tempo arriverà a riconoscerlo pubblicamente, e in maniera più eclatante, come vedremo, proprio in *The American Scene*. La nota sull'aridità e la noia di Cambridge, in altre parole, contiene una esortazione, a se stesso prima ancora che a Norton, a non cedere ai meriti e al fascino perturbante del Vecchio Mondo:

I confess that my best company now-a-days is that of various vague moonshiny dreams of getting to your side of the world [Norton è in Germania] with that speed I may. I carry the desire (this confession is mainly for Jane [Norton]) to a morbid pitch & I exaggerate the merits of Europe. It's the same world there after all & Italy isn't the absolute any more than Massachusetts. It's a complex fate, being an American, & one of the responsibilities it entails is fighting against a superstitious valuation of Europe.

Il giovane James si rappresenta come un americano battagliero e consapevole che il destino dell'americano è un destino complesso perché si fonda sulla consapevolezza dell'importanza del Vecchio Mondo ma chiede allo stesso tempo di combattere contro una valutazione *superstiziosa*, cioè eccessiva dell'Europa e della Gran Bretagna. Nel solco quindi di quanto Ralph W. Emerson aveva predicato due decenni prima, James aderisce all'idea dello speciale destino della giovane repubblica, come già aveva dimostrato in una lettera scritta all'amico Thomas Sargeant Perry nel 1867, due anni dopo la fine della Guerra civile. Essere americano, americano per "nascita", oltre ai vantaggi concreti e materiali, è una vera e propria benedizione – «[w]e are Americans born. [...] I look upon it as a great blessing» –, perché significa godere delle promesse riservate a una generazione e a una "razza" giovani che, quasi riecheggiando l'allora detestato Walt Whitman di *Leaves of Grass*, sono

destinate al futuro: «we young Americans are (without cant) men of the future»⁹. Nel periodo immediatamente successivo alla Guerra civile l'indipendenza culturale degli Stati Uniti consiste nell'accorta costruzione e amplificazione delle differenze tra Europa e America, una strategia sottilmente eccezionalista e attenta al mercato che sottolinea quanto la presunta debolezza degli Stati Uniti sia anche la sua forza: essere americani, nel periodo della Ricostruzione, significa avere un presente incerto e godere di un'inesauribile riserva di promesse. Con una retorica che unisce presente e futuro, il giovane James evoca l'identità americana conciliando eccezionalismo, espansionismo frontieristico e anti-isolazionismo del momento con metafore del futuro. L'identità nazionale dopo la Guerra civile è per lui un crogiolo, una forma aperta, flessibile e pronta a varcare i confini nazionali. La prospettiva patriottica celebra i vantaggi di un'identità nazionale che è privilegiata proprio perché vuota e priva di basi territoriali definite, e James sottopone a Perry una proposta di imperialismo culturale¹⁰ che celebra l'orgoglio di un'identità scaturita dalla fusione nel crogiolo alchemico. L'americano è colui che, pur non avendo alcuno stampo nazionale definito e originario, è ispirato da una coscienza morale eccezionale, fresca e vigorosa, e possiede un'identità ancora in fieri che è destinata a importanti e magnifici successi in campo culturale. Nella parte finale della lettera, a ribadire la bontà della propria fede, con voce spavalda James si affida a un'autorità nazionale e parla a Perry con gli accenti dell'Emerson di *The Young American* (1844).

In *Hawthorne*, il saggio bio-bibliografico dedicato allo scrittore statunitense, James riprende l'idea dell'identità americana come identità *in progress*, e investe la Guerra civile del ruolo di spartiacque epocale e traccia una linea di separazione tra la fede primitiva della generazione di Hawthorne e il buon americano, colui che dopo il bagno di sangue della Guerra civile guadagna finalmente il senso dei propri limiti¹¹. Il punto di vista di James in *Hawthorne* è singolare, doppio, egli parla nella veste di commentatore esterno, consapevole che la Guerra civile inaugura una crisi decisiva nell'eccezionalismo statunitense, e interno, utilizzando la retorica nazionale della geremiade e il modello retorico, su cui essa è basata, derivato dal sermone puritano del XVII secolo, in un riadattamento semiserio del mito paterno della Fortunate Fall. James è colui che ha mangiato il frutto dell'albero del bene e del male, un Adamo americano cui è concesso di tentare la sorte sul terreno di conquista dell'Europa. All'epoca, da poco arrivato a Londra, dopo un anno trascorso a Parigi, James non è forse un grande scrittore ma sicuramente un "emergente" che negli Stati Uniti ha pubblicato recensioni, scritti di viaggio, racconti e quattro romanzi, e che, «seppure con [...] molte conoscenze, è ancora un outsider»¹².

Nel programma della prestigiosa serie di Macmillan, riportato in appendice all'edizione statunitense pubblicata da Harper & Brothers (1879) e che comprende, tra gli altri, Samuel Johnson e Alexander Pope (autore Leslie Stephen), P.B. Shelley (John Addington Symonds) e William Makepeace

Thackeray (Anthony Trollope), Hawthorne e James sono i soli statunitensi. Presentando il progetto a James, l'inglese John Morley, uomo politico, saggista, biografo e all'epoca direttore editoriale della serie, rivela l'intenzione di includere un autore statunitense e assimila gli americani agli inglesi, cancellando di fatto i primi in nome di una presunta posizione di superiorità della cultura inglese. L'unico statunitense della serie – Hawthorne o Washington Irving – avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di attrazione. In linea con le indicazioni di Morley, in un famoso passo del saggio a commento dei *Notebooks* sull'Italia e l'Inghilterra, James presenta Hawthorne come «ultimo esemplare» dell'uomo di lettere primitivo, puro, genuino, e se stesso come il primo di una generazione successiva di scrittori statunitensi, ufficialmente europeizzata e più cosmopolita¹³, di fatto il primo di quella genia di *good Americans* pronti alla "conquista" dell'Europa.

IL TRAMONTO DELL'EUROPA E IL RITORNO DELLA SCENA AMERICANA

Nella prefazione al volume xiv (1908) della New York Editon – che raccoglie «several short fictions of the "type" conveniently [...] referred to as "international"» – con un certo candore e una buona dose di sfacciataggine James rivela che ciò che caratterizza i suoi racconti internazionali non è una «opposition of aspects from country to country», ma una sorta di trucco illusionistico: «a relative matter depending on a careful setting of values on the fictional "stage"»¹⁴. La premessa da sfruttare per il tema internazionale è che non c'è «possibility of contrast in the human lot so great as that encountered as we turn back and forth between the distinctively American and the distinctively European outlook». La rivelazione che la differenza tra Europa e America era stata l'effetto di una rappresentazione intenzionalmente caricaturale mitiga l'attrazione – rinnovata dal desiderio, dalla distanza, e dai mutati equilibri tra Europa e Stati Uniti – per la giovane America, che nella metafora ottiene il diritto a comparire finalmente sul palco, oscurando la vecchia Europa, rappresentata come prima donna a fine carriera. Con il tempo, i numerosi viaggi, e la sostanziale residenza in Inghilterra, l'Europa, sottoposta a uno sguardo ravvicinato e quotidiano, ha esaurito il proprio mistero, diventando *familiare*; materia di cui è fatta la realtà di tutti i giorni che mette in risalto, per contrasto, la novità «thick» e «high» della civiltà americana di cui James scrive in *The American Scene*: «Nothing could be of a simpler and straighter logic: Europe had been romantic years before, because she was different from America; wherefore America would now be romantic because she was different from Europe»¹⁵. L'Europa, l'altro "spettacolo", scritta in un linguaggio piano e monotono, sa ormai di abitudine. Con un colpo di coda quasi post-moderno, James mette da parte lo spazio della tradizione, l'autorità riconosciuta, e apre la sua scrittura di viaggio al nuovo, e terribile, spazio americano.

Prima del 1904, James aveva lasciato la costa orientale per un unico e breve viaggio in Wisconsin, nel 1883. Tra il 1904 e il 1905, invece, l'esperienza diretta degli Stati Uniti si concretizza con un viaggio dall'incredibile numero di tappe fino alla costa del Pacifico. Il 24 agosto James salpa da Southampton a bordo del Kaiser Wilhelm II e arriva il 30 agosto a Hoboken. È ospite, insieme a Mark Twain, di George Harvey, *editor* di «Harper's Weekly» e di «The North American Review», nel cottage di questi in New Jersey. Visita il fratello William e la cognata Alice a Chocorua, presso le White Mountains (New Hampshire). Rivede Cambridge, Boston, Salem, Newport e Concord, dove incontra il fratello Robertson. In ottobre è ospite a The Mount, la residenza in Massachusetts di Edith e Teddy Wharton, e da lì, con Edith, compie brevi gite in automobile. Poi visita New York, Filadelfia, Washington D.C., dove è ospite di Henry Adams. Torna a Filadelfia e si reca a Charleston, Jacksonville, Palm Beach, St. Augustine. Dopo, St. Louis, Chicago, South Bend, Indianapolis, Los Angeles, Coronado Beach (San Diego), San Francisco, Portland, Seattle. Infine torna a New York, dove rimane maggio e giugno¹⁶. *The American Scene*, pubblicato prima come articoli su giornali e riviste, e poi in forma di libro nel 1907, è il resoconto di quel viaggio, ed è composto di quattordici capitoli, tutti dedicati all'Est e al Sud. Un capitolo al New England, quattro a New York, uno, rispettivamente, a Newport, Boston, Filadelfia, Baltimora, Washington, Richmond, Charleston, uno alla Florida e uno a Concord e Salem. Nelle lettere scritte durante il viaggio sono però altri stati e altri paesaggi a monopolizzare l'attenzione e l'interesse. Le città della costa orientale, spesso nominate per ultime, sono relegate in un angolo a favore del Sud, del Middle West, dell'Ovest, della costa del Pacifico e soprattutto della California, perturbante riflesso rovesciato dell'Italia, come appare nella citazione riportata in epigrafe. In una lettera scritta a Edmund Gosse a viaggio pressoché terminato, nel febbraio 1905, James indica il Messico e Cuba come terre diverse e primigenie che, insieme alla California, rappresentano uno spazio su cui le traiettorie del turismo ricalcano le linee dell'espansionismo statunitense della metà e della fine del secolo, e intrecciando viaggio, turismo, frontiera, modernità e primitivismo, si rappresenta nelle vesti del turista-pioniere e dell'esploratore. Da Palm Beach, Florida, pregustando il fascino esotico e primitivo dell'Ovest e del Sud Ovest degli Stati Uniti, James, quasi settantenne, prevede di «marciare» verso la California e addirittura verso il Messico, e si rammarica di non avere il tempo per un'incursione a Cuba, spazio «esotico» dove tutto è più «curioso» e «vivido»¹⁷. La California meridionale, in una lettera scritta a Jocelyn Persse da Los Angeles il 25 marzo 1905, è la terra promessa, il «giardino» raggiunto dopo un faticosissimo viaggio in treno attraverso i «disperati» «alkali» deserts del Kansas, del New Mexico e dell'Arizona¹⁸. Se pure gli Stati Uniti sono un paese «so unutterably empty» e «too huge, for any human convenience», la California – «at the end of the awful dusty grind» – è un «great blooming garden-realm, enclosed between

the giant mountains of the Pacific». Terra straordinaria dove tutto è più grande, «intenso, coraggioso», e dotata di un «kind of conscious insolence of success», la California è la giusta ricompensa di quel «pellegrinaggio», un paesaggio maestoso che fa sparire, per contrasto, l'arte del giardinaggio inglese.

Il 5 aprile 1905, da San Diego, dove si ferma una decina di giorni per scrivere una delle sezioni dedicate al New England, James scrive alla cognata Alice, totalmente rapito, della bellezza della California meridionale, della mitezza del clima e della sua «deliziosa differenza» rispetto al resto degli Stati Uniti. La California del Sud gli è vicina – «so sympathetic» – come scriverà anche in *The American Scene* nel passo riportato in epigrafe¹⁹ – perché scarsamente civilizzata: un vero e proprio Eden per turisti. James sottolinea poi come la pausa temporanea dalla scrittura della corrispondenza incrementi la semplicità del panorama sociale californiano – «the letterless state has added itself to the deliciously simplified social state to make me taste the charming sweetness and comfort of this spot» – e racconta con tono lirico delle notti insonni passate ad ascoltare il rumore delle onde dell'Oceano Pacifico sotto le finestre della sua camera d'albergo:

California, on these terms, [...] (Southern C. at least – which, however, the real C., I believe, much repudiates), has completely bowled me over – such a delicious difference from the rest of the U. S. do I find in it. (I speak of course all of nature and climate, fruits and flowers, for there is absolutely nothing else, and the sense of the shining social and human inane is utter). The days have been mostly here of heavenly beauty, and the flowers, the wild flowers just now in particular, which fairly rage with radiance, over the land, are worthy of some purer planet than this. I live on oranges and olives, fresh from the tree, and I lie awake nights to listen, on purpose, to the languid lisp of the Pacific, which my windows overhang. [...] It breaks my heart to have so stinted myself here – but it was inevitable, and no one had given me the least inkling that I should find California so sympathetic. It is strange and inconvenient, how little impression of anything any one ever takes the trouble to give one beforehand. I should like to stay here all April and May²⁰.

Alla fine del viaggio il *restored absentee*, una delle tante maschere indossate in *The American Scene*, l'espatriato che proviene dall'Inghilterra e che pure in Inghilterra desidera ardentemente tornare, si è acclimatato, sembra, piuttosto bene: a metà tra io whitmaniano e turista, egli fonde il proprio respiro con quello dell'oceano, si nutre, come fosse uno degli ultimi esponenti delle tribù di indiani californiani, dei frutti della terra – le famose arance californiane – senza rinunciare, da bravo turista, alla comodità statunitense per eccellenza: l'albergo, il maestoso Hotel Del Coronado, a Coronado Beach.

L'immagine novecentesca degli Stati Uniti come spazio immenso, di frontiera – in cui il vuoto è il segno del difetto e del potere americano –, è una versione mitica dell'America del Nord che unisce l'innocenza e la verginità del giardino all'impressionante crescita di un paese in continua e rapida

espansione. Intrecciando il mito della frontiera con la teoria del Destino Manifesto come già Whitman, Margaret Fuller, Emerson, e Henry D. Thoreau avevano fatto prima di lui, e come fa il presidente Theodore Roosevelt in quegli stessi anni, James rappresenta il paese come spazio utopico in potenza e luogo di realizzazione concreta di quel potere, segno e prova dell'immensa potenza politica e materiale americana. I due elementi non sono in contraddizione, ed egli, da nativo, non sembra a disagio nei confronti dell'apparente paradosso. La California evocata in *The American Scene* è una «lastra fotografica» vergine, un «regno» costruito e inconsapevole, in attesa di essere impressionata dalla Storia che domina lo stato di New York, annunciata dalle fabbriche di Buffalo: «the great smoky Buffalo in the vernal dawn»²¹.

Il potere degli Stati Uniti, come James scrive in una lettera a Edward Warren del marzo del 1905 – ripetendo per tre volte il termine come una parola magica – non scaturisce da ciò che il paese ha realizzato, città, ferrovie, industrie, o dalla incredibile estensione dei suoi paesaggi naturali, ma dal fatto che niente, in quel mondo «straordinario», è finito. Chicago, irta di binari ferroviari, è una città vasta e infinita, perennemente «in potenza»²². Critico nei confronti della modernizzazione del paese, a tratti decisamente reazionario, James è attratto, sotto la scorza di repulsione, dai rinnovati fasti del Sublime tecnologico, la versione industrializzata dell'ideale pastorale che Emerson e Whitman avevano cantato con la convinzione che l'eccezionale geografia degli Stati Uniti (il giardino) avrebbe redento la macchina, salvando la nazione dallo squallore disumano delle città industriali europee rappresentate da Charles Dickens e William Blake²³. E la visione di Chicago è una visione sorprendentemente moderna e «americana», tanto che James la condanna come già vecchia – quasi un relitto del recente passato industriale britannico – e segue con occhio affascinato l'intrico infinito e mostruoso dei binari ferroviari:

[T]he sense of power, huge and augmenting, power, power (vast mechanical, industrial, social, financial) everywhere! This Chicago is huge, infinite, (of potential size and form, and even of actual); black, smoky, old-looking, very like some preternaturally boomed Manchester or Glasgow lying beside a colossal lake (Michigan) of hard pale green jade, and putting forth railway antennae of maddening complexity and gigantic length.

Lo stesso motivo della provvisorietà degli Stati Uniti è una ripresa dell'antica geremiade sulle mancanze americane, ed è strettamente intrecciato a quei miti autoctoni che James, dalla prospettiva di espatriato, apparentemente ripudia *in toto*. Tutto è provvisorio negli Stati Uniti, non perché New York o Chicago vibrino al ritmo effimero della modernità – il ritmo vertiginoso in cui tutto ciò che è solido si scioglie a contatto con l'aria –, ma perché l'America del Nord è spazio utopico in perenne realizzazione, e il suo tempo è un eterno presente. Lo spazio americano in *The American Scene* si manifesta al doppio

sguardo dello straniero e del nativo come il risultato di una delle leggi più importanti che presiedono alla costruzione degli edifici statunitensi. In nome della legge della provvisorietà, che ammette solo quanto è costruito non per durare ma per essere sostituito, gli hotel – simboli del trionfo della pubblicità e della provvisorietà – infestano la scena americana come funghi maligni:

The moral in question, the high interest of the tale, is that you are in presence of a revelation of the possibilities of the hotel – for which the American spirit has found so unprecedented a use and value; leading it to express so a social, indeed positively an aesthetic ideal, and making it so [...] a synonym for civilization [...] that one is verily tempted to ask if the hotel-spirit may not just be the American spirit most seeking and most finding itself²⁴.

Le linee verticali disegnate dai grattacieli scandiscono il tempo di New York, che non è il futuro, perché New York – città perennemente ricostruita – vive in un presente eterno che si nutre delle «giovani vite» degli edifici di pochi piani, sacrificate per fare spazio all'ultima «carta vincente» uscita dalla manica del progresso²⁵. In perenne celebrazione della propria novità, la scena americana elimina rapidamente tutto ciò che costruisce, impedendo così l'accumulo di un passato e la possibilità di futuro, congelando il tempo in un eterno presente: «There is such a thing, in the United States [...] as freedom to grow up to be blighted, and it may be the only freedom in store for the smaller fry of future generations»²⁶. I grattacieli, segni il cui referente invisibile è il denaro – uccello impazzito che sbatte le ali nel vuoto –, sono moderni monumenti alla costosa provvisorietà americana in attesa di essere tagliati via da un gigantesco paio di forbici:

Such growths [i grattacieli], you feel, have confessedly arisen but to be “picked”, in time, with a shears; nipped short off, by waiting fate, as soon as “science”, applied to gain, has put on the table, from far up its sleeve, some more winning card. Crowned not only with no history, but with no credible possibility of time for history, and consecrated by no uses save the commercial at any cost, they are simply the most piercing notes in that concert of the expensively provisional into which your supreme sense of New York resolves itself.

L'altra legge che regola la costruzione dello spazio americano è quella che impone il sacrificio della dimensione privata della casa. L'organizzazione stessa dello spazio interno degli edifici, privati e pubblici, risponde perversamente a una legge architettonica che ne determina la struttura imponendo il rifiuto del principio della distinzione. Con un trionfo di aperture senza porte, gli edifici americani aboliscono la differenza tra spazio pubblico e privato, creando interni così vasti che sembrano voler minimizzare la responsabilità «of [their] being an interior»²⁷. In un appunto dei *Notebooks* del marzo 1905, la «American house» è però presentata come una delle novità e peculiarità della scena

americana, di cui viene sottolineato lo «immense rise in the type and scope and scale»²⁸. La casa americana non è affatto sparita dalla scena nazionale: essa è, semplicemente, in trasformazione. E il timore, su cui James ironizza, di perdere l'orientamento in quegli strani spazi fatti di «doorless apertures, vainly festooned, which decline to tell him where he is» che mostrano «other apertures, corridors, staircases, yawning, expanding, ascending, descending» – e il cui unico scopo sembra essere quello di cancellare la presenza del visitatore offrendogli il paradossale status di «homeless wanderer»²⁹ –, esprime lo stupore e la paura dell'iniziato di fronte a un «vuoto» ormai familiare, vera e propria cifra della scena americana.

La polemica sulla sparizione di una tipologia abitativa in cui gli spazi sono ampi e ben divisi a favore di edifici affollati e anonimi va interpretata anche all'interno del dibattito nazionale sulla forma e le caratteristiche degli edifici pubblici e privati, e lo stesso lamento per il sacrificio dello spazio individuale a favore di *apartment houses* la cui proliferazione è percepita come indice di caos e promiscuità, riflette la paura e l'attrazione nei confronti di ciò che è noto e familiare – la modernità americana –, spazio aperto e corpo cavo, riflesso di un'identità nazionale che desidera «frugare» ed «essere frugata»³⁰.

La casa metaforica della narrativa, l'immagine centrale della prefazione (1908) a *The Portrait of a Lady* (1881), è il segno apparente di una poetica che vede la forma romanzo come spazio chiuso e autoreferenziale della creazione individuale. Un modello di compostezza formale – una variante di matrice europea, del modello ottocentesco francese dell'opera cattedrale – che ribadisce, con le sue solide mura borghesi, l'idea del romanzo come forma totalizzante:

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. They are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other. He and his neighbours are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white, one seeing big where the other sees small, one seeing coarse where the other sees fine. And so on, and so on [...]³¹.

La metafora della casa della narrativa – luogo domestico della privacy maschile che si oppone allo spazio femminilizzato, pubblico, vuoto e luminoso della scena americana, dove l'individualità della visione si scioglie e si moltiplica nei bagliori infiniti delle finestre dei grattacieli («flash of innumerable

windows»³² – partecipa al dibattito nazionale che vede lo spazio come riflesso dell'identità del paese. L'osservatore, al riparo dietro una finestra, scruta la realtà con un cannocchiale, e la stessa proliferazione che lo moltiplica in una pluralità di punti di vista – apparentemente liberatoria, il «so on» ripetuto ne accompagna con ritmo fluido la crescita esponenziale – riflette un'angosciosa necessità di controllo. Le finestre e le porte della casa della narrativa sono diaframmi che regolano l'irruzione della realtà della scena americana, dove il moltiplicarsi infinito degli immigrati e l'effetto della «babele» di lingue udite nel Central Park viene paragonata all'apertura di «un milione» di «contingent doors and windows»³³. Alcune lievi precisazioni nella metafora, quasi impercettibili aggiustamenti di significato, stravolgono l'immagine, e la casa della narrativa, a un primo sguardo spazio familiare e rassicurante, si fa luogo del perturbante.

Nonostante la ben nota avversione di James nei confronti della pittura postimpressionista, l'immagine evocata dalla metafora sembra avere più rapporti con quella pittura, e con lo spazio americano evocato in *The American Scene*, che con il modello classico dell'opera cattedrale. La casa della narrativa, a ben guardare, non è tanto un edificio solido e borghese, quanto una sorta di grande tela, facciata, o quinta teatrale, il cui spazio angoscioso gronda «buchi»: milioni di finestre, che scopriamo essere, per di più, «irregolari», e che sono stati praticati con una certa urgenza dalla «pressione individuale». Le porte e finestre del maestro della forma non sono «porte incardinate che aprono direttamente sulla vita», ma «meri pertugi» praticati a fatica su un muro cieco, dietro a cui stanno, quasi fossero sentinelle, o prigionieri nelle celle di un panopticon, inquietanti figure che, con l'aiuto di un cannocchiale, scrutano l'orizzonte e sono a loro volta scrutate.

«THE GREAT ETHNIC QUESTION» E LA LINEA DEL COLORE

Sullo sfondo del capitolo intitolato «New York Revisited», in crescente e polemica frizione con la modernità americana, James si rappresenta come nativo spossato, imbastendo un ulteriore capitolo del melodramma che veste il trasferimento in Europa come espatrio forzato, abbandono e tradimento da parte della madrepatria, la quale *non* riconosce il «nativo» e *sembra* accogliere gli immigrati. La rivelazione che la realtà è ben diversa avviene nel corso dell'esperienza a Ellis Island, dove James si reca in visita e da dove torna profondamente cambiato, «sensitive citizen» e buon americano che ha assaporato per la seconda volta, dopo la Guerra civile, il frutto amaro «dell'albero della conoscenza»³⁴. Il paio di pagine su Ellis Island è costruito come una piccola e tragica *ghost-story*: le impressioni generate dalla visita all'isola dovrebbero costituire «a chapter by itself» dove la «official door» nazionale «ingurgita» gli immigrati come macina vorace, dopo averli costretti

a un'attesa estenuante e averli sottoposti a violenze e umiliazioni: «They stand appealing and waiting, marshalled, herded, divided, subdivided, sorted, sifted, searched, fumigated». La visione sconvolgente di Ellis Island è paragonata all'apparizione di un fantasma nella propria «supposedly safe old house». Ma il fantasma dell'immigrato, incontrato all'improvviso nello spazio familiare della propria casa-nazione, non è tanto metafora dello shock inflitto a un americano ingenuamente fiducioso in un concetto di identità nazionale limitato e naturale, quanto il segno della realizzazione che sono «the aliens» a detenere il «possession» di New York, e che per il «nativo» non c'è più posto.

La questione dell'identità nazionale è al centro di due paragrafi dal titolo significativo: «The Ubiquity of the Alien» e «The Aliens at Home». L'idea dell'esistenza di un *carattere* americano, l'elemento al centro della retorica nazionalista e nativista rooseveltiana, si complica, lentamente e inesorabilmente, prende prima la forma metaforica degli elementi alchemici ribollenti nel calderone magico, il crogiolo dove ribolle l'identità americana, e viene infine riformulata con una domanda la cui risposta si allontana sempre più, fino a culminare nella citazione riportata all'inizio del saggio. Ma la più grande, e sconvolgente novità della scena americana, come ha sottolineato Sara Blair, è la presenza dei neri liberi³⁵: l'ombra del nero, non più schiavo, che «oscura» il «candore» razziale del paesaggio nazionale. Apparentemente responsabile primo della Guerra civile, il Sud viene di fatto sottilmente rappresentato come «vittima» della presenza sconcertante dell'afroamericano, il quale è «really at home [...] “in possession of his rights as a man”»³⁶. A causa della «thumping legacy of the intimate presence of the negro», il Sud è una «prigione», una gabbia in cui i cittadini bianchi sono rinchiusi a stretto contatto con quella intima presenza da cui James si sente minacciato e che squalifica con l'uso di un gergo razzista. L'uso del gergo razzista anticipa una domanda che stavolta, a differenza di quella sull'identità dell'americano, balza fuori «suddenly like some beast that had sprung from the jungle»³⁷. La situazione del Sud è talmente «degenerata» e assorbita dalla schiavitù, e James trova incredibile che l'unico libro di una certa *distinzione* prodotto dal Sud – «the only “Southern” book of any distinction published for many a year» – sia «*The Souls of Black Folk*, by that most accomplished of members of the negro race, Mr. W.E.B. Du Bois». Un paradosso inspiegabile, che lo porta a interrogarsi, con un'atroce e involontaria autoironia, sulla ristrettezza e il limite del punto di vista del Sud: «Had the only focus of life then been Slavery?». La risposta, stavolta chiara, è che la povertà del Sud, riflessa e amplificata dalla *femminilizzazione* del nuovo Sud post-Ricostruzione consiste nella presenza degli afroamericani come cittadini e come protagonisti della scena culturale. E mentre nel capitolo precedente la carrozza ferroviaria come simbolo di democrazia e progresso era stata l'occasione per mettere in prospettiva il privilegio della propria posizione di bianco benestante, e riflettere sulla «mostruosità» del continuo e naturale negare ai propri simili il diritto ad una personalità individuale, a Richmond,

operando un ennesimo e paradossale rovesciamento, James conferma il proprio razzismo:

The negroes were more numerous than the whites, but still there were whites – of aspects so forlorn and depressed for the most part as to deprecate, though not cynically, only quite tragically, any imputation of value. It was a monstrous thing, doubtless, to sit there in a cushioned and kitchened Pullman and deny to so many groups of one's fellow creatures any claim to a "personality"; but this was in truth what one was perpetually doing. The negroes, though superficially and doubtless not at all intendingly sinister, were the lustier race; but how could they care (to insist on my point) for such equivocal embodiments of the right complexion?³⁸

CODA: LA FINE DEL VIAGGIO

Dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, la condizione di James, non più metaforicamente, come era stato in *The American Scene*, ma, letteralmente, è quella di un *alien*. La risoluzione di chiedere consiglio legale per i passi necessari alla naturalizzazione è il risultato di un processo durato «a whole year» e accelerato dalle leggi sulla regolamentazione dei movimenti dei cittadini stranieri, gli "Alien Acts" del 1915³⁹. Il 26 luglio 1916, garanti e testimoni il Primo ministro Herbert Asquith, Edmund Gosse, James Brand Pinker e George Prothero, James diventa cittadino britannico e scrive a Gosse che l'acquisizione ufficiale della cittadinanza non ha fatto altro che sancire un legame già esistente: «I was really too associated before for any nominal change to matter»⁴⁰. Come aveva sottolineato in un appunto dei *Notebooks* del 1881 – nel passo in cui costruiva il proprio trasferimento in Europa come espatrio – l'Inghilterra è diventata il centro in cui ricostituirsi perché, a differenza di Parigi, dove sentiva che sarebbe rimasto «an eternal outsider», Londra rendeva possibile «an anchorage for life»⁴¹. Il cambiamento di cittadinanza sancisce il riconoscimento di un lento radicarsi, la costruzione di un ancoraggio come centro dai molti luoghi domestici – appartamenti, case patrizie, club, residenze – in cui l'espatriato si è potuto ricostituire e da cui ha potuto spaziare, frontieristicamente, come nativo. L'identità nazionale di James, nel 1915, è «here», in Inghilterra, dove ha speso i migliori anni della propria vita: «all the best years of my life – they practically have been my life»⁴². Ma il pensiero degli Stati Uniti, tenuto a bada con la distanza spaziale e temporale, è un fantasma non esorcizzato, che di tanto in tanto torna a reclamare i propri diritti: «[M]y capital [...] intellectual, social, associational» è in Inghilterra, scrive alla cognata Alice, che nel 1913 gli chiede di tornare negli Stati Uniti almeno per una visita. I soli legami con gli Stati Uniti sono ormai quelli con ciò che resta della famiglia di William – la moglie Alice, e i nipoti: «Peg and Bill and Alice and Aleck [...] I haven't a single other tie in America that means ten cents to me». La questione sembra chiusa: tornare negli Stati Uniti per

vivere è fuori discussione, nonostante il rimorso che lo tormenta, e la malinconia per la distanza dalla famiglia. Poi, ironizzando, sottolinea che potrebbe tornare, in barella, solo per morire.

Più forte del rimpianto e del senso di colpa per la famiglia lontana è però il potere di un fantasma non del tutto esorcizzato, da tenere a bada e a distanza, ed egli sente la necessità, ancora una volta, di ridimensionare il proprio coinvolgimento con un mondo spettrale ma vivo. Boston e Cambridge, scrive, sono stati, per il newyorchese espatriato, cittadino del mondo e futuro cittadino britannico, una parentesi accidentale: «but when I think of how little Boston and Cambridge were of old ever my affair, or anything but an accident, for me, of the parental life there to which I occasionally and painfully and losingly sacrificed, I have a superstitious terror of seeing them at the end of time again stretch out inevitable tentacles to draw me back and destroy me». Tornare in America significa tornare indietro, nel passato, rischiare di perdere il capitale faticosamente accumulato in Inghilterra – «to let it all slide», scrive, «would be simply to become bankrupt» – e la nuova identità: l'ancoraggio conquistato, negli anni, lontano dagli Stati Uniti. Ripudiata con un gesto estremo, forse l'unico della sua vita, l'identità americana non viene abbandonata, e l'ultimo atto, d'intesa con la cognata Alice, restituisce il buon americano al suolo nativo. James muore il 28 febbraio 1916. Le ceneri, contrabbandate negli Stati Uniti da Alice James, sono conservate nel cimitero monumentale di Mount Auburn a Cambridge, Massachusetts.

¹ H. James, *The American Scene*, Penguin, New York 1994, p. 95.

² T. Petrovich Njegosh, *The "good American": Henry James, U.S. American Studies and the Frontiers of National Identity*, in D. Izzo e C. Martinez (a cura di), *Revisionary Interventions into Henry James*, Università degli Studi "l'Orientale", Napoli 2008, pp. 231-279.

³ T. Petrovich Njegosh, *The "good American"*, cit.

⁴ *Ibidem*.

⁵ H. James, *The After-Season in Rome*, in H. James, *Italian Hours*, Penguin, New York 1995, pp. 168-175, p. 168.

⁶ Cfr. J. Buzard, *European Tourism, Literature, and the Ways to "Culture", 1800-1918*, Oxford University Press, New York 1993.

⁷ H. James, lettera a Thomas Sargeant Perry, 1867, in P. Horne (a cura di), *Henry James: A Life in Letters*, Penguin, London 2001, p. 17, H. James, lettera ad Alice James, 1869, in P.A. Walker e G.W. Zacharias (a cura di), *The Complete Letters of Henry James, 1855-1872*, vol. 1, University of Nebraska Press, Lincoln 2006, p. 172.

⁸ H. James, in Horne, *Henry James*, cit. p. 46. Per la citazione successiva, *ibidem*, p. 48.

⁹ H. James, lettera a T. Sargeant Perry, 1867, in Horne, *Henry James*, cit., pp. 16-17.

¹⁰ L. Villa, *Introduzione*, in H. James, *Hawthorne*, Marietti, Genova 1990, pp. v-xv, p. x.

¹¹ H. James, *Hawthorne*, in H. James, *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers and English Writers*, vol. 1, Library of America, New York 1984, pp. 425-426.

¹² Villa, *Introduzione*, cit., p. vii.

¹³ James, *Hawthorne*, cit., p. 442.

¹⁴ H. James, *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, vol. II, Library of America, New York 1984, p. 1208, come anche la citazione successiva.

¹⁵ H. James, *The American Scene*, Penguin, New York 1994, p. 270.

- ¹⁶ La fonte per la cronologia del viaggio americano del 1904-1905 è H. James, Horne, *Henry James*, cit., p. 402 e sgg.
- ¹⁷ H. James, *Letters, 1895-1916*, vol. iv, a cura di L. Edel, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge, MA 1984, p. 352.
- ¹⁸ P. Buitenhuis, *The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James*, University of Toronto Press, Toronto 1974, p. 204, come anche tutte le restanti citazioni fino alla fine del paragrafo.
- ¹⁹ James, *The American Scene*, cit., p. 340.
- ²⁰ James, *Letters*, cit., pp. 345-346.
- ²¹ James, *The American Scene*, cit., p. 340.
- ²² James, *Letters*, cit., p. 355.
- ²³ L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 180-181. La citazione successiva è da James, *Letters*, cit., p. 355.
- ²⁴ James, *The American Scene*, cit., pp. 60-61, 78-79, 81.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 60.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 104. Per le tre citazioni successive, *ibidem*, p. 120 e pp. 60-61.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 125.
- ²⁸ H. James, *The Complete Notebooks*, a cura di L. Edel, Oxford University Press, New York 1987, p. 242.
- ²⁹ James, *The American Scene*, cit., p. 126.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ James, *Literary Criticism*, vol. II, cit., p. 1075.
- ³² James, *The American Scene*, cit., p. 60.
- ³³ *Ibidem*, p. 93.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 66, come anche per il resto delle citazioni in questo paragrafo.
- ³⁵ S. Blair, *Henry James and the Writing of Race and Nation*, Cambridge University Press, Cambridge, MA 1996, p. 101.
- ³⁶ James, *The American Scene*, cit., pp. 271, 276.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 307, come le altre quattro citazioni successive.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 293.
- ³⁹ James, *Letters*, cit., p. 760.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 763.
- ⁴¹ James, *Complete Notebooks*, cit., p. 217.
- ⁴² James, *Letters*, cit., p. 760. Per le citazioni successive, *ibidem*, p. 658.