

SINCLAIR LEWIS

« Diventa sempre più difficile per noi credere che abbiamo potuto prendere Sinclair Lewis per uno scrittore serio », scriveva Leslie Fiedler nel 1955; e aggiungeva: « La figura di Babbitt resta nella nostra memoria come la caricatura di atteggiamenti che non trovano in noi più alcuna rispondenza. Quanto allo stesso Lewis, ce lo ricordiamo come un disegnatore di *cartoons*, come un giornalista senza alcuna profondità poetica né psicologica: come l'autore di una parodia curiosamente provinciale di *Madame Bovary* ». ¹ Oltre quattro anni dopo la morte di Lewis, dunque, uno dei critici americani più stimolanti adattava a lui l'epigrafe che Geismar aveva inventato per il suo padre spirituale, H. L. Mencken: « The Superman of the Twenties... The Forgotten Man of the Thirties ». ² Sinclair Lewis è rimasto « dimenticato », dai critici almeno, per molto tempo. Soltanto all'inizio del decennio in corso, Mark Schorer gli ha dedicato un'imponente biografia, ³ ed ha inoltre curato una raccolta di saggi critici sullo scrittore. ⁴

Può essere, quindi, utile tentare un riesame sia dei suoi romanzi, sia — ed è questa una circostanza da non sottovalutarsi — dell'accoglienza da essi incontrata.

1. « The American Novel », in *An End to Innocence*, Boston, 1955, p. 192.

2. MAXWELL GEISMAR, *The Last of the Provincials*, Boston, 1949, (I Ed.: 1947), p. 60.

3. *Sinclair Lewis - An American Life*, New York, 1961. (D'ora in poi citata come *An American ecc.*). Un autentico « tour de force » al quale l'autore ha dedicato dieci anni per rintracciare anche i più modesti scritti giovanili di Lewis, e consultare il maggior numero di persone che con lui avessero avuto rapporti.

4. *Sinclair Lewis, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (N. J.), 1962 (d'ora in poi citata come: *A Collection ecc.*).

Sauk Center, Minnesota, che doveva diventare il modello di Gopher Prairie in *Main Street*, era, quando Sinclair Lewis vi nacque il 7 febbraio 1885, un villaggio di 2.807 abitanti, in gran parte di origine nord-europea ai confini di quella Frontiera in perenne movimento che ha sempre avuto tanto peso nella tradizione di questo Paese. Secondo Geismar, il fatto che suo padre, il nonno materno, uno zio e il fratello Claude fossero tutti medici, ebbe la sua importanza: « The only true hero of Lewis will be the scientist, and the practical even more than the pure scientist: those aviators and doctors who are, as the later Lewis said, 'the only solid people in an insane world' ».⁵

Fin dalla prima giovinezza incominciarono quei vagabondaggi inquieti dei quali si ritroveranno le tracce in molti dei suoi personaggi: da Mr. Wrenn a Dodsworth, dalla Istra Nash del primo romanzo alla Olivia Lomond di *World So Wide*. In sostanza, gli anni del « coming of age » di Lewis non paiono discostarsi dal modulo comune a molti scrittori americani dell'ultimo secolo.⁶ All'irrequietudine esterna corrisponde un'intima incertezza spirituale, che portò il giovane a mordicchiare gli angoli di svariate esperienze, scolastiche e sociali, senza mai impegnarsi del tutto, e che lascerà il segno nella sua personalità, sotto la forma di una base culturale da orecchiante. I suoi studi a Yale seguirono un andamento irregolare, inframezzati da numerosi momenti di evasione, ora per seguire il suo istinto va-

5. *The Last ecc., cit.*, p. 69. Geismar doveva poi ripubblicare una sintesi del capitolo relativo a Lewis di quest'opera in *American Moderns*, New York, 1958, pp. 107-114. Prima di Schorer, pertanto, egli è il critico che s'è maggiormente occupato dell'argomento in esame durante gli ultimi anni, e debbo riconoscergli il mio debito per l'intelaiatura offerta al quadro che sto ricostruendo.

6. Schorer ha voluto sottolineare talune somiglianze della sua prima età con quella di Mark Twain, (*An American ecc., cit.*, p. 22). Il biografo ha incontrato una delle sue maggiori difficoltà nel tentativo di ricostruire tale periodo movimentato della vita di Lewis; difficoltà aumentata dal fatto che questi, in età più tarda, codette — come molti altri, non ultimi Mencken e Anderson — alla tentazione di offrirne un'immagine post-fabbricata (cfr. FRED B. MILLET, *Contemporary American Authors*, New York, 1943, pagine 436-37).

gabondo (due fugaci viaggi in Inghilterra, con mezzi di fortuna), ora attratto da manifestazioni di socialismo utopistico (una breve partecipazione all'esperimento di Helicon Hall, promosso da Upton Sinclair).

Il 1914 è un anno importante per il giovane Lewis: quello del suo primo matrimonio, con Grace Hegger, ed anche del suo primo romanzo, *Our Mr. Wrenn*; nel frattempo aveva tentato la via dell'impiego: giornalista; scrittore per conto altrui; infine addetto alla pubblicità d'una casa editrice. Al termine del 1919 aveva già stampato altri quattro romanzi, i quali però non lo avevano reso noto, tant'è vero che Mencken, nella sua encomiastica recensione di *Main Street*, poteva presentarlo come « another fugitive [dalla routine pubblicistica], his face blanched by years in the hulks, but his eyes alight with high purpose ».⁷

Da *Main Street* in poi la storia di Lewis s'identifica, come si suol dire, con quella dei suoi volumi; in un duplice senso: vuoi perché nei personaggi degli stessi egli in gran parte si rispecchia, vuoi perché il successo dei libri costituirà il fattore condizionante della sua esistenza.

Our Mr. Wrenn è la vicenda di un impiegatuccio che, grazie ad un'eredità, può concretare il sogno di un viaggio in Inghilterra, ma che poi, deluso, s'affretta a far ritorno al suo ufficio ed al piccolo mondo che gli è familiare. Come opera prima si può giudicare notevole. Talune incongruenze (come quando il protagonista, che ha più volte affermato di essere un appassionato lettore di Jack London, domanda a Morton, suo compagno di traversata e tipica figura d'idealista vagabondo, che cosa sia il socialismo) non si ritroveranno nello scrittore più tardo, preciso fino alla pignoleria nel disegnare i suoi vasti affreschi di vita americana. Così, pure, l'uso dei titoli per i vari capitoli, che permette all'autore un'intrusione — spesso in chiave ironica — entro il racconto, scomparirà quando, con *Main Street*, egli adotterà i moduli d'un « realismo » in apparenza oggettivo.

7. « Consolation », in *Smart Set*, Gennaio 1921; ora in *A Collection ecc., cit.*, p. 17.

È attraverso i personaggi, come si è accennato, che l'uomo Lewis farà spesso capolino. Ed anche qui, sotto il comportamento del timido ed impacciato Wrenn, traspare lo scontroso giovane di Sauk Center, che riecheggia uno dei motivi più noti della letteratura americana, sostenendo l'ingenuità degli abitanti del West in contrasto con la sofisticazione dell'Est americano, o addirittura dell'Europa. Non è il caso di tentare degli accostamenti, è quasi inutile precisarlo, con i più profondi significati racchiusi nel tema « internazionale » di Henry James. I due mondi che si fronteggiano sono descritti in modo approssimativo: nel quadro dell'Inghilterra, la sommaria conoscenza che Lewis (incapace di narrare ciò che non avesse provato di persona) ne aveva, mostra la corda. Ed anche il mondo americano non è per ora, come apparirà in seguito, un inferno industriale, ma soltanto una sorta di condizionamento psicologico di malessere, che si traduce, entro la mente di Wrenn, nella contiguità tra la prospettiva di perdere l'impiego e quella del suicidio; ovvero nelle formidabili sbronze del suo collega d'ufficio, Carpenter, che ricorda un personaggio analogo nell'atto unico di Arthur Miller, *A Memory of Two Mondays*. Comunque, attraverso queste pur inadeguate esperienze in contrasto, Mr. Wrenn riesce a portare a termine la propria educazione sentimentale e sociale; e il libro si chiude con una nota lieta, che a Pavese sembrò, come quella degli altri primi scritti, « di felicità rassegnata », ⁸ mentre a me appare, limitatamente a questo romanzo, il frutto di una scelta consapevole da parte di Wrenn: il rifiuto delle esperienze « internazionali », che pure hanno tanto arricchito il suo contegno esteriore, in favore della tranquillità d'un'esistenza piccolo borghese. Sicuramente, comunque, un « happy ending », come sottolinea Pavese.

Si può anche riconoscere, in *Our Mr. Wrenn*, uno dei difetti fondamentali della narrativa di Lewis: un atteggiamento nei riguardi del protagonista che è insieme di partecipazione

8. CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1951, p. 11.

e di superiore distacco; una sorta di ammiccare al lettore con l'aria di dire « noi la sappiamo più lunga », che costituirà in seguito, specie nei riguardi di Carol Kennicott, la sua ambiguità principale. Lewis vuol farci sapere che considera insufficiente la gamma di valori che guidano la condotta dei suoi personaggi, ma non si spinge fino al punto di proporre chiaramente un'alternativa. È la ragione per cui l'etichetta di scrittore satirico, che gli fu largamente attribuita fino a diventare un *cliché* d'obbligo, appare spesso arbitraria.

In queste prime opere, comunque, l'elemento cosiddetto satirico è limitato ai titoli delle parti o dei capitoli, come si è accennato. Si respira, per ora, un'atmosfera di ottimismo, quasi un residuo dell'etica della Frontiera, che ha permesso a Geismar di classificarle come « romances »:⁹ « romance » della cultura *Our Mr. Wrenn*; « romance » della macchina *The Trial of the Hawk* (1915), la storia di un ragazzo del Middle West, Carl Ericson, che dapprima si strugge anch'egli per la « sofisticazione » dell'Est, ma che poi, attraverso lo sfruttamento commerciale delle sue capacità aviatorie, riesce a conquistare fama, una moglie e denaro, in misura assai più consistente di Wrenn;¹⁰ « romance » degli affari *The Job* (1917), in cui si narrano le vicende della prima delle tipiche donne « self made » di Lewis, Una Golden, che cala in città e riesce, alla fine, ad assicurarsi un impiego e un marito.

Sarà opportuno precisare il valore del tutto negativo del termine « romance » nell'accezione di Geismar. A prima vista, i romanzi di Lewis — fondati sopra un'osservazione attenta della realtà quotidiana — sembrerebbero appartenere alla categoria dei « novels », secondo la distinzione che Chase traccia

9. *The Last ecc., cit.*, p. 81.

10. Circa l'osservazione, dianzi riportata, di Geismar, secondo il quale gli eroi favoriti di Lewis erano dottori e aviatori, va ricordato come questi ultimi costituissero un mito dell'epoca, che si sarebbe concluso con le passioni scatenate da Lindbergh. Già nel 1912 Lewis aveva pubblicato, sotto lo pseudonimo di Tom Graham, un romanzo intitolato *Hike and the Aeroplane*, e tali personaggi avrebbero attratto anche il Faulkner di *Pylon*.

tra queste due forme. Il ricorso a tale termine non va inteso, pertanto, nel senso della più alta tradizione americana, dove i « romances » « will more freely veer toward mythic, allegorical and symbolistic forms », ¹¹ ma proprio nel senso opposto, in quanto, cioè, Lewis non riesce ad inserirsi tra i grandi romanzieri che « have found uses for romances far beyond the escapism, fantasy, and sentimentality often associated with it ». ¹² Il « romance » lewisiano è caratterizzato appunto da un tono di facile sentimentalismo e da un'atmosfera in parte da favola, elementi che vengono a sfociare naturalmente in un « happy ending ». Pavese esprime lo stesso concetto quando parla di « idillio ». ¹³

Identiche caratteristiche si ritrovano anche nell'ultima delle opere giovanili di Lewis: *Free Air* (1919). Qui, nell'« aria libera » (in senso sia concreto che traslato) del West, armeggiando intorno ad un'automobile di gran marca ma capricciosa, s'incontrano ancora la « sofisticata » ragazza dell'Est e il « sano » giovanotto locale, un meccanico. Ma la contrapposizione è ormai più apparente che reale. « Sometimes both the eastern girls and western boys of Lewis's first period appear to be so fundamentally similar in their approach to life that it is questionable whether their large sacrifices for the sake of each other are justified ». ¹⁴

In questo romanzo affiora un'altra caratteristica di Lewis, che poi diventerà predominante. Si tratta di quel « realismo » — che va inteso come descrizione minuta di tutti gli aspetti esterni dell'esistenza ordinaria — che finora fungeva solo da sfondo alle avventure dei protagonisti (le strade e gli uffici cittadini di Wrenn e di Una Golden) senza influire sul corso della vicenda. Anche in *Free Air* la descrizione esterna appare subordinata alle esigenze del « romance ». Ma vi sono momenti in cui l'ambiente del West — già minato dalla trasformazione

11. RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City (N. Y.), 1957, p. 13.

12. Ivi, *Introduction*, p. X.

13. V. più avanti: nota 15.

14. GEISMAR, *The Last ecc., cit.*, p. 83.

industriale — comincia a pulsare d'una vita propria. Ecco Schoenstrom, Minnesota:

Heinie Rauskukle's general store, which is brick; the Leipzig House, which is frame; the Old Home Poolroom and Restaurant, which is of old logs concealed by a frame sheathing; the farm-machinery agency, which is galvanized iron, its roof like an enlarged washboard; the church; the three saloons; and the signs... The Agency for Teal Car Best at the Test, Stonewall Tire Service Station, Sewing Machines and Binders Repaired. Dr. Hostrum the Veterinarian every Thursday, Gas Today 27 c.

Siamo ormai alle soglie di Gopher Prairie, e persino certi capitoli di *Free Air* (per esempio: « The Fallacy of Romance ») hanno dei titoli curiosamente premonitori.¹⁵

Il successo di *Main Street* fu un fenomeno sociale prima che letterario, e spiegarne le cause richiederebbe una lunga analisi di psicologia delle masse.¹⁶ Gli storici del periodo sogliono accomunarlo ad altri due volumi che diedero la propria impronta ai primi anni del dopoguerra: *Winesburg, Ohio* (1919) e *This Side of Paradise* (1920). Ma, in confronto alle opere di Anderson e di Fitzgerald, il libro di Lewis ebbe un'ampiezza di ripercussioni proporzionata alla categoria dei suoi lettori, praticamente illimitata: quella « middle-class » americana, alla quale, due anni dopo, Lewis s'illuse, in un primo

15. Il romanzo uscito nello stesso anno di *The Job, The Innocents*, è uno dei meno felici di Lewis. Stranamente, esso piacque a Pavese, il quale lo trovò, insieme a *Our Mr. Wrenn*, un « capolavoro dell'idillio lewisiano ». Pavese, d'altronde, non nascose le sue simpatie per il Lewis della prima maniera, scrivendo anche che « *Free Air*, questa *nuga*, è un gioiello di poesia in confronto al macchinone che lo seguì un anno dopo ». (*La letteratura ecc. cit.*, pp. 11 e 13).

16. Lewis s'era accinto a scriverlo ansioso più che mai di raggiungere la popolarità e la correlata indipendenza finanziaria. Consegnò il manoscritto il 17 luglio 1920, sperando di riuscire a vendere almeno 10.000 copie; l'editore Alfred Harcourt, che era entusiasta del romanzo, contava di venderne 20.000, forse 25.000. Sei mesi dopo la sua apparizione, erano state vendute 180.000 copie del libro.

momento, di vibrare un nuovo fiero colpo con *Babbitt*. In effetti, lo scontro tra lo scrittore e il suo pubblico si concluse con la pronta resa da parte di Lewis. Dal punto di vista sociale l'accoglienza tributata a *Main Street* e a *Babbitt* (che, com'è noto, entrò subito a far parte della mitologia americana) segna uno dei più riusciti giochi di prestigio di una classe in espansione e sicura di sé: anziché risentirsi per gli attacchi loro portati, i suoi compatrioti (quegli stessi cittadini per bene che, pochi anni prima, avevano condannato due romanzi di Dreiser a marcire nelle cantine dell'editore) soffocarono Lewis, tranne una minoranza scandalizzata, sotto un abbraccio entusiastico. Lo scrittore, privo com'era di autentici valori da contrapporre a quelli che metteva in berlina, rimase sconcerato: anni dopo si lascerà sfuggire che egli, in fondo, amava George F. Babbitt; sottintendendo, forse, che, al pari del suo eroe, si dibatteva in una palude senza trovar via d'uscita.

Pur avendo provocato reazioni in sostanza identiche, i due romanzi sono differenti nel motivo ispiratore. *Main Street*, come dichiara il suo sottotitolo, è la storia di Carol Kennicott, che ci viene presentata, fin dalle prime righe, con accenti che tradiscono ancora l'inclinazione di Lewis per il «romance»:

On a hill by the Mississippi where Chippewas camped two generations ago, a girl stood in relief against the cornflower blue of Northern sky. She saw no Indians now; she saw flour-mills and the blinking windows of skyscrapers in Minneapolis and St. Paul... A girl on a hilltop; credulous, plastic, young; drinking the air as she longed to drink life. The eternal aching comedy of expectant youth.

Questa «credulous girl» viene a contatto con Gopher Prairie, la piccola città dove abita il medico che ha sposato. È la prima impressione che ne prova non dovrà mai mutare, nemmeno quando, più avanti nel romanzo, ella spingerà lo sguardo tra le quinte di questo palcoscenico provinciale:

...this typical centre of a typical Main Street block, a vista hidden from casual strollers. The backs of the chief establishments

in town surrounded a quadrangle neglected, dirty, and incomparably dismal. From the front, Howland & Gould's grocery was smug enough, but attached to the rear was a lean-to of storm-streaked pine lumber with a sanded tar roof — a staggering doubtful shed behind which was a heap of ashes, splintered packing-boxes, shreds of excelsior, crumpled straw-board, broken olive bottles, rotten fruit, and utterly disintegrated vegetables: orange carrots turning black, and potatoes with ulcers.

E gli animi degli abitanti appaiono, agli occhi di Carol, non meno sciatti; ella s'impegna, quindi, a portare un soffio di aria nuova in mezzo a tanto vecchiume: trapiantata dalla provincia francese in quella americana, questa Bovary in pectore, agisce invece come una suffragetta della cultura («Gopher Prairie with its celebrated eleven miles of cement walk ... I wonder how much of the cement is made out of the tombstones of John Keatses? »).¹⁷

Il tentativo di riforma da parte di Carol, condotto impulsivamente e senza successo, costituisce la trama apparente del libro. Ma all'interno di essa, si svolge un altro motivo: l'evoluzione dell'amore tra i due coniugi; a questo punto del suo cammino letterario, Lewis non ha ancora rinunciato a quella vena sentimentale che è tipicamente sua. Il comportamento dei due attori nel piccolo dramma domestico, risulta, talvolta, goffo. « He is the Rock of Ages » esclama Carol, quando s'accorge che il marito ha smesso di fumare il sigaro per compiacerla: a tratti, persino le espressioni degli antenati puritani riescono ad aprirsi un varco in mezzo agli accenti più discorsivi degli abitanti del West. Sembra quasi che Lewis medesimo

17. Il confronto tra *Madame Bovary* e *Main Street* divenne un luogo comune presso i critici dei due paesi. Il primo a tentarlo fu Stuart Sherman, nell'opuscolo del 1922: « The Significance of Sinclair Lewis », ed un identico paragone sarà contenuto in *Mammonart* di Upton Sinclair. Dal canto suo, Lewis difese l'originalità del proprio libro con un argomento esemplare della sua « forma mentis ». Disse, cioè, che non aveva mai letto *Madame Bovary*, così come ebbe a dire che non aveva mai letto *Spoon River Anthology*, quando Carl Van Doren indicò nelle poesie di Masters la genesi di tutta la letteratura che ruotava intorno a « the revolt of the village » (cfr. SCHIORER, *An American ecc., cit.*, p. 296).

non sappia ben adattarsi ad un'atmosfera così poco « romantica », tanto diversa dalla « open air » del suo libro precedente; e molte pagine sono dedicate al tentativo di far fiorire ancora l'« idillio » sul nuovo terreno. Ma il tono deve, ovviamente, adattarsi alle circostanze ambientali mutate. Ed è in questa impresa — per quanto imperfettamente condotta a termine — che *Main Street* contiene i sintomi di una maturazione dello scrittore.

Kennicott, che ama il suo villaggio natio, non comprende l'ostilità della moglie verso di esso, né taluni aspetti della personalità di lei (« [he] had never thought of giving her an allowance. His mother had never had one! »). Carol, a sua volta, pur cercando di « riformare » anche il marito insieme a Gopher Prairie, non può fare a meno di ammirarlo e accarezzarlo persino, per amore di lui, la possibilità di una « missione » diversa (« that December she was in love with her husband. She romanticized herself not as a great reformer but as the wife of the country physician. The realities of the doctor's household were coloured by her pride »). Lewis ondeggia tra il punto di vista dell'uno e dell'altra senza mai prendere posizione; ma proprio questo difetto caratteristico — che gli verrà spesso rinfacciato — sembra, in questa occasione, aiutarlo a trasmettere al lettore tutte le possibili variazioni sul tema.

Pur sentendosi più che mai sperduta in mezzo all'ambiente provinciale, Carol riesce a comprendere che un adulterio, al quale s'avvicina pericolosamente, non costituirebbe una ribellione contro l'etica del villaggio, ma piuttosto una resa a tale squalida atmosfera (« Mine is a back-yard romance — with a journeyman taylor! »). E se pure, verso la conclusione del romanzo, Carol fugge dalla piccola città, è solo per farvi ritorno, una volta che il marito l'ha raggiunta: « When she departed for Gopher Prairie, in June, her second baby was stirring within her ». Al termine del libro, Carol cerca ancora di abbellire la propria resa secondo la mentalità che le è propria:

« But I have won in this: I never excused my failures by sneering at my aspirations, by pretending to have gone beyond them.

I do not admit that dish-washing is enough to satisfy all women! I may have not fought the good fight, but I have kept the faith ».

Ma si direbbe, piuttosto, che ha conservato fede soltanto nell'unità della famiglia, per quanto distorto questo valore potesse apparirle sotto l'aspetto poco brillante della sua vita quotidiana a Gopher Prairie. E suo marito non fa niente per indorarle la pillola, riconfermando, con la sua replica, le prospettive poco « romantiche » della loro esistenza in comune:

« Sure. You bet you have ... well, good night. Sort of feels to me like it might snow to-morrow ... Say, did you notice whether the girl put that screw-driver back? ».

Su queste note dimesse si chiude il libro. Lewis non ci dice chi dei due abbia ragione. Pur trasformando le esili vicende a lieto fine dei suoi « romances » iniziali in questa vicenda « deromanticizzata », per così dire, sembra, a mio parere, aver compiuto un passo avanti verso quello che sarà il suo tipico « realismo ».

Gli effetti di questa maturazione non saranno però immediati. In *Babbitt* non vi sono anime sensibili in lotta contro il nuovo ordine sociale. Il romanzo avrebbe potuto chiamarsi benissimo « Zenith ». L'elemento che vi predomina è l'opprimente atmosfera urbana della metropoli in fasce che porta tale nome. Un'atmosfera compatta che scaccia dall'ambito cittadino chiunque tenti di ribellarvisi (come l'amico di Babbitt, Paul Riesling). Alla scomparsa degli ultimi personaggi anacronisticamente attaccati al passato, che ancora popolavano *Main Street*, corrisponde la totale assenza del paesaggio naturale. La stessa struttura del romanzo sembra costruita secondo un piano geometrico: il protagonista è quasi costantemente in scena, e i primi sette capitoli sono dedicati ad una sua giornata tipica. Zenith è una città pulita, lucida, tracciata secondo le linee rette delle grandi arterie orizzontali, che s'innalzano verticalmente solo quando incontrano i primi grattacieli. Anche la casa di George F. Babbitt è ugualmente linda, standardizzata, tenuta in ordine dagli innumerevoli « gad-

gets » escogitati da un sistema economico opulento: sembra uscita, tal quale, dalle vetrine d'un grande magazzino di « Modern Houses for Medium Incomes », e non conserva certamente quegli sporchi cortili che contrassegnavano le abitazioni di *Main Street*. « In fact there was but one thing wrong with the Babbitt house », ci dice Lewis, « it was not a home ». E probabilmente v'è una sola cosa sbagliata anche in Myra Babbitt e nei figli di questa esemplare coppia del « boom »: non costituiscono un ambiente familiare.

Entro questo sfondo Babbitt si muove come trascinato da energie più forti di lui. Esce di casa e, per un attimo, sembra trovare, al pari dei suoi vicini, un santuario d'intimità al volante della sua automobile. Per un attimo soltanto, poichè:

All about him the city was hustling, for hustling's sake. Men in motors were hustling to pass one another in the hustling traffic. Men were hustling to catch trolleys, with another trolley a minute behind, and to leap from the trolleys, to gallop across the sidewalk, to hurl themselves into buildings, into hustling express elevators. Men in dairy lunches were hustling to gulp down the food which cooks had hustled to fry. Men in barber shops were snapping, 'Jus shave me once over. Gotta hustle'. Men were feverishly getting rid of visitors in offices adorned with the signs, 'This Is My Busy Day' and 'The Lord Created the World in Six Days — You Can Spiel All You Got to Say in Six Minutes'... and the men who had broken down immediately after their twenty thousand dollars were hustling to catch trains, to hustle through the vacations which the hustling doctors had ordered.

A una tale atmosfera George F. Babbitt finisce con l'aderire completamente. Solo il suo inconscio si ribella ogni tanto. Lewis lo registra come un mero senso di disagio: « and only with agony did he continue to smile and shout as became a host on Floral Heights ».¹⁸ Ad una sfera dell'inconscio sembrano

18. Qui ed in altri romanzi successivi, Lewis dimostra che, anche sul piano culturale, egli nulla accettava del nuovo mondo. « He was apparently unsusceptible to the fashion of Nietzsche and Bergson, to the exciting discovery of Freud », dice di lui Schorer (*An American ecc., cit.*, p. 181).

appartenere anche gli altri conati d'evasione di Babbitt: i suoi sogni intorno a una « Fairy Child » sono pure fantasticherie, e prontamente repressi sono due abortiti approcci adulterini. Più consistente, nella seconda parte del romanzo, appare il suo tentativo di ribellarsi all'etica commerciale dominante; ma, in questa circostanza, tutti i cittadini « per bene » di Zenith gli sono addosso, ed il suo atto di rivolta rientra prima ancora di essere del tutto abbozzato. Alla fine, Babbitt ritorna al capezzale della moglie inferma, e riprende il suo posto in ufficio — sciocca pedina in un grosso imbroglio speculativo — senza neppure quella « felicità rassegnata » che Pavese trovò in Wrenn: semplicemente con il sospiro di sollievo di chi ha tentato — senza bruciarsi — qualcosa di superiore alle proprie forze.

Questo spiega, forse, perché il romanzo prenda il nome dal suo protagonista. Babbitt era la nuova società americana. Come tale fu accettato, entusiasticamente da migliaia di confratelli che in lui si riconoscevano; mentre all'estero — dove il libro consacrò la fama di Lewis — contribuì a dare della vita americana una visione semplicistica e sommaria, che sarà lunga da stradicare. Ancora molti anni dopo, Carlo Linati poteva scrivere: « Babbitt è il simbolo pittoresco di tutta una epoca, di tutto un paese, come Prudhomme, come Don Quixote, continua nella storia letteraria la serie di quei tipi in cui si riassumono certi atteggiamenti dello spirito o maniere di essere d'una determinata società... Bisogna convenirne, ancor oggi questo umoristico personaggio tutto ridondante della splendida tracotanza della floridezza americana è vivo, parlante e ci può insegnare molte cose ».¹⁹

Quanto a Marx, egli aveva tentato di leggerne qualche riga nell'epoca in cui, fresco degli entusiasmi per Jack London, era entrato a far parte del Partito Socialista. Ma aveva subito abbandonato l'impresa (« I'd rather read that antiquated anthology of superstitions, The Bible », aveva scritto a un amico; *ibid.*, p. 178).

19. *Scrittori Anglo Americani d'oggi*, Milano, 1932, p. 255. In questo saggio Linati tenta inoltre un parallelo con le opere di Galsworthy, che viene svolto anche in JOSEPH WARREN BEACH, *The Twentieth Century Novel - Studies in Technique*, New York, 1932, p. 264.

Lewis accettò passivamente questa interpretazione del suo libro. Il suo spirito « rivoluzionario » era ormai fievollissimo, ed inoltre egli doveva aver intuito che il successo di *Main Street* era scaturito più dalla descrizione ambientale che dai dilemmi delle anime sperdute che colà s'aggravano. In *Babbitt*, pertanto, insiste sulla prima di queste facce bifronti della sua narrativa, quella che egli sentiva meno. Le case appaiono cresciute in dimensioni e ripulite; gli abitatori più convulsi, urlanti e rumorosi che mai; lo stesso protagonista, anziché opporsi alla marea montante, viene ridotto anch'egli ad un semplice prodotto della nuova società:

Just as the Priest of the Presbyterian Church determined his every religious belief and the senators who controlled the Republican Party decided in little smoky rooms in Washington what he should think about disarmament, tariff, and Germany, so did the large national advertisers fix the surface of his life, fix what he believed to be his individuality.

Dopo *Babbitt*, la propria strada apparve segnata a Lewis. Rinunciò ad essere sincero con gli altri, ed anche, in preda ad una sorta d'esaltazione, con se stesso. Scartata l'intenzione originaria di ergersi a critico della nuova società — impresa alla quale le sue forze erano impari — si guardò bene dal confessare, in quel momento, che egli era un tipo un po' antiquato, il quale si ritraeva d'istinto davanti al mondo degli anni Venti, ed accettò, invece, il ruolo che i tempi gli richiedevano. Era un ruolo « moderno »: fotografo della realtà contemporanea.

Il risultato di tutto ciò fu che, tra il 1920 ed il 1930, le due principali esperienze di Lewis, quella di addetto alla propaganda editoriale e quella di autore di romanzi a lieto fine, diedero vita ad una nuova personalità. Come in una composizione chimica instabile, ciascun elemento tenderà, di volta in volta, a sopraffare l'altro; per ora è il primo a prevalere. Nelle parole di un critico britannico: « After *Our Mr. Wrenn* Lewis turned to novels which can, by and large, be called 'romances' ».

Then he achieved fame with *Main Street*, and *he was never the same after that*. Someone like Ludwig Lewisohn had only to say 'Mr. Lewis can contribute a great deal to American literature' and he would drop his current 'Saturday Evening Post' serial and furiously start writing some book that would change the face of American literature». ²⁰

A spingerlo su questa via contribuì in modo decisivo l'influenza di H. L. Mencken. Circa *Babbitt*, questi aveva dichiarato: « [it is] twice as good as *Main Street*. Let me confess at once that the story has given me vast delight. I know the Babbitt type... for twenty years I have devoted myself to the explorations of its peculiarities. Lewis depicted it with complete and absolute fidelity... As an old professor of Babbitttry I welcome him as a most perfect specimen — a genuine museum piece ». ²¹ Mencken, insomma, s'assumeva di forza la lontana paternità di *Babbitt*, e Lewis corse a rifugiarsi sotto tanta ala.

Come si è accennato, il vuoto ideologico nella mente di Lewis era notevole: fino a quel momento egli s'era aggirato nell'orbita d'un socialismo sincero ma alquanto nebuloso, che aveva i suoi astri in Upton Sinclair e Jack London; ma ormai quegli idoli iniziali erano tramontati. Mencken, a sua volta, aveva bisogno di un cavallo di ricambio: i suoi rapporti con Dreiser si stavano avviando alla rottura. Certamente a Lewis era estraneo tutto il sottofondo nietzschiano della filosofia di Mencken, mentre è fuori di dubbio che provasse un'avversione istintiva (come Istra Nash e tutta la schiera dei suoi personaggi « eastern » testimoniano) per gli atteggiamenti pubblici, rivoluzionari solo in senso snobistico, della *Smart Set*. ²² Ma i due uomini potevano incontrarsi sul piano più basso di una iconoclastia da taverna;

20. GEOFFREY MOORE, « Sinclair Lewis: a Lost Romantic » in *A Collection ecc., cit.*, p. 156; sottolineatura mia.

21. « Portrait of an American Citizen » in *Smart Set*, Ottobre 1922; ora in *A Collection ecc., cit.*, pp. 20-22.

22. La rivista diretta da Mencken e dal critico drammatico G. J. Nathan, che lasciò traccia, nelle sue memorie, dei primi e non del tutto armoniosi contatti di Lewis con tale ambiente (cfr. SCHORER, *An American ecc., cit.*, p. 84).

o meglio, dati i gusti di Mencken, da birreria tedesca. Come risulta, ad esempio, dalla seguente lettera di quest'ultimo: « Dear Lewis... The death of the Sovereign Pontiff has filled me with sadness. He was, I hear, an intelligent admirer of Pilsner beer. His predecessor, the late Pius, enjoyed the honour of my personal acquaintance... My friends have kindly urged me to stand for the vacancy, on the platform: 'Rum, Romanism and Rebellion' but I can't bring myself to believe that my theological talents are sufficient for the job ».²³

Il gusto di Mencken, d'altra parte, non poteva che essere eccitato da un brano come quello in cui, in *Babbitt*, viene parodiata un'allocuzione di « Mike Monday », il fin troppo trasparente pseudonimo del popolare predicatore Billy Sunday, una delle teste di turco del critico di Baltimora:

There is a lot of college professors and tea guzzling slobs in this burg that say I am a roughneck and a never-wuzzer and my knowledge of history is not-yet. Oh, there is a gang of woolly-whiskered book-lice that think they know more than Almighty God, and prefer a lot of Hun science and smutty German criticism to the straight and simple Word of God.

Così parla questo Messia provinciale, che aveva distolto le menti dei lavoratori « from wages and hours to higher things, and thus adverted strikes », e la vivezza con cui veniva presentato era fatta per incontrare il favore di Mencken, un principe nell'arte del « debunking », che poi, con la sua ambivalenza caratteristica, avrebbe fatto uso delle allusioni alla « Hun science » e allo « smutty German criticism » girandole contro altri bersagli abituali delle sue invettive, in particolare quel Veblen che egli aveva attaccato, insieme a William James e a Dewey, nell'articolo « The Dismal Science ».

Per fortuna, l'influenza di Mencken non si fece sentire immediatamente; egli aveva, per esempio, disapprovato la fi-

23. *Letters of H. L. Mencken*, selected and annotated by GUY J. FORGUE, New York, 1951, p. 233. Il Pontefice morto era Benedetto XV. Il resoconto dell'incontro con Pio X si trova in *Heathen Days*, New York, 1943.

gura dello scienziato messa da Lewis al centro del suo libro successivo: *Arrowsmith* (1925). Quest'opera, infatti, non combacia con la visione apocalittica che Mencken offriva della società del suo tempo. L'ambiente americano è qui soltanto un « dato », per così dire. Non se ne indagano gli aspetti più appariscenti, da un punto di vista sociologico, in cui si traducevano le trasformazioni che lo travagliavano; Lewis, invece, concentra la sua attenzione sulle vicende psicologiche dei personaggi, toccando accenti che non troveremo più negli altri libri.

Abbiamo, innanzitutto, un protagonista che non s'inchina davanti ai miti dell'epoca, ma persegue unicamente i propri fini scientifici, al di fuori di ogni allettamento commerciale. E se a volte egli sembra farlo mosso soltanto da una cocciutaggine cieca, alle sue spalle si erge un'altra figura di ricercatore puro, Max Gottlieb, — un po' di maniera, forse, e sulla quale si è trasferito parte del « romanticismo » (qui non in senso sentimentale) di Lewis — che dà voce all'ideale scientifico:

God give me unclouded eyes and freedom from haste... God give me a quiet and relentless anger at pretense and all pretentious work left slack and unfinished, God give me a restlessness whereby I may neither sleep nor accept praise till my observed results equal my calculated results or in pious glee I discover and assault my error. God give me strength not to trust in God.

Inoltre, in questo scenario degli anni Venti dove gli alberi non stormiscono, il mare non ha moti ondosì, la luna sorge soltanto quando i personaggi s'abbandonano alle loro fantasticherie d'evasione, in quest'atmosfera che diventerà sempre più opprimente e gelida nei successivi scrittori « cittadini », come Fitzgerald e Wolfe, s'aprono improvvisi squarci di paesaggio naturale:

He saw that the prairie was vast, that the sun was kindly on rough pasture and ripening wheat, on the horses, the easy, broad-beamed friendly horses, and on his red-faced jocose companions; he saw that the meadow larks were jubilant, and the black-birds were shining by little pools, and with the living sun all life was living.

Infine, in mezzo ad una galleria di donne frigide e sofisticate — da Istra Nash alla Ginny Marsh di *Cass Timberlane*, attraverso Fran Dodsworth — troviamo qui il più umano ritratto femminile uscito dalla penna di Lewis: quella Leora che illumina la parte centrale dell'esistenza di Arrowsmith, e che esce dal libro silenziosamente come vi era entrata, per permettere a costui, dopo un altro, disastroso, esperimento matrimoniale di inseguire da solo i propri ideali. Se vi è una sezione debole e ridondante, in questo romanzo, si tratta dell'ultima, dalla quale Leora è appunto assente; Lewis si allontana dai sentimenti intimi dei suoi personaggi per trasportare sulla pagina, senza quasi filtrarli, gli appunti del suo taccuino di viaggio; e, come un inviato speciale mai stanco di captare l'attenzione dei lettori con « reportages » su fatti inusitati, si dilunga in descrizioni esterne. Questo, d'altronde, è un difetto non insolito in Lewis, il quale troppo spesso, dopo ottimi spunti iniziali, dà l'impressione di non sapere come concludere le proprie vicende, annegando il lettore sotto un cumulo di particolari superflui.

Esemplare per compattezza — tranne, anche qui, le pagine nelle quali la conclusione viene continuamente procrastinata — appare, invece, l'altra maggiore opera del periodo: *Elmer Gantry* (1927). Il libro è tanto aderente allo spirito menckiano, da sembrare quasi una pura e semplice illustrazione delle tesi di questo critico impetuoso. Lewis riprende — su scala allargata — ad attaccare gli aspetti deteriori e grotteschi della società americana contemporanea. Come in *Main Street* erano state messe in berlina le grettezze della cittadina di provincia (che peraltro Lewis non era stato il primo a scoprire), in *Babbitt* la sterilità dei nuovi valori dell'etica industriale, e in *Arrowsmith* i tentativi di commercializzare la scienza, così in *Elmer Gantry* si descrive lo sfruttamento della veste talare a fini puramente mondani; è la « *reductio ad absurdum* » di quelle pratiche sulle quali, in *Huckleberry Finn*, era già stato in parte sollevato il velo.

Ciò che rende il libro tanto efficace, e che ne fa il miglior esempio di quel « realismo satirico » che taluni vollero accreditare a Lewis, è l'atteggiamento dello scrittore verso il suo

protagonista, la piena aderenza, da parte sua, al punto di vista di quest'ultimo, attraverso il quale tutta la vicenda è proiettata. George F. Babbitt, sia pure inconsciamente, aveva i suoi momenti di disagio (ed i conseguenti puerili conati d'evasione) di fronte all'atmosfera predominante in *Zenith*. Martin Arrowsmith era alla ricerca continua d'un angolo tranquillo, dove proseguire in pace le sue ricerche, sfuggendo a tutti coloro che cercavano di impedirglielo, fossero essi sfruttatori delle scoperte scientifiche o utopisti chiassosi come Almus Pickerbaught. Ma Elmer ha pochissimi momenti di dubbio circa la sua « vocazione »: dubbi che vengono rapidamente risolti nel giro d'una pagina. Egli non viene mai posto seriamente a confronto con dei personaggi positivi: costoro, Frank Shallard, Bruno Zechlin, Andrew Pengilly, svolgono soltanto una funzione di sfondo nel romanzo. E la fretta che Lewis ha di toglierli di mezzo, è tradita dal fatto che Shallard, il sacerdote retto ed idealista, è all'origine di una delle poche scene di violenza di tutti i suoi scritti. L'unica figura che si elevi al livello del protagonista è, nella parte centrale, la baluginante Sharon Falconer. Ma anche ella, pur se riconferma, dopo Leora, la capacità di Lewis di dipingere dei ritratti femminili completi, è ben lungi dallo svolgere una funzione positiva: non è che la prova di come l'impresa mistificatrice di Elmer potesse svolgersi anche su di un piano meno grossolano.

Così com'è, *Elmer Gantry*, risultando un affresco dalle tinte indubbiamente fosche, è un dipinto riuscito. Le stesse reazioni che provocò — forse le più violente tra tutti i libri di Lewis — ci invitano, più ancora di *Babbitt*, a volgere lo sguardo dal protagonista alla società che lo circonda. Conclude Mark Schorer, dopo aver esaminato questo libro: « *Elmer Gantry* reminds us that we continue to embrace as fervently as we deny this horror that at least in part we are ».²⁴ Il rovesciamento della situazione, rispetto ad *Arrowsmith*, non poteva risultare più totale.

24. « Sinclair Lewis and the Method of Half-Truths » in *A Collection ecc., cit.*, p. 61.

L'ultima delle cinque opere che valsero a Lewis la fama durante il decennio è *Dodsworth* (1929).²⁵ Anche il protagonista di questo libro risulterà « tipico » di una certa categoria di americani.²⁶ È curioso, peraltro, il fatto che, fin dalle prime pagine, Lewis s'affretti a negargli ogni carattere rappresentativo:

He was none of the things which most Europeans and many Americans expect in a leader of American industry. He was not a Babbitt, not a Rotarian, not an Elk, not a deacon.

Anche così dicendo — e lo stesso concetto è ribadito a metà del romanzo — Lewis sembra in bilico tra il desiderio di liberarsi del personaggio al quale il suo nome era maggiormente legato, e la tendenza a farsi della pubblicità.²⁷

Sam Dodsworth appartiene sicuramente alla famiglia dei Babbitt, ma, rispetto al suo avo, è un americano « arrivato ».

25. A cavallo di *Elmer Gantry*, Lewis aveva anche scritto due di quegli « hack-works » che affiorarono spesso nel mezzo della produzione di questo scrittore torrenziale. Con *Mantrap* (1926) egli ritorna al clima dei suoi « romances » iniziali. Sembra che lo scrittore si conceda una vacanza, dopo le prime incursioni entro le « lunatic fringes » dell'America contemporanea. Il canovaccio del romanzo, gli era stato offerto, effettivamente, dalle reminiscenze di un viaggio compiuto nei boschi del Canada, insieme all'invidiato fratello medico, per riposarsi delle fatiche causate dalla raccolta del materiale per *Arrowsmith*. In *The Man Who Knew Coolidge* (1928), egli cucì insieme (con la mente volta altrove: al suo secondo matrimonio) dei monologhi staccati, già apparsi sulla rivista *Mercury*, d'un fratello degenere di Babbitt: Lowell Schmalz. Più che di un romanzo si tratta di un abbozzo. Geismar, pur sostenendo che esso meritava un apprezzamento maggiore di quello incontrato, ammette che qui è più che mai riconoscibile l'influenza di Mencken, mentre è assente la profonda umanità di taluni racconti di Ring Lardner, ai quali *The Man Who Knew Coolidge* viene accostato (*The Last ecc., cit.*, p. 108).

26. CLIFTON FADIMAN, nella prefazione ad una ristampa del romanzo (New York, 1947), vede nel protagonista « the eager whole man sleeping like a beautiful child within the part-men in which we have made ourselves, and from which, before it is too late, we must emerge ».

27. È da notare che Babbitt era spesso riapparso nelle opere successive a quella che portava il suo nome, tanto da suggerire l'idea — specie in *Arrowsmith* — che l'ambizione di Lewis fosse di costruire intorno a Zenith, capitale dello immaginario Stato di Winnemac, una saga, l'equivalente industriale del Sud faulkneriano di Yoknapatawpha.

La vendita della sua azienda industriale gli consente un'illimitata vacanza in Europa. Ed è appunto staccandolo dal suo ambiente, che Lewis priva questo suo personaggio, non meno goffo dei predecessori, di quel senso di tensione, di disagio, d'arrivismo o di frustrazione, che costituiva il nerbo di costoro. Direi che siamo di fronte a uno dei libri dove le debolezze di Lewis sono più evidenti. Lo si avverte fin da quell'inizio insolito, collocato molti anni avanti la vicenda narrata e che non dura nemmeno per tutto il primo capitolo. In esso Sam Dods-worth, che a Yale s'era dimostrato un abile giocatore di football, può anche ricordarci il Tom Bauchanan di *The Great Gatsby*. Ma questi accenni alla sua personalità, come anche al nascente idillio con Fran, non sono ripresi coerentemente nel seguito della narrazione, che si svolge secondo uno schema abituale in Lewis, cioè l'accumulazione di grossi blocchi contigui che non rientrano in un disegno architettonico preordinato.

In realtà, il racconto dei vagabondaggi della coppia Dods-worth in Europa ricalca troppo a lungo le pagine più piatte di un Baedeker, conformemente alle intenzioni dei coniugi, subito espresse:

« Spring on the Italian Lakes! Motoring through the Tyrol! London in the Season!... I'd like to look over the Rolls-Royce and Mercedes Plants. And see Paris and the Alps. But a year — that's a long time. I think we get pretty tired of Europe, living around in hotels ».

Tocchiamo il culmine di questo tono da giro turistico nel momento in cui il Vesuvio appare a Sam: « as absolute in his loneliness as Fujiama », dove non si sa se sia cosa più ingenua il paragonare un vulcano ad un altro, o la prova evidente che la fantasia di Lewis si sta muovendo nell'ambito dei « dé-plicants » delle agenzie di viaggio. Quanto ai rapporti con gli Europei, siamo ben lontani — ancora una volta — dai motivi universali impliciti nel tema « internazionale » di Henry James, o da quella « ricerca del passato » che formava il sottofondo degli ultimi, incompiuti romanzi di Hawthorne. Qui percepia-

mo soltanto l'incapacità di due esseri ad adattarsi a modi di vita che non sono i loro e, di riflesso, l'impaccio di Lewis alle prese con un ambiente che non gli è familiare. È sintomatico il fatto che anche l'argomento più vicino al cuore di Lewis — la crisi dei rapporti coniugali tra i due protagonisti — venga trattato sbrigativamente. Fran abbandona il marito irretita da una passione « romantica » per un nobile austriaco; Sam, nel consolarsi, sembra badare di più ad affinità nazionalistiche, per così dire, che di cuore: si risposa infatti con un'emigrata americana, delusa, a sua volta, del proprio matrimonio europeo. In ogni passo della vicenda sentimentale di questi coniugi benestanti manca il minimo segno di passione umana.

Al momento della sua comparsa, il romanzo riuscì a suscitare critiche parzialmente favorevoli, come quella di Mario Praz: « Arte applicata, questa di Sinclair Lewis, ma che pure ha una sua ragion d'essere. In ogni caso è infinitamente più utile, per la sincerità con cui i problemi sociali sono trattati, che non le utopistiche visioni d'un'America di fantasia le quali, mentre recano dubbi contributi all'arte, non ne recano alcuno alla comprensione del continente d'oltre Oceano ».²⁸ Dato però che ai pericoli di questa incomprendione ho già accennato, credo di poter ripetere che anche *Dodsworth* porta « dubbi contributi all'arte »: esso mi sembra proprio segnare i limiti della narrativa di Lewis, sia nell'ambigua scelta del tema (siamo sempre fermi alle « mezze verità » di Mark Schorer), sia nel trattamento di esso.

La vena di Lewis, tanto legata alle vicende dei « roaring twenties », andava declinando insieme allo spegnersi del decennio. Mentre questo, però, si sarebbe chiuso in mezzo agli sconvolgimenti della crisi economica, allo scrittore era riservato l'ultimo, e il più alto, momento di popolarità, con l'attribuzione del Premio Nobel nel 1930.

28. « L'Americano in Europa » in *Cronache letterarie anglossassoni*, Roma, 1961, vol. II, p. 174. Il saggio, dedicato in massima parte a un commento della trama del libro, porta la data del 1929.

Il decennio che s'apriva con il 1930 vide un Lewis inizialmente più che mai sicuro di sé. I clamori scatenatisi intorno alle sue opere l'avevano reso certo di una cosa sola: egli teneva in pugno ambo le chiavi del cuore del grosso pubblico; ed era deciso a non mollarle.²⁹ Durante tutti gli anni successivi, pertanto, Lewis insisterà ad applicare la *propria* formula di « autore di successo ». La critica lo ignora, ormai, o lo tratta come uno scrittore superato. Ma Lewis continua a versare nuovi argomenti — o, meglio, nuove variazioni su argomenti già trattati — entro il suo stampo consueto; e il pubblico non sembra negargli il proprio favore. Egli ha raggiunto l'ideale d'una produzione a fini commerciali: la standardizzazione. Divenuto celebre nel clima di una « affluent society », segue il destino di tutti i personaggi popolari in un tale tipo di società: si trova ormai prigioniero di quegli schemi di vita che, con l'apparenza di criticarli, egli ha in realtà accettato. « The Lewis story was, superficially », scrive ancora Geoffrey Moore, « a success story, but as the time went on the novels got worse and worse ».³⁰

In *Ann Vickers* (1933), in cui ritorna sulla storia di una donna emancipata, le concessioni ai gusti della sua epoca hanno almeno un aspetto positivo: la sua rigida reticenza nei confronti dei rapporti sessuali appare allentata. Ma già il terzo libro di questo periodo, *It Can't Happen Here* (1935), è un altro classico esempio di come, ripetendo le parole citate di Lewisohn, egli si buttasse freneticamente sul primo argomento suggeritogli. L'imbeccata gli venne, nella fattispecie, dalla seconda moglie, Dorothy Thomson, una giornalista militante, una accesa antinazista espulsa dalla Germania.³¹ Il romanzo è una

29. Tale intento ci è testimoniato, già in un periodo anteriore, dalla raccolta delle sue lettere all'editore, dove riversa — e sembra che non abbia altro in mente — tutti i tesori accumulati durante il suo passato di addetto alla pubblicità (cfr. *From Main Street to Stockholm - Letters of Sinclair Lewis 1919-1930*, edited by HARRISON SMITH, New York, 1952).

30. « Sinclair Lewis, A Lost Romantic », *cit.*, p. 156.

31. Mentre sto completando questo scritto, è annunciata la prossima uscita in America del libro di VINCENT SHEEAN, *Dorothy and Red*, tutto dedicato all'esame delle movimentate vicende di questo matrimonio.

fantasticheria intorno ad un'ipotetica instaurazione del fascismo negli Stati Uniti. *The Iron Heel*, che Jack London aveva scritto nel 1907, è certamente un quadro più allucinante dei mali impliciti in una dittatura; per tacere dei romanzi utopistici di Huxley e di Orwell. E *All the King's Men*, che Robert Penn Warren scrisse nel 1946, rifacendosi esplicitamente alla figura di Huey P. Long, offre un'analisi molto più efficace delle possibilità che l'ordinamento costituzionale americano offriva al sorgere di fenomeni del tipo fascista. Ma, in questa circostanza, Lewis si preoccupò di nuovo soltanto dell'eventuale suscettibilità dei lettori: Schorer riferisce che, quando Long venne assassinato alla vigilia della pubblicazione, Lewis inviò un lungo telegramma alla casa editrice disponendo che venissero abolite tutte le allusioni al « defunto ».³² Anche se la moglie era riuscita ad accendere il suo idealismo velleitario, egli non poteva spingere la sua coerenza politica fino al punto di nuocere alla popolarità del romanzo.

Work of Art (1934) è ancora una « success story » impregnata dei più venali valori del decennio trascorso: l'avventura di uno scrittore che abbandona la propria attività artistica per dedicarsi all'industria alberghiera; mentre *The Prodigal Parents* (1938) ci offre, nel protagonista, Fred Cornplow, una ennesima incarnazione di Babbitt, qui assunta, per di più, a simbolo dell'uomo in tutti i tempi e paesi. Continuando a spostare il proprio occhio scrutatore da un angolo all'altro della ribalta americana, Lewis si addentra poi, con *Bethel Merriday* (1940), nell'ambiente teatrale, che egli aveva avuto agio di frequentare sia seguendo la riduzione per il palcoscenico di alcune sue opere, sia a causa della senile infatuazione nei riguardi di una giovane attrice; in *Gideon Planish* (1943) mette in ridicolo il funzionamento di quelle attività da lui indicate con la felice « portmanteau word » di « philanthrobbery ». Più avanti, con *Kingsblood Royal* (1947), giungerà persino ad affrontare il problema negro, in ritardo non solo rispetto a quegli scrittori che si erano esplicitamente occupati di questo pe-

32. *An American ecc., cit.*, p. 609.

renne dilemma della vita americana, ma anche su quei coetanei — la Cather di *Sapphira and the Slave Girl* (1940), per esempio — ai quali il tema era giunto, come a lui, già filtrato attraverso una lunga tradizione.

Un discorso più esteso merita *Cass Timberlane* (1945). Qui Lewis ha decisamente rinunciato a giocare al braccio di ferro con l'America degli anni Venti, e si concentra soltanto sull'argomento che gli riesce più spontaneo: una cronaca dei sentimenti intimi, in prevalenza coniugali. Troviamo una dichiarazione che è emblematica di tale punto di vista radicato:

If the world of the twentieth century... cannot succeed in this one thing, married love, then it has committed suicide, all but the last moan, and whether Germany and France can live as neighbours is insignificant compared with whether John and Maria or Jean and Marie can live as lovers.

Così commenta Geismar: « And this is in fact a 'reversion' rather than a return to Lewis's western origins: a reversion that has partially sublimated, but hasn't altogether resolved the familiar elements of Lewis's conflict ». ³³ Non si può negare però che ci troviamo di fronte ad una delle opere più caratteristiche di Lewis: del Lewis intimista, cioè del meno ricordato.

Il romanzo si apre con la descrizione del tribunale, un edificio nello stile di Howard Pyle:

It was of a rich red raspberry brick trimmed with limestone, and it displayed a round tower, and octagonal tower, a minaret, a massive entrance with a portcullis, two lofty flying balconies of iron, colored-glass windows with tablets or stone petals in the niches above them, a green and yellow mosaic roof with scarlet edging, and the breathless ornamental stairway from the street up to the main entrance without which no American public building would be altogether legal.

33. *The Last ecc., cit.*, p. 143.

È un'istantanea che ne ricorda altre, specialmente — nell'accurata specificazione dei materiali impiegati — quella dello Athletic Club di Zenith, in *Babbitt*. Strano a dirsi, l'architettura è l'unica arte che sembri dare le ali alla fantasia di questo scrittore tanto poco preoccupato di « costruire » i suoi romanzi. Si tratta, generalmente, di descrizioni d'interni, ma — ed è un altro particolare che ci indica i limiti del suo preteso « realismo », quello che è stato indicato come puramente « fotografico » — in romanzi così perentoriamente situati in una epoca storica, non vi è nulla che ci aiuti a « datare » con chiarezza gli oggetti: nulla, per esempio, che possa avvicinarsi al salotto descritto da Salinger in *Zooey*. Questi accurati inventari dei « pezzi » che compongono l'arredamento trovano invece la loro collocazione temporale nel fatto che Lewis li contrappone agli indici culturali più labili di una determinata epoca. Si sarà notato il finale del brano appena citato; ed anche la pagina di *Babbitt* richiamata si chiude con un accento garbatamente umoristico:

and at one end of the room was a heraldic and hooded stone fireplace which the club's advertising-pamphlet asserted to be not only larger than any of the fireplaces in European castles, but of a draught incomparably more scientific. It was also much cleaner, as no fire had ever been built in it.

Cogliamo per un attimo i toni del René Clair di *The Ghost Goes West*. In *Cass Timberlane*, però, la descrizione del tribunale, seguita immediatamente da un analogo ritratto dell'antica magione del giudice, acquista un significato ulteriore. Qui gli edifici non si ergono più freddi e minacciosi ad imprigionare gli individui, a trasformarli in burattini; la febbre degli anni Venti, anche nell'attività edilizia, è passata: e le case si armonizzano, ora, con le modeste vicende degli individui; simboleggiano, quasi, i limiti di un mondo che è tutto domestico. Simbolo è, ovviamente, un'espressione da intendersi nel senso più restrittivo, nel caso di Lewis. La sua imperizia nel maneggiare uno strumento tanto sottile è confermata, ad esempio,

dal suo impacciato insistere sul parallelismo tra la gatta Cleopatra e la giovane seconda moglie del giudice, Ginny.

Nonostante tali difetti evidenti, il libro risulta una delle opere più unitarie di Lewis: possiede un'unità d'ispirazione che lo colloca esattamente all'opposto di *Babbitt* o di *Elmer Gantry*, dove il materiale coibente era intessuto di sgomento o di orrore. Qui, anche le storie che fanno da cornice alla vicenda principale — le « tranches de vie » inserite con la tecnica di Dos Passos ma, in effetti, nella vena melanconica di Sherwood Anderson — s'intonano senza scompensi al resto della narrazione. Il limite del libro è, sicuramente, in questo suo panorama grigio che tende al roseo. Ma non va dimenticato che fu proprio la fusione tra il motivo ispiratore e l'espressione di esso a colpire due critici dalle vedute completamente opposte — anche su Sinclair Lewis — come Mencken ed Edmund Wilson. Tale riuscita fusione non doveva ripetersi più nelle opere di Lewis. Continuando nella sua marcia all'indietro, egli tentò persino di agganciarsi alle tradizioni più antiche del suo giovane Paese, con un romanzo « storico » sui primi colonizzatori del West: *The God Seeker* (1949). Ma, dall'unione di un soggetto relativamente remoto con lo stile che aveva fatto la fortuna di Lewis negli anni Venti, nasce un impasto ibrido, che ricorda in modo strano il primo Steinbeck oscuramente romantico e bucolico, quello di *The Cup of Gold* e *To a God Unknown*. Nel finale del libro, poi, negli episodi che narrano i primi passi di un'organizzazione sindacale ancora nella fase corporativa, si è anche voluto vedere un embrione fossile di quella trilogia dedicata ai lavoratori, che Lewis aveva a lungo accarezzato di scrivere.³⁴ Non rientra, però, nel disegno del presente scritto l'esaminare anche il vasto campo delle « buone intenzioni » di questo scrittore, mai portate a termine.

34. Si veda RAMON GUTHRIE, « Sinclair Lewis and the 'Labor Novel' » in *Proceedings (Second Series, Number Two)*, *American Academy of Arts and Letters*, New York, 1952, pp. 68-82, c, in versione condensata, nella *Herald Tribune*, 10 febbraio, 1952.

È stato notato,³⁵ che l'ultimo romanzo della sua lunga schiera (*World So Wide*, apparso postumo) ha molte somiglianze con il primo, *Our Mr. Wrenn*. La differenza significativa consiste nel fatto che lo sfondo non è più offerto da transatlantici o da giri turistici, il palcoscenico consueto degli « Innocents Abroad », bensì dal continente europeo in tutta la sua millenaria solidità — anzi da quella Firenze alla quale Lewis, seguendo l'esempio di Hawthorne e di James si diceva ormai legato — dal quale sentiva, quasi profeticamente, che non avrebbe fatto più ritorno. (Morì a Roma il 10 gennaio 1951).

S'è detto come la fama di Lewis fosse legata al decennio 1920-1930. Al favore del pubblico s'accompagnò un'attenzione crescente da parte dei critici. In generale, però, quasi nessuno riuscì a guardare spassionatamente alle sue opere, prescindendo da quel fenomeno sociale che Lewis inoltre rappresentava. Gli vennero frettolosamente applicate delle etichette come « realista », « satirico », « critico sociale », delle quali s'è già indicata la parzialità. Il compito di emettere un giudizio obbiettivo su di uno scrittore contemporaneo, incoronato dal successo popolare e in piena attività (si era nel periodo in cui dava alle stampe circa un romanzo all'anno), non fu certo facilitato dagli atteggiamenti pubblici — « ufficiali » — che Lewis assunse. Il suo contegno, a quell'epoca tanto lontano dal suo vero carattere, porta l'impronta — ancora una volta — di H. L. Mencken,

Nel 1926 rifiutò apertamente l'assegnazione del Premio Pulitzer per *Arrowsmith*. Può darsi che su questa decisione giocassero le amarezze in precedenza accumulate,³⁶ ma tutt'altro fu il tono della sua lettera di rifiuto:

Between the Pulitzer Prizes, the American Academy of Arts and Letters, amateur Boards of censorship, and the inquisition of

35. SCHIÖRER, *An American ecc.*, cit., p. 797.

36. A *Main Street* era stato preferito *The Age of Innocence* di Edith Wharton e a *Babbitt*, *One of Ours*, non certo uno dei migliori romanzi di Willa Cather.

earnest literary ladies, every compulsion is put upon writers to become safe, polite, obedient, and sterile. In protest, I declined election to the National Institute of Arts and Letters some years ago, and now I must decline the Pulitzer Prize.

La cosa suscitò uno scalpore che s'accrebbe notevolmente quando, nel 1930, Lewis accettò, invece, il Premio Nobel.

Nel suo « Address » lo scrittore motivò chiaramente tale gesto: era il primo americano a vincere il premio, e tenne a sottolineare come esso non andasse tanto a lui quanto ad un intero movimento letterario.³⁷ Bisogna anche dire che il suo successo fu male accolto, in patria, non solo negli ambienti più retrivi della critica letteraria, ma anche da molti portavoce della cultura più aperta, irritati dai commenti dei giornali svedesi ed europei all'avvenimento.³⁸

La pretesa, da parte di Lewis, di ergersi a rappresentante del filone più vitale della letteratura americana, merita di essere analizzata. Come ha fatto notare Kazin, i realisti del primo dopoguerra — con l'eccezione di Anderson, che andò a scuola da Gertrude Stein — « were essentially indifferent to the old dream of a perfect 'work of art' ». ³⁹ È singolare, tuttavia, che, nel « Nobel Address », gli strali di Lewis si volgessero anche contro Howells, dal quale aveva ereditato molti principii informativi, con i limiti relativi, come il trattare sol-

37. Mosse, tra l'altro, un nuovo attacco all'American Academy e al suo direttore, Henry Van Dyke, che aveva astiosamente criticato il riconoscimento attribuitogli; e ai gusti letterari di quel consesso che, diceva Lewis, si erano fermati a Longfellow, egli contrappose una lunga lista di scrittori contemporanei, comprendendovi, con l'abituale sua lealtà, anche i rivali Dreiser e Anderson.

38. Si veda, per tutti, l'aspra nota di LEWIS MUMFORD in *Current History*, Gennaio 1931; ora in *A Collection ecc., cit.*, pp. 102-07.

39. ALFRED KAZIN, « The New Realism, Sherwood Anderson and Sinclair Lewis » in *On Native Grounds, An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, 1942, p. 207. Sarà bene ricordare che *Work of Art* s'intitola proprio il romanzo di Lewis in cui uno scrittore rinuncia all'arte in favore dell'industria alberghiera; nel cosmo lewisiano, quindi, tale espressione qualifica un albergo, non un romanzo; e nei suoi libri in generale, gli artisti sono spesso altrettanto sognatori ed inefficienti che i suoi « ribelli » politici.

tanto di argomenti conosciuti a fondo, o un'esaltazione della nobiltà del « commonplace ». ⁴⁰ L'errore di Lewis fu quello di trasformare questi criteri in una formula di successo. Troppo spesso il realismo di Howells divenne, in mano sua, una mera riproduzione mimetica dell'ambiente. Dello scrittore a cavallo del secolo son assenti tanto il rigore morale ⁴¹ quanto l'interesse per l'arte letteraria. E ancora più distante Lewis appare a Kazin dall'impegno degli scrittori succeduti a Howells: « Where Crane and Norris had gone to the depths to prove their realism, where Dreiser's naturalism had led him to massive realistic characters who were the embodiment of his profound sense of tragedy, the new realists brought into the novel the walking show of American life ». ⁴²

Ad ogni modo, Howells era morto proprio l'anno della comparsa di *Main Street*, e la Grande Guerra sembrava aver scavato tra i primi realisti e quelli degli anni Venti un solco profondo. Kazin insiste sul fatto che questi ultimi presentavano una forma di « realism that took itself for granted and swept at will over every sector of American life... though they were realists as a matter of course, they owed their realism more to the current of ideas during the 'Little Renaissance' than to the first pioneers of realism in the novel... If theirs was a realism of revolt, the revolt was entirely domestic, as it were; it was a realism essentially instinctive, rambling and garrulous, and homespun ». ⁴³ In questa prospettiva si può comprendere persino come Constance Rourke arrivasse ad affermare: « there

40. Si veda in proposito l'acuto studio di CLAUDIO GORLIER, « W. D. Howells e le definizioni del realismo » in *Studi Americani*, n. 2 (1956), pp. 83-126.

41. Una decisione come quella di Silas Lapham sarebbe apparsa ai tempi di Sinclair Lewis — e più che mai oggi, dopo un'ulteriore evoluzione dell'industrialismo — come un bizzarro residuo di un'etica paleo-capitalistica, più obsoleto ancora della luce a gas o del tram a cavalli.

42. *Op. cit.*, p. 208. Ad altri scrittori del primo realismo Lewis si riconnetteva, piuttosto, nella scelta dei temi, se è vero che *The Damnation of Theron Ware*, di Harold Frederic, può essere considerato un lontano precursore sia di *Main Street* che di *Elmer Gantry*.

43. *Op. cit.*, pp. 206-207.

is a sense in which Lewis may be considered the first American novelist »⁴⁴.

La posizione ambigua di Lewis e della sua produzione letteraria, « nave senza nocchiero » nella gran tempesta degli anni Venti, poté essere meglio esaminata a distanza di tempo, quando — scomparsi i critici mezzo crociati e mezzo « talent scouts » del tipo di Mencken — l'intero periodo venne contemplato con occhi più freddi, in grado di discernere il grano dal loglio nella messe copiosa che in quegli anni era disordinatamente cresciuta. Sono stati ampiamente citati i due critici che si sono maggiormente occupati di Lewis negli ultimi anni: resta da parlare di T. K. Whipple, al cui saggio su Lewis tanto Geismar che Schorer pagano i tributi dovuti a un precursore.⁴⁵

Tale saggio appare particolarmente interessante fin dall'inizio, poiché Whipple attacca sia l'opinione che Lewis aveva di se stesso, sia quella corrente su di lui: « Sinclair Lewis has said of himself: 'He has only one illusion: that he is not a journalist and 'photographic realist' but a stylist whose chief concerns in writing are warmth and lucidity' ». Mentre questa ultima pretesa viene considerata dal critico nient'altro che una velleità, egli trova però giusto il rifiuto, da parte di Lewis, delle etichette comunemente legate al suo nome: « indeed he is even more interesting as a product than as a critic of American society. Sure no one else serves so well as he to illustrate the relation between literature and the practical world ».⁴⁶

44. « Round up » in *American Humor*, New York, 1931; ora in *A Collection ecc., cit.*, p. 31. La scrittrice spiega la sua affermazione così: « In his unflagging absorption of detail and his grasp of the life about him he suggests Defoe; and it may be that like Defoe in England he will prove to have opened a way for the development of the novel in America ».

45. Su questo critico, troppo facilmente dimenticato oggi, si vedano le parole dedicategli da EDMUND WILSON in *Classics and Commercialism - A Literary Chronicle of the Forties*, New York, 1950, pp. 70-80. Il saggio su Lewis, il cui merito è aumentato dal fatto di essere apparso nel pieno degli anni Venti, è contenuto in *Spokesmen*, New York 1928, e fu parzialmente pubblicato, dapprima, su *The New Republic*, 15 aprile 1925.

46. « Sinclair Lewis » in *A Collection ecc., cit.*, p. 71. Circa la pretesa da parte di Lewis di essere considerato uno stilista, appaiono sintoma-

Riconosciute le qualità di verosimiglianza nelle sue descrizioni (paragonate ai grappoli dipinti da Zeusi, che gli uccelli venivano a beccare), Whipple esamina poi la ristrettezza spirituale del mondo lewisiano: dal quale sono assenti la vita intellettuale, quella religiosa e persino quella sociale. Tutto ciò si può far risalire alla povertà della sua fantasia creativa; egli non è che un collezionista di esemplari. La sua vena satirica nasce dall'acredine con la quale guarda quanto lo circonda, simile in ciò a molti dei suoi personaggi: « Undoubtrly, his hostility is only a reply to the hostility which he has had himself to encounter from his environment, such as every artist has to encounter in a practical society. But for the artist to adopt an answering unfriendliness is disastrous, because it prevents him from receiving and welcoming experience ». ⁴⁷ Da questa immaturità di Lewis, da questo suo oscillare tra valori con i quali mai s'identifica, nasce anche il suo aspetto di scrittore di successo: « To the present, at any rate, Lewis is significant as a social rather than a literary phenomenon... But perhaps after all it is better so: Lewis's romanticism and philistinism and vulgarity of style make him powerful because they make him popular. The attack on American practicality needs its shock troops — could we afford to give up so effective a critic for a better writer? ». ⁴⁸

Nei solchi aperti da Whipple cadono e proliferano rigogliosamente, circa un ventennio più tardi, le osservazioni di Geismar. Questo critico procede ad un radicale ridimensionamento della figura di Lewis: egli mira a demolire anche il « social phenomenon ». ⁴⁹ A suo parere, Lewis non è nemmeno

tiche le dediche di *Main Street* a James Branch Cabell e Joseph Hergesheimer, e di *Babbitt* a Edith Warton.

47. *Ibid.*, p. 77.

48. *Ibid.*, p. 82.

49. Schorer, pur attenendosi a un tipo di disamina più vicino a quello di Whipple, non si trova mai in contrasto con l'indirizzo di Geismar, in quelle pagine della biografia dove tratta dei singoli libri; nella sua antologia critica, poi, colloca Geismar in posizione predominante rispetto agli altri autori.

un autentico « realista » perché l'immagine che ci offre dei suoi tempi è falsata a causa del suo estraniamento da essi: « without a sense of either the flesh or of the mind... Perpetually oscillating between such extremes, none of which are actually *there*, how can this writer do otherwise? Marked by a thin and a narrow future, Lewis is indeed the Last Provincial of our letters: a provincial who wanders, homeless, between a barren and deteriorating hinterland and an increasingly appalling industrial order... And it is interesting to realize just how little of the 'real' United States is in the work of a writer who is so full of its manners, habits, and idioms ». ⁵⁰

La critica appare eccessiva anche rispetto al piano sociologico dal quale muove; specialmente per quanto concerne la allusione ai « 'real' United States », l'aver cioè Lewis dato dimensioni nazionali a quella « middle-class » che non è in fondo che una porzione di essi. ⁵¹ Le originali ed esatte intuizioni di Whipple vengono, così, estese dai critici più recenti al campo della scarsa sensibilità sociale dello scrittore. Nonostante la straordinaria abilità nel riprodurre quanto lo circonda, il conclamato « orecchio » per il linguaggio parlato e le inflessioni dialettali, e le capacità fotografiche del suo « occhio », ⁵² Lewis risulterebbe impotente a darci un quadro esatto della realtà. Sarebbe insomma, per usare uno dei termini che gli è stato affib-

50. *The Last ecc., cit.*, p. 131.

51. Non va dimenticato, a questo proposito, che studi sociologici e inchieste condotte secondo il metodo soggettivo (vale a dire quello con cui si chiede all'intervistato di indicare la propria classe di appartenenza) hanno dimostrato che, in codesta nazione, la grande maggioranza dei cittadini si identifica con la « middle-class » (cfr. REINHARD BENDIX and SEYMOUR M. LIPET, *Class, Status and Power*, London, 1954). Lo stesso Geismar, d'altronde, in un altro volume della sua storia del romanzo americano, rivolge a Dos Passos, che egli apprezza, l'appunto opposto a quello qui rivolto a Lewis (*Writers in Crisis*, Boston, 1942, p. 126).

52. Su questi elementi — comuni, ripeto, a quasi tutti i critici contemporanei, e di facile efficacia per via del loro richiamo fisico — insiste particolarmente E. M. FORSTER, « Our Photography: Sinclair Lewis », in *Abinger Harvest*, New York, 1936; apparso dapprima in *New York Herald Tribune Books*, 28 aprile 1929; ora in *A Collection ecc., cit.*, pp. 95-99.

biato più spesso, un cattivo giornalista; o, meglio, un cattivo sociologo.

È opportuno rendersi conto che la riconsiderazione critica dell'opera di Lewis, come è svolta lungo la linea Whipple-Geismar-Schorer, può spiegarsi alla luce non solo della posizione assunta da questo scrittore in seno all'America letteraria degli anni Venti, ma anche del metodo da lui adottato, a partire da *Main Street* e *Babbitt*. È un metodo che ricorda sotto molti aspetti quello del sociologo, o del cultore di antropologia culturale « on the field ». Lewis partiva da un'ipotesi (generalmente una situazione sociale che avesse un facile richiamo sull'opinione pubblica), raccoglieva un'infinità di osservazioni empiriche, e ne traeva delle generalizzazioni. Mancherebbe, nei libri dello scrittore, la fase della verifica; ma dato che quest'ultima — allora più che oggi — è soggetta a una serie di variabili soggettive che ne mettono in dubbio la rivendicata « scientificità », non si tratterebbe di una differenza significativa. Resta il fatto che molte delle sue pagine richiamano passi analoghi di alcune famose inchieste comunitarie che, proprio in quell'epoca, cominciavano a fiorire nella scienza sociale americana.⁵³

L'adozione di simili procedimenti per delle vicende che volevano essere, nelle sue intenzioni, « romances » sentimentali o « success stories », traduce sulla pagina scritta le contraddizioni che si dibattevano nell'animo di Lewis. Nei suoi romanzi, i personaggi sono pressoché identici dal principio alla fine in

53. Si pensi in particolare ai libri di ROBERT and HELEN LYND (*Middletown* e *Middletown in Transition*), di JAMES WELST (*Plainville, U.S.A.*), di W. LLOYD WARNER e dei suoi collaboratori (*Democracy in Jonesville*, e i primi due della « Yankee City Series »: *The Social Life of a Modern Community* e *The Status System of a Modern Community*). L'opera di Lewis, d'altronde, fu esaminata anche sotto questo profilo. Accade spesso che i cultori di scienze sociali, insoddisfatti dei risultati « on the field », allarghino i loro interessi alla letteratura. Si veda l'articolo di uno dei maggiori sociologi americani: E. S. BOGARDUS, « Social Distances in Fiction: Analysis of *Main Street* », in *Sociology and Social Research*, IX° 1929. Non di diretta derivazione, ma preta dello spirito delle maggiori « cronache » di Lewis, appare anche un'opera come quella di DAVID RIESMAN, DAVID GLAZER, RBUEL DENNEY, *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*, New Haven, 1950 (accessibile anche nella traduzione italiana: Bologna, 1956).

quanto la vicenda stessa è quasi sempre costruita nella forma statica propria dell'inchiesta sociologica: non vi si trova un punto culminante, non ci sono sorprese e, soprattutto, il racconto, appunto per questo suo ininterrotto svolgimento orizzontale, non raggiunge mai una conclusione. Se ne ricava l'impressione che Lewis sia stanco, ad un certo punto, di accumulare fatti, e che il romanzo si arresti di conseguenza. Accanto ai protagonisti, onnipresenti, non si erge mai alcuna figura contrapposta: molte di esse, benché minuziosamente descritte, fanno soltanto una rapida comparsa, come certi interlocutori nei dialoghi platonici, la cui sola funzione è quella di commentare: « Dici bene, Socrate ».

Tutto questo non presterebbe il fianco a critiche, se Lewis avesse intenzionalmente abbracciato tali moduli a-romanzeschi. Egli invece voleva « épater » i lettori al massimo con la scelta dell'argomento; per il resto tendeva a svolgere le sue cronache nel modo più convenzionale possibile.

In più, come l'introspezione dei caratteri si limita troppo spesso a seguirne le fantasticherie d'evasione, così la scena esterna difficilmente trascende il dato immediato. I tentativi di Lewis di allargarne il significato⁵⁴ appaiono ingenui, confrontati con lo sviluppo della tecnica del romanzo nei suoi contemporanei. Anche a questi argomenti, però — come ai più importanti influssi culturali del suo tempo — Sinclair Lewis si dimostrò costantemente sordo. Sembra che la sua unica preoccupazione fosse la scelta di un argomento « sensazionale » ma non

54. Sia in senso spaziale, come in *Main Street* (« The vista of Gopher Prairic was also the vista of ten thousand towns from Albany to San Diego... The same lumber yard, the same Ford garage, the same creamery, the same boxlike houses and two-story shops... the same standardized, nationally advertised warcs. »), sia in senso temporale, come in *The Prodigal Parents* (« When Fred Cornplow was an Egyptian, it was he who planned the pyramids, conciliated the mad pharaos... » e così via: « He is the eternal bourgeois, the bourjoyce, the burgher, the Middle Class whom the Bolsheviks hate and imitate, whom the English love and deprecate, and who is most of the population worth considering in France and Germany and these United States. He is Fred Cornplow; and when he changes his mind, that crisis is weightier than Waterloo or Thermopilae »).

eccessivamente problematico; e si è visto come evitasse di andare fino in fondo, trattando di alcuni « impasses » della sua epoca, e si limitasse (da *Babbitt* e *Elmer Gantry* a *Kingsblood Royal*) alla pura cronaca. È proprio questa mancanza di consapevolezza, e di sofferto amore per quanto aveva da scrivere, che fa dubitare di trovarci di fronte a un vero romanziere. Sinclair Lewis stesso sembrò rendersi conto dei suoi limiti quando, superate attraverso amare esperienze le pretese di essere uno stilista o una pietra miliare della letteratura americana, sopravvenne il momento della verità che gli fece scrivere, nell'introduzione alle sue *Selected Short Stories* (1935): « One of the things interesting to the author, is the discovery that he, who has been labeled a 'satirist' and a 'realist' is actually a romantic medievalist of the most incurable sort ».⁵⁵

A questo punto mi sembra abbastanza comprensibile come Lewis sia sempre stato, e tuttora rimanga, una figura controversa della letteratura americana. Aveva iniziato come mero narratore di facili « romances »; ma, nel loro evolversi, le sue trame sentimentali vennero ad essere sempre meno astrattamente « romantiche » e a situarsi nel quadro della società contemporanea. Purtroppo per Lewis, per quel romanziere rimasto sempre allo stato potenziale, fu proprio il modo con cui ritraeva la società — un disgusto scambiato per « realismo satirico » — che colpì chi lo lesse. Spinto dal facile successo popolare, forte del letale appoggio di Mencken, egli si buttò a dipingere sempre più accuratamente quell'ambiente dal quale istintivamente s'era ritratto, dopo averlo contemplato, come testimoniano, da un lato, *Arrowsmith* e la schiera dei personaggi più vicini al suo sentire immediato, dall'altro, il fatto che *Babbitt* e i suoi molti successori divennero degli aridi fantocci. Il perché di questo secondo fatto fu subito intuito dal rivale Sherwood Anderson, che, nascendo anch'egli dalle me-

55. Riportato, con il precipuo scopo di esprimere il proprio dissenso, da GEISMAR, *The Last ecc., cit.*, p. 81, in nota. Sul « romanticism » di Lewis s'era a lungo soffermato Whipple, distinguendone due forme: il sentimentalismo e quello del « commonplace » (cfr. « Sinclair Lewis », *cit.*, p. 79).

desime radici rivoluzionarie dei primi anni Venti, doveva poi battere il cammino opposto: « To one who is himself afraid to live there is, I am sure, a kind of joy in seeing other men as dead ». ⁵⁶

Il maggior torto di Lewis fu, a mio parere, quello di abbandonarsi tanto supinamente in braccio alla formula che lo portava al successo. È vero che la sua vena dapprima romantica, e in seguito di realista dei sentimenti intimi, non morì mai in lui, anzi fu l'unico aspetto della sua narrativa in cui si può cogliere un processo di maturazione. ⁵⁷ Ma il suo sforzo in quest'ambito non diede il risultato auspicabile. In *Cass Timberlane*, dove tale indirizzo tocca il culmine, si scorge la reazione a quel sentimentalismo « rosa », contro il quale già Howells s'era battuto, che viene sostituito, però, da un sentimentalismo più dimesso, più provato dalle avversità, più « grigio », direi, — ed è in questi limiti che ho parlato di realismo — non già da una contrapposizione (anche attraverso l'apparente sconfitta dei personaggi che ne sono i portavoce) di questi valori, nei quali Lewis continuò confusamente a credere, a quelli dell'avversato « insane world ». Lewis non raggiungerà mai un simile livello.

Il suo posto nella letteratura americana, e nella più vasta storia della cultura mondiale, è dovuto, invece, proprio ai grossi successi degli anni Venti, a quelle « anti-utopie » ⁵⁸ in cui contemplò l'avvento dell'industrialismo, senza bisogno di lenti addizionali, con l'occhio reso vitreo da uno stupore intriso di

56. « Four American Impressions », in *Sherwood Anderson's Notebook*, New York, 1926, pubblicato dapprima in *New Republic*, 11 ottobre 1922, ed ora ristampato in *The Portable Sherwood Anderson*, edited by HORACE GREGORY, New York, 1949, e in *A Collection ecc., cit.*, p. 28.

57. Se ho tanto insistito su questo aspetto degli scritti di Lewis, è perché mi sembra che i suoi critici vi abbiano spesso accennato senza approfondirlo.

58. Il termine è applicato da Geismar a *Babbitt* in « Society and the Novel », in *A Time of Harvest - American Literature 1910-1960*, edited by ROBERT E. SPILLER, New York, 1962, p. 38. In questo saggio il battagliero critico attenua assai il suo originario giudizio negativo sulle opere « sociali » di Lewis.

spavento. « He was one of the worst writers in modern American literature, but without his writing one cannot imagine modern American literature », scrive Schorer al termine della sua voluminosa biografia, attenuando in parte il giudizio negativo di Fiedler, con il quale si sono aperte queste note.⁵⁹

Entro tale prospettiva, anche dalle anime sperdute più vicine al cuore di Lewis possiamo trarre degli insegnamenti. Il pensiero ritorna a tutti i personaggi che sotterraneamente lottano per difendere quello che sentono come vero — anche se appare superato, oggi che i Babbitt, nel loro tronfio aspetto esteriore, come i Rinoceronti di Jonesco, sembrano avviati a diventare l'inarrestabile maggioranza.

GIUSEPPE GADDA CONTI

59. *An American ecc., cit.*, p. 813. Da notarsi l'affinità con quanto già scritto da Whipple, molti anni prima (v. sopra p. 280).