

## LE DUE ASCESE DI SILAS LAPHAM

Generalmente si compie un errore nei riguardi di William Dean Howells ed è questa, forse, l'unica circostanza in cui egli soffre dell'amicizia (che in vita molto gli giovò — ma che qui assume l'aspetto di un confronto sfavorevole) con due dei massimi scrittori del tempo: Henry James e Mark Twain. Tale errore, che nasce di solito dal tentativo di tracciare un po' sbrigativamente i contorni di questa « personalità minore », è quello di vederla come in un canocchiale capovolto, per cui le varie tappe della sua lunga e attivissima esistenza, e della sua eclettica produzione letteraria risultano come schiacciante l'una sull'altra, sì che il « realista » incipiente che a Venezia s'innamorò di Goldoni è tutt'uno col maturo scrittore che, molto più tardi, fu colpito dal virus di Tolstoj; e, pur concedendo che una certa differenza vi sia tra romanzi come *The Lady of the Aroostook* o *Indian Summer* da un lato, e *A Modern Instance* e *The World of Chance* dall'altro, è quasi pacifico che quelli cosiddetti « sociali » costituiscano un blocco monolitico. Si aggiunga che la generica etichetta di « socialista » fa sì che Howells venga disputato, come proprietà esclusiva, tra numerose tendenze progressiste, come i seguaci del neo-fisiocratico Henry George, o quelli di Edward Bellamy, ovvero quelli di William Morris; tutti movimenti d'idee ai quali egli di volta in volta s'accostò, o per i quali provò simpatia, ma dai quali non si lasciò mai assorbire. Concludendo, appare a molti più che naturale che questo progressista (o meglio: « mugwump », per applicargli una delle pittoresche denominazioni del gergo politico americano) sia anche il primo importante scrittore che, secondo Michael Millgate, « si cimentò in una rappresentazione 'realista' e critica della società urbano industriale del pe-

riodo del dopoguerra»<sup>1</sup>. Lo scopo di quanto segue è di offrire, invece, di codesto periodo della produzione letteraria di Howells, una interpretazione particolare. Ossia cercar di dimostrare che nel suo romanzo più noto, *The Rise of Silas Lapham*, il quadro di tale società, che pure vi appare rappresentata con estrema vivezza, non costituisce l'argomento principale della narrazione<sup>2</sup>.

Oltre a godere di vasta notorietà tra lettori di ogni tipo<sup>3</sup>, *The Rise of Silas Lapham* è stato oggetto di un numero veramente notevole di studi particolari: è quasi universalmente ritenuto un « capolavoro minore » della letteratura americana, e da molti l'opera migliore di W. D. Howells. Hippolite Taine, ha sintetizzato a suo tempo questi giudizi, nel raccomandarne la traduzione a un editore francese: « C'est le meilleur roman écrit par un américain, le plus semblable à ceux de Balzac, le plus profond, et le plus compréhensif »<sup>4</sup>.

Ciò che i critici ammirano, in questo romanzo, è il modo con il quale è costruito: la sua struttura architettonica. Ispirandosi al simbolo centrale dell'intera narrazione — la casa che Silas edifica nel quartiere « alla moda » di Boston, lungo Beacon Street — è stato recentemente detto, con un'ingegnosa, prolungata similitudine: « Così Howells . . . ha costrui-

1. *American Social Fiction: James to Cozzens*, Edinburgh and London, 1964, p. 19. Millgate contrappone *The Rise of Silas Lapham* (1885) ad altri libri che gli sembrano solo parzialmente rappresentativi della situazione sociale di quel periodo: *The Confidence-Man* di Melville (1857, prima ancora della Guerra Civile); *The Gilded Age* di Mark Twain e Charles Dudley Warner (1873), e persino al famoso *Looking Backward, 2000-1887* di Edward Bellamy (1888), che però doveva ispirare una fioritura di romanzi utopistici fra i quali i due di Howells: *A Traveler from Altruria* (1894) e *Through the Eye of the Needle* (1907).

2. Millgate, d'altronde, nel corso del saggio citato, finisce lui stesso col sottolineare le differenze che corrono tra *The Rise of Silas Lapham* e *A Hazard of New Fortunes* (1890), forse il maggiore dei romanzi « sociali » di Howells.

3. Lettori non soltanto anglosassoni. Il libro (per quanto mi risulta) è l'unica opera di quest'autore tradotta in italiano: *Le fortune di Silas Lapham*, a cura di CESARE G. CECIONI, Roma, 1962.

4. Citato in: EDWIN H. CADY, *The Road to Realism - The Early Years of William Dean Howells: 1837-1885*, Syracuse, 1956, p. 240.

to, su piccole fondamenta e usando materiali non nobili, seguendo scrupolosamente il suo progetto cianografico, una casa d'ampio e spazioso respiro, che contiene non una 'lunga brutta scala dritta', ma piuttosto due scale che s'intersecano in molti modi ingegnosi, prima di congiungersi infine al piano superiore »<sup>5</sup>.

Le due scale rappresenterebbero le due trame centrali del romanzo: quella dell'« ascesa » di Silas Lapham, e quella dell'avventura amorosa di entrambe le sue figlie. La vicenda di *The Rise of Silas Lapham* è abbastanza nota. Basteranno, per meglio comprendere quanto si verrà dicendo, pochi cenni riassuntivi. Silas Lapham, un contadino del Vermont che ha scoperto per caso una sorgente di vernice minerale nel suo campo, ha fatto rapidamente fortuna sfruttandola industrialmente. All'apertura del romanzo lo si vede ormai saldamente inurbato in Boston e pronto a dar la scalata alle più alte sfere sociali cittadine. Boston non è più il centro sociale, culturale e religioso di vent'anni prima (Howells lo suggerisce con una moltitudine di piccoli e ripetuti tocchi), conserva però, agli occhi dell'ex campagnolo, un fascino intatto. Il principale strumento di affermazione sociale progettato da Silas è la costruzione d'una nuova casa nel prestigioso quartiere della Back Bay. Il secondo ausilio sembra venirgli offerto, come già la vernice, dalla fortuna: la moglie e le figlie hanno conosciuto al mare i Corey, una delle « cento famiglie » bostoniane, e il giovane Tom cerca impiego (e viene entusiasticamente accettato) nella sua ditta, come corrispondente estero.

Tom Corey sembra anche innamorato di una delle figlie Lapham: agli occhi di tutti della minore, la bella Irene, più quieta, ma in pari tempo più sognatrice, della spiritosa sorella Penelope<sup>6</sup>. Quest'ultima, infatti, si rifiuta di partecipare

5. G. THOMAS TANSELLE, « The Architecture of *The Rise of Silas Lapham* », in *American Literature*, vol. 37, n. 4, gennaio 1966, p. 430.

6. Le due sorelle ricordano, in molti tratti, le due eroine di *Sense and Sensibility* di Jane Austen. Howells ammirava moltissimo questa pioniera del realismo domestico: in *Criticism and Fiction*, la chiamò la « di-

alla gran cena in casa Corey alla quale i Lapham vengono infine — con loro grande gioia ed anche imbarazzo — invitati. Codesta cena è la pietra di volta del romanzo, non solo per la sua posizione strutturalmente centrale, ma anche perché in essa, nella descrizione dei vari convitati, toccano il vertice le qualità di umoristico osservatore sociale che Howells possiede.

Da questo momento la vicenda di Silas subisce un voltafaccia. La sua vernice sta per venire espulsa dal mercato da quella di più giovani (e organizzati) concorrenti; Silas si trova improvvisamente senza fondi liquidi per fronteggiare la congiuntura avversa: alcune speculazioni in borsa gli sono andate male; e le azioni depositate dal suo ex socio Rogers in garanzia di un prestito, risultano essere non più che pezzi di carta, dato che la proprietà che esse rappresentano è alla mercé di una predatoria linea ferroviaria (unico accenno, nel romanzo, alla realtà contemporanea delle lotte industriali che avevano luogo in America). Per ultimo, la casa di Beacon Street, l'estrema carta nel mazzo di Silas, è distrutta da un incendio provocato incautamente da Lapham stesso. Contemporaneamente, Tom Corey dichiara di essere innamorato di Penelope, non di Irene. Quest'ultima si ritira in campagna per riprendersi dall'acerba delusione; mentre la prima, pur innamorata di Tom, s'intestardisce a rifiutarlo dichiarando che mai costruirà la sua felicità a spese della sorella.

Nei capitoli finali, Silas raggiunge il culmine della sua vera « ascesa », quella morale. Rogers gli offre il mezzo per risolvere tutti i suoi imbarazzi finanziari: vendere il malaugurato pacchetto azionario a una filantropica società inglese. Lapham, benché gli inviati di tale organizzazione siano disposti ad essere conniventi, si rifiuta: preferisce fallire e ritirarsi nella sua fattoria d'origine, dove ricomincerà a lavorare, sia pure con ambizioni limitate. Parallelamente, Penelope cede ai richiami del buonsenso e sposa Tom Corey, con il quale parte

vina Jane ». Son questi probabilmente gli anni in cui egli ne subì maggiormente l'influsso, dato anche che *April Hopes*, il più austeniano dei romanzi di Howells, è del 1888.

per il Sud America dove un nuovo impiego lo attende. L'unico neo di questi serratissimi capitoli finali è l'inserimento d'un episodio tragicomico: la gelosia di Persis Lapham per una bella e misteriosa impiegata di Silas. Si scopre poi che costei è Zerilla Dewey, la figlia (vittima di un matrimonio malriuscito) del soldato che, durante la Guerra Civile, aveva sacrificato la vita per salvare quella del « colonnello » Lapham, facendogli scudo con il proprio corpo.

A parte quest'episodio, si può ben vedere come le due trame (quella affaristica e quella amorosa) siano strettamente legate tra loro, quasi avviluppate. È l'aspetto maggiormente dibattuto del romanzo, come ribadisce Tanselle: « È in effetti questa doppia 'scala', o trama che, più d'ogni altra cosa, ha causato dissensi circa i meriti relativi di *Lapham* »<sup>7</sup>. Tanselle giudica che i due *plots* si equivalgano; io sarei propenso invece a ritenere che l'intreccio amoroso, per quanto getti molta luce sull'altro e non sia affatto un diversivo come taluni ritengono, rimanga pur sempre un *subplot*. Quello che mi sembra pacifico è che anche questo *subplot* rientri perfettamente nel disegno dell'intero romanzo; cosa che, a mio parere, Donald Pizer ha ampiamente dimostrato<sup>8</sup>.

Il merito dell'analisi di Tanselle consiste soprattutto nel tentativo di far coincidere l'accennata struttura architettonica del libro, con il suo movimento interno. La maggior parte dei commentatori, infatti, dopo aver pagato un tributo quasi rituale alla maestria con cui i contorni del romanzo sono disegnati, vedono poi codesta impeccabile costruzione formale riempita dei contenuti più dissimili: la « splendida » caratterizzazione del protagonista, la « finissima satira » della cena in casa Corey, e così via. Quasi che Howells, sospinto solo dal-

7. *Luogo cit.*

8. v. « The Ethical Unity of *The Rise of Silas Lapham* » in *American Literature*, vol. 32, n. 3 (Novembre 1960), pp. 322-27. Tra i pareri contrari, mi sembra che quello esposto più brillantemente sia di MARCUS CUNLIFFE in *The Literature of the United States*, Harmondsworth, 1954, p. 198.

le impellenti scadenze periodiche (il romanzo fu dapprima pubblicato sulla rivista *The Century* in dieci puntate mensili, dal Novembre 1884 all'Agosto 1885), una volta innalzati i muri di quel metaforico edificio, l'avesse poi in fretta popolato con scene di diversa intensità — prevalentemente comica — e non legate tra loro.

Per rendere ancora più chiaro, specie nell'uso di certi termini, quanto si dirà in seguito, mi sia concessa un'ultima citazione dall'articolo di Tanselle, riportando il diagramma nel quale il suo punto di vista si riassume:

<i>Capitoli</i>	<i>Tema</i>	<i>Movimento</i>	<i>Argomento Principale</i>
1 - 4	Affari	Ascesa materiale	Discussioni sulla casa
5 - 12	Amore	Ascesa sociale	Discussioni sul matrimonio
13 - 15	Cena	Elementi in equilibrio	
16 - 19	Amore	Declino sociale	Scelta etica: Penelope
20 - 27	Affari	Declino materiale	Scelta etica: Silas

La tesi di Tanselle<sup>9</sup>, come si può chiaramente vedere, è che le due trame, affaristica e amorosa, si dispongono con proporzione esattamente eguale intorno ai tre capitoli centrali, che a loro volta fanno corona al XIV, quello famoso della cena. Mi sembra però che questa linearità schematica lasci in ombra taluni punti, sui quali vorrei soffermarmi.

Che la « risc » di Silas Lapham sia un'ascesa morale risulta chiaramente, non solo dalla esplicita dichiarazione del-

9. « The Architecture etc. », *cit.*, p. 435. Un altro acuto schema proposto, è la tripartizione di GEORGE ARMS, che colloca le linee divisorie dopo i capp. 10 e 19, rispettivamente. Vedi la sua introduzione all'edizione Rinehart del romanzo, New York, 1951.

l'autore quando lo storico Parkman ebbe a misconoscere il punto<sup>10</sup>, ma anche dal valore che l'espressione assume nel testo, quando compare. Per esempio, all'inizio del capitolo IV, si dice che il matrimonio di Silas con Persis « had been a rise in life for him » (p. 46). E se qui il vocabolo può avere anche un connotato sociale (Persis faceva la maestra nel villaggio dal quale provenivano, mentre Silas era nato tra i campi), subito dopo il suo significato diventa inequivocabile. Parlando della circostanza in cui Silas s'era liberato del suo socio iniziale, Rogers, Howells commenta: « It was a moment of terrible trial. Happy is the man forever after who can choose the ideal, the unselfish part, in such an exigency! Lapham could not rise to it ». (p. 47).

Per vedere meglio in che cosa consista l'ascesa morale di Silas Lapham (che cronologicamente coincide, come il sincronico movimento opposto dei due piatti di una bilancia, con il suo declino esteriore) sarà bene esaminare la portata delle spinte verso un'ascesa d'altro tipo. Il sommo della scala sociale, a Boston, appare impersonato dai Corey, al cui livello Silas cerca freneticamente di portarsi. Ora, secondo molti, la funzione dei Corey nel romanzo è quella di costituire una sorta di contraltare ai Lapham. E questo a svariati livelli: dai numerosi umoristici contrasti sul piano del costume, a una contrapposizione, dotata di maggior significato, del tipo « vecchia aristocratica » e « nuova democratica » America. E, sicuramente, tale visione è incoraggiata dalla struttura del romanzo che, come si è appena ricordato, si svolge lungo una trama tenuta in equilibrio da simmetrici contrappesi. Il contrasto sarebbe particolarmente evidente nelle figure dei due capifamiglia: a Silas Lapham si contrappone Bromfield Corey. A mio parere, invece, tale insanabile posizione antitetica non esiste: Bromfield Corey è solo la sintesi di taluni valori (prin-

10. Cfr. WILLIAM DEAN HOWELLS, *Literary Friends and Acquaintance*, New York and London, 1902, p. 141; e HARRY T. MOORE, *Afterword* all'edizione Signet Classics del romanzo, New York, 1953, p. 346. Tutte le citazioni verranno tratte da questa edizione.

cialmente culturali — si pensi alle opinioni di Silas in materia di paesaggio e di letture) che Lapham, (prototipo in questo di un'intera nuova generazione di *Yankees*) nella sua rapida ascesa « materiale », ha trascurato. Valori che sono cari all'intensa passione di umanista di Howells, almeno quanto quelli democratici sono cari al suo cuore di figlio del West. In Bromfield Corey sono riassunti (e visti con quell'occhio nostalgico ch'era tipico degli amici e mentori di Howells, da James Russell Lowell al Dottor Holmes) tutti quei valori tradizionali che stavano ormai scomparendo nella nuova Inghilterra; in questo senso un sottile, lievissimo antagonismo corre tra Bromfield e il cognato Charles Bellingham, un membro delle « vecchie famiglie » prontamente adeguatosi al nuovo ordine.

Ho il sospetto, anzi, che per dipingere il ritratto di Bromfield Corey, Howells abbia preso in prestito taluni lineamenti di una persona che egli stimava particolarmente e che con Bromfield, cultore dilettante delle arti (in lingua inglese, « amateur » suona meno crudo, e contiene minori sottintesi di biasimo, almeno in questo caso), aveva molte caratteristiche biografiche comuni. Parlo di Henry James senior, il padre del romanziere, a proposito del quale (« one of the vividest personalities in my recollection ») Howells dice che il suo credo « sometimes expressed itself in terms of alarming originality and freedom » attraverso « words . . . which painted a fact with the greatest vividness . . . His written style had traits of the same bold adventurousness, but it was his speech which was most captivating ». E aggiunge ancora: « I never knew him to judge men by society scale »<sup>11</sup>.

Sono tutte qualità che ritroviamo in Bromfield Corey. Il romanziere si guarda bene dall'erigerlo a contraltare di Silas Lapham, anzi gli dona una posizione così olimpicamente al di sopra della mischia da farne spesso il proprio portavoce, in questo romanzo dove manca un osservatore spassionato (conforme ai canoni di Henry James jr.) — la parte che Basil March ri-

11. *Literary Friends ecc., cit.*, pp. 265-69.

copre in tanti libri di Howells, quasi il surrogato dell'autore onnisciente<sup>12</sup>.

Howells, quindi, non ha un'ostilità preconcepita contro il traguardo conclusivo dell'ascesa sociale di Silas, e direi nemmeno contro il mezzo, la ricchezza acquisita, che egli impiega in tale ascesa. Anche Boston, la città forse più onusta di storia degli Stati Uniti e che solo in quegli anni cominciava a mutare il suo aspetto urbanistico tradizionale, la Boston dei Bramini, come l'aveva battezzata Oliver Wendell Holmes, era pur sempre parte dell'America; e Howells, con tutto il suo patriottismo, non poteva certo chiudere gli occhi sul peso che il denaro andava, proprio in quegli anni, assumendo. Gli americani (prescindendo da quanto avviene alla popolazione negra in molti dei loro Stati) amano parlare della propria come di una « società senza caste »; ma è esattamente in tale tipo di società che il denaro costituisce l'unico veicolo di mobilità verticale e di affermazione sociale<sup>13</sup>.

Quello che Howells attacca, invece, sono due aspetti particolari di tale ascesa: l'accettazione supina dei valori costituenti i gradini di quella scala sociale che Silas si avvia a percorrere a quattro a quattro, e la maniera di procurarsi quel denaro che fornisce la spinta necessaria. I due aspetti sono complementari: quando Silas Lapham si sarà reso conto della vacuità dei valori

12. Si spiega così pure, a mio parere, il fatto che, anche là dove Howells pronuncia dei commenti in prima persona (cosa che, nonostante la formale aderenza ai dogmi artistici di Henry James jr., gli capita in quasi ogni romanzo), egli esprima pensieri di Henry James sr. La cosa è stata notata da Van Wyck Brooks, che ha accostato due osservazioni simili sul comportamento dei bostoniani. In James: essi appaiono « simmering in their own fat and putting a nice brown on one another »; in *The Rise of Silas Lapham*: « Boston men often show [the willingness] to turn one another's good points to the light in company ». (*New England: Indian Summer*, New York, and London, 1950, p. 9).

13. Si vedano, a questo proposito: RICHARD BENDIX and SEYMOUR MARTIN LIPSET (Eds.), *Class, Status and Power - A Reader in Social Stratification*, London, 1954, e W. LLOYD WARNER and JAMES C. ABEGGLEN, *Occupational Mobility in American Business and Industry*, Minneapolis, 1955.

puramente sociali in cui fino a quel momento aveva creduto, troverà la forza per respingerne il più importante di tutti, simboleggiato dal denaro. Quest'ultimo non è, infatti, un valore in sé, ma soltanto un mezzo, che può essere bene o male acquisito.

È stato notato come la casa sia il simbolo centrale di *The Rise of Silas Lapham*. Non si tratta solamente della « nuova casa » di Silas, in Beacon Street, la più vistosa di esse; tutta l'azione del libro (con particolare riguardo all'ascesa « sociale ») può essere sinteticamente riassunta nei vari edifici che la punteggiano<sup>14</sup>. La vicenda di Silas si svolge dalla casa di campagna dove è nato (« an old farmhouse, whose original ugliness had been smarted up with a coat of Lapham's own paint » — p. 10) alla casa di Nankeen Square, l'attuale abitazione della sua famiglia, e, dopo il mancato ingresso nella casa di Beacon Street<sup>15</sup>, si conclude col ritorno al villaggio del Vermont che originariamente si chiamava Lumberville, ma che ora ha preso il nome del suo figlio più famoso (« You won't find it [Lumberville] on the map now and you won't find it in the gazetteer. I gave a pretty good lump of money to build a town hall . . . » — p. 17). Né vanno trascurate la magione dei Corey, in Bellingham Place (il nome del suocero di Bromfield), e lo squallido ambiente in cui vive Zerrilla Dewey, la figlia dell'uomo che ha salvato la vita in guerra a Lapham. Persino Bartley Hubbard, durante la sua breve apparizione nel primo capitolo

14. Questa, oltre a quella che si noterà più avanti, è un'altra affinità tra Howells e Edith Wharton; costei, a quanto sostiene R. W. B. Lewis, ha usato più di ogni altro il metodo di rappresentare il carattere delle persone nelle cose (*Trials of the Word*, New Haven and London, 1965, p. 139).

15. È questa la parte del romanzo in cui Howells inserisce la quasi immancabile nota autobiografica. Vi si rispecchia infatti lo spostamento della sua famiglia da Louisburg Square al 302 di Beacon Street (due porte più in là di casa Holmes), nell'estate del 1884. Si vedano le lettere di questo periodo al padre e a Henry James in MILDRED HOWELLS (Ed.) *Life in Letters of William Dean Howells*, Garden City (N. Y.), 1928, vol. I, pp. 364 e 366.

di questo romanzo, deve abbassare per un attimo gli occhi spavaldi mentre confessa: « we don't live; we board. Mrs. Nash, 13 Canary Place »; ma si affretta ad aggiungere subito, come pungolato: « Yes; but we've about got to the end of our string. I expect to be under a roof of my own on Clover Street before long . . . » (p. 15).

Nonostante i recenti contatti, a Londra, nell'estate 1882, con pittori e critici del calibro di Burne-Jones, Whistler, Ruskin, Alma Tadema; nonostante gli incitamenti che gli venivano continuamente da Charles Eliot Norton, da Thomas Sargeant Perry, da Henry James, le arti figurative costituirono sempre per Howells un interesse secondario, buono tutt'al più per fornire argomenti alla sua rubrica « Editor's Study » sulla rivista *Harper's Monthly*<sup>16</sup>; il suo amore principale rimase sempre l'architettura. Un amore così radicato in lui, si può dire, che, discendendogli per i lombi, passò nel figlio, John Mead, l'architetto fra l'altro di « Stormfield », l'ultima delle tante e spaziose residenze di Mark Twain. Basta aprire un suo libro di questi anni, *Tuscan Cities* (1886), per vedere come tutti i tesori pittorici s'impiccoliscano davanti allo spazio dedicato agli edifici, sacri e civili; e in questo libro (come nel suo *pendant* romanzesco, *Indian Summer*, dove il protagonista vorrebbe scrivere una storia di Firenze quale viene espressa dai suoi monumenti) si scopre anche il perché di tale predilezione: nell'architettura gli uomini hanno lasciato l'impronta della loro storia passata. Questo era uno dei motivi che avevano spinto il giovane nativo dell'Ohio, a compiere, con riverenza quasi religiosa, un pellegrinaggio verso le città della Nuova Inghilterra, nel 1860<sup>17</sup>. Questo gli aveva permesso di vedere l'Europa, durante una permanenza di quattro anni, con occhi nuovi rispetto ai precedenti viaggiatori anglosassoni.

L'architettura, insomma, non è per lui soltanto un'arte,

16. CLARA M. and RUDOLF KIRK, *William Dean Howells*, New York, 1962, pp. 101 e 117.

17. « My first visit to New England » in *Literary Friends ecc.*, cit., pp. 1-66.

un'arte « pura »: contiene ulteriori significati. « Con Howells » ha scritto Claudio Gorlier, in quello che è probabilmente il miglior saggio apparso in Italia sopra questo scrittore, « il romanzo americano presenta un primo contributo alla tendenza alla dissertazione sullo stile architettonico, l'arredamento o le belle arti in genere, in funzione dell'ambiente e della società che lo popola . . . »<sup>18</sup>.

Un esempio di questa funzione, assolta principalmente dagli interni delle case, è fornito dal contrasto tra il salotto «buono» dei Lapham e le sale dei Corey. Gorlier trova ulteriori esempi nel *Financier* e nel *Titan* di Dreiser. In effetti, si tratta di un procedimento molto diffuso tra i romanzieri americani moderni, e credo che possa abbracciare tanto Henry James (il salotto del padre di Kate Croy in *The Wings of the Dove*), quanto Sinclair Lewis (la casa del giudice in *Cass Timberlane*), e Scott Fitzgerald (la residenza di Gatsby). Per quel che riguarda Howells, Gorlier, ricordando quel gusto per la geografia cittadina che si può cogliere già in *A Modern Instance*, ne deduce l'esatto corollario: « Così la città si presenta con due aspetti . . . uno esterno che contribuisce a saggiarne l'atmosfera generale, a dipingere un quadro d'insieme; e un altro interno, che è l'autentico palcoscenico sul quale si muovono i suoi personaggi, si sviluppano i fatti che sono, tutt'uno con la cornice, generatori di stati d'animo oppure, per continuare un'immagine del Firkins, ' of new events as concrete and tangible as themselves ' »<sup>19</sup>.

Accanto a questi significati, però, ve n'è un altro che

18. « William Dean Howells e le definizioni del realismo », in *Studi Americani*, 2, 1956, p. 112. Si noterà forse, che, prima di Howells, Hawthorne aveva posto un edificio al centro del più « contemporaneo » dei suoi romanzi: *The House of the Seven Gables*, del 1851. Ma la funzione che la casa svolge in tale libro e soprattutto la prefazione allo stesso, in cui Hawthorne spiega le ragioni per cui antepone il « romance » al « novel », pongono Hawthorne nettamente al di fuori della tendenza segnalata da Gorlier.

19. *Ibid.*, p. 113. La frase richiamata si riferisce a OSCAR W. FIRKINS, *William Dean Howells, a Study*, Cambridge (Mass.), 1924, p. 69.

Gorlier inquadra esattamente, ma sul quale non insiste quanto esso meriterebbe. La casa è « uno dei pochi simboli-guida della narrativa di Howells. [Essa] sta al sommo delle aspirazioni dei personaggi howellsiani e costituisce il coronamento della loro carriera, la sanzione della loro ascesa nella società »<sup>20</sup>.

In altre parole, la casa è un simbolo, ma non un simbolo letterario bensì un simbolo sociale. Forse è per questo che ha una parte d'insolita rilevanza nella narrativa di Howells: un simbolo inteso in senso puramente letterario era probabilmente, per il teorico del realismo, una delle chiavi che aprivano la porta all'« avversario » di tutta la sua vita, a quel *romance* che egli riconoscerà valido soltanto in due scrittori (e si noti l'abisso che corre tra i due): Hawthorne e Bellamy<sup>21</sup>. E probabilmente non aveva torto, dal suo punto di vista. Quando scrittori come Frank Norris tornarono a far uso di un simbolo carico di valori non solo sociali (come è l'oro in *McTeague*), si allontanarono dal « realismo » come Howells lo intendeva, quando non vi si schierarono addirittura contro.

I simboli usati da Howells sono quindi sociali, cioè univoci<sup>22</sup>. Essi sono quelli che i sociologi chiamano « status symbols », i contrassegni della posizione « riconosciuta » (cioè collegata a quel determinato simbolo) che l'individuo occupa

20. « William Dean Howells ecc. », *cit.*, p. 111.

21. Cfr. « The Romantic imagination », *Atlantic Monthly*, Agosto 1898, ora ristampato in CLARA M. and RUDOLF KIRK (Eds.), *William Dean Howells, European and American Masters*, New York, 1963, pp. 184-89.

22. E in questo carattere rassomigliano — nell'ambito letterario — più all'allegoria che al simbolo. Sull'uso che gli scrittori americani fanno del simbolo, si veda, *Il Simbolismo nella Letteratura Americana*, Firenze, 1965. In particolare traggio una citazione dal contributo di AGOSTINO LOMBARDO, « I racconti di Hawthorne », che si inserisce perfettamente nel discorso iniziato alla nota 18, circa il diverso metodo narrativo di Hawthorne e di Howells: « Ma proprio in questa ambiguità del simbolo, contrapposto alla matematica chiarezza e lucidità dell'allegoria, sta la sua stessa ragion d'essere, e la ragione della sua validità poetica... a differenza dell'allegoria, che costituisce più una difesa, un tentativo di resistere all'urto della realtà che un'arma per aggredirla, il simbolo è, per l'appunto, tale arma. Non siamo, cioè, solo di fronte a una rappresentazione ma anche di fronte a una ricerca... » (p. 139).

nella scala sociale. In una società mobile, qual'è quella americana, essi diventano essenziali come i confini di casta in società più antiche, del tipo di quella europea medioevale o di quella indiana. Possono variare, naturalmente, a seconda delle epoche (oggi, più che di una casa, si tratterà probabilmente di un'automobile; o delle antenne televisive che proliferano anche sulle più modeste catapecchie, negli *slums* delle città industriali), ma, una volta stabiliti, possono avere un carattere anche più rigido delle barriere di casta, poiché sono protetti dal massimo fattore d'immobilità che esista: il conformismo. Può darsi che, in America, ciascun soldato porti nel suo zaino il bastone di maresciallo, ma se il vicino ha uno zaino dall'aspetto più vistoso, ne nasce certamente un bel guaio: non si può violare impunemente la legge del « keep up with the Joneses »!

Se, dunque, un romanziere incorpora un simbolo sociale in un'opera, dovrà accettarlo con quel carattere monolitico che gli è proprio. Non è lo scrittore a determinarne l'univoco significato, ma la società. Egli non potrà presentarlo sotto luci svariate, giocare con i suoi diversi — talora anche ambigui — valori, come fanno Hawthorne con la lettera scarlatta, Melville con la balena, o James con l'incrinatura nella coppa dorata; e al protagonista del romanzo si offriranno due sole possibilità nei suoi confronti: accettarlo o respingerlo.

Ecco perché, a mio parere, la casa occupa giustamente in *The Rise of Silas Lapham* quella posizione centrale che tutti i commentatori hanno notato (essa è per esempio lo sfondo del primo — almeno per il lettore — incontro tra Tom e Irene, con la nota schermaglia intorno al truciolo di legno<sup>23</sup>, e della prima appa-

23. A cui EVERETT CARTER insiste nel volere attribuire un significato sessuale, nel suo, per altri versi ottimo, *Howells and the Age of Realism*, Philadelphia, 1954, pp. 151 e 165. L'ipotesi (che non è rimasta senza seguito: v. H. WAYNE MORGAN, *American Writers in Rebellion, from Mark Twain to Dreiser*, New York, 1965, p. 58) viene messa in ridicolo da Tanselle (« The Architecture ecc. », *cit.*, p. 440), con due parole di umoristico buon senso, quelle che molte di tali interpretazioni — quando eccessivamente stravaganti, come in questo caso — meriterebbero.

rizzazione dell'ex socio di Lapham, Rogers<sup>24</sup>. Parlo, naturalmente, della « nuova » casa di Beacon Street, il cui progetto stesso è tutto un inno all'iniziale ossequio di Silas a quanto « si fa » o « non si fa ». Essa accompagna l'ascesa esteriore (materiale e sociale) del protagonista: si pone, anzi, come un traguardo. Ed è quasi naturale che bruci, non coperta da nessuna polizza di assicurazione<sup>25</sup>, quando è iniziato il suo declino esteriore, ossia la sua ascesa interiore<sup>26</sup>.

L'ascesa esterna di Silas Lapham si svolge, pertanto, all'insegna del conformismo sociale, quella intima deriva dalla ferma direzione che una rinnovata coscienza finisce con l'imprimere al suo agire. Questa dicotomia mi sembra evidente fin dalle pagine iniziali, quelle che formano il ricchissimo primo capitolo dove sono contenuti in nuce non solo tutti i motivi dei due *plots* principali, ma anche le loro sfumature. Basterebbe questo capitolo a giustificare da solo la dichiarazione rilasciata da William James, dopo la lettura dell'intero romanzo: « I squealed with pleasure over every word of it »<sup>27</sup>.

24. È a questo punto che a Persis Lapham, la quale, inizialmente, impersona l'unica « coscienza » del marito, esce di bocca un commento quanto mai significativo: « I shan't live in it. There's blood on it » (p. 46).

25. Un analogo incidente avviene in *Spettri di Ibsen* (1881), che Howells doveva elogiare, in polemica con la maggioranza dell'opinione pubblica, quando apparve sui palcoscenici di New York. Cfr. « A Question of Propriety » in *Literature*, 7 luglio 1899; ristampato in *European and American Masters*, cit., pp. 71-74.

26. Il significato della casa è maggiormente accentuato nella commedia che Howells ricavò, nel 1898, dal romanzo — in feconda collaborazione con un giovane cugino, il drammaturgo Paul Kester —, e mai data alle scene. In essa Silas contempla l'incendio dalle finestre dei Corey, subito dopo la famosa cena. V'è quindi una coincidenza quasi assoluta tra la fine dell'ascesa materiale e l'inizio di quella morale. Si veda WALTER J. MESERVE, *The Complete Plays of William Dean Howells*, New York, 1960, pp. 481-517. Lo stesso volume, che raccoglie tutta la non certo esigua produzione teatrale di Howells, contiene anche (p. 483) i dati sulla riduzione teatrale del romanzo da parte di Lillian Sabine, che apparve a New York nel Novembre 1919 (v. anche HAMLIN GARLAND, *My Friendly Contemporaries*, New York, 1932, p. 269).

27. Si sarà anche notato che quasi tutte le citazioni testuali finora fatte provengono da codeste prime pagine.

Non a caso, a mio modo di vedere, l'azione è stata da Howells retrodatata al 1875, l'anno in cui si svolgono i fatti di quello che era, fino a quel momento, il suo romanzo più importante: *A Modern Instance*, del 1882<sup>28</sup>. La riapparizione di Bartley Hubbard (il *vilain* di quel romanzo e uno dei più rilevanti personaggi « negativi » in tutta la narrativa di Howells) nel primo capitolo di *The Rise of Silas Lapham*, non è dovuta all'abituale vezzo dello scrittore di tracciare nel corso di diversi libri una sorta di « saga » intorno ai medesimi personaggi, ma piuttosto al suo desiderio di delineare subito due mondi in netto contrasto. Come ha lucidamente intuito Robert Schneider, tanto Bartley che Silas appartengono a quelli che egli chiama i personaggi « naturali » (cioè incorrotti dal processo di civilizzazione) di Howells; ma i due divergono nel loro comportamento rispetto alla società: il primo accetta le norme morali dominanti e vi si piega; il secondo no<sup>29</sup>. Questo, aggiunge Schneider, Howells, nel 1885, lo sentiva unicamente per istinto: le sue idee in proposito non erano ancora chiarissime. Ma come già profonda fosse tale intuizione, tutto l'accennato primo capitolo dimostra.

In esso si segue in gran parte la traccia dell'articolo che il giornalista Hubbard scrive sull'industriale Lapham per la sua serie di ritratti: « Solid Men of Boston ». Pertanto le spontanee e ingenuie professioni di Silas nel credo del « self-made man » sono da Bartley più volte volutamente distorte — qua accentuando e là diminuendo —, onde rendere Silas perfettamente aderente al *cliché* caro al grosso del pubblico, da un lato, e, dall'altro, permettere al giornalista una strizzatina d'occhi alle sue spalle, come d'intesa verso il lettore smaliziato. Ecco i genitori di Silas (p. 7): « They were quiet, unpretentious people, religious, after the fashion of that time, and of sterling

28. E che, in un certo senso, può ritenersi conclusivo di una prima fase nell'esperienza howellsiana. È appunto il romanzo con il quale termina l'ottimo studio di OLOV W. FRICKSTEDT: *In Quest of America — A study of Howells's Early Development as a Novelist*, Cambridge (Mass.), 1958.

29. Cfr. *Five Novelists of the Progressive Era*, New York and London, 1965, p. 24.

morality . . . » (sottolineatura mia). Le poche volte che Silas se ne accorge, si delinea quella contrapposizione di valori sulla quale il romanzo ruoterà. Per esempio, parlando della vernice, fonte prima della carriera di Lapham:

« Never tried it on the human conscience, I suppose », suggested Bartley.

« No Sir », replied Lapham gravely. « I guess you want to keep that as free from paint as you can, if you want much use of it. I never cared to try any of it on mine ». (p. 14)

In un certo senso, questa è la prova generale della « tentazione » che Silas dovrà vittoriosamente superare verso il termine del libro: quella di un'azione formalmente (cioè legalmente) lecita, ma moralmente inammissibile. Bartley Hubbard impersona qui la parte del serpente, quella che più tardi ricoprirà Milton (c'è chi ha sottolineato anche la scelta di questo nome!) Rogers. La parola « tentazione » è esplicitamente usata da Howells nel riassunto del romanzo (che in origine doveva chiamarsi *The Rise of Silas Needham*) inviato al direttore della rivista *The Century*, dove, come si è già ricordato, esso doveva apparire<sup>30</sup>. Sia Hubbard che Rogers, da buoni tentatori, fanno uso della lingua per sostenere — in modo simile all'archetipo originale — l'inesistenza d'un divieto etico per taluni comportamenti. Ma Silas sembra riecheggiare uno dei testi biblici della saggezza: « Potrà l'uomo aver ragione contro Dio? » (Giobbe, 9, 2).

Tutta la storia di Silas, nella seconda parte del romanzo, mi sembra rievochi quella di Giobbe, anche se Howells, pur accumulando sulle spalle del suo protagonista una serie di circostanze avverse, non vi allude esplicitamente. Vi è sì, a questo punto, un aperto richiamo di Howells a un testo biblico, ma si tratta della lotta che Giacobbe ingaggiò per un'intera notte

30. Vedi EVERETT CARTER, Introduzione all'edizione Harper's Modern Classics (New York, 1948) del romanzo, pp. XIV e XV; e CLARA and RUDOLF KIRK, *William Dean Howells, Representative Selections*, New York, 1950, p. CIX.

con un essere sovrumano (Genesi 32, 42-27). Non è qui tanto questione del dichiarato agnosticismo di Howells: in tutti gli scrittori americani, religiosi od agnostici, si trovano sempre numerose allusioni, esplicite o implicite, alle Sacre Scritture. Si tratta piuttosto, come nel caso del simbolo, dello stile tipico di Howells. Un richiamo a Giobbe avrebbe, in modo allusivo, dato una dimensione universale alla vicenda di Silas Lapham. La citazione scelta da Howells è invece conforme al suo credo realistico: viene evocata soltanto una scena plastica, visiva (la lotta di Giacobbe che durò — come nel caso di Lapham — un'intera notte); non si allude ad ulteriori significati. Il richiamo risulta ugualmente allusivo, ma sopra un piano immensamente più limitato, di pura analogia. L'accento cade sulla lotta, non sopra i lottatori. Rievocando il carattere intersoggettivo del rapporto tra il singolo uomo e Dio, con la coscienza come unico mediatore — carattere già presente nella tradizione ebraica e che era giunto sulle sponde americane insieme alla prima immigrazione puritana —, si sottolinea l'aspetto individuale della scelta che Silas Lapham è chiamato a fare. La sua è non solo una decisione da prendersi contro le idee correnti che a lungo l'avevano dominato, ma è anche una decisione alla quale deve pervenire *da solo*. La moglie Persis, infatti, che fino a questo punto aveva esplicitamente (v. p. 47) svolto la funzione di coscienza nei suoi riguardi, svela ora i limiti del proprio atteggiamento puramente negativo, e gli è d'inciampo anziché d'aiuto.

Che la scelta decisiva spetti alla coscienza individuale è un aspetto comune al *plot* affaristico quanto a quello amoroso; ma in quest'ultimo si trova soltanto un riverbero della scelta contenuta nell'altro, che (anche lasciando da parte gli argomenti del titolo, e dell'accennato *ur-plot* intitolato a Silas Needham) continua a sembrarmi preminente. Non va dimenticato che il Reverendo Scwell che, con la sua teoria « economica » del male, indica subito la decisione alla quale Penelope finirà per consentire (quella di sposare Tom, non già di respingerlo per un malinteso eroismo di stampo romantico), è anche il benevolo spettatore dell'« ascesa » di Si-

las (« Sewell was intensely interested in the moral spectacle which Lapham presented under his changed conditions » — p. 335). Ed è proprio lui, questo sacerdote dal tipico nome puritano, ma ora portavoce di teorie emersonianamente spoglie d'ogni dogmatismo astratto, che Howells sceglie — nell'attacco mosso durante la cena dai Corey, ai romanzi lacrimosi del tipo *Tears, Idle Tears* — come portavoce di uno dei suoi credi favoriti: le conseguenze rovinose della letteratura pseudo-romantica; il tema che si trova al centro del non ancora apparso (ma, pare, già composto) *Indian Summer*.

Lo scrittore più popolare di quel periodo era un romanziere per ragazzi, Horatio Alger, che aveva cominciato a scrivere nel 1867, e alla propria morte avrebbe lasciato, oltre ai 119 libri oggi caduti nell'oblio, un'autentica « industria del romanzo »<sup>31</sup>. È evidente che coloro che descrivevano ascese, o meglio: arrampicate, come quella di Silas Lapham nei termini che sono propri alla sola prima parte del romanzo<sup>32</sup>, e coloro che esponevano il codice romantico delle leggi amorose sono, agli occhi di Howells, identicamente colpevoli: essi accettano i criteri delle convenzioni sociali, non della verità. Mentre la domanda che Howells, con sempre maggior insistenza si porrà, davanti a una creazione letteraria, suona: « È cosa veritiera? »<sup>33</sup>.

31. Per altre notizie, comprese quelle intorno ad un annuale Premio Horatio Alger da attribuirsi ai più abili nel « farsi da sé », si veda R. RICHARD WOHL, « The 'Rags to Riches' Story: an Episode of Secular Idealism » in *Class, Status ecc., cit.*, pp. 388-395. Più attinente alla sua attività letteraria è l'ottima introduzione che RICHARD FINK ha premesso alla ristampa di un libro di Alger, apparsa a New York nel 1962.

32. Se ne veda la parodia nelle parole del burattinesco capitalista di *Annie Kilburn*, Gerrish: « Signori, sono arrivato in questa comunità come un povero ragazzo, senza un soldo in tasca, e, senza aiuto, da solo e con i miei soli sforzi, ho costruito una delle risorse affaristiche del posto ». (New York, 1889, p. 270).

33. WILLIAM DEAN HOWELLS, *Criticism and Fiction*, and FRANK NORRIS, *The Responsibilities of the Novelist*, Cambridge (Mass.), 1962, p. 99. Gorlier ha argutamente fatto notare come Sewell, durante la cena dai Corey, dia « l'impressione di recitare a memoria un capoverso di *Criticism and Fiction* (« William Dean Howells ecc ». *cit.*, p. 116).

Che *The Rise of Silas* s'impenni intorno ad una scelta individuale tra due opposte linee di condotta, scelta che i nuovi tempi impongono drammaticamente, mi sembra venga confermato dal romanzo che immediatamente lo precedette.

*A Woman's Reason*, apparso in volume nel 1883, è in genere stimato uno dei romanzi meno riusciti di Howells. Cady, nella più estesa biografia di quest'autore, ne parla come di « one of his weakest novels »<sup>34</sup>; Bennett lo trova « troppo programmatico »<sup>35</sup>; e anche Frickstedt, che lo considera « a first groping attempt to study the relations between an individual and a society » giudica che « this first attempt along the new lines does not strike us as very impressive »<sup>36</sup>. Se ne ricorda in genere un episodio marginale (lo scrupolo di documentazione che spinse Howells, prima di far naufragare uno dei personaggi sopra un atollo del Pacifico, a chiedere informazioni particolareggiate ad un ufficiale di marina), oppure il lungo periodo della gestazione, spesso temporaneamente sospesa (lo scrittore aveva cominciato a lavorarci nel 1878). Howells non era Mark Twain, e da questa fatica, di tanto in tanto messa da parte e poi ripresa, non uscì nessun Huck Finn; ma, come nota ancora Bennett, codesto sforzo si svolse durante una serie di anni che dovevano portare al raccolto alcuni dei suoi frutti migliori: *A Modern Instance*, *The Rise of Silas Lapham*, *Indian Summer*.

In questo romanzo, pertanto, accanto a pagine deteriori e francamente monotone, ve ne sono altre di una particolare vivezza. A prima vista, come anche il titolo avverte, lo scrittore sembra affrontare uno dei suoi temi favoriti: la condizione della donna nell'America contemporanea; un tema che era apparso in quasi tutti i libri da lui scritti, e che era stato, sotto diverse sfumature, al centro di: *A Chance Acquaintance* (1873), *The Lady of the Aroostook* (1879), *Doctor Breen's Practice* (1881). Ma c'è qualcosa di più: per la prima volta, in Howells,

34. *The Road* ecc., cit., p. 203.

35. GEORGE N. BENNETT, *William Dean Howells — The Development of a Novelist*, Norman (Ok. a), 1959, p. 142.

36. *In Quest* ecc., cit., p. 213.

tastiamo il polso a una grossa comunità urbana investita da importanti mutamenti economici, e la presenza di questo fattore si riflette nei discorsi e nel comportamento di quasi tutti i personaggi. Il « problema di coscienza » della protagonista, Helen Harkness, non è unicamente femminile, è umano, universalmente sentito. Mi sembra che la figura di Helen, una ragazza lasciata sola, dopo la morte del padre, a lottare in un mondo dove i valori materiali, si vanno affermando (una lotta e un mondo ai quali l'educazione ricevuta non l'aveva affatto preparata) sia il ritratto più moderno che Howells abbia fino a questo punto dipinto. In molti dei particolari ricordati (e in altri pure: per esempio, la prospettiva di dover cedere a un corteggiatore fisicamente repellente per ragioni finanziarie) essa anticipa un'eroina più tarda, Lily Bart in *The House of Mirth* di Edith Wharton<sup>37</sup>. E anche nei rapporti con il padre essa ci ricorda più delle protagoniste nasciture (per esempio, Cécile Auclair in *Shadows on the Rock* di Willa Cather) che personaggi della letteratura passata, quantunque somiglianti (per esempio, la Emma di Jane Austen).

È appunto il padre, Joshua Harkness, a farci comprendere, tra le pieghe dei suoi elogi ai « buoni tempi andati » le ragioni della decadenza dell'antico, « nobile », commercio marittimo, sostituito da diverse, per lo più volgari, occupazioni affaristiche. Come è avvenuto che ora quel traffico sia accaparrato da New York? « In the natural course of things », said her father, « Just as we got it from Salem. By being bigger and richer »<sup>37</sup>. Sono le stesse ferree leggi che hanno portato alla decadenza dei

37. Si veda, a parziale conferma dell'affinità di situazioni nei due romanzi, l'ottima introduzione di IRVING HOWE all'edizione Holt, Rinehart and Winston (New York, 1962) di quest'ultimo.

38. Vol. I, p. 60. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione europea del romanzo, quella di Bernard Tauchnitz (Lipsia, 1884). Ringrazio la Direzione del Gabinetto Vieusseux di Firenze, per avermi cortesemente messo a disposizione, al di là delle normali regole del prestito, tale copia.

Circa l'osservazione di Joshua Harkness, si ricorderà che nel 1868 la Cunard Line, il principale veicolo d'afflusso dall'Europa, aveva abbandonato Boston e fatto di New York il suo porto d'arrivo.

Corey: la cosa ci è rammentata quando, tra le antiche glorie della navigazione bostoniana, viene fatto il nome di Bromfield.

In codesto sfondo si è anche formato il carattere di Helen, fatto che ci spiega molte cose circa il suo brancolare nel mondo nuovo (« *A world of chance and change* » verrà chiamato alla fine — II, p. 261), dopo la morte del padre. Le sue reazioni sono colte con molta acutezza, e costituiscono il maggior risultato del libro:

*She had fancied... that she should succeed because she was she... For what puzzled and surprised Helen most of all was that when she had taken the humblest mien, and approached those shop people on their own level, as it were, without pretension, and without pride, they should have shown no sense of the sacrifice she had made, but should have trampled over her all the same. (I, p. 220)*

Subito dopo, però, i principi ereditati hanno l'occasione di affermarsi. Il compratore della bella casa degli Harkness (in Beacon Hill) che era stata venduta all'asta dopo la morte di Joshua, afferma che il banditore gli ha confessato di averne alzato artatamente il prezzo, e chiede il rimborso della differenza. La discussione si svolge davanti all'avvocato di Helen, e, quando il reclamante (un usuraio che a suo tempo aveva salvato il vecchio Harkness dal fallimento con un prestito ad alto interesse) se ne è andato, si svolge tra avvocato e cliente un dialogo che — nella gradualità del suo procedere — sembra il preludio a quello tra Silas Lapham e i suoi « tentatori ». Il legale, perfettamente iscritto in quel nuovo ambiente di commerci e contrattazioni, (dove « *one of the first law... was to supply an existing demand till she had created another* » — II, p. 148), mette avanti solo ragioni giuridiche per controbattere la pretesa. Helen, invece, parte da un diverso punto di vista: « *I am trying to think what papa would have done* » (II, p. 64); l'intera cosa « *makes me unhappy, very unhappy... I can't bear to have any doubt about it. It seems kind of stain on papa's memory* ». (II, p. 68) Con il padre

morto e il fidanzato che crede naufragato, dopo i vani tentativi per trovarsi un lavoro, Helen ha estremo bisogno della somma (poiché — il lettore lo sa — una volta pagati i debiti paterni, quanto è rimasto per lei coincide con quanto è stato fraudolentemente estorto). Tuttavia ella decide, infine, di non prendere quel denaro sospetto:

« I couldn't bear to touch it. I know that you feel as you say; and it seems as if you must be right. But if I spent a cent of that money I could never be happy again unless I knew absolutely that there was nothing in that claim ». (II, p. 71)

C'è una punta di fanatismo isterico in tutto questo, e Howells lo fa esplicitamente comprendere alla fine del dialogo. È l'avvocato che parla:

« But you will accept a loan from me? »

« No; I shouldn't feel that I was making any sacrifice then ».

« But why, under heaven, *should* you make a sacrifice? » demanded the *business man* of the girl.

« I must — to feel true to myself », she answered; and something like this *absurdity* she repeated in answer to all his prayers and reasons, and went away empty handed at the end ». (II, pp. 72-73. Tranne la prima, tutte le sottolineature sono mie.)

Lo scrittore riteneva, e Persis Lapham ne sarà la riconferma, che nel sangue delle donne fosse stata inoculata una maggior dose di puritanesimo<sup>39</sup>, i cui eccessi egli detestava; come gli capitava per ogni eccesso, dal campo dell'estetica a quello politico. Ciò non toglie che Helen sosterrà fino alla fine che « the rewards of principle are often scarcely distinguishable from penalties » (II, p. 237), un punto in cui la sua scelta, pur avendo motivazioni e soprattutto origini diverse, coincide con quella di Silas Lapham. È, in altre parole, la difesa di certi principi, anche se in Helen essi hanno più l'aria di un attaccamento a tutto un passato ereditato, che di una sofferta conqui-

39. Cfr. FRYCKSTEDI, *In Quest ecc., cit.*, p. 220.

sta personale. In entrambi i casi, però, vi è una ferma opposizione al lassismo dei tempi nuovi <sup>40</sup>.

Nella seconda metà del secolo scorso, i più svariati aspetti di quell'America in continua espansione, sembrarono trovare l'obiettivo pronto a ritrarli in un ufficio situato al 115 di Nassau Street, New York. Da lì uscirono centinaia di stampe a colori, che ancor oggi caratterizzano un'epoca sotto una sigla notissima: Currier & Ives. Una di queste stampe rappresenta un signore con cilindro e fedine, che guida un leggero calesse tirato da una coppia di cavalli. La dicitura è piuttosto elaborata:

Mr. W.H. Vanderbilt's celebrated road team:  
Small Hopes and Lady Mac.

Driven by their owner trotting a mile to road wagon in the unparalleled time of 2: 33; wagon and driver weighing 346 1/2 lbs.  
Sept., 11th., 1877.

Come si vede, l'epoca non è molto lontana dall'anno in cui è collocata la vicenda di Silas Lapham. E due cavalli anziché uno solo, sembrano costituire l'unica differenza tra l'autentico capitalista (il figlio del favoloso « Commodoro ») e quello creato da Howells. In realtà, sono entrambi distanti ormai

40. Questa è la ragione principale per cui mi sono tanto soffermato su questo romanzo « minore ». Ripeto che, a mio parere, esso occupa una posizione sintomatica nello sviluppo del pensiero di Howells. Molti futuri motivi della sua narrativa, vengono qui anticipati; e molti del passato, che rischiavano di diventare *clichés* a forza di ripetizioni, vengono visti con nuovi occhi. Per esempio, la sua abituale anglofobia cede stavolta il passo ad un simpatica figura di Pari inglese, progressista al punto di criticare certi atteggiamenti snobistici degli Americani: Lord Rainford, lo sfortunato corteggiatore di Helen. Viene fatto di citare, a questo proposito, quanto Howells scriveva, un anno prima, circa il personaggio di Lord Warburton, in *The Portrait of a Lady*: « He specially interested me as a probable type of the English nobleman, who amiably accepts social change, and insists not at all upon the surviving feudalities, but means to be a manly and simple gentleman in any event ». (« Henry James Jr. » in *The Century*, XXV, Novembre 1882), ora in ALBERT MORDELLI (ed.), *Discovery of Genius: William Dean Howells and Henry James*, New York, 1961, p. 118.

dai veri manipolatori di un nuovo sistema. « Jay Cooke », per esempio, c'informa Matthew Josephson, « . . . una volta che, mentre era preso da grandi affari di guerra e di denaro, vide uno dei suoi giovani assistenti attraversare le strade di Filadelfia in un tiro a quattro, si soffermò per scri-vergli un messaggio di ammonimenti sdegnati, come alcuni anni più tardi Rockefeller avrebbe ammonito i suoi soci di non guidare cavalli focosi . . . »<sup>41</sup>. E quando Rockefeller avrebbe pronunciato quell'ammonimento? Proprio nel 1875, iniziando la campagna che avrebbe portato alla creazione del primo grande monopolio: la Standard Oil Company<sup>42</sup>. D'altronde, nel 1885 (cioè nell'anno in cui *The Rise Silas Lapham* apparve), la morte di Vanderbilt jr. chiuse definitivamente un'epoca nello sviluppo del mondo degli affari americano.

Perché allora un'osservatore attento della realtà contemporanea, un giornalista militante come Howells, creò un personaggio che a molti commentatori appare decisamente anacronistico rispetto al tempo in cui il romanzo fu scritto? Le ragioni possono essere diverse. In primo luogo Howells, incapace di narrare, come ebbe a dire Henry James, ciò che non avevano visto « his fleshy eyes », non poteva (identico in questo a James stesso, che da *The American* a *The Golden Bowl* è quanto mai vago circa le attività industriali dei suoi protagonisti) fare di Silas Lapham altro che un lavoratore del proprio tipo, cioè un coscienzioso artigiano. Silas, con il suo modesto ufficio, la sua abitudine di tenere tutti i libri di conti nel forziere della propria testa, le sue stesse pesanti ostentazioni del denaro guadagnato, ci appare come un campione rappresentativo dei primi industriali americani, anteriori alla stessa Guerra

41. *The Robber Barons*, traduzione di Francesco Glaentzer, Milano, 1947, pp. 431 e 361.

42. Che poi *magna pars* di questi accordi fosse l'attivissimo « barone » originario del Massachusetts, H. H. Rogers, il futuro consigliere finanziario di Mark Twain, e che Rogers si chiamasse l'industriale « corrotto » nel romanzo di Howells, è probabilmente una pura coincidenza. Mark Twain fu presentato a Rogers dal dottor Clarence C. Rice non prima del Settembre 1893.

Civile<sup>43</sup>. Ancor più, la sua concezione prossoché religiosa del lavoro, ne fa un perfetto esempio di quegli imprenditori sospinti dall'etica protestante, teorizzati da Richard Tawney e da Max Weber, le cui qualità sono ammesse persino dalla spietata critica di Thorstein Veblen.

Silas è un individualista nato, come lo sono molte persone di origine contadina. Di ritorno dalla guerra si è accorto che qualcosa è mutato (« I found that I had got back to another world. The day of small things was past and I don't suppose it will ever come again in this country ». p. 18). Accerta un socio di contraggenio e, alla prima occasione, se ne sbarazza, gettando così il seme delle proprie disavventure future. Da solo si è creato una prosperità (ribellandosi alla retorica prevalente — quella del « Go west young boys! » di Horace Greeley — ha lasciato che ad Ovest andassero i fratelli, mentre lui se ne è venuto a far fortuna in città, come un autentico eroe di Horatio Alger), e l'ha poi minata. Da solo affronterà le conseguenze; una decisione per lui naturale, che la priva di quelle tinte femminilmente un po' isteriche che aveva quella di Helen Harkness. Giunge, con le ultime parole, alle stesse conclusioni della ragazza; ma dopo un intimo, personalissimo dibattito: « I don't know as I should always say it paid; but if I done it, and the thing was to do over again, right in the same way, I guess I should have to do it » (p. 337).

In questo spostarsi dei moventi che portano alle rispettive decisioni di Helen e di Silas, decisioni che risalgono a princípi identici; in questo manifestarsi, da un lato, dell'educazione ricevuta, e, dall'altro, dell'esperienza sofferta, si nota, credo, il

43. « Gli Stati Uniti dei tempi di Lincoln erano una nazione di piccole imprese. Un monopolio era praticamente sconosciuto... Il cambiamento iniziò durante la Guerra Civile e proseguì a velocità rivoluzionaria negli anni intorno al 1880... il primo strumento per conseguire codesti fini [rivoluzionari] fu la società anonima... uno stratagemma per creare una personalità fittizia, che potesse godere di tutti i vantaggi legali, ma potesse sfuggire alla maggior parte delle responsabilità morali di un essere umano ». (ALLAN NEVINS and HENRY STEELE COMMAGER, *A Pocket History of the United States*, New York, 1963, p. 275). Sottolineature mie.

riflesso di quanto lo scrittore stesso doveva provare in quegli anni. Una decisione come quella di Helen poteva comprenderla, ma non sentirla intimamente: poteva, al limite, trovarla isterica. Ben più familiare doveva essergli l'evoluzione del comportamento di Silas.

Come ci dice Cady, riferendo quanto ebbe a scrivere anni dopo un amico di Howells, è quello il tempo in cui « grave questions » continuavano a battere alla porta della coscienza dello scrittore. « They made their demands — these questions and problems — when Mr. Howells was writing *Silas Lapham* . . . His own expression, in speaking with me about that time, was 'The bottom dropped out' »<sup>43</sup>. Cady spiega poi che cosa quell'espressione idiomatica significasse letteralmente per coloro che, come Howells, avevano vissuto ai bordi d'un canale, sotto la continua minaccia che una falla si producesse sul fondo e gli argini ne venissero corrosi. Quali esperienze lo scrittore attraversasse in quel periodo non ci è dato di sapere con esattezza. Probabilmente il suo animo venne travagliato dall'assommarsi di alcune circostanze avverse: la malattia incurabile della figlia Winifred, che l'avrebbe portata presto alla tomba, in testa a tutte.

Certo è che in Silas Lapham, Howells deve aver rispecchiato molti dei suoi problemi personali. Silas non è rappresentativo soltanto di una certa categoria di operatori economici ma, più largamente, di una vasta sezione della borghesia americana che comprendeva Howells stesso. Non mancano, in quella miniera inesauribile che è il primo capitolo, molti accenni a tale suo carattere. L'ascesa materiale di Lapham abbraccia il « period where risen Americans are all pathetically alike in their narrow circumstances, their sufferings, and their aspirations . . . » (p. 7); la fotografia dei suoi, che Silas sventola, « was the standard family-group photograph, in which most Americans have figured at some time or other » (p. 10); infine,

44. *The Road* ecc., cit., p. 243. Vedi anche, sempre di Cady, l'Introduzione a: WILLIAM DEAN HOWELLS, *The Shadow of a Dream* and *An Imperative Duty*, New York, 1962, p. II.

il « Colonnello » guarda, a un certo punto, con occhio quasi cameratesco il giornalista, « recognizing with a smile another of the vast majority of married Americans » (p. 15). Più specificamente, Harry Moore ha notato molti punti di somiglianza tra la biografia di Silas Lapham e quella del suo autore <sup>45</sup>.

Nella composizione dei suoi romanzi, Howells usò lo stesso metodo di Silas, empirico e gradualistico, per affrontare le novità che vedeva spuntare ogni giorno nella sua amata America. Come ha ben detto Schneider, i fatti che egli si vedeva intorno lo raggiungevano, all'epoca di *The Rise of Silas Lapham*, per via intuitiva. Una nube nera sembrava stendersi sopra tutta la Repubblica. Come si può cogliere anche nei contemporanei scritti dei maggiori amici di Howells: in *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) sono pienamente visibili le radici del futuro pessimismo totale di Mark Twain; e Henry James descrisse accuratamente in *The Bostonians* (1886) il corrompersi dell'antico spirito della Nuova Inghilterra.

Nessuno scrittore, anche se dotato di maggior spirito speculativo rispetto a Howells, sembra esser riuscito a trovare, per molto tempo, un nesso logico tra le varie cause dei mutamenti in corso. *The Education of Henry Adams*, l'analisi più lucida di quei decenni, apparirà solo nel secolo successivo e verrà utilizzata dagli spiriti delusi di un altro dopoguerra, quello che seguirà il primo conflitto mondiale <sup>46</sup>. Nel 1885 la mente non sa ancora offrire una diagnosi plausibile di quanto contempla. Nel romanzo di Howells, i suoi due principali portavoce intellettuali hanno poco o nulla da dire di fronte alla nuova situazione sociale. Bromfield Corey è chiaramente l'ultimo rappresentante di una tradizione superata; il Reverendo Sewell tutto teso, come si è già accennato, ad adattare all'umanità dei suoi giorni dogmi religiosi desueti, può consigliare solo cauti espedienti, volti a conseguire, più che altro, « il minore

45. Vedi *Afterword*, cit., p. 339.

46. Come è noto, questo libro autobiografico apparve solo nel 1918, dopo esser stato stampato privatamente nel 1907.

dei mali »; e quando apparirà di nuovo, in *The Minister's Charge* (1887), i suoi limiti saranno ancor più evidenti.

Howells impara insieme a Silas Lapham la lezione dell'esperienza, e quando, nel 1887, prenderà apertamente le difese degli anarchici processati a Chicago, attraverserà analoghe fasi d'incertezza e di dubbio, prima di giungere alla decisione che, di tutti gli intellettuali presenti in quel momento sulla scena americana, onorerà lui solo.

In questo suo modo d'agire, ritroviamo tutto il carattere individualistico di Silas Lapham. Anche i rimedi che Howells proporrà, nei già ricordati due romanzi utopistici, per quei mali sociali, divenutigli evidenti solo dopo che ebbe passato i cinquant'anni, costituiranno una tipica risposta individuale.

A mio parere, dunque, *The Rise of Silas Lapham* non può classificarsi tra i romanzi sociali di Howells. Mi dispiace di schierarmi, con ciò, contro i due forse più appassionati studiosi di questo scrittore — Clara e Rudolf Kirk, che con questo romanzo appunto aprono il capitolo intitolato « The Social Novel » del più impegnativo dei lavori che gli hanno dedicato<sup>47</sup>. Che la scena del romanzo sia affollata di tipi caratteristici della nuova epoca (a parte le famiglie di Silas e di Bromfield Corey, vi sono per esempio gli immigrati irlandesi, che stavano per superare in numero gli originari *Yankees*; nonché le folle anonime che riempiono le strade di Boston e i battelli che portano i gitanti a Nantasket) conta relativamente. In Howells le capacità d'osservazione erano istintive, oltre che straordinarie. Nei suoi romanzi bastano alle volte una semplice notazione, due parole gettate là come per caso, per qualificare un intero periodo (se ne è visto un esempio in *A Woman's Reason* con il commento sul commercio marittimo di Joshua Harkness). Ma

47. *Representative Selections ecc., cit.*, p. CVII. D'altro canto uno scrittore che ha studiato a fondo questa specifica fase dell'attività howellsiana, non fa quasi menzione di *The Rise of Silas Lapham*. Cfr. ROBERT L. HOUGH, *The Quiet Rebel, William Dean Howells as Social Commentator*, Lincoln (Na.), 1959.

quello che i suoi sensi tanto chiaramente coglievano, la sua mente non riusciva ancora a classificare.

Due fattori accelerarono il passaggio dello scrittore dalla pura osservazione della scena americana, a una più profonda comprensione di quanto in essa stava avvenendo<sup>48</sup>. L'accennato processo giudiziario per via delle bombe esplose durante il comizio di Haymarket, a Chicago, e la scoperta delle opere di Tolstoj, l'ultima e forse la più decisiva delle « Literary Passions » di Howells. Un influsso di *Anna Karenina*, di quella parte in cui Levin cerca faticosamente di penetrare entro i modi di vita dei propri contadini, è chiaramente avvertibile in *Annie Kilburn* (1889). Sono passati appena quattro anni da *The Rise of Silas Lapham*, ma l'America di questo romanzo è un'altra: qui si parla apertamente di sindacati operai e di *trusts* industriali. Solo a questo punto, io credo, i romanzi di Howells possono definirsi sociali senza altri aggettivi. Lo scrittore sembra finalmente rendersi conto di quanto gli sta davanti agli occhi, anche se questa raggiunta consapevolezza risulta acerbamente amara.

La figura di Silas Lapham trova posto (insieme a quella subito precedente di Helen Harkness), invece, in una fase anteriore: nel periodo dell'individuo inconsapevolmente travolto dall'improvviso scatenarsi dei tempi nuovi. Tutti gli storici concordano nell'indicare gli anni che seguirono la Guerra Civile come quelli in cui si assistette, in America, ai mutamenti più radicali, e in un periodo di tempo incredibilmente breve. La rivoluzione industriale sembra quasi far acquistare un carattere eufemistico a quelle che fino ad allora erano state indicate, nella Storia, come rivoluzioni. Non fu peraltro, un carat-

48. Un tipico esempio di come la mente di Howells sia più tarda ad afferrare le ragioni di una determinata situazione sociale di quanto il suo occhio sia pronto a coglierne i sintomi si trova in un suo successivo romanzo, del 1892, dove viene descritto il fatto che i negri preferiscono non mescolarsi ai bianchi, nelle passeggiate domenicali al Parco Pubblico di Boston: « They were just as free to come to the music on the Common that Sunday afternoon as any of the white people... They could have walked up and down, they could have lounged upon the grass, and no one would have molested them, though the whites would have kept apart from them ». (*An Imperative Duty*, cit., p. 140. Sottolineatura mia).

tere solo americano dei tempi, e Van Wyck Brooks, con felice accostamento, ha citato, a proposito di questo periodo, alcune pagine della *Storia d'Europa nel Secolo XIX* di Benedetto Croce<sup>49</sup>.

Il merito della figura di Silas Lapham è, certo, come si diceva all'inizio, quello di aver introdotto la maschera dell'« homo novus » sul palcoscenico mondiale. Ma il romanzo possiede anche un valore più universale: rappresenta l'eterno dramma dell'individuo alla deriva nel *gurgite vasto* di una situazione sociale che, intorno a lui, muta rapidamente. Come si è già ricordato, accennando al libro di Giobbe, Howells talvolta, e di certo inconsciamente, riveste di abiti moderni antiche vicende. Nella tradizione del pensiero occidentale, questa storia di una rigenerazione morale causata da un improvviso precipitare dalle più alte vette mondane, non ha un suono completamente inusitato.

E questa risonanza della parabola di Silas Lapham dona al libro un peso che travalica quello di semplice documento di un'epoca.

GIUSEPPE GADDA CONTI

49. *New England ecc., cit.*, p. 97.