

PICCOLA BIBLIOTECA DEL ROMANZO

5

collana diretta da

Corrado Donati e Massimo Rizzante

Eraldo Affinati

legge

I quarantanove racconti

di Ernest Hemingway

La prima edizione originale dei *Quarantanove racconti* di Ernest Hemingway, comprensiva della commedia *La quinta colonna*, è *The Fifth Column and the First Forty-nine Stories*, Scribner's, New York 1938. La prima edizione italiana è *I quarantanove racconti*, traduzione di Giuseppe Trevisani, Einaudi, Torino 1947. Le citazioni sono tratte, nella medesima traduzione, da *I quarantanove racconti*, Oscar Mondadori, Milano 1966, tranne quella del racconto *Un posto pulito, illuminato bene*, in cui ho utilizzato la versione di Vincenzo Mantovani, ripresa da *Tutti i racconti* (a cura di Fernanda Pivano), Oscar Grandi Classici Mondadori, Milano 1993.

Il mondo di Nick

Ero arrivato a Ketchum, nell'Idaho, dopo una lunghissima traversata. Da Vancouver raggiunsi Seattle in autobus. Poi noleggiai una straordinaria Oldsmobile con cambio automatico e puntai verso sud: di Portland, percorsa nel flusso del traffico ininterrotto, rammento quasi soltanto il caffè bevuto all'angolo di un edificio pericolante. La città di Eugene, coi suoi bar che assomigliavano a installazioni d'arte contemporanea, teneva in vita il sogno degli anni Sessanta, come fosse una farfalla in bacheca, trafitta dall'ago.

Dopodiché sterzai verso l'interno: prima la foresta, poi i crateri nerastri di Three Sisters. Continuavo a guidare seguendo un impulso istintivo. I deserti dell'Oregon fecero ballare davanti a me i vecchi fantasmi dei primi pionieri. Era estate. La temperatura raggiungeva punte insostenibili: se uscivi dall'automobile protetta dall'aria condizionata, potevi restarci secco. Dentro i McDonald's, isolati avamposti nella sconfinata pianura, la gente aveva uno sguardo allucinato. Ed io mi chiedevo: come si fa a vivere qui? Appena valicato il confine dell'Idaho, nella Sun Valley finalmente la strada cominciò a salire e l'aria si fece più fresca. Da Boise, città infuocata dove a

luglio è quasi impossibile passeggiare sui marciapiedi, a Stanley, sobborgo fra i monti, il clima cambia all'improvviso: lassù il paesaggio ricorderebbe le Alpi se alcune diligenze poste all'entrata del villaggio non rammentassero al turista il luogo in cui si trova.

Negli ultimi anni della sua esistenza avventurosa Ernest Hemingway si trasferì in una casa da queste parti: la costruzione somigliava a una baita, con le valli circostanti, i picchi all'orizzonte. A Cuba era scoppiata la rivoluzione e, sebbene lo scrittore vantasse buoni rapporti con Fidel Castro, possiamo comprendere le ragioni che lo spinsero ad allontanarsi dalla villa di Finca Vigia. Aveva bisogno di cominciare a capire come contrapporsi all'umiliante degrado psico-fisico che lo fiaccava: certo non avrebbe potuto accettarlo senza compiere un atto di volizione. Stava scontando la senilità, cui tutti siamo destinati, con selvaggia determinazione: come un vecchio lupo, sentiva che l'ora fatale si avvicinava e intendeva ritirarsi nell'antro scuro della foresta a compiere il rito estremo di guerra e pacificazione, insieme. Lasciatemi stare, sembrava dicesse, voglio morire solo, lontano dal frastuono e dalla celebrità che mi sono creato dando libero sfogo alla mia immaginazione. Ma curiosi e giornalisti non lo lasciavano in pace. D'inverno se ne andava a passeggiare lungo il fiume indossando impermeabili sdruciti e antiquati berretti europei. Faceva l'appello dei mondi fantastici che era riuscito a far vivere nell'inchiostro: gli indiani del nuovo continente e i patrioti di quello vecchio, i tori, le canne da pesca, le lotte per una società che fosse all'altezza dei nostri sogni, Madrid, Milano, Venezia, un'idea di Parigi.

La Sun Valley, anche grazie alla sua presenza, diventò presto una località turistica, un luogo alla moda, frequentato dai rampolli di famiglie benestanti, falsi artisti, cacciatori di celebrità, ma alla fine degli anni Cinquanta doveva essere un posto sperduto di notevole fascino che le carovane dei cow-boys non avevano degnato di uno sguardo, lanciate com'erano a tutta forza verso l'agognato Oceano Pacifico. A Hemingway invece Ketchum faceva venire in mente l'Italia dove era stato giovane, bello e forte: le bottiglie d'Asti, le battute di caccia nella laguna, i contrafforti sulla Bainsizza.

«Sul finire di quell'estate abitavamo in un villaggio dove di là dal fiume e dalla pianura si vedevano i monti»: comincia così Addio alle armi. Chi non ricorda l'intrepido ufficiale americano nella fotografia che lo ritrae sdraiato sul letto d'ospedale a Milano, con quella leggendaria ferita al ginocchio che si procurò partecipando alla Grande Guerra? Insomma il ridente scenario montano della Sun Valley rappresentava per Hemingway la chiusura del cerchio. Gli faceva capire che tutto ritorna. E, subito dopo, finisce.

Aveva appena composto Festa mobile, meraviglioso canto d'addio a passo di danza, senza riuscire a trattenerne l'amarezza. I medici lo costrinsero a ricoverarsi alla Mayo Clinic di Rochester nel Minnesota dove fu sottoposto a una serie di elettroshock in funzione antidepressiva. Tornò a Ketchum affranto e deluso. Burbero, litigava per un nonnulla. Gli era presa l'ossessione dell'FBI: credeva di essere pedinato. Temeva di finire sul lastrico. Il suo proverbiale entusiasmo si stava trasfor-

mando in un singulto strozzato. Povero vecchio Papa! I camici bianchi gli dicevano che soffriva di manie di persecuzione, senso di colpa. Tutte chiacchiere. Lui sapeva quale era il vero problema: infilava il foglio bianco nel rullo della macchina da scrivere e lo fissava sconcolato per un tempo interminabile. Così non poteva durare. Senza le magie del vecchio cacciatore la vita non possedeva più alcun senso, i trofei conquistati con il talento e la disciplina precipitavano a terra uno dietro l'altro.

Ed ecco le ore conclusive, ricostruite una per una nei manuali di mezzo mondo. Il 1 luglio del 1961 trascorse una giornata serena. La sera canticchiò insieme a Mary, l'ultima moglie, un famoso motivo appreso nei suoi soggiorni a Cortina: «Tutti mi chiamano bionda, ma bionda io non sono: porto i capelli neri». Ancora una volta il nostro Paese gli apparve il luogo di una possibile, tentata felicità. La mattina dopo era domenica. Hemingway si alzò alle sette. Scese nel ripostiglio – la chiave in genere la teneva Mary, ma quel giorno, non si sa perché, ce l'aveva lui – prese il fucile, lo caricò con due proiettili. Gesti e movimenti che conosceva bene: avevano sempre accompagnato le ore più intense, quando il sole nasce in Africa, oppure prima che venga buio, in certe macchie del nord-Italia. Tornò di sopra, puntò l'arma contro la testa e fece fuoco. Trentatré anni prima suo padre era morto allo stesso modo. C'erano stati tanti suicidi nella storia della famiglia. Il funerale si svolse il 5 luglio. La tomba fu posta sotto due pini, all'ombra, secondo il desiderio di Ernest.

Osservo la vecchia copia dei *Quarantanove racconti*, negli Oscar Mondadori: fracassato registratore di emozioni lontane. Squinternata, i fogli persi, nella traduzione di Giuseppe Trevisani, presenta in copertina il celebre fumetto a colori del pugile coi guantoni sulle spalle. Da ragazzo lessi un'infinità di volte le pagine di Hemingway. Oggi credo di non percepirlo più nei modi che mi erano chiari allora. Da giovane sforbiciavo tutto ciò che non m'interessava. A una certa età non te lo puoi più permettere.

The Fifth Column and The First Forty-nine Stories venne stampato il 14 ottobre 1938 dall'editore Scribner's di New York. A parte *La quinta colonna*, una commedia che parve subito il classico corpo estraneo dentro la struttura narrativa dell'opera, sebbene non lo fosse sino in fondo, il libro si presentava come il frutto stratigrafico di precedenti raccolte: *Three Stories and Ten Poems* (1923), *in our time* (1924), *In Our Time* (1925), *Men Without Women* (1927) e *Winner Take Nothing* (1933), alle quali si aggiungevano quattro racconti

usciti su riviste un paio d'anni prima ma posti in apertura del nuovo libro: *Breve la vita felice di Francis Macomber*, *La capitale del mondo*, *Le nevi del Kilimanjaro* e *Vecchio al ponte*.

Se esistesse un Trofeo del Fraintendimento, Hemingway l'avrebbe vinto da un pezzo. C'è forse un altro autore così letto, famoso e altrettanto sconosciuto? Nel 1956 regalò 1000 dollari a Ezra Pound, il quale non se la passava granché bene essendo ricoverato nel manicomio criminale di Saint Elisabeth, alla periferia di Washington. Tanto tempo prima, nello studio di rue Notre-Dames-Champs, a Parigi, Ernest lo aveva allenato alla boxe, ottenendo scarsi risultati: «Non riuscii mai a insegnargli a portare un gancio sinistro e a fargli accorciare il destro ci avrei pensato in avvenire» leggiamo in *Festa mobile*. Con Francis Scott Fitzgerald non fu altrettanto tenero: in quello stesso libro lo mise in ridicolo svelando il patetico timore che il vecchio amico avrebbe mostrato nei confronti della propria virilità e che neppure una breve visita al Louvre, per controllare le misure delle statue antiche, a parere dell'implacabile diarista, contribuì a dissipare.

Episodi come questo, ancora oggi, caratterizzano la sua immagine: evidenziando l'uomo, ne offuscano la pagina. Un vero peccato perché siamo di fronte a una prosa di qualità pregiata: uno dei migliori esempi di lirismo oggettivo del ventesimo secolo. E anche nell'Ottocento, se doves-

simo andare con la mente a opere di tale nitore, dovremmo citare i vertici: *I racconti di Belkin* e *La donna di picche* di Puškin, il Tolstoj dei pezzi brevi, Heinrich von Kleist. Non sembrano paragoni azzardati: nel sangue della short story, lo sapeva Vladimir Nabokov, scorre più di qualche goccia russa. Comunque il vecchio Maestro sarebbe stato felice se, invece di stroncarlo, gli avessero detto che era riuscito a realizzare con la penna lo scopo che Paul Cézanne, da lui tanto stimato, raggiunse sulla tela. Così come per il grande autore della *Montagne Sainte-Victoire* dipingere equivale a rappresentare, lavorando sulla «petite sensation» che l'impressione visiva deposita sulla retina dell'occhio, il farsi della coscienza in atto, lo scrittore americano ritaglia, attraverso lo spettacolo animato delle sue passioni esclusive, le figure in movimento del pensiero, il delinarsi dei caratteri, i materiali che formano l'identità di un uomo. Quanto al resto, glorie, ideali, rinnovamenti, possibili vie di fuga, non si era mai fatto illusioni. Neppure da giovane.

A ventiquattro anni dichiarò a se stesso: sono adulto. Conosco il mondo. Ve lo dico io cosa c'è dietro i sentimenti: una fila di vermi. E scrisse *Su nel Michigan* che Gertrude Stein ebbe l'improntitudine di considerare scandaloso, quindi impubblicabile. L'amore ingenuo di Liz, cameriera presso la signora Smith, nei confronti di Jim, fabbro appena giunto a Hortons Bay dal Canada,

finisce nel modo peggiore. L'uomo forza da ubriaco la volontà della donna che pure lo aveva incoraggiato e si addormenta sfinito sul corpo di lei.

Il ghigno trionfante di Hemingway c'è già tutto. Ciò che resta nel suo primo vero racconto, più che lo scacco, è il vitalismo. Intendiamoci: non l'esibizione narcisistica dell'ipertrofico io. Piuttosto l'energia incapace di requie. L'insoddisfazione per ciò che la vita ci offre. La protesta contro la fine della gioventù. La coda spezzata della lucertola.

Lo stile secco e imperturbabile si lascia dietro come una schiuma le descrizioni paesaggistiche di Sherwood Anderson, il quale aveva firmato la nota editoriale di *In Our Time*, oltre che, va da sé, i gargarismi verbali di Gertrude Stein, equivoca protettrice del giovane talento. Il lettore si mette dalla parte di chi scrive: mastica amaro ma capisce che la verità, se non sta lì, nell'infatuazione di Liz, punita con il randello da un qualche giudice isterico, dobbiamo cercarla altrove, forse in ciò che nascerà dalle sue lacrime. Hemingway continua a dirigere la letteratura contemporanea anche da morto: pigi un tasto e senti un suono. *Su nel Michigan* oggi è Annie Proulx. Ma in fondo anche Alice Munro, narratrice tanto più complessa e sofisticata, è lecito ipotizzarlo, custodisce queste due pagine in un suo scrigno segreto.

Colpisce, nella preistoria del racconto hemingwaiano, l'economia dei mezzi espressivi. L'esilità

tematica dei primi brani non potrebbe essere maggiore. *Fuori stagione* è ambientato a Cortina, dopo la Grande Guerra. Una giovane coppia di sposi americana, che non va per niente d'accordo, si accompagna a Peduzzi, alcolizzato di marsala, rudere umano. La ragazza torna indietro prima ancora di arrivare sul greto. La guida ha dimenticato il piombo per l'esca. A domani allora, ammesso che l'appuntamento venga rispettato.

Tutto qui. Non c'è altro. Eppure siamo di fronte a una plausibile risposta al cosiddetto romanzo internazionale di Henry James. Difficile trovare due scrittori così diversi. Da una parte uno scienziato dell'animo. Dall'altra un teppista. Là grovigli coscienziali incarnati in splendidi ritratti di signora; qui giovanotti insofferenti e ribelli non sanno neanche loro contro cosa. Se gli esiliati di Hemingway non vedono scalfita oltreoceano la loro tempra, ciò non ci autorizza a rubricarli nella tradizione che James s'era messo alle spalle. Il principio d'omissione, espresso con esemplare chiarezza in *Morte nel pomeriggio* (1932), secondo cui in letteratura, assai più delle parole stampate, è importante scoprire quelle che restano celate, emerge allo stato puro: s'indovinano, non si vedono in modo esplicito, le crepe della coppia, l'insofferenza del protagonista per il furbo sensale, la triste infingardaggine di Peduzzi.

Lo scrittore conquista immediatamente un plasticismo tutto suo. Non si fa risucchiare dal gorgo dell'inconscio: lo domina tecnicamente. Come scrisse Silvio D'Arzo, assai più che un semplice interprete, «fare una breve fiammata è la cosa più facile al mondo: l'importante (e il difficile) è non lasciare nessunissima traccia di zolfo. E in lui», alludeva proprio a Hemingway, «questa traccia ben raramente riuscirete a trovarla». È una maestria del meccanismo quella che Ernest rappresenta. Ciò accade quando l'esperienza si fa carne viva.

«L'importante è quel che non si vede. Se uno scrittore omette qualcosa perché è all'oscuro, allora le lacune si noteranno». In questa frase, presente anche nella celebre intervista concessa a George Plimpton che in italiano s'intitola *Il principio dell'iceberg* riecheggia una battuta di Lev Tolstoj raccolta da Maksim Gor'kij, il quale aveva letto all'autore di *Guerra e pace* una scena dei *Bassifondi* chiedendone il giudizio. L'interpellato fu tutt'altro che tenero: «Salta sempre come un gallo su tutto. E per giunta cerca di nascondere le crepe e le finzioni coi colori. Rammenti quel che diceva Andersen: "La doratura se ne andrà e resterà la pelle di porco"».

Alla radice di un simile atteggiamento troviamo, ancora una volta, Émile Zola con le tasche della giacca gonfie dei fogli di appunti presi alle Halles: uno dei fondatori del romanzo moderno

se il naturalismo è, come è, la sua matrice. Hemingway capisce subito, in un colpo solo, due cose fondamentali: l'esperienza va considerata necessaria ma da sola non basta; così come la padronanza dello strumento resta obbligatoria eppure non è tutto. Il giovane scrittore accetta il limite, mantiene la posizione, sulla pagina e nella vita: questa sarà sempre la sua carta. La stessa che, nel momento in cui gli consente di vincere, lo condanna alla sconfitta.

Conclude il terzetto di *Three Stories and Ten Poems* l'unico racconto scampato all'incredibile perdita dei manoscritti subita dalla prima moglie Hadley alla Gare de Lyon: *Il mio vecchio*. È la degustazione di una mestizia. Joe osserva il padre fantino. Lo segue negli ippodromi di San Siro, Mirafiori, Saint Cloud. Lo vede perdere peso per essere sempre più leggero e competitivo. Ne scruta con sconcerto certi loschi traffici. Assiste allibito alla sua morte una piovosa domenica al Prix du Marat di Auteuil. Negli istanti successivi alla rovinosa caduta, Joe sente alcuni individui parlare di lui ma George, l'amico del padre, gli consiglia di non badare alle loro frasi.

Il mio vecchio assomiglia a una frustata: il figlio scopre che il genitore era un imbrogliatore. Tanti anni dopo, questo magnifico racconto sembra tornare, trasfigurato e risolto, nell'ultima parte di *Nell'esercito del faraone* di Tobias Wolff, il cui protagonista, reduce dal Vietnam, osserva l'uomo che gli

ha dato la vita senza illudersi di poterlo cambiare: «Lo lasciai procedere a ruota libera. Anzi, lo incoraggiavo. Non avevo più bisogno di credergli».

Sul molo di Smirne, uscito quale introduzione a *In Our Time*, si configura come una scheggia degli articoli inviati al «Toronto Star». In particolare quelli dal fronte greco-turco. Ci sono immagini destinate a restare per sempre nell'animo dello scrittore: le donne che partoriscono nella stiva delle navi, i muli con le zampe rotte scaraventati nell'acqua. Per trovare la voce dell'ufficiale stravolto dai civili in fuga pare che Hemingway si ispirasse a un soldato di ventura, colonnello Charles Sweeny, realmente conosciuto. Il racconto, insieme al corsivo numero tre, dedicato al medesimo evento bellico, è un anticipo di *Addio alle armi*. Siamo già dentro il ritmo incalzante del referto biografico, nella complessità interiore dei consuntivi spirituali. Il caos della ritirata, il senso di tracollo che gli italiani avvertirono, la confusione dei comandi militari, la furia esecutiva dei carabinieri che fucilavano all'istante chiunque avesse l'aspetto di un disertore, la fretta negli occhi dei fuggitivi, la paura dei soldati, la vergogna dei comandanti, la tragedia delle popolazioni: tutto ciò viene rievocato in quel libro grazie a rapidi tocchi, con descrizioni che paiono incorporate nei dialoghi.

L'avventura bellica non fu per Hemingway una corsa pazza fra le rovine della storia. Se paragoniamo *La speranza* di André Malraux a *Per chi suona la campana*, libri scritti a caldo sulla guerra civile spagnola, troveremo due soluzioni opposte e speculari allo stesso problema espressivo. Nello scrittore francese il presente giornalistico brucia l'azione nella cronaca, non conserva niente dietro di sé ma neppure lascia presagire un futuro: è una fiaccola nel buio. In Hemingway il reportage è un'istruttoria psichica necessaria all'accensione narrativa: la sua Spagna, rispetto a quella di Malraux, sembra eterna, immutabile, fuori dal tempo: una pietra scolpita nella roccia.

Tornando a *Addio alle armi*, è stato un americano a dirci cosa fu la nostra rotta. I connotati di quella visione, come dimostra *Sul molo di Smirne*, si formarono in lui nel 1922 fra Adrianopoli e la strada di Karagaç. La sensazione dell'abbandono desolato gli suggerisce sempre la medesima mossa: una frantumazione che la scrittura s'incarica di ricomporre. La prosa di Hemingway è ortopedica. Come Joe guardava il padre da dietro un vetro appannato, così i carri carichi di masserizie dei profughi greci assomigliano a frammenti di un documentario in bianco e nero. Nel taglio percettivo scelto dallo scrittore c'erano sì le *Mademoiselles d'Avignon*, ma soprattutto il ricordo lancinante delle lacrime trattenute da bambino. Ecco perché l'invenzione di Nick Adams rappre-

sentà la conquista del suo mondo.

Da questo ragazzo con gli occhi aperti e il cuore sveglio, cugino di Tom Sawyer e di Huckleberry Finn non meno che di Lord Jim e Henry Fleming, Hemingway non si sarebbe più staccato malgrado sembrasse liquidarlo già nella precoce senilità spirituale di Jake Barnes in *Fiesta*. Al contrario, subito ritrovò il suo selvaticume nella pace separata di Frederic Henry, nelle cocenti umiliazioni e nella ferma volontà di riscatto di Francis Macomber, perfino in certi estremi sconforti dei due Harry: lo splendido cacciatore africano e il mesto contrabbandiere fra Key West e Cuba. Man mano che gli anni passavano continuò a coltivare la memoria: da Philip Rawlings, improbabile spia all'hotel Florida di Madrid, a Robert Jordan, il cui amore con Maria dentro il sacco a pelo, tanto bistrattato dai critici, altro non era che un omaggio a Nick; da Buck Lanham, incompreso colonnello mimetizzato nelle botti di quercia usate nel Veneto come appostamenti per i cacciatori in attesa del passaggio dei germani reali, a Santiago, indomito pescatore, le mani insanguinate nella tensione dell'esca, fino all'ultima grande scazzottatura di Thomas Hudson, che neppure il mercurocromo riuscirà a lenire.

Erano tutti modi per dirci addio prima della vera partenza.

L'opera di Ernest Hemingway poggia su Nick: formidabile groviglio di alter-ego, il cui esordio è

in *Campo indiano*, dove il ragazzo accompagna il padre medico e lo zio George nell'accampamento. Una donna da due giorni non ce la fa a sgravare. Sarà necessario praticarle un rudimentale cesareo. Il marito della partoriente, disteso in cuccetta, non sopportando le urla, si taglia la gola con il pugnale.

Un tempo neppure riuscivo a seguire questa semplice trama. La davo per scontata. Trascuro gli adulti bianchi, come se la loro sapienza fosse posticcia. Gli indiani m'incutevano soggezione. Nick, lui sì, m'affascinava, anche se non capivo bene perché. Durante il cesareo distoglie gli occhi ma vede il suicida prima che George lo trascini via. È un semplice spettatore. Solo questo intuitivo. Come nel *Dottore e sua moglie*. Un paio di indiani stanno per mettersi a segare un tronco per il medico, proprietario della tenuta. Uno di loro, Dick Boulton, un mezzosangue, dice che si tratta di legno rubato. Nasce un diverbio al termine del quale la moglie del dottore, invece di difendere il marito, lo invita a considerare le ragioni dell'avversario. L'uomo si irrita ancora di più e se ne va sbattendo la porta. Poco dopo invita il figlio, che si era limitato ad assistere alla scena, a seguirlo nel bosco per osservare gli scoiattoli.

Perché Nick resta alla ringhiera? Dipende dal suo essere scrittore. Anche quando diventa protagonista dell'evento, in *La fine di qualcosa*, non partecipa all'azione: lascia che siano gli altri a farlo. Marjorie, la fidanzata indiana, vedendolo

silenzioso, gli chiede spiegazioni. Lo straordinario ragazzo, durante la sosta della pesca nella baia, dice soltanto: «Non è più divertente». La ragazza trattiene ogni reazione inconsulta. Monta sulla barca e toglie il disturbo. La bella figura la fa lei, non lui.

In *Colline come elefanti bianchi*, ambientato in Spagna, al tavolo di un bar vicino alla stazione ferroviaria, accade la medesima cosa. L'uomo vorrebbe convincere la sua compagna ad abortire. Lei gli impartisce una lezione indimenticabile. Si alza in piedi e cammina verso i binari. «Lontano, oltre il fiume, c'erano delle montagne. L'ombra di una nuvola passava sul campo di grano e tra gli alberi si vedeva il fiume».

La tipica apertura paesaggistica di Hemingway. «Potremmo avere tutto questo», afferma la donna. L'uomo, quasi interdetto, replica: certo che possiamo. «Il mondo è nostro».

Lei lo mette al muro: «No, non lo è. E quando te l'hanno portato via, non riesci a riaverlo mai più». Questa sarebbe la misoginia che Edmund Wilson rimproverava a Hemingway? Quello che lo studioso chiamava così, altro non era che pudore, timidezza, fragilità.

La fine di qualcosa, composto nel 1924, possiede ancora oggi una notevole potenza evocativa per l'ambiente lacustre nel quale avviene l'addio, nei pressi di una segheria abbandonata, con evidente allusione poetica a una trascorsa alacrità produttiva spezzata allo stesso modo dell'amore

fra i due protagonisti. È un racconto da mettere insieme a *Dieci indiani*, scritto due anni dopo, in cui Nick apprende dal genitore che la sua fidanzata, Prudence Mitchell, sta con Frank: «Erano... erano» bisbiglia imbarazzato.

«Erano cosa?»

«Erano felici?» vuole sapere il figlio.

«Direi di sì» risponde il padre uscendo dalla porta della cucina.

Chissà quanto tempo resta fuori. Hemingway lascia a noi ogni supposizione al riguardo. Quando l'uomo torna indietro, Nick ha ancora gli occhi nel piatto.

Lasciare, essere lasciati. La palestra dell'adolescenza. Se leggo Richard Ford, non posso fare a meno di pensare ai due racconti appena citati. E naturalmente, facendo questo nome, do per scontato quello di Raymond Carver, i cui falliti hanno perduto ogni possibilità di riscatto che non sia quella, stilistica, di chi li ha creati.

Ho riflettuto sulla seguente equivalenza: Hemingway sta a Tolstoj come Carver sta a Čechov. I due scrittori americani hanno composto i loro racconti nel rimbombo di una gigantesca risacca proveniente dallo Stretto di Bering. È proprio vero, come scrisse Ugo Foscolo, che i morti sopravvivono in chi li ricorda. La letteratura ne rappresenta una dimostrazione.

Dopo la fine del rapporto sentimentale compare Bill, amico di Nick anche nel successivo

Tre giorni di vento. I due ragazzi, per affogare l'amarrezza, si ubriacano con il whisky parlando di pesca e baseball, Walpole e Chesterton. Il padre di Bill fa il pittore. A un certo punto si sente uno sparo. Secondo l'arte della sottrazione cui Hemingway aderì, il vecchio dovrebbe essersi suicidato ma sulla pagina questo esito non risulta perfettamente congruo. Il dialogato sembra un osso spolpato. È l'amicizia dei sedici, diciassette anni, fatta di niente, ma finalmente priva di orpelli lirici. L'adolescenza poetica e nostalgica alla *Grand Meaulnes* descritta da Alain Fournier subisce qui un colpo di scure.

Si susseguono frattanto i famosi diciotto corsivi di *in our time*, utilizzati fra un capitolo e l'altro di *In Our Time* e quindi trasferiti nella raccolta dei quarantanove racconti: frammenti bellici, episodi ispirati alla corrida, oppure alla cronaca nera, tesi a creare una risonanza emotiva dentro il libro senza apparente logica connettiva. Gridi di dolore. Frammenti visivi. Attraverso le brevi prose percepiamo il caos del mondo in cui l'individuo si sente gettato, infanzia e violenza attorcigliate, il passato che sfugge per sempre. Sono le epifanie dello scrittore americano. Le sue intermittenze del cuore.

Due corsivi li ritroviamo quali racconti autonomi: *Una storia molto breve* (un'altra rottura di coppia) e *Il rivoluzionario* (il ritratto di un comunista magiaro). Amo pensare che la terribile de-

lusione rievocata nel primo brano (lei fa all'amore con un maggiore degli arditi e lui si prende lo scolo in taxi da una commessa del Loop) sia entrata, in modo subliminale, nella sensibilità estetica americana al punto da lasciare il segno nel film di Terrence Malinck *La sottile linea rossa*. Mi riferisco alla scena in cui un ranger, in missione nell'isola di Guadalcanal, si apparta nella sgangherata pista aeronautica della base militare per leggere la lettera della sua donna in cui apprende di essere rimasto solo.

Episodi simili non devono farci pensare a un semplice realismo. Hemingway costruisce forme conoscitive: il Reduce, l'Indiano, la Donna, il Bambino, l'Arena, il Fucile, Cortina, Venezia, Parigi. Non osserva il mondo attraverso queste maschere; le considera seconde pelli, indossandole una sull'altra come strati sovrapponibili. Il suo atlante italiano è legatissimo al sentimento della Prima Guerra Mondiale.

Padova coi rondoni, Pordenone triste, Bassano azzurra, Schio piovosa, la convalescenza dalla ferita al ginocchio trascorsa a Milano. Quest'ultima città, in particolare, rifulge come una nostalgica gemma nel racconto *In un altro Paese* (la selvaggina esposta nelle vetrine dei negozi vicino alla Scala col vento che gonfia la coda delle volpi), prima del ritratto agrodolce di *Che ti dice la patria?* (*Italy 1927* era il titolo iniziale: itinerario di viaggio ligure, emiliano-romagnolo in Ford

coupé con l'indimenticabile osteria di La Spezia dove le prostitute fanno anche le cameriere), condizionato dall'atmosfera plumbea, non più festosa, che lo scrittore aveva respirato fra gli Appennini e il mare osservando la nascita del fascismo.

Non appena torna con la memoria alla giovinezza veneta, Hemingway diventa indelebile. Il rumore dei banchi da seta che, in *Spiegazione di me stesso*, impedisce al protagonista di dormire (signor tenente, dia retta a me, gli suggerisce in inglese il suo attendente: si sposi), è entrato a far parte di una misteriosa colonna sonora novecentesca, presente nei mondi interiori di numerose generazioni.

Ognuno dei *Quarantanove racconti* fa scricchiolare la letteratura americana, segnalando il passaggio dello scrittore sulla sua lunga trave. I cadaveri ancora in terra dopo l'assalto visti da Nick in *Qualcosa che mai proverete* ci fanno capire l'importanza di Ambrose Bierce e Stephen Crane. Perfino quando, in *Soltanto una domanda* (l'inclinazione omosessuale di un maggiore in trincea, un episodio di fatto rievocato da Sam Pechinpah nel film *La croce di ferro* senza peraltro dichiarare il debito), si addentra nell'analisi psicologica cui con ogni evidenza appare inadatto, Hemingway ottiene sempre una resa espressiva che altri scrittori, venuti prima e dopo di lui, hanno inutilmente cercato, senza mai trovare.

The Battler, Il lottatore, fu composto nel 1925. Nick viene buttato giù dal treno merci fra Kalkaska e Mancelona, nel Michigan. In una radura di bosco incontra Ad Francis, dal volto sfigurato, senza un orecchio, che afferma di essere matto e sembra prenderlo in simpatia: gli offre da mangiare (uova fritte in padella con fette di pancetta) ma quando il ragazzo si rifiuta di dargli il coltello vorrebbe picchiarlo. Per fortuna arriva il negro Bugs che abbatte il gigante e racconta a Nick la sua vera storia: campione di pugilato, si sposò con una ragazza che ancora gli manda dei soldi. Bugs protegge Ad da se stesso in primo luogo.

Qui Ernest Hemingway batte John Steinbeck sul suo stesso terreno. Lo anticipa di dodici anni perché *Uomini e topi* è del 1937. Il lottatore assomiglia a una specie di mostro ma lo scrittore si ferma un attimo prima di trasformarlo nella marionetta novecentesca, fra T. S. Eliot e Tod Browning. In particolare l'autore di *Waste Land* suscitò in Hemingway una passione devastatrice il cui documento ufficiale continua ad essere *Il signor Elliot e signora*, pubblicato in origine quale *Mr. Smith*: feroce satira contro quella che lui, sbagliando, considerava una poesia cerebrale.

Dopo tanti anni ho ritrovato *Il ritorno del soldato*. Senza rendermene conto, avevo continuato a scandagliarlo nelle opere di altri narratori. Beppe Fenoglio introiettò Harold Krebs nel suo Ettore.

S'identificò pure nel rapporto irrisolto tra il figlio e la madre. Nella simpatia che lega Harold a Helen sembra invece di risentire la medesima congenialità fra Gregor Samsa e sua sorella, nella *Metamorfosi*. In fondo Krebs e Samsa non sono poi così distanti: solo nove anni dopo il capolavoro di Kafka, Hemingway ci fa capire che per sentirsi estranei a se stessi e agli altri non è necessario trasformarsi in insetti. Basta essere stati in guerra. Oppure, in senso lato, aver litigato davvero con qualcuno.

Tracce di questo percorso di autochiarificazione riguardano anche il rapporto coniugale: in *Gatto sotto la pioggia* il protagonista non sa come fronteggiare l'insofferenza della moglie che, in un albergo della riviera, desidera a tutti i costi portarsi in camera un gatto che ha visto subire l'acquazzone. *Monti sotto la neve* richiama la medesima questione: Nick e George stavolta sono in Svizzera a sciare. Durante la discesa sentono di essere felici. Appena entrano in un rifugio a bere vino cominciano i problemi: la cameriera che li serve è in avanzato stato di gravidanza, il che spinge la controfigura dello scrittore a riflettere su quello che dovrà affrontare quando tornerà negli Stati Uniti dove anche sua moglie sta per avere un bambino.

I testi di cui abbiamo parlato finora ci hanno fatto conoscere Nick, ma è solo nell'ultima narrazione di *In Our Time* che scopriamo la vera ragione del suo starsene sempre in attesa.

Sto parlando del *Gran fiume dei due cuori*.

Questo dittico narrativo è la carta d'identità spirituale del giovane Hemingway. L'attacco riprende quello di *The Battler*. Siamo nuovamente nella regione dei Laghi, fra Canada e Usa, il perimetro di acqua, ghiacci e bufere in cui si formò la prima scintilla della letteratura americana che diede fuoco all'ultimo dei Mohicani. Il regno dei cacciatori di pellicce e degli indiani, quando erano ancora selvaggi, poco prima che l'alcol inaridisse in modo irreversibile le loro fonti.

Appena scende dal treno, Nick attraversa il bosco incendiato della città di Seney, pianta la tenda, mangia dal suo scatolame, dorme, si sveglia, arriva sul fiume e pesca le trote. Non gli accade niente altro, in apparenza. Non ci sono personaggi. Mancano vere azioni tematiche.

Si sta come davanti a un quadro di Mondrian. Presumiamo che Nick, al pari di Harold Krebs, torni dalla Grande Guerra: vuole dimenticare ciò che ha visto o inciderselo meglio sulla pelle con un marchio a fuoco. Per questo si allontana dagli uomini. Nel fogliame bruciato del Michigan ci sono i cadaveri di Fossalta: l'occhio del ragazzo ne conserva il ricordo. Le cavallette annerite usate come esche assomigliano a schegge provenienti dall'Europa. Ma quel che più conta è la maniera in cui lo scrittore evoca i movimenti del giovane protagonista: la precisione del dettaglio ci fa sentire il silenzio intorno a lui.

Nei nostri anni Steven Heighon, descrivendo in *The Shadow Boxer*, la storia di una lunga iniziazione alla vita nei medesimi luoghi del *Gran fiume dei due cuori*, secondo il vecchio modello dei padri – foresta, pugnale e fucile – drammaticamente sovrapposto alle nuove regole che il mondo moderno ci impone – dialettica, politica, ipocrisia – ha ritrovato la felicità narrativa del Maestro. Ha battuto sulla spalla del morto. Lo stesso gesto compiuto da James Dickey quando in *Oceano bianco* raccontò l'incredibile peripezia del mitragliere Muldrow, precipitato in territorio giapponese durante uno degli ultimi bombardamenti della seconda guerra mondiale, teso a sopravvivere nella sua lunga fuga verso la desolata isola di Hokkaido.

L'interiorità, feticcio novecentesco, scaturisce in Hemingway da una secrezione del gesto. Nick, nel suo strepitoso ultimatum di giovinezza, schermato dalla terza persona, non è meno intenso del monologo di Molly. Con una differenza essenziale: lo scrittore americano non si poteva permettere l'effetto di simulazione joyciano. Per lui sarebbe stato inutile, oltreché irrealizzabile, riprodurre artificialmente, con un prodigio stilistico e una sconfinata sapienza, il gorgo psichico, in quanto, a ragione o torto, s'era convinto di non poter imparare niente di più rispetto a quello che si sarebbe potuto immaginare. Semmai Nick si accorge di dover restar legato alla

realtà per dimostrare a se stesso di esserne degno: si contenta di molto meno. Quando uscirà dal bosco diventerà adulto.

L'invitto è un grande racconto corale. Ci sono tre scene-stazioni incorporate l'una dentro l'altra: la visita di Manuel García, vecchio torero appena dimesso dall'ospedale, nell'ufficio di don Miguel Retana a Madrid, impresario di corride; l'incontro con Zurito, il re dei picadores, in un caffè di Puerta del Sol; la corrida vera e propria con il suo esito tragico. La progressione del testo non potrebbe essere più incisiva: il cinismo di Retana appena scalfito dal ricordo della trascorsa gloria di Manuel; la compassione di Zurito che prima invita l'amico a tagliarsi la *coleta* e chiuderla in via definitiva con l'arena, poi accetta di offrirgli i suoi servigi; l'educazione elegante e composta della giovane promessa Hernandez; la danza di Fuentes, meraviglioso banderillero intorno al toro furente; la voce spenta del vice-cronista di El Heraldo, il quale detta privo di passione la sua cronaca senza immaginare ciò che accadrà di lì a poco; la carica cieca e rabbiosa del toro ferito; la sfida estrema, a se stesso e al mondo, del protagonista, restituita sulla pagina attraverso il clamore dell'evidenza assoluta, non meno che nel dettaglio rivelatore: il fodero della spada che s'affloscia appena Manuel l'afferra deciso a uccidere l'animale.

I caratteri dei personaggi restano impressi come emblemi nella mente del lettore. Hemingway si guarda bene dal metaforizzare la condizione del torero come invece farà, otto anni dopo, Michel Leiris nel suo celebre saggio (*Della letteratura considerata come una tauromachia*) compreso in *Età dell'uomo*. Miguel è soltanto uno che, facendo il proprio mestiere, muore. Non allude ad altri che a se stesso. Entriamo insieme a lui nella galleria dei solitari, professionisti della finitudine a cui nessuno può sottrarsi, che tutti, in quest'ottica, siamo invitati ad accettare con la sagace lungimiranza dello stoico, privi, per quanto possibile, della sua superbia intellettuale. Bruciati dal fuoco di questa consapevolezza. Tanti anni dopo, nel 1956, anche John Ford mostrerà la sua ustione nell'ultima scena dei *Sentieri selvaggi*, quando Ethan Edwards, dopo aver riconsegnato la nipotina, s'incammina da solo verso il deserto.

Con *Gli uccisori*, uno dei più famosi fra i quarantanove racconti, la fisionomia del personaggio chiave di Hemingway si scopre nella sua nudità spirituale. La storia è ambientata a Summit, dalle parti di Chicago. All'Henry bar entrano Al e Max, due strane figure con la bombetta, i vestiti attillati e un fucile a canne mozze. Al banco serve George. In cucina lavora Sam, detto il negro. Nick Adam resta seduto al tavolo. La tensione delle battute fra i clienti e George, a proposito dei piatti che ci sono e non ci sono, è memorabile nella sua

inquietudine ironica. Sarebbe vano aggiungere altre notazioni alle migliaia che sono state fatte e si faranno nelle facoltà letterarie del pianeta sulla precisione chirurgica del dialogo capace di attrarre perfino Alberto Moravia, che non amava Hemingway e tuttavia tradusse questo racconto. Al si limita a giocare con quelli che si trasformano di lì a poco nei suoi ostaggi. Max parla troppo. Il locale era stato un saloon. I due fanno sul serio: dopo aver legato Nick e Sam in cucina e aver messo nella bocca di ognuno un asciugamano, dichiarano la loro intenzione: uccidere lo svedese Ole Andreson. Aspettano che arrivi a cenare. Ma lui non viene. Al e Max tolgono il disturbo. Scompaiono così come sono venuti. Attori di un vaudeville.

Questa prima parte, da sola, potrebbe essere utilizzata come un grande faro d'orientamento su molta letteratura americana contemporanea. Senza *The Killers*, Cormac McCarthy, che si è bruciato le dita anche nel fuoco di William Faulkner, sarebbe uno scrittore diverso rispetto a quello che è diventato. Sam Shepard e Barry Gifford, suoi figli spirituali, lo ipotizzo in un mio diagramma fantastico, avrebbero avuto un'altra vita artistica.

Provate a farvi riassumere questo racconto da chi magari lo ha letto tanti anni fa: forse si fermerà alle pagine finora ricordate dimenticando il resto. Che però è decisivo. Appena gli uccisori escono, Sam, Nick e George si chiedono se non sia il

caso di avvertire Ole Andreson. Il negro non vuole immischiarsi. Nick, incoraggiato da George, si sente di dover andare dallo svedese. Il soprannome mi fa pensare a Joseph Conrad: *Vittoria*, il romanzo al quale alludo, narra la storia di Axel Heyst, svedese anch'egli perseguitato da loschi figure, senza aver fatto nulla, se non essere stato se stesso. Intendo forse dire che Hemingway abbia commemorato nelle sue pagine questo immortale personaggio? Quale importanza può avere, in fondo, stabilire se lo volesse o no?

Pensione Hirsch. Fuori dalla tavola calda di Henry, in fondo ai binari del tram: la terza casa all'angolo. Lì sta Ole Andreson. Sdraiato sul letto, vestito di tutto punto, grande e grosso. Un ex peso massimo. Come dice la signora Bell, che ha aperto la porta a Nick, è rimasto tutto il giorno chiuso in stanza. Quando il ragazzo gli confida che sono venuti a ucciderlo, lo svedese ringrazia di essere stato avvertito ma, fissando il muro, dichiara: «Ormai non c'è più niente da fare. Sono sulla lista nera». Questo accenno rappresenta la massima apertura che Hemingway si è sentito di potersi permettere sullo stesso tema, per lui innominabile, che consentì a Franz Kafka di scrivere addirittura *Il processo*.

Nel 1927, lo stesso anno degli *Uccisori*, lo scrittore compone *Una gara a inseguimento*, dove la scena si ripete: stavolta disteso sul letto, in un albergo di Kansas City, c'è William Campbell, organizza-

tore di una compagnia di varietà, drogato perso di fronte al signor Turner, capocomico, che lo osserva come farebbe il contadino con un maiale nel truogolo. In quello sguardo lucido s'identifica il narratore, pronto a fissare il personaggio solo una frazione di secondo in più del necessario, poco oltre la descrizione, là dove la realtà si piega sotto la fiamma come un metallo che s'arroventa.

Il capolavoro di *Men Without Women* resta l'indimenticabile *Fifty Grand*, conosciuto in Italia come *Cinquanta biglietti*. C'è questo Jack Brennan, indomito irlandese, welter naturale quasi in disarmo, taccagno innamorato di sua moglie come un ragazzino, che accetta di scommettere contro se stesso nel match con Jimmy Walcott, giovane boemo. Ma quando viene colpito sotto la cintura sta per andare tutto a monte perché, se accusasse, come gli spettatori gli gridano di fare da bordo ring, vincerebbe lui rinunciando a un mucchio di soldi. Jack invece va avanti. E subito restituisce il pugno proibito: il match è perso per squalifica, i venticinquemila dollari sono in banca, il gusto di vedere il suo avversario a terra assicurato.

È la prefigurazione di ciò che Hemingway pensa della vita: una messinscena dove risulta impossibile uscire senza danni. Ci si sporca le mani: questo sì. Meglio comprometersi che sperare di

restar puri. I nemici ti fanno sentire vivo. L'unica possibilità è quella di salvare la faccia, se non altro di fronte a noi stessi.

Alcune scene sono quanto di meglio possiamo trovare nell'opera di questo scrittore: il ritiro nel New Jersey, alla fattoria di Hogan, dove Jack patisce come un cane la solitudine e gli risulta insopportabile la strafottenza di Soldier Bartlett, sparring-partner, finché non decide di mandarlo via; l'improvvisa comparsa, nei giorni precedenti l'incontro, di John Collins, suo impresario, accompagnato da due comparì, il quale, con incredibile faccia tosta, gli propone l'imbroglio. E come dimenticare l'arrivo al Madison Square Garden sotto la pioggia? Sembra di sentire il frastuono del pubblico. Martin Scorsese se ne dev'essere ricordato nella lunga, indimenticabile carrellata che accompagna l'entrata sul ring di Jack La Motta, alias Robert De Niro, in *Toro scatenato*. La descrizione del match è una pasta ritmica. Letto in originale, *Fifty Grand* ricorda un pezzo di jazz. Tutto il racconto si regge sulla figura dell'allenatore, Jerry Doyle, che narra o ricorda l'evento. Il tono è suo. L'amicizia con Jack, sottile, indicibile, segreta, tra le cose più belle dei *Quarantanove racconti*.

Per ritrovare un risultato così intenso dovremmo avere la pazienza di attendere. *Un canarino in dono*, al paragone, rappresenta solo un esercizio di penna in cui traspare la prima crisi coniugale

fra Ernest e Hadley; *Storia banale* un semplice omaggio a Manuel Garcia Maera, torero ucciso dopo una cornata. *Idillio alpino* è una storia gotica. Nick e John, impegnati a sciare in Svizzera, vedono un contadino seppellire sua moglie. Si chiama Olz. Davanti al tavolo di una birreria del paese un prete rivela ai due giovani che l'uomo, dopo il lutto, pose il cadavere sulla catasta di legna e agganciò la lanterna alla sua bocca.

L'ossessione funebre è presente in molti luoghi dei *Quarantanove racconti*. Basti pensare a *Una storia naturale dei defunti*, sorta di galleria dell'orrore, dove compare una delle immagini più forti fra tutte quelle create dallo scrittore: il soldato con la testa rotta che continua a vivere e incute timore nei compagni. Il tenente di artiglieria vorrebbe ucciderlo. L'ufficiale medico non è d'accordo. Mentre i due discutono, il ferito esala l'ultimo respiro. Sembra uno dei diciotto corsivi: lancinante e diverso rispetto agli altri ricordi compresi nel testo.

Oggi è venerdì invece assomiglia a un apologo: composto in forma drammatica, riproduce il dialogo fra tre soldati romani e un vinaio ebreo la notte della Crocefissione. I soldati, fra un bicchiere e l'altro, dicono che l'uomo era un tipo in gamba. La sua banda lo ha lasciato. E la ragazza anche. Solo le vecchie donne gli sono rimaste accanto. Pur con tutti i suoi limiti, lo sguardo dal basso di questo racconto ha toccato per sem-

pre Norman Mailer, hemingwaiano di ferro, che nel *Vangelo secondo il Figlio* lo ha implicitamente celebrato.

Dopo la tempesta è il primo racconto di *Winner Take Nothing* paratattico e già gonfio, come talvolta sono i brani della nuova raccolta. Si sente *Avere e non avere* lontano un miglio. Harry Morgan, protagonista del romanzo, sembra già qui. Un marinaio che rischia di morire pur di raggiungere lo scrigno di una nave finita dentro il banco di sabbie mobili con quattrocentocinquanta passeggeri a bordo. Potente si rivela il momento in cui il protagonista prende il largo nell'acqua bianca, trasparente, ripulita dalla bufera. Le scene ti restano dentro per sempre. Il pennone che affiora. Il tentativo di sfondare il vetro degli oblò con la chiave inglese. La donna affogata che fluttua come un fantasma. Il sangue dal naso dell'uomo. Il peso del rampone.

L'impresa del recupero va in fumo. Alla fine si prendono tutto i greci. Persino gli uccelli ricavano più dell'uomo cui lo scrittore rivolge la sua attenzione. È l'annuncio di Santiago con la spina di pesce divorata dagli squali. Un tassello importante nel mosaico, ma niente a che vedere con *Un posto pulito, illuminato bene* che, nell'introduzione alle *First Forty-nine Stories*, l'autore presentò come uno dei suoi risultati meglio riusciti invitando i lettori a tenerlo in debito conto. E così è avvenuto senza peraltro togliere a queste pagine

l'aura misteriosa nella quale sono ancora oggi avvolte.

Madrid. Il vecchio beve da solo al bar, vorrebbe qualche bicchiere in più ma è venuta l'ora di chiudere, quindi non può far altro che lasciare mezza peseta sul tavolo avviandosi a casa sotto lo sguardo dei due camerieri. Uno dei quali, dopo aver spento la luce elettrica, riflette dentro di sé. Ne viene fuori una delle più singolari preghiere della letteratura novecentesca, tra nichilismo e fede. Citiamo dalla traduzione di Vincenzo Mantovani:

Di cosa aveva paura? Non era né paura né timore. Era un niente che conosceva troppo bene. Era tutto un niente, e anche un uomo era niente. Era soltanto questo, e tutto quello che ci voleva era la luce, e un certo ordine e una certa pulizia. Alcuni ci vivevano e non lo avvertivano mai, ma lui sapeva che era tutto nada y pues nada y nada y pues nada. Nada nostro che sei nel nada, nada sia il nome tuo il regno tuo nada sia la tua volontà nada in nada come in nada. Dacci questo nada il nostro nada quotidiano e nadaci il nostro nada come noi nadiamo i nostri nada e non nadarci in nada ma liberaci dal nada; pues nada. Ave niente pieno di niente, niente sia con te.

Colpisce l'uscita dal naturalismo realizzata in questa celebre pagina: quel cameriere non potrebbe mai pensare il Nada così: ma resta vero, tutt'altro che simbolico. Lo scrittore, in un memorabile «a tu per tu» in grado di farlo uscire dalla rappresentazione, raggiunge il vicolo cieco, il muro chiuso che tanti artisti del suo tem-

po hanno cercato di evocare con esiti non sempre persuasivi. Abbandonare, anche solo per un istante, la scena realistica impone, lo sappiamo, dazi abbastanza alti: si rischiano l'incomunicabilità, il furore razionalistico, la tracotanza ideologica – soltanto Samuel Beckett riuscì a praticare, consumandoli anche per gli artisti che sarebbero venuti dopo di lui, quegli angusti spazi espressivi. Molto più difficile risulta il compito di chi, come Hemingway, voglia farci sentire il vuoto senza rinunciare ai costumi del mondo. In questo brano i limiti tra sconforto e fede, fiducia e disperazione, speranza e nichilismo, sono deboli tralicci sospesi sulla palude. Il vecchio ubriaco, ultimando la china, sembra mostrare a chi lo guarda ciò che resta di un uomo che abbia acquisito la sua tragica consapevolezza: il contegno. Non la semplice regola di condotta, ma una forma dell'anima.

Un posto pulito, illuminato bene fa il paio con *La luce del mondo*. Il titolo sembrerebbe alludere alla speranza contrapposta al nada del precedente racconto: non è così. Due ragazzi, Tom e Nick (che narra senza dichiararsi), diciannove e diciassett'anni, si trovano in una sperduta località nel Michigan. Pelli conciate, legno e segatura. Anche qui il bar sta per chiudere. E loro se ne vanno prima di entrare. Capitano nel locale della stazione dove ci sono cinque puttane, sei uomini bianchi e quattro indiani. È questa la tipica contabilità antropolo-

gica hemingwaiana: introiettata da Hollywood è passata anche in Europa. Gli indiani non parlano, le puttane sono obese: si chiamano Hazel e Ethel, zitte davanti al bicchiere, Frances Wilson, Alice e Ossigenata, assai più loquaci. Le ultime due cominciano a discutere in modo sempre più animato. La ragione del diverbio è Steve Ketchel, ex pugile: entrambe se ne contendono la memoria e l'affetto. Il litigio, sotto gli occhi dei ragazzi, diventa a poco a poco straordinario. Un capolavoro della sprezzatura. E quindi del montaggio. La comunità di derelitti che ne emerge diffonde il profumo evangelico delle beatitudini.

«Lasciami ai miei ricordi» dice Alice, grossa come tre donne nello sguardo a bocca aperta di Nick, dopo essere stata offesa a morte da Ossigenata che non vuole crederle. «Ai miei veri, magnifici ricordi» si premura di aggiungere. Quali erano i ricordi a cui Alice mai e poi mai avrebbe saputo rinunciare? Steve Ketchel, tanto tempo prima, le aveva detto, parole sue, «che era una bella fica».

«Disse proprio così: sei una bella fica, Alice».

In questa scena del racconto che più di tutti gli altri amava, lo scrittore sembra essersi scavato la buca. Come se ci avesse detto: quando morirò, amici miei, abbiate la gentilezza, se non la pietà, se non la misericordia, di seppellirmi idealmente qui, insieme a lei.

Monumenti laconici allo spettacolo sempre nuovo dell'umanità colta in flagrante nel suo impossibile sogno di rinnovamento sono *Dio vi conservi allegri, miei signori* e *Metamorfosi marina*. Nel primo un adolescente, che sembra la controfigura di Nick, in un meccanico tentativo di liberazione dal desiderio sessuale, tenta di castrarsi e viene ricoverato nell'ospedale dove lavora il chirurgo al quale ingenuamente si era rivolto. Nel secondo, ambientato in un caffè parigino, una ragazza confessa al fidanzato di averlo tradito con un'altra donna. Anche questi sono racconti dalle simmetrie nascoste: l'automutilazione avviene il giorno di Natale e il medico, il dottor Fischer, è ebreo. Il cameriere che, senza aver compreso l'accaduto, cerca di consolare l'uomo ancora stupefatto dalla rivelazione ricevuta, compendia l'atteggiamento anti-ideologico dello scrittore. L'allusione che serpeggia sembra essere questa: non puoi controllare né dominare l'energia della vita, i cui «casi» compongono diagrammi a volte bizzarri a volte comici nei confronti dei quali forse sarebbe preferibile assumere lo stesso rispetto riservato agli eventi naturali.

Il luogo del giudizio in Hemingway s'identifica nello stile secco, privo di sbavature e ristagni, teso a comprimere e ridurre l'enfasi, cancellare gli aloni, nascondere le crepe, fino al punto di scoprire gli ingranaggi – battute, dialoghi, maestria degli a capo, tempistica descrittiva – senza attribuire ad essi un valore estetico aggiuntivo:

solo il vizio di un lettore modernista potrebbe cadere in questo equivoco.

Scorrono sotto la speciale lente ottica di Hemingway episodi tematici così cronachistici da far riflettere al pari di brillanti preziosi gli strumenti usati per illustrarli. I personaggi si muovono come animaletti sotto il vetrino del microscopio. In *La madre di uno di quelli* Paco e il suo manager sembrano entrambi cocciutamente rinchiusi nel loro piccolo mondo: l'uno, rifiutando di dare degna sepoltura a sua madre, l'altro che continua a rinfacciarglielo. La protagonista di *Una lettrice scrive* chiede al medico se potrà continuare ad avere rapporti col marito ammalato di sifilide. E poi si lascia andare in un monologo interiore che per lo scrittore diventa una prova di voce da utilizzare in opere future.

Omaggio alla Svizzera offre l'esempio di una struttura più eccentrica. Diviso in tre parti sinottiche, è ambientato in altrettanti caffè di stazioni elvetiche: Montreaux, Vevey e Territet. Il nucleo tematico si ripete: un signore americano, prima Wheeler, poi Johnson, quindi Harris, seduto al tavolo, rivolge audaci avances alla cameriera che viene a chiedere l'ordinazione. Lei rifiuta il corteggiamento e l'azione dell'uomo continua in diversi modi: uno prosegue il viaggio, l'altro parla coi facchini offrendo loro da bere, il terzo scambia quattro chiacchiere con un socio della National Geographic. In particolare il signor

Johnson, dichiarando di essere scrittore, attira la nostra attenzione. Chiede ai facchini di ordinare il miglior champagne disponibile. Il più anziano, dopo una rapida occhiata al menu, sceglie lo Sportsman. Tutti brindano alla salute del signor Johnson il quale rivela agli occasionali compagni che sua moglie sta per chiedere il divorzio. Nascono commenti sui costi necessari e sulla frequenza delle rotture matrimoniali in Svizzera e negli Stati Uniti. Hemingway conferma tutta la sua capacità di far crescere il racconto in modo interno sollecitando interpretazioni soltanto alluse, mai esplicite, se non alla fine quando Johnson dichiara che parlare in pubblico della propria condizione, lungi dall'avergli dato sollievo, lo ha semmai disgustato di se stesso.

Con *Un giorno di attesa* sembra di tornare ai primordi del racconto hemingwaiano. Solo che qui Nick, ormai adulto, fa la parte del genitore. Schatz, nove anni, a letto con l'influenza, crede di dover morire. Lo pensa perché ha confuso il termometro americano con quello europeo. Ha sentito dire che la sua temperatura segna centodue. In Francia i compagni gli avevano detto che con quarantaquattro non si vive. Quando scopre l'errore, ridiventa bambino. Prima era stato un vecchio stoico: senza piangere, con grande dignità, si stava preparando a morire. Tutto il pomeriggio non aveva fatto altro che fissare i piedi del letto, prestando scarsa attenzione alle favole che il padre

gli leggeva per distrarlo. Hemingway non si dimentica mai di chiudere il cerchio.

Anche *Vino del Wyoming* torna a frugare nel vecchio carniere. Il protagonista frequenta la casa dei Fontan. Mangia e beve con loro, mezzi francesi. Sotto gli occhi del lettore si susseguono disquisizioni su pollo, vino, caccia e birra. La tensione serpeggia nell'aria fino a esplodere. L'indiana che ha sposato il giovane di casa scompare. La solitudine del Grande Nord c'è tutta. Così come i frantumi della civiltà indiana e la sfibrata energia dei coloni che si accasciano in terra, simili a vecchie mosche malate. Emozioni di gioventù che altri scrittori oggi, rievocando in stile criptodocumentario la vita dei coloni nelle praterie americane, riportano alla luce come reperti archeologici: Jonathan Raban in *Bad Land* vale per tutti.

Resta caratteristico in Hemingway un gesto estetico specifico: porre se stesso, quale osservatore, dentro un gruppo costretto, per qualche ragione, in cattività. Anche questo appartiene al lascito di Nick che lo aveva appreso dal grande romanzo ottocentesco europeo, aggiungendovi molto di suo quanto a introversione, selvatichezza ed entusiasmo al limite dell'ingenuità.

Accade anche in *Il giocatore, la monaca e la radio*, ispirato a una degenza di Ernest al St Vincent Hospital di Billings dopo l'incidente automobilistico con Dos Passos nel 1930. Frazer, scrittore

ferito a una gamba, nodo tematico ricorrente e ossessivo in Heminway, non fa che bere. Fra un brindisi e l'altro, considera il campionario umano davanti a lui. Suor Cecilia e Cayetano, giocatore d'azzardo messicano, sembrano offrirgli due modelli umani alternativi. I pazienti ascoltano la radio di Seattle. Da lontano si vedono i monti Dawson, fantasmi di Jack London.

In *Padri e figli* il tema del tempo è esplicito: questo racconto conclude la raccolta anche se non è stato scritto per ultimo. Ma si capisce perché lo scrittore volle metterlo in coda. È una specie di congedo. Nick, ormai adulto, guida l'auto accanto al figlio e con la mente rievoca le avventure di caccia di quando aveva la sua età. Dal lontano passato emerge l'amico Bill e sua sorella Trade: il primo amore. Ma soprattutto nella memoria si staglia il padre che un giorno Nick addirittura vagheggiò di uccidere col fucile avuto in regalo proprio da lui. Il distacco dal genitore nel momento di massima vicinanza col figlio dodicenne viene siglato quando l'adulto e il bambino prendono in esame la possibilità di visitare la tomba del nonno. «Dovremo andarci» disse Nick. «Capisco che dovremo proprio andarci». Sono queste le righe finali dei *Quarantanove racconti*.

In *Guerre americane* di Daniel Buckman, sembrano far risentire la loro voce: è, ancora una volta, la vecchia questione dei padri e dei figli che si cercano senza riuscire a trovarsi. Danny avrebbe

bisogno di un ragazzo da proteggere e Jack qualcuno a cui appoggiarsi: entrambi vorrebbero fuggire in un altrove fantastico, in un paesaggio meno torbido di quello in cui sono stati costretti a vivere. Ma nel finale esplosivo questo disperato reciproco desiderio non verrà soddisfatto perché nessuno, secondo Daniel Buckman, che s'appella a Giobbe in epigrafe, può trovare requie fuori da se stesso: «Non ce ne andiamo mai da niente».

«Mai!» urla il vecchio al giovane.

Nel momento in cui terminò *Padri e figli*, Hemingway non aveva ancora scritto il primo dei capolavori coi quali volle aprire la raccolta: *Breve la vita felice di Francis Macomber*. Questa memorabile novella venne composta a Key West nella primavera del 1936. Il titolo, antifrastico quant'altri mai, era *The Happy Ending*. Fu pubblicato su «Cosmopolitan» nel settembre di quell'anno. È la storia di un vigliacco che, durante un safari africano, tenta di redimersi agli occhi della moglie conquistata dal coraggio della guida. Tre parti, presente-passato-presente, amalgamate senza occultare le sagome che restano comunque in rilievo, quali scansioni, modanature.

Subito apprendiamo l'evento: Francis Macomber, di fronte al leone, è scappato. La moglie, Margaret, detta affettuosamente Margot, e Robert Wilson, la guida inglese, l'hanno visto. Ma per

farci comprendere come sono andate veramente le cose, l'autore si affida a un flash-back mentre il terzetto sta riprendendo la via della caccia, stavolta alla ricerca dei bufali. Il felino s'era accasciato nella boscaglia, colpito da Macomber. Già dalla sera precedente il ruggito del leone aveva scosso l'uomo. La carica dell'animale morente era stata fatale. Margot aveva baciato sulla bocca Wilson e la sera era andata a fargli visita nella sua tenda. Quando Macomber arriva davanti al bufalo si comporta benissimo: ma nel momento in cui trova il suo riscatto, Margot, che lo aveva seguito, gli spara alla nuca.

Perché Hemingway è così crudele?

Tutto comincia con *Moby Dick*. Bisogna pagare un prezzo a Ismaele che si è salvato. Mi piace credere che i grandi scrittori americani partano da questo formidabile complesso di colpa. Forse perfino la grazia sventurata dei personaggi di Francis Scott Fitzgerald ha qualcosa a che vedere con Achab e compagni. Ezra Pound era convinto che tutti i morti un giorno sarebbero risorti. Malcolm Lowry, un altro dantista come lui, si era identificato in Ismaele. Era stato Joseph Conrad a farglielo credere. Ma Conrad, rispetto a Melville, è già una specie di western. Di certo la storia tragica di Francis Macomber non può prescindere da Lord Jim.

In Conrad splende come un sole al tramonto l'apocalisse romantica dell'uomo antico, insieme

al precoce disincanto per la sua fine (le cui propaggini arrivano a illuminare le pagine di Raymond Chandler). In Hemingway, implacabilmente inferiore rispetto a lui – secondo la qualità che l'epoca in cui visse gli permise – ritrovi la smorfia dell'individuo moderno: con le lance ormai definitivamente spezzate. A risalire la china (e, nonostante tutto, riconquistare il sorriso) ci penseranno gli ebrei: Singer, Malamud, Bellow, Philip Roth.

Quasi superfluo aggiungere che dentro il leone morente accasciato nella boscaglia pronto ad azzannare Francis Macomber e, ancor più, nel bufalo inferocito, c'era il toro da combattimento di *Morte nel pomeriggio*: l'esplosione dell'energia pura dove sarebbe incongruo voler distinguere fra vita e morte. Tuttavia la morsa del racconto è unica: raramente Hemingway darà alle sue pagine una chiusura altrettanto ferma e definitiva. Se ne sente il proficuo riverbero nei due racconti coevi: *La capitale del mondo* e *Le nevi del Kilimanjaro*.

È la gioielleria dello scrittore. Grazie al primo, pubblicato su «Esquire» nel 1936 con il titolo *The Horus of the Bull*, entriamo nella vita del giovane Paco, apprendista cameriere alla Pensione Luarca di Madrid. Questo ragazzo dell'Estremadura, appassionato di toreri – ce ne sono tanti che alloggiano nell'albergo – muore a causa di un gioco. Lui e il suo amico Enrique fingono di fare la corrida: una sedia e due coltelli

sono il toro. Una mossa distratta e le lame penetrano nella carne. Inutile sarà la corsa all'ospedale sempre aperto nella Carrera San Jerònimo.

«La vita gli usciva dal corpo come esce l'acqua sporca di una vasca quando si leva il tappo».

Hemingway passa da un personaggio all'altro quasi avesse una telecamera mobile sulle spalle: le sorelle di Paco, i toreri, i preti, i baristi. Madrid viene colta nell'ultimo fervore anarco-sindacalista prima della Guerra Civile. La scansione delle parti è perfetta.

Tu pensi: questo è uno scrittore in stato di grazia.

Per capire come invece si sentiva lui, bisogna leggere *Le nevi del Kilimanjaro*, uscito anch'esso su «Esquire» lo stesso anno del precedente. Un altro colpo al cuore. Si torna in Africa, tra antilopi e falchi. Harry è immobilizzato nella radura con la gamba in cancrena. Accudito dalla moglie Elena, aspetta sotto la tenda l'aereo di Compton, il cacciatore bianco che dovrebbe venire a prenderlo. Intanto traccia il bilancio dei suoi fallimenti di scrittore. Le tappe della riflessione si snodano in cinque monologhi, interiori ed esteriori: libri mancati, errori compiuti, peccati di omissione.

Facciamo conto di buttare giù la rete e quindi tirarla su per vedere cosa abbiamo pescato. Nomi di luoghi. Tracia, Parigi, Pasubio, Pertica, Asolone, Sette Comuni, Arsiero. Volti di persone. Ricordi di guerra. Quella volta a Costantinopoli che ave-

va quasi ammazzato un artigliere inglese con un pugno per prendergli la donna. L'ufficiale degli arditi che era rimasto impigliato nei reticolati. Ci sono cose che non si potranno mai scrivere. Le iene, sentendo l'odore della gamba putrefatta, s'avvicinano all'accampamento e gli avvoltoi girano sempre più basso. Marcisce anche l'amore, insieme al resto.

Signori: è della rovina di un uomo che stiamo parlando. Della nostra rovina.

«Aveva amato troppo, chiesto troppo, e ora aveva consumato tutto».

E così, quando finalmente la morte si presenta, ha un alito cattivo. Prima che Elena scopra nella iena uggiolante la cruda verità, Harry sogna che Compton arrivi davvero e lo conduca lassù, sulle nevi eterne del Kilimanjaro, dove s'avventurò il leopardo citato nell'epigrafe la cui carcassa rinsecchita e congelata a quelle altezze nessuno era riuscito a spiegare.

Come nell'ultimo racconto, *Vecchio al ponte*, incentrato sulla figura di un contadino di San Carlos che osserva la colonna di profughi durante la Guerra Civile di Spagna e non sa pensare ad altro che alle sue bestie abbandonate, così anche nelle *Nevi del Kilimanjaro* Hemingway ha prefigurato la sua morte senza fare concessioni a se stesso. Non appena si accorse che lo scrittore si era staccato dall'uomo, al pari dell'adesivo sull'album, estrasse il fucile e fece fuoco.

Quando giunsi nel cimitero di Ketchum, sullo sfondo dei monti Sawtooth, erano le dieci di mattina. Tre tagliaerba portoricani stavano strigliando il manto. Non chiesi a nessuno dove fosse il tumulo. Me ne andai in giro fra le croci sapendo che prima o poi la tomba sarebbe apparsa sotto i miei occhi. La vidi subito, infatti, al centro del camposanto: sparsi sul marmo c'erano diversi fiori, un paio di monete e qualche bigliettino. Ernest Miller Hemingway (July 21, 1899-July 2, 1961). Accanto, la moglie: Mary Welsh Hemingway (April 5, 1908-November 27, 1986). In quel momento mi ricordai di Nick Adams, il ragazzo con lo zaino sulle spalle, protagonista dei Quarantanove racconti.

Hemingway aveva rincorso nell'Idaho il Nick dell'adolescenza, campeggiatore e tramp esistenziale, quello che scende dal treno ancora in movimento e s'inoltra nel bosco alla ricerca della selvaggina, già sapendo, dentro se stesso, di essere scrittore senza aver ancora composto nulla che lo potesse lasciar presumere. Il vecchio era tornato qui, nell'Idaho, dove oggi alcune gentili signore di un'associazione culturale proiettano in un capannone film e documentari che lo commemorano, e forse non aveva più ritrovato Nick, ma solo tronchi bruciati, legni marci, visioni, incubi e pietre. Sentendosi messo sotto scacco da un avversario invincibile, scese in cantina e caricò il fucile.

Alzai gli occhi verso la statale numero 75: le automobili procedevano con regolare scansione verso Twin Falls. Io restai lì, fermo, imbambolato. Mi sembrava impossibile essere riuscito a toccare il sepolcro dello scrit-

tore che più di ogni altro amai da ragazzo. Il quindicenne dentro di me, pronto a identificarsi con Nick, prese per mano l'uomo adulto che ero diventato, quasi volesse fargli provare qualche figura di boxe davanti allo specchio. Idealmente acconsentii. Furono queste le mie preghiere sulla tomba di Ernest Hemingway.

Nella stessa collana

1

Jean-Michel Gardair

legge

«*Il fu Mattia Pascal*» di *Luigi Pirandello*

2

Massimo Rizzante

legge

«*Tutti i nomi*» di *José Saramago*

3

François Ricard

legge

«*Lo scherzo*» di *Milan Kundera*

4

Mauro Martini

legge

«*Il dottor Živago*» di *Boris Pasternak*



2005 Metauro Edizioni s.r.l., Pesaro

*Finito di stampare nel mese di marzo 2005
presso la tipografia Metauro di Fossombrone (Pesaro)
Printed in Italy*