

LETTERATURA AMERICANA

L'ombra di Hemingway

La critica biografica rimane un genere pressoché indistruttibile nella cultura inglese e americana. Finché produce risultati del genere del *Joyce* di Richard Ellman, o se si vuole del *Sinclair Lewis* di Mark Shorer (ove, al di là di abbandoni un poco rapsodici e di un'adesione quasi freudiana, si trova pure uno spaccato di prim'ordine di una età critica per gli Stati Uniti) essa merita tutta la nostra considerazione. La perplessità nasce quando il biografo tenta una ricostruzione minuziosa organizzando materiali di peso specifico molto disparato, deliberatamente rinunciando a serie connessioni critiche, e attenendosi, come proclamava il memorabile personaggio dickensiano di *Hard Times*, ai fatti.

Carlos Baker, autore di una pregevole monografia su Ernest Hemingway e amico di vecchia data dello scrittore, si è trovato a un certo punto alle soglie di una miniera d'oro, quando cioè ha ottenuto l'accesso al carteggio hemingwayano, con l'invito a servirsene, se pure con discrezione. Questo, in termini cronistici, il primo passo verso la stesura di una biografia sommamente e intenzionalmente « impersonale », fattuale, sorretta dal riscontro di una quantità immensa di materiali, di testimonianze, di dati, e che per forza di cose non poteva non configurarsi come un faticosissimo *puzzle*, con il minor numero possibile di caselle lasciate in bianco. Ne valeva davvero la pena? Ce lo domandiamo di fronte al massiccio volume prodotto dallo studioso, *Ernest Hemingway, A Life Story*, pubblicato lo scorso anno negli Stati Uniti e rapidamente tradotto anche in italiano (*Hemingway. Storia di una vita*, Mondadori, 1970) con l'aggiunta, un poco prevaricante, in sottotitolo, « L'uomo e lo scrittore al di là della leggenda ».

La leggenda possiamo tranquillamente buttarla a mare, perché ci ha stufato da un pezzo. Il problema sta nel decidere se, oltre alle vicende personali di Hemingway, il libro di Baker ci offra degli strumenti, o anche soltanto una strada di

avvicinamento praticabile e magari indiretta alla sua opera. Vorremmo tentare preliminarmente qualche assaggio, cominciando dal tono, dalla misura prevalente dell'opera. A pagina 178 della edizione italiana, curata da Ettore Capriolo, ci imbattiamo in un episodio in apparenza trascurabile. Hemingway parte nel 1923 da Parigi con la moglie Hadley — dalla quale divorzierà in seguito — incinta. Quasi emblematicamente, è appena apparso il volumetto-esordio dello scrittore, *Three Stories and Ten Poems*. Al momento del congedo con gli amici, emerge Ezra Pound, il quale si rivolge a Hadley.

« “ Non tentare mai di cambiarlo ” disse. “ Quasi tutte le mogli cercano di cambiare i loro mariti. Con lui sarebbe un terribile sbaglio... ”. Ingrossata dal figlio che stava per partorire, Hadley lo guardava con molta serietà. Non le era mai stato troppo simpatico. Lo giudicava troppo autoritario e troppo dispotico. Ma si sarebbe ricordata di questi ammonimenti per tutta la vita ».

La fonte, stando al Baker, è la stessa Hadley, che nel 1962 gli avrebbe riferito l'episodio, e le parole di Pound. Dobbiamo stare però a quello che egli sostiene, trattandosi di una comunicazione orale, e soprattutto ignoriamo se la riflessione finale vada ascritta a Hadley Mowrer o all'autore. Non solo: si osserva da un lato l'indulgenza, nella cornice volutamente narrativa, a un'andatura corvina e tutto sommato banale; dall'altro la inserzione di Pound in cui scrupolosamente si evita lo sconfinamento nella letteratura, a qualsiasi titolo, per conservarsi invece fedeli unicamente all'aneddotica.

Altrettanto indicativo il caso di D'Annunzio. A pagina 116 dell'edizione italiana si apprende che Hemingway donò intorno al '20 all'amica Dorothy Connable una copia del *Fuoco*, « con una dedica nella quale l'assolveva da qualsiasi responsabilità per il fatto di possedere questo libro ». L'unico altro riferimento a D'Annunzio appare in nota, a pagina 841, ove si legge che « EH era ancora un ammiratore di Gabriele D'Annunzio »,

si riparla della dedica a Dorothy, e si spiega che lo considerava « forse un po' matto... un rodomonte... divinamente coraggioso »; ove di nuovo fa premio l'aneddoto, a livello, tutto considerato, di estrazione provinciale.

S'intende che proprio in casi del genere il lettore sente la mancanza di un assaggio diretto del carteggio di Hemingway, che lo liberi dal filtro della esposizione di Baker e anche dalla probabile — seppure calcolata — censura che il biografo esercita. In altri termini, Baker appare assai più largo di informazioni su episodi non determinanti o addirittura superflui (anche qui non sempre verificati, e — si sospetta — ingranditi o deformati quando provengono dalla voce dello scrittore) che su testimonianze culturalmente rilevanti. Almeno su tre personaggi chiave, però, otteniamo notizie più esplicite e di notevole rilievo: Joyce, la Stein, Fitzgerald.

La tendenziosità, sotto molti aspetti comprensibile, di Hemingway nei confronti della Stein è nota. Baker, nel desiderio di non forzare la mano, finisce per fornire materiale abbastanza prezioso, purché si sappia leggere tra le righe. Hemingway rifiuta in pratica di riconoscere qualsiasi debito nei confronti della Stein: è questo un primo livello di messa a fuoco sul piano del mestiere e del fatto letterario, che troviamo ripetuto anche a proposito di Sherwood Anderson. Lo scrittore, stando al Baker, intende cioè precisare che le proprie scoperte le ha fatte da solo, e che comunque l'incidenza dei consigli e degli esempi altrui è nulla (Anderson) o riconducibile a una sfera limitata. Il giovane e « primitivo » Hemingway dispone di una astuzia sottile. Così, egli scriverà alla Stein, con « fanciullesca modestia », stando al Baker (pagine 202 e 203 dell'edizione italiana) che sta tentando di lavorare, in un racconto, sulla realtà, sulla « vita », « digerendola » e poi « creando con l'immaginazione », di non affidarsi alla « coscienza », ma all'« azione peristaltica ». Insomma, di trasferire in letteratura il modello pittorico di Cézanne, come evidentemente ha appreso dalla Stein. Ma l'unica ammissione sta nel riconoscere che « era così facile prima che ti conoscessi. Ero certamente mediocre... e ancora adesso sono spa-

ventosamente mediocre ma è un tipo diverso di mediocrità ». In realtà, la modestia si tinge di un orgoglio appena mascherato, e propizia — ciò di cui la Stein si rende ben conto — un disconoscimento. Secondo il Baker, la Stein coglie nelle parole di Hemingway l'atteggiamento di « un giovane sfidante pronto a superare un ex-maestro », ma non a torto. Nell'*Autobiografia di Alice B. Toklas* la scrittrice, magari acidamente, non farà mistero di questa sua reazione, e la replica biliosa di Hemingway introdurrà allora il secondo livello, vale a dire la replica sul piano personale, della mascolinità, della deliberata e in apparenza istintiva, ma in effetti calcolatissima, invettiva beceresca: la Stein ha ormai raggiunto il climaterio.

Lo smantellamento della figura di Fitzgerald, neppure di prima mano perché ricalcato in larga misura sulle pagine di *Festa mobile*, segue direttrici non dissimili. Non si deve dimenticare che Fitzgerald aveva introdotto Hemingway in ambienti letterari proverbialmente chiusi scrivendo, ad esempio, a Mencken per raccomandare i racconti dell'amico. Nella biografia di Baker si ricava quasi l'impressione opposta, con Hemingway paterno, consigliere, largo di amicizia e di incoraggiamenti per Fitzgerald, e poi compagno indulgente di fronte alle follie di un individuo diventato per lui quasi un caso clinico, irresponsabile quanto penoso. (Ma persino con la Stein si invertono le parti, e Hemingway assume la veste del giudice bonario, divertito dai « pregiudizi letterari » di lei).

Rispetto a Joyce, Hemingway poteva permettersi di prendere diversamente le distanze, di ammettere un debito non soltanto nelle conversazioni private (e ne fa fede la ben nota intervista alla « Paris Review »). È singolare che soltanto negli ultimi anni Hemingway alluda al problema del linguaggio, che qui Baker lascia da parte. Negli anni attorno al '20 l'interesse di Hemingway per Joyce si appunta essenzialmente sul disegno di taluni personaggi, sulla dimensione insieme realistica e oggettiva dell'*Ulisse*. Più avanti, parlando di Dos Passos, egli torna sulla questione rivelando la sua antipatia per i personaggi simbolici, e quindi insistendo sulla scarsa efficacia di Dedalus, a suo avviso stereotipo simbolico e

portavoce troppo diretto di Joyce, all'opposto di personaggi « vitali e pieni di difetti » quali Leopold Bloom e Molly.

La presenza di Joyce, scrittore angolare nella letteratura del Novecento, non verrà mai posta in dubbio, come quella di Pound: s'intende che, di nuovo, qui Hemingway prende le distanze e parla liberamente non sentendosi coinvolto e concedendosi una prospettiva meno umorale: « un poeta nato in questo secolo o nell'ultimo decennio del precedente il quale possa sinceramente sostenere di non essere stato influenzato da Ezra Pound o di non aver imparato molto da lui merita più pietà che rimproveri. È come uno scrittore nato nello stesso periodo che non abbia imparato o non sia stato influenzato da James Joyce... » (ediz. it., pag. 347).

Si comprende che *Ulisse*, e non il *Ritratto*, insegna a Hemingway la lezione dell'oggettività; che egli lo legge in una sola direzione, e lo utilizza ai propri fini. La linea di frattura corre sul piano più dell'ideologia, ed è una linea decisiva, che nella biografia di Baker emerge a segmenti. Appunto nelle considerazioni su Dos Passos, ove parenteticamente si allude a Joyce, il lettore trova una chiave importante. Hemingway rimprovera a Dos Passos simpatie che sbrigativamente cataloga quali « comuniste », e se ne sbarazza assai sommariamente. « La specie umana era assai più vecchia di qualsiasi sistema economico e tutti i movimenti più nobili erano poi degenerati puramente perché portati avanti da esseri umani. Persino il fondatore della cristianità, diceva Ernest, "era ingiallito sulla croce" » (ediz. it., pag. 333).

Il fatto che poi, con *Avere e non avere*, si operi in Hemingway ciò che Baker chiama curiosamente « la conversione alla coscienza sociale » non sposta i termini della questione. Diremmo che giunti a questo punto nodale possiamo trarre il massimo profitto dalla biografia di Baker, un collegamento tra lo scrittore e la sua opera che potrebbe sembrare a prima vista superfluo. La carenza di fondo di Hemingway, sotto qualsiasi profilo, si definisce non tanto, come è stato detto rimanendo legati a parametri inguaribilmente europei, nella sua incapacità di creare un mito o dei miti e di sostituire

ad essi il proprio, di dilatare una epopea esistenziale opportunamente e compiacentemente manipolata, quanto in un totale vuoto ideologico. Affidarsi a una interpretazione puramente o prevalentemente biografica per spiegare il declino dello scrittore significa ignorare questo dato di fatto o mistificarlo. Istruttivo, in proposito, risulta il confronto tra l'accurata ricostruzione degli ultimi anni operata da Baker e il pungente ritratto pubblicato a suo tempo da Leslie Fiedler sulla « *Partisan Review* ». In entrambi si assiste alla decadenza fisica dell'uomo, ma dalle pagine di Fiedler è dato capire che il crollo di Hemingway in quanto individuo non trova puntelli di natura intellettuale. Difatti, alla carenza ideologica Hemingway era andato sostituendo il culto vitalistico e « naturistico », la terapia sportiva, che dovevano agire come una grazia salvatrice e taumaturgica.

Non a caso il diaframma tra personaggio e scrittore si attenua fino a saltare con una progressione evidente dopo, grosso modo, *Avere e non avere*. L'esempio di Joyce aveva contato, tra l'altro, sotto questo profilo. Baker, con la messe di dati che raccoglie, conferma che sussiste uno scarto positivo tra esperienza individuale e resa narrativa, poniamo, in *Addio alle armi*: l'equilibrio tra ironia e tragedia vale come controprova. Non è più così in *Per chi suona la campana*, ove la frana ideologica si accompagna alla resa di fronte alle esigenze della mercificazione; non lo sarà nel *Vecchio e il mare*, con la sua retorica annaspante. Alla definitiva crisi ideologica corrisponde, naturalmente, la disgregazione del linguaggio, la sua banalizzazzione.

A un esame accurato del libro di Baker il celebrato impegno civile di Hemingway non resiste, perché privo di motivazioni altro che istintive. Paradossalmente, l'aggancio a Pound mostra il rovescio della medaglia, in quanto, da un punto di partenza aristocratico e restrittivo, o reazionario e infine fascista, nel poeta dei *Cantos* è presente in termini costanti l'imperativo di una ristrutturazione del principio letteratura nel segno di una politica culturale. In conclusione, di Joyce, di Pound, sin dall'inizio Hemingway ammira e apprezza, con discriminazione istintiva, il mestiere, il fabbricare letteratura, nel senso di usare i mate-

riali più adatti, e nulla di più. Le fondazioni speculative lo disturbano, nei contemporanei o nei classici americani (Melville, Hawthorne). La simpatia proverbiale per Mark Twain scaturisce dalla presa di coscienza di una parentela, considerate le crisi speculative dell'autore di *Huckleberry Finn*, culminate infatti in un declino macroscopico nell'ultima fase della sua carriera.

La tendenza a ricavare dalle esperienze quotidiane alimento per la letteratura corona l'illusione dello Hemingway maturo. « A volte il desiderio di scrivere era talmente forte da farlo sentire peggio che in prigione. Ma si consolava dicendosi che tutte queste nuove esperienze vitali gli avrebbero dato molto su cui scrivere una volta finita la guerra » scrive Baker (ediz. it., pag. 553) di Hemingway nel 1943. Se ne ricava una rinuncia ai principi di distacco, alla sconfessione dell'autobiografismo, dello Hemingway giovane. I materiali

erano tutti esauriti, l'uomo e lo scrittore pateticamente svuotati. Il suicidio si configura come un corollario anche troppo ovvio.

Ecco, crediamo, l'ausilio forse involontario, certo non disprezzabile, della biografia hemingwayana di Baker. Il *test* per lo studioso rimane quello proposto dalle opere, fuori di ogni dubbio, e d'altronde di Hemingway abbiamo, in definitiva, soltanto l'ombra. Ma è un'ombra che esiteremmo a tacciare di inconsistente: la figura quasi stereotipa della sorte contraddittoria e difficile di molta parte della letteratura americana del Novecento, costretta, dopo Henry James, ultimo degli scrittori capaci di camminare sulla terraferma, ad addentrarsi nel caos, a cimentarsi con la liquidità di un universo privo di grandi ancoraggi, senza fantasmi da esorcizzare.

CLAUDIO GORLIER

TEATRO

Un *Otello* tendenzioso alla corte Malatestiana di Fano

Le tre discriminazioni naturali che angustiano l'antica società greca (quelle tra servo e padrone, uomo e donna, cittadino e straniero) covano la loro crisi sulla scena sin dai tempi di Euripide, dando l'avvio a definire le tre dialettiche su cui scorre la storia del teatro: le dialettiche, appunto, tra servo e padrone, tra uomo e donna e tra cittadino e straniero.

La dialettica tra servo e padrone è la più memorabile: dall'antica commedia fino alle *Nozze di Figaro* et ultra, la ritroviamo di continuo; la troviamo già nel rapporto — che è fondamentale nel teatro — tra attore e spettatore, ove lo spettatore, che vede e giudica l'attore (il quale, agendo, non si vede), si reputa a lui superiore e di lui signore.

Le altre due dialettiche concernono un analogo rapporto tra chi gode di certi diritti e chi non ne gode e che, fondamentalmente, è il medesimo rapporto del servo e del padrone, di uno cioè che si reputa superiore ad un altro e di quest'altro che, subendone di necessità il potere, tenta di riscattarsi da tale passività. Quanto alla dialettica tra uomo e donna, gli esempi ripullulano, dalla *Medea* d'Euripide fino al teatro di Ibsen o di Pirandello. Quanto poi alla dialettica tra cittadino e straniero, basterebbe citare il *Mercante di Venezia* e la inumana beffa giocata a Shylock con l'arringa di Porzia, ove questo ebreo, tutt'altro che stupido ma senza diritti, è letteralmente distrutto dal credito dato alle sofisticherie di una donna furba. Ma Shakespeare ha affrontato altre volte questa dialettica tra cittadino e straniero: ne è prova l'*Otello*, dove essa si viene anzi sviluppando di