Puccini, Buñuel, e per il *Museo del Prado* è d'obbligo, invece, un accenno al teatro gestuale e anche a Brecht, che pare volesse metterlo in scena, bisognerà parlare, per ambedue, della personalità prepotente di Alberti. È il poeta stesso, con la sua forza, con le sue intenzioni, a dar coesione a queste due opere che, teatralmente, sono tutt'altro che

perfette, e tuttavia colpiscono, alla fine, con un curioso impatto. Le tiene insieme, credo, la rabbia: quel furore di cui si è parlato, recentemente, a proposito di Bertrand Russell. Una sorta di rabbia generalizzata e filosofica, circa la natura umana.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Ancora Hemingway

L'archivio di Hemingway, dissigliato una prima volta per estrarne — non sappiamo quanto manipolato — *A Moveable Feast* (tradotto un poco impropriamente *Festa mobile* in italiano), e messo a disposizione di Carlos Baker per la biografia « ufficiale » di cui abbiamo parlato di recente in questa sede, fornisce ora un romanzo, intitolato *Islands in the Stream*, e rapidamente tradotto da noi, con applicazione coronata da successo, da Bruno Oddera (*Isole nella corrente*, Mondadori). I primi interrogativi sul non trascurabile problema testuale cominciano proprio dal titolo generale, che sarebbe leggermente diverso, e dai titoli delle tre parti in cui è diviso, vere e proprie novelle, che a quanto pare non esistevano affatto e sono stati aggiunti dai curatori, in primo luogo la vedova.

Non si vede, ad onta di qualche facile ironia sollevata in proposito, perché uno scrittore contemporaneo debba essere privato, specie in una edizione postuma, delle cure filologiche dedicate a un classico. L'epistolario pavesiano, ma soprattutto *Le due tensioni* di Vittorini, tanto per fare due esempi italiani, sono frutto di questa cura; in particolare il secondo, con l'apparato testuale approntato da Dante Isella, costituisce a nostro avviso un modello del genere per competenza e onestà. Di *Islands in the Stream* sappiamo poco per quel che riguarda l'edizione. Ci si dice che nulla è stato aggiunto, grazie a Dio, ma che qualche parte è stata

espunta, ma non sappiamo quale, e perché. Inoltre, se si considera che già Hemingway, dallo stesso manoscritto, aveva ricavato *The Old Man and the Sea*, viene naturale concordare con i recensori americani i quali hanno avanzato il dubbio che si tratti di una stesura non definitiva che lo scrittore non desiderasse affatto pubblicare.

Il discorso proseguirà, visto che altri inediti vedranno la luce, alcuni a quanto pare curati da Philip Young, uno studioso serio, dal quale si attende una biografia per così dire indipendente, non facilitata in quanto ad aiuti dalla vedova Hemingway, giacché l'eccellente monografia di Young era dispiaciuta allo scrittore. La questione può sembrare di per sé oziosa; comunque, se proprio si intende procedere probabilmente a dispetto delle intenzioni di Hemingway, lo si faccia nel modo più decente possibile.

Islands in the Stream manca di unità interna, ma non di una prospettiva abbastanza netta; come in altri precedenti hemingwayani, contiene un itinerario alla morte che dovrebbe risultare, in termini del tutto complementari, un avvicinamento alla presa di coscienza di sé, e nel caso dei figli del protagonista, Thomas Hudson, una acquisizione di virilità, una iniziazione che la morte spezzerà bruscamente. La conclusione del libro trova Hudson con ogni verosimiglianza moribondo, senonché, a differenza del Colonnello Cantwell di *Across the River and Into the Trees*, il personaggio sotto un certo profilo, più apparentato a lui, la

fine si preannuncia soltanto, e nasce il sospetto che proprio qui abbia lavorato la forbice di chi ha curato il volume. Resta il fatto che le battute di dialogo al termine mettono a fuoco un epilogo crepuscolare, amaro e vuoto, talché la morte costituirebbe in definitiva soltanto un superfluo tocco melodrammatico.

Hudson è un pittore, a suo tempo, si desume, di notevole statura, ed al presente in un momento di crisi (siamo tra il '30 e il '40) insieme creativa ed esistenziale. Esce da due matrimoni falliti, ha abbandonato gli Stati Uniti per le isole dei Caraibi per un processo non nuovo in Hemingway. La sua fuga calcolata comporta una ricerca abbastanza ingenuamente postromantica di relazione con la natura, una specie di compromesso con l'esotico che rimanda ai lembi dell'esperienza simbolista, a un loro riecheggiamento quasi anedddotico. Per conseguenza, Hudson non va neppure giudicato un Gauguin in ritardo: il suo distacco dal mondo in cui vive e che il sostanziale paternalismo nei confronti della gente accentua rivela un puro e semplice ribaltamento. L'artista ha lasciato una America che in realtà si è portato dietro, insieme ai piaceri e ai veleni della memoria. L'unica alternativa che si profila, o se si vuole la pseudo-alternativa, spenta la rievocazione e frustrata la verifica del ripensamento, è l'azione. Nella seconda e nella terza parte del libro questa azione gli viene posta a disposizione della guerra, come nella prima si riassume nella caccia e nella pesca. Ecco perché l'avventura guerresca si configura quale prosecuzione e consacrazione del tema istituito avanti, con la variante non fondamentale che la preda è l'uomo. L'affinità con *The Old Man and the Sea* viene così confermata, anche se tra i due libri si apre un netto dislivello di tono, sia sul piano dello sviluppo interno sia sul piano del linguaggio: là lirico ed equivocamente — e celebrativamente — epicizzante, qui smorzato, frammentario, talora sospeso tra l'ironico e il tragico.

S'intende che il motivo della caccia non ha nessun carattere di novità, neppure per Hemingway. Siamo nel solco delle « hunting stories » di cui

trattò a suo tempo con acutezza Leo Marx, nel pieno di un filone che conobbe nell'Ottocento il suo vertice con *Moby Dick*, ma che a Hemingway, come a Faulkner, giunge dalla grande tradizione popolare. Altrove, nella introduzione agli *Umoristi della Frontiera*, chi scrive ha tentato di enucleare alcune strutture quasi obbligate della simbologia della caccia, le quali ripetono moduli piuttosto antichi, già presenti nelle saghe popolari, e che da un punto di vista etnologico ha analizzato incisivamente Lévi-Strauss. Esiste un legame diretto tra l'orso di un memorabile racconto ottocentesco di T. B. Thorpe e quello della novella di Faulkner; in entrambe l'animale si qualifica nei termini di emblema, e implica un rapporto di amore-odio con il cacciatore (ciò che è vero, si sa, anche della balena bianca di Melville). Nella caccia al pesce spada condotta da David, il giovane figlio di Thomas Hudson, e che occupa parecchie pagine nella prima parte di *Islands in the Stream*, vediamo sciorinato l'intero repertorio, con in più larghe dosi del ben noto vitalismo hemingwayano, della prova di forza indispensabile per acquisire virilità in quanto auto-identificazione e, finalmente, stregonica terapia di esorcizzazione dell'io e delle sue angosce. Il pesce spada riesce alla fine a liberarsi in qualche modo, e a scomparire, verosimilmente per morire, nel profondo, ma il giovane David non se ne rammarica, innanzi tutto perché conta l'aver superato la prova, a prezzo di immane fatica e del sangue delle ferite che si è prodotto nel corso della lotta, in secondo luogo perché nel drammatico confronto egli ha imparato ad amare la sua vittima. Come la pesca e la caccia in numerosi *loci* hemingwayani, come la corrida, viene messo a fuoco il valore determinante dell'agonismo, e diciamo pure dello sport, se si rammenti che l'ideale lontano eppure presente del vecchio pescatore di *The Old Man and the Sea* era un giocatore di *baseball*, il favoloso Joe Di Maggio. D'altro canto — e qui il rinvio prevedibile va al Romero di *Fiesta* — il cacciatore si identifica con il creatore, con l'artista artigiano (il « craftsman », il « maker ») che si impegna a dare il meglio di sé con sforzo

doloroso, con competenza, con apparente grazia o facilità.

Invitandoli nell'isola a pescare e ad affrontare quindi la lotta, Hudson si prefigge di iniziare i figli alla virilità e anche a una dimensione creativa dell'esistenza, che egli stesso sta perseguendo, tanto è vero che le tele di cui abbiamo notizia nel romanzo e che egli ha dipinto nel suo rifugio rappresentano scene di scatenamento naturale in cui gli uomini sono costretti a battersi, a difendersi, e magari a soccombere. Hudson ha però un altro ospite, lo scrittore Roger Davis, con il quale discute dei propri problemi, rievoca il passato parigino, in certa misura confessandosi, mentre ai figli di quel passato offre soltanto una serie di episodi corsivi e di circostanze occasionali. Jonathan Yardley, recensendo il romanzo per « The New Republic », ha osservato giustamente che Davis si rivela con tutta evidenza quale *double* di Hudson e gli prepara in continuazione la battuta. Grazie a Davis, Hudson commenta il proprio comportamento e disegna il proprio ritratto, purtroppo con piatta prevedibilità. Sono lontani i tempi di *Green Hills of Africa*; qui il meccanismo scatta a vuoto, in perenne ripetizione e monotonia. Talvolta siamo ai limiti dell'involontaria parodia, specie nel dialogo, che è un trionfo di posticcio.

Nel suo ritiro pastorale, comunque, Hudson si illude ancora di tenere i piedi su terra solida. Ciò che gli importa, ci comunica lo scrittore, è la pittura, l'esercizio della paternità, la vita « naturale ». In quanto alle passioni, « amava ancora la prima donna che aveva amato ». Alla radice, e secondo le inclinazioni più autentiche di molti eroi di Hemingway, Hudson è *prude*. Quando fa all'amore lo fa con riluttanza, senza partecipazione, e perché il repertorio prevede che a un dato punto deve farlo. Della vita dei sensi egli tende a liberarsi, con il fastidio di chi ha ormai concepito una nozione quasi salutistica della vita fisica. Più importante soddisfare esigenze sanamente primordiali, il mangiare, il bere, e stabilire una relazione con gli oggetti e gli animali, onde i confidenti più sicuri

sembrano i gatti, capricciosi, violenti, irrazionali, oggettivazione privilegiata di creature umane senza, di queste, i partiti presi e l'ingombrante presenza della parola. Hudson, infatti, pretende di essere l'unico a parlare, per ascoltarsi e dettare le risposte. Il suo è un persistente monologo, peculiare di chi parla meno per cercarsi che per tenersi compagnia e annullare la paura di sé. La morte tragica dei figli, di cui abbiamo successivamente notizia attraverso espedienti prossimi al *feuilleton*, ribadisce ed esaspera una simile condizione.

L'eroe è, dunque, affaticato. Qui si identifica la singolare linea di frattura di *Islands in the Stream*, il suo scarto rispetto a un Hemingway più riconoscibile, il suo tentativo patetico ma non privo di significato di superare le categorie della mascolinità e dell'agonismo per toccare una intellettualizzazione caratteristica della narrativa americana delle generazioni successive alla sua, di un Bellow, ad esempio. Hudson oscilla tra la retorica dell'eroismo stoico ed agonistico e la retorica dell'eroismo conoscitivo che Bellow distilla. Gli mancano i mezzi, e la convinzione, per giungere sino in fondo, ma ci prova, segnatamente nell'ultima parte di *Islands in the Stream*, dove il vuoto ideologico di cui parlavamo occupandoci della biografia di Carlos Baker assume proporzioni abissali.

Forse l'accusa di *midcult* formulata anni or sono da Dwight MacDonald e ritenuta da molti ingiusta suonerebbe stavolta generosa. Siamo per lunghi periodi al *kitsch*, tra romanzo di avventura e storia hollywoodiana. Dunque, Hudson capeggia la ciurma di una improbabile imbarcazione alla ricerca di superstiti di sottomarini tedeschi affondati. Il pesce spada, preda coraggiosa e testarda e miticamente vigorosa, conduce il giovane David alle soglie della virilità e propizia la ricerca di una rituale promozione; i marinai tedeschi, altrettanto coraggiosi e determinati e vittime, sono la preda di comodo per Hudson alla ricerca di una ridefinizione di se stesso. La vicenda si dipana nel segno di una tale assurdità che il lettore non mancherà di stupirsi per il fatto che Hudson e il suo equipaggio di tedeschi riescano a trovarne

almeno qualcuno. Chi sono, poi, questi nemici braccati? Per quel che se ne comprende, a noi sembrano né più né meno dei pellerosse travestiti da disciplinati e tenaci combattenti della *Kriegsmarine*. Esattamente come una torma di Cheyenne, uccidono gli innocenti pescatori e le loro famiglie in un villaggio, in modo da fornire all'uomo bianco il pretesto per sterminarli. Ma Hudson, personaggio da western problematico, non si convince della necessità di odiarli. Il congegno della persuasione non funziona, e allora riaffiora la ragione unica della lotta, che non è patriottica né genericamente politica: al tedesco si darà la caccia per scaricare nel combattimento e nell'uccisione le proprie frustrazioni, il proprio bisogno di violenza prosciugatrice. E anche per fare un buon lavoro. Ecco Hemingway in concorrenza con i neo-hemingwayani, con gli ambigui eroi di Norman Mailer. L'uomo caccia l'animale, è un animale a sua volta; odia e ama e compiangere la sua vittima, nella quale si specchia. Ci si domanda fino a che punto Hemingway sia cosciente del paradosso quando organizza una delle scene più tragicamente grottesche del libro, in cui uno dei suoi uomini ucciso in combattimento viene posto, per conservarne il cadavere, nel frigorifero di bordo, insieme ai quarti di bue che servono di approvvigionamento di cibo fresco, ridotto infine alla condizione di animale macellato.

Nella contemplazione del sangue, nella vista dei corpi mutilati, il composito equipaggio della nave corsara di Hudson cerca di interpretare il confuso senso di una realtà stravolta, con tanta maggiore sofferenza quanto più incoerenti incalzano i fatti. La ferita mortale del capitano provoca la frana del punto d'appoggio decisivo. Se Hudson viene meno, il dialogo cessa, le domande non trovano più risposta. E la replica di Hudson dà la misura della morale negativa del romanzo. In *To Have and Have Not*, steso sulla tolda in attesa della morte, l'unico portavoce populista di Hemingway, Harry Morgan, giungeva magari artificiosamente ad alcune conclusioni quasi epigrafiche sulla inutilità della lotta individuale, sulla infedeltà della

solitudine. Hudson ammette soltanto la propria sconfitta, e si sente « molto lontano » e « senza problemi ». Dato non trascurabile, egli sussurra al compagno Willie: « Credo di capire ». Per quel che valgono i paragoni, si pensa alle parole finali di *Mr. Sammler's Planet* di Bellow: « Giacché questa è la verità: che noi tutti sappiamo, Dio, sappiamo di sapere, di sapere, di sapere, di sapere ». Hudson non sfiorerà neppure la capacità di scandaglio intellettuale e morale dei caratteri di Bellow, la loro insistenza nell'autoanalisi; diversamente dagli stereotipi ormai canonici di Hemingway, la sua esperienza non si risolve tutta nell'azione, sia essa mossa o pietrificata, come nella chiusa memorabile di *A Farewell to Arms*. Egli perviene alla soglia di una indistinta, informe conoscenza, naufrago che allunga la mano per afferrarsi alla scialuppa.

A questo patto accetteremmo le proposte autobiografiche avanzate da quasi tutti i recensori americani di *Islands in the Stream*, irresistibilmente invischiati, da « The New Republic » alla « New York Review of Books », a « Commentary », in questo luogo comune a costo (caso limite Stephen Donadio in « Commentary ») di sprofondare letteralmente nell'elusività. Hemingway scrisse queste pagine travagliato da una crisi irrimediabile, e lo sappiamo bene; un travaso tra biografia e creazione si stava producendo come mai in passato, e anche questo ci è noto. Egli stava diventando vittima di un'immagine che aveva contribuito a creare: uccidersi fu per lui come sparare in uno specchio. Riportare la lettura di *Islands in the Stream* al metro di un'autobiografia così privata ci sembra nonostante tutto un errore. Non stiamo leggendo un capitolo della biografia di un uomo, ma della sua carriera di narratore, del suo inaridirsi mentre si rende conto che non può accontentarsi di rifare se stesso né sa condurre innanzi questa estrema e fragile intuizione. Thomas Hudson testimonia così la confessione indiretta di un fallimento. Se non avessimo appreso che egli è stato ferito, arriveremmo a credere che sta morendo di una inguaribile, metafisica stanchezza.

CLAUDIO GORLIER