

## CONSIDERAZIONI SULL'ORDINE DI SUCCESSIONE DEI RACCONTI DI HEMINGWAY

« There is not much to say about these stories. The first four are the last ones I have written. The others follow in the order in which they were originally published ». Così Hemingway nella prefazione (1939) a *The First 49 Stories*. Naturalmente, Hemingway sapeva benissimo che c'era molto da dire sui suoi racconti, e che sarebbe stato detto: ma era sportivo fingere il contrario. Malcolm Cowley (Introduzione a *The Portable Hemingway*, New York, 1945), Carlos Baker (*Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, 1952), Philip Young (*Ernest Hemingway*, New York, 1952), e Joseph Defalco (*The Hero in Hemingway's Short Stories*, Pittsburgh, 1963), sono i critici che più hanno avuto da dire sui racconti di Hemingway, e hanno detto molto, forse quasi tutto, e bene. Mi sembra però che nessuno di loro si sia posto specificamente il problema del perché i quarantanove racconti, nella edizione completa e definitiva curata dall'autore stesso nel 1938 (sulla quale sono basate tutte le edizioni successive, comprese quelle italiane), siano disposti in una certa successione piuttosto che in un'altra.

Riepiloghiamo dunque brevemente la storia della loro pubblicazione. Il primo volume di opere di Hemingway appare nel 1923 in Francia e s'intitola *Three Stories and Ten Poems*: i tre racconti sono *Up in Michigan*, *Out of Season* e *My Old Man*. Il secondo volume, *in our time* (Parigi 1924), è composto di 18 brevi schizzi che in parte derivano direttamente dalle esperienze giornalistiche dell'autore in Asia Minore<sup>1</sup>. Il terzo volume, *In*

1. Lo ha mostrato molto bene CHARLES FENTON, *The Apprenticeship*

*Our Time* (New York 1925), contiene 14 racconti: 11 sono nuovi; due, *Out of Season* e *My Old Man*, sono ristampati dal primo volume; due dei 18 schizzi del secondo volume vengono riproposti come racconti col titolo di *A Very Short Story* e *The Revolutionist*; ognuno dei rimanenti 16 schizzi viene ristampato in corsivo e premesso, quasi a mo' di introduzione, a ciascuno dei 15 racconti veri e propri (a questo fine *Big Two-Hearted River*, che è diviso in due parti, conta per due). Il sedicesimo schizzo, spaiato, chiude il libro sotto un nuovo titolo: *The Envoy*. In questa operazione di *collage*, la sequenza originaria degli schizzi viene il più delle volte mantenuta. In *Our Time* risulta dunque non una ristampa di vecchio materiale mescolato alla rinfusa al materiale nuovo, bensì una calcolata ristrutturazione di tutte le prose precedentemente stampate in volume, con l'eccezione di *Up in Michigan*, già ritenuto « *inaccrochable* » da Gertrude Stein<sup>2</sup> per l'eccessiva arditezza dell'incontro sessuale descrittivo, e rifiutato ora dall'editore newyorkese di *In Our Time*. Data l'esiguità di *Three Stories and Ten Poems* e di *in our time*, e dato che questi due volumetti confluiscono quasi per intero in *In Our Time*, si parla generalmente di *In Our Time* come del libro di racconti di Hemingway e anche noi, per comodità, ci atterremo d'ora in poi a questa convenzione.

Un'altra raccolta, comprendente 14 racconti, appare nel 1927 col titolo *Men Without Women*, ed un'ultima, pure di 14 racconti, nel 1933 col titolo *Winner Take Nothing*. Siamo ad un totale di 43 racconti. Dal 1933 al 1938 Hemingway ne porterà il numero a 49, e li pubblicherà tutti insieme nell'edizione definitiva cui s'accennava all'inizio. Nella prefazione Hemingway spiega appunto che « i primi quattro sono gli ultimi che ho scritto. Gli altri seguono nell'ordine in cui furono originariamente pubblicati ». I primi quattro sono: *The Short Happy Life of Francis Macomber* (pubblicato sulla rivista «Co-

*of Ernest Hemingway: The Early Years*, New York, 1958. Si veda soprattutto la parte riguardante lo schizzo *Minarets stuck up in the rain*...

2. ERNEST HEMINGWAY, *A Moveable Feast*, New York, 1964, capitolo secondo.



smopolitan » nel settembre 1936), *The Capital of the World* (« Esquire », giugno 1936), *The Snows of Kilimanjaro* (« Esquire », agosto 1936), *Old Man at the Bridge* (« Ken », maggio 1938). Ad essi seguono il redivivo *Up in Michigan*, che è del dicembre 1921, e *On the Quai at Smyrna*, scritto per servire da introduzione a un'edizione americana (1930) di *In Our Time*.

Le domande che possono sorgere considerando questo tipo di sistemazione sono varie. La prima è sulla validità di una sistemazione globale che ricalca l'ordine di pubblicazione dei singoli racconti; perché seguire questo criterio abbastanza meccanico, quando esisterebbe un'altra possibilità di ristrutturazione, più organica, che segua passo passo la storia di Nick Adams, il personaggio ricorrente in molti di questi racconti? Infatti più procediamo nella lettura, meglio comprendiamo che i racconti hanno un protagonista centrale, di cui si vorrebbe giustamente poter seguire la storia in modo compiuto, senza quegli sbalzi e quei vuoti che sono resi inevitabili dall'ordinamento per ordine cronologico di composizione scelto da Hemingway. Il lettore resta insomma disorientato di fronte a tale disorganicità, e non riesce a tutta prima a vederne l'utilità. D'altro canto si potrebbe pensare che Hemingway volesse consentire al lettore di seguire tutta la sequenza dei racconti così come gli erano usciti dalla macchina da scrivere, perché ne risultasse chiara l'evoluzione stilistica. Ma allora perché non disporre anche « i primi quattro » nel giusto ordine cronologico, mettendoli cioè in fondo al volume? Evidentemente perché Hemingway voleva che il lettore si liberasse subito di questi « spezzoni », e procedesse poi alla lettura delle tre serie di racconti nell'ordine in cui egli li aveva, se non concepiti, partoriti, seguendo cioè lo stesso filo che li aveva collegati l'uno all'altro nella sua fantasia, vale a dire, essenzialmente, la storia di Nick.

Che « i primi quattro » siano spezzoni mi pare indubbio, come lo sono *Up in Michigan*, rimasto in ombra per quindici anni, e *On the Quai at Smyrna*, che è uno scritto occasionale. Sono lavori concepiti dopo e al di fuori dei tre volumi fondamentali, e con questi non riescono a far corpo, sicché andavano

posti o prima o dopo la « trilogia ». Ma perché prima, contro lo schema cronologico, e non dopo? Appunto perché, dopo l'ultimo racconto della trilogia (*Fathers and Sons*), il lettore non deve essere distratto da altre storie, ma riflettere su quella più importante, quella di Nick, e ripercorrerne, alla luce delle ultime rivelazioni, la tormentata traiettoria. Storie suggestive come *The Short Happy Life of Francis Macomber* e *The Snows of Kilimanjaro* finirebbero col catalizzare inevitabilmente l'attenzione del lettore. Esse presentano molte affinità tematiche e stilistiche con gli altri racconti, ma il loro sviluppo tematico è così nitido e compiuto, e la loro rifinitura stilistica così sapiente — da « tutto tondo », non da schizzo — che è possibile, anzi consigliabile, leggerle in sé, come blocchi narrativi ben definiti. Nessuna delle figure degli altri racconti, si osserverà, riesce a fissarsi nella nostra mente in modo tanto memorabile quanto quelle della signora Macomber, « enamelled in that American female cruelty »; di suo marito, con quel viso così americano, « that would stay adolescent until it became middle-aged »; e di Wilson, il cacciatore bianco che tutto osserva con i suoi « flat, blue eyes ». Sono personaggi che hanno una statura da romanzo. Nessuno degli altri racconti riesce a raggiungere l'unità e intensità di atmosfera di *The Snows of Kilimanjaro*, un'atmosfera sfatta, immota, carica di miasmi letali, dove la morte non è più che un soffio estenuato, « a puff, as of a wind that makes a candle flicker and the flame go tall ». Sono storie eccezionali, corpose, compiute, che non tollerano facilmente una vicinanza troppo stretta con quelle della trilogia, spesso così scheggiate, così elusive.

E vediamo appunto quale disegno si può ricavare da tanti frammenti. Il lettore che, superati i primi sei racconti (gli « spezzoni »), inizi *In Our Time*, si trova davanti un capitoletto in corsivo, *Everybody was drunk . . .*, cioè il primo schizzo di *in our time*. Questo però il lettore non lo sa, e non è tenuto a saperlo. Chi è il narratore? Un ignoto « io ». È una scena di guerra che si svolge in Francia. Non succede niente di particolare. Che rapporto ha tutto ciò con il racconto immediatamente seguente, che ha luogo in America, in territorio indiano?



Il rapporto non risulta in effetti molto chiaro, anche quando si voglia vedere fra i due episodi il legame sotterraneo della violenza, che, in modi diversi, si manifesta in ambedue: la guerra da un lato, un parto difficile e un suicidio dall'altro. Il racconto vero e proprio, *Indian Camp*, è in sè di un'evidenza elementare: tuttavia il lettore può avanzare delle riserve, porsi qualche domanda. Come mai l'azione è descritta con tanta perspicuità — la vogata notturna sul lago, il freddo, la scena atroce al villaggio indiano — mentre i personaggi ci vengono proposti senza alcuna introduzione, come se li conoscessimo già? Chi è Nick? E suo padre? E Uncle George? Che significato ha questa storia? Se ne avverte subito l'inaudita violenza, pur così lucidamente controllata, ma quanto al senso da dare a questo episodio varie possono essere le interpretazioni: forse si tratta di una scena emblematica intesa a mostrare la tragedia che sottende la vita in genere, in ogni suo momento; forse si tratta di un discorso sulla debolezza di un uomo, il marito dell'Indiana, incapace di accettare la sofferenza; oppure si vuol mostrare l'incapacità infantile di comprendere la realtà della morte. L'importante è che al lettore Hemingway non fornisce alcuna indicazione orientativa.

Un po' perplessi, si passa al secondo racconto, preceduto da un schizzo su un'evacuazione in massa nei pressi di Adrianopoli. Ancora un episodio di guerra, come il primo, ma il nesso tra Francia e Turchia non risulta evidente: è possibile che l'autore voglia fare un discorso sulla guerra sotto tutti i cieli. Anche qui, come nel caso precedente, manca ogni rapporto fra lo schizzo e il racconto. Ritroviamo invece gli stessi personaggi di *Indian Camp*: la scena è la stessa: ci troviamo ancora ai margini di un territorio indiano. Il tempo è indefinito: non sappiamo quale degli episodi narrati in *Indian Camp* e in *The Doctor and the Doctor's Wife* accada prima. Supponiamo che l'autore ce li presenti nell'ordine più naturale, cioè cronologico: anche in questo caso non siamo molto certi del senso da attribuire a quello che sembra fondamentalmente un episodio di disonestà e di impotente umiliazione, sull'orlo di un omicidio o forse di un suicidio. Il fatto che il padre di Nick, dopo la

discussione con il meticcio, si metta a pulire il fucile potrebbe indicare un desiderio di uccidere o di uccidersi. Sembra però che il dottore ci ripensi, e decida di scaricare la tensione facendo quattro passi nei boschi col figlio. Il personaggio della madre di Nick (che, riconsiderato, sembrerà straordinario nel suo esistere solo come voce emergente da una enigmatica penombra) non si fa particolarmente notare.

Terzo schizzo, terza scena di guerra: si spara ai tedeschi come ai piccioni. Siamo di nuovo in Francia. Segue il terzo racconto, che è anche il terzo in cui compaia Nick: un rapido sguardo in avanti rivela che i prossimi schizzi sono tutti scene di guerra, e che i prossimi racconti riguardano tutti Nick. Si intuiscono così due linee di sviluppo parallele. Gli episodi della vita di Nick ci vengono però presentati a sbalzi: nel terzo e nel quarto racconto (*The End of Something* e *The Three-Day Blow*), Nick è un giovanotto che conclude una storia d'amore con una ragazza e poi ci medita su con un amico. Nel quinto (*The Battler*), troviamo Nick « on the go », senza una meta precisa; eppure il viaggio non è un semplice vagabondaggio notturno. Nick ha un atteggiamento esplorativo. La sua curiosità lo mette di fronte a pericoli molto gravi e imponderabili. La notte è popolata di mostri; il giovane è solo, difeso unicamente dal suo coraggio, ma non si tira indietro. Vuole vedere, conoscere.

Al sesto racconto troviamo un'inesplicabile inversione: Nick appare nello schizzo, non più nel racconto. Stavolta la guerra di cui si parla è quella austro-italiana, e Nick viene ferito gravemente, alla spina dorsale. Ma che ci fa Nick, americano, nella prima guerra mondiale? Il settimo schizzo ha ancora per sfondo la guerra sul fronte italiano, ma il protagonista è un anonimo narratore; potrebbe anche trattarsi di Nick, ma non è detto esplicitamente. Inoltre, nel caso che il narratore sia Nick, la scena deve svolgersi *prima* del ferimento di Nick. Curiosamente, a mezza strada nella lettura di *In Our Time*, abbiamo la prima coincidenza possibile fra schizzo e racconto. Nello schizzo si parla di un soldato in preda al terrore nel corso di un bombardamento, e nel racconto (*Soldier's Home*) si parla del ritorno a casa di un soldato che *ha avuto* molta pau-



ra durante la guerra. Il fatto che l'uno abbia combattuto in Italia e l'altro in Germania non sembra rivestire particolare importanza: un nesso si trova, in questa paura.

Appena fatta questa constatazione, il lettore viene subito disorientato: negli schizzi si parla ora di corride, e nei racconti di coppie di americani infelici (*Mr. and Mrs. Elliot*, *Cat in the Rain*, *Out of Season*). Nel dodicesimo racconto il tema del rapporto amoroso o coniugale viene indirettamente ripreso in una storia che riguarda di nuovo Nick. Il giovane sta godendosi una meravigliosa vacanza sulla neve: « The rush and the sudden swoop . . . plucked Nick's mind out and left him only the wonderful flying, dropping sensation in his body ». Forse Nick ha qualche preoccupazione che si vuol « strappare dalla mente »? Sì, e lo confida all'amico George. La situazione ricalca esattamente quella di *The Three-Day Blow*, dove un altro amico, Bill, aveva la funzione di « spalla » e di confidente. Qui però siamo ad uno stadio più avanzato: Nick sta per diventare padre. George sembra considerarla una disgrazia; Nick è incerto:

« It's hell, isn't it? » he said.

« No. Not exactly », Nick said.

« Why not? »

« I don't know », Nick said.

Nick è il protagonista assoluto del racconto bipartito che conclude questa prima serie: *Big Two-Hearted River*. Il lettore trova qui alcune risposte alle proprie domande. Nick arriva in un luogo isolato e collinoso. È solo, non sappiamo da dove venga, ma comprendiamo presto che molte cose sono successe nel frattempo: viaggi, preoccupazioni, esperienze:

His muscles ached and the day was hot, but Nick felt happy. He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, other needs. It was all back of him.

Veniamo così informati che Nick è uno scrittore. Ritroviamo il bisogno di non pensare cui accennava *Cross-Country Snow*.

Ritroviamo anche un particolare paesaggistico che ci richiama *The End of Something*: qui i resti di un incendio che ha distrutto la città di Seney, là i resti della città di Hortons Bay, decaduta e abbandonata dagli abitanti. L'incendio della città, a distanza di un anno, produce ancora delle conseguenze sugli insetti innocenti che vivono nel territorio circostante. Nick vorrebbe aiutare uno di questi insetti ad uscire da questo ambiente contaminato: "Go on, hopper", Nick said, speaking out loud for the first time, "Fly away somewhere". A questo punto il lettore è autorizzato a stabilire una connessione fra la condizione dell'insetto e quella di Nick: anche nella vita di Nick deve esserci stato un grande incendio che ha lasciato delle tracce. Il resto del racconto ci conferma l'ipotesi. Appare finalmente chiarissimo l'uso simbolico di certi particolari, come l'incendio. Andando a ritroso, riscopriamo il valore riposto di molte immagini e situazioni: la città abbandonata e decaduta introduce al clima morale di *The End of Something*, presagio di separazione, di distacco. Il lungo cammino di Nick attraverso il terreno bruciato, le colline, i pianori verdeggianti, ci ricordano il viaggio notturno di Nick in *Indian Camp*, e riconosciamo che entrambi i viaggi hanno forti elementi simbolici. Ogni elemento descrittivo deve venire rivalutato: il lago, la notte, gli indiani, diventano necessariamente il mistero, l'ignoto, l'imprevedibile, con tutto il loro potenziale tragico. Allora comprendiamo meglio come « il vento che dura tre giorni » possa essere il correlativo oggettivo dello stato d'animo autunnale di Nick dopo lo scioglimento del rapporto con la ragazza Marjorie: e alla fine del racconto notiamo come questo vento abbia la stessa funzione liberatrice dello sciare in *Cross-Country Snow*: « None of it was important now. The wind blew it out of his head ». Anche la massicciata ferroviaria lungo la quale Nick cammina in *Big Two-Hearted River* richiama quella di *The Battler*: è la via della civiltà organizzata, che ha un volto ambiguo: negativo nell'ultimo racconto, perché Nick deve lasciarla per sentirsi felice; positivo in *The Battler*, giacché lasciando la retta via si fanno brutti incontri. E ancora, in *The Battler* la massicciata ferroviaria è affiancata da una pa-



lude, che ritroviamo, minacciosa, in *Big Two-Hearted River*, affiancata da simboli di sicurezza (« the meadow ») e di transizione (« the river »). E così via: la ricerca lungo queste linee porta a molti altri reperti, come ben mostra il libro del Defalco.

Al termine della lettura del primo volume, ci troviamo dunque ad avere ancora molte perplessità, molti dubbi irrisolti, ma abbiamo anche una sicura indicazione che Hemingway vuole una nostra collaborazione attiva nella lettura, che non tralasci alcun elemento, anche minimo, fra quelli da lui usati per costruire le sue storie. Hemingway ci ha anche chiaramente indicato che esiste un filo unitario che lega, in modo spesso sotterraneo, i vari racconti, ed è il filo delle immagini-simbolo.

C'è un secondo elemento da considerare ora: quello autobiografico. Se infatti ci informiamo sulla biografia dello scrittore, saremo obbligati a tener conto anche di essa nella lettura dei racconti, poiché scopriamo che il padre di Ernest Hemingway era un medico, come il padre di Nick; che era un appassionato cacciatore, come il padre di Nick e come Hemingway stesso, (e che, come Ernest, si è ucciso con un colpo di fucile); che il territorio descritto per esempio in *Indian Camp* è quello in cui il giovane Ernest passava le vacanze andando a caccia o a pesca col padre; che Hemingway è stato ferito sul fronte italiano, come Nick, proprio a Fossalta, menzionata nel settimo schizzo, e così via. Appare dunque legittima una lettura, sia pur cauta, dei racconti a livello autobiografico.

Concludendo, alla fine del primo volume di racconti il lettore si trova in condizione di capire che essi hanno tra loro un legame più o meno evidente, che diventa meglio rintracciabile quando si guardi con attenzione ai dettagli apparentemente marginali che rimbalzano da una storia all'altra, scavalcando i limiti dei singoli racconti. Risulta ormai chiaro che Hemingway sta raccontando una storia abbastanza unitaria, che ha per centro il personaggio di Nick Adams, anche là dove esso non appare esplicitamente. Le storie imperniate su una coppia, per esempio, si possono quasi sempre ricondurre, cambiando i nomi dei protagonisti, al ciclo d'esperienze di un giovanotto esemplare, Nick, che incontra varie difficoltà nella sua

vita, alcune dovute a una ferita di guerra e ai suoi postumi, altre connesse ad una sua difficoltà ad instaurare un rapporto soddisfacente con l'altro sesso. La caratteristica più vistosa di questo che si può ben chiamare un *Bildungsroman* è l'assoluta mancanza, da parte del narratore e da parte del protagonista, di qualsiasi tentativo di analisi della situazione. Il protagonista sembra procedere a tentoni di esperienza in esperienza, evitando anzi con gran cura di riflettere. Perché ciò avvenga non lo sappiamo ancora precisamente.

Procedendo nella lettura degli altri due volumi di racconti, il quadro diventa sufficientemente completo, anche se non del tutto nitido nei particolari. Non è qui il luogo di rispiegare la storia di Nick Adams, perché questo è già stato fatto da altri. Osservando invece la *struttura* di questa vicenda, si nota che anche il secondo e il terzo volume terminano, come il primo, con un racconto riguardante direttamente Nick Adams. L'ultimo racconto di una qualsiasi raccolta ha sempre un carattere un po' speciale, in quanto rappresenta il congedo dell'autore dal lettore; esso tende in genere a rappresentare una conclusione, una *summa* significativa. Questo accade anche nei *Quarantanove racconti*, e in modo particolarmente indicativo. *Big Two-Hearted River*, *Now I Lay Me* e *Fathers and Sons* rappresentano momenti capitali nello sviluppo della storia di Nick, tappe decisive nel processo di riordinamento e comprensione della propria esperienza affrontato da Nick. Anzi, per essere precisi, nel terzo volume i racconti cruciali sono due: il primo, *A Way You'll Never Be*, ci mostra Nick nel momento di massima crisi: ad esso seguono ben sette racconti in cui Nick non appare. Espediente assai brillante, che lascia decantare nella mente del lettore la storia di Nick dopo che essa ha raggiunto l'apice della drammaticità. Dagli eventi narrati in *A Way You'll Never Be* a quelli di *Fathers and Sons* passano molti anni, di cui nulla ci viene detto. Per Nick passano gli anni; per il lettore passano sette racconti. Poi, con *Fathers and Sons*, giungiamo alla conclusione veramente definitiva, in cui tutti i fili vengono riannodati, tutti i residui del passato bruciati.

A questo punto sembra lecito azzardare un'ipotesi: che



la struttura apparentemente caotica dei *Quarantanove racconti* derivi in realtà da una profonda unità d'ispirazione, da un'organica necessità insita nella mente dello scrittore. Lo scatto iniziale avviene in Hemingway al momento della ferita subita sul fronte italiano nel 1918: essa fa crollare di colpo l'atteggiamento un po' da *boy-scout* che l'autore aveva verso la guerra (si vedano i particolari riferiti al proposito nel libro del Fenton). La ferita lo pone bruscamente di fronte alla realtà della sofferenza e della morte. Hemingway stenta a riprendersi, come testimonia l'estate inquieta trascorsa nei boschi del Michigan dopo il ritorno in patria. Mettendosi alla macchina da scrivere, egli dà inizio ad un'operazione di auto-psicanalisi (« Your psychoanalyst? » « A portable Corona, No. 3 »<sup>3</sup>). Il tema è subito enunciato, fin dal 1924, nel famoso *sketch* di *in our time*, dove troviamo Nick ferito alla spina dorsale. Lo scrittore estrae dalla propria riluttante memoria i frammenti del proprio mondo, che l'esplosione del 1918 ha mandato in frantumi. Alcune immagini del passato si presentano senza bisogno di sollecitazioni, anzi compaiono qua e là ossessivamente; altre vaste zone d'esperienza sono sprofondate al di sotto del livello della coscienza, sono state « rimosse », rifiutano di tornare a galla. Ecco una possibile spiegazione per i vuoti che troviamo nella storia di Nick. Ecco perché la storia di Nick non può essere raccontata di seguito. Il lettore non capisce tutto bene perché Nick non capisce tutto bene perché Hemingway non capisce tutto bene. Non solo: il lettore *deve* far fatica a seguire la storia di Nick, perché essa non è una storia pacifica, conclusa, anzi è una storia che si va dipanando a fatica nella mente di Nick e dello scrittore stesso. Questo triplice parallelismo fra scrittore, personaggio e lettore è l'aspetto forse più affascinante di questa che si rivela gradualmente come un'opera aperta, un *work in progress*. Il lettore fa più fatica a ca-

3. ANDRÉ MATUROIS, *Ernest Hemingway*, in « La Revue de Paris », 62, marzo 1955. Ristampato in *Hemingway and His Critics*, a cura di CARLOS BAKLER, New York, 1961, p. 41.

pire proprio là dove Hemingway s'è dovuto più dolorosamente impegnare: *Big Two-Hearted River* e *A Way You'll Never Be*. Proprio perché in queste due storie è contenuto il nocciolo del dramma personale di Hemingway, *A Way You'll Never Be* era fra i racconti preferiti dall'autore (si veda la già citata prefazione alle *49 Stories*), e per la stessa ragione, proprio perché ci aveva messo tutto se stesso, lo scrittore, ancora nel 1950, si lamentava che, a venticinque anni di distanza dalla sua pubblicazione, *Big Two-Hearted River* non fosse stato ancora compreso da nessuno.

Il momento culminante di quest'ardua operazione di auto-analisi è rappresentato da *A Way You'll Never Be*. Qui l'immagine-chiave, l'immagine inesplicabile che racchiude il segreto del trauma e simboleggia la minaccia, la paura, l'esplosione, la morte, compare ossessivamente. Nick è in uno stato di tensione estrema, sta per impazzire. In questo stato di caos totale, tutte le barriere, tutte le consuetudini e le protezioni quotidiane cedono; fra il conscio e l'inconscio di Nick si apre un varco, si stabilisce un flusso vorticoso di immagini, una torbida corrente di ricordi. Nick soffre indicibilmente, ma in questo totale rimescolamento si verifica inopinatamente l'identificazione del significato reale dell'immagine ossessiva. Nick ha compreso la ragione dei suoi terrori, e riprende fiducioso la propria strada: « I know the way ». La sua ossessione è finita, il trauma superato.

*Fathers and Sons* è l'indicazione chiara che l'operazione di auto-analisi e di auto-guarigione è perfettamente riuscita; le riparazioni sono state compiute:

There had been a sign of detour in the centre of the main street of this town, but cars had obviously gone through, so, believing it was some repair which had been completed, Nicholas Adams drove on through the town...

È passato molto tempo, Nick ha trentott'anni. In lui non c'è più tensione, anzi una calma fiducia in se stesso e una serenità nuova. La narrazione, parallelamente, è ampia, rilassata. Nick ha con sé un figlio, addormentato sul sedile accanto: tutto



quello che si doveva fare è stato fatto con calma (« the day's run made »), e avanza del tempo per guardarsi in giro, per godere il dolce paesaggio autunnale, per ricordare. I ricordi non sono più minacciosi: la figura del padre può essere considerata con perfetta oggettività, senza aloni emotivi. Nel primo racconto, *Indian Camp*, il padre era essenzialmente un braccio che si piegava su Nick a proteggerlo, dandogli una sensazione di sicurezza infinita, di immortalità. Solo ora, alla fine del ciclo, abbiamo la prima descrizione fisica, oggettiva, di quest'uomo. A emancipazione avvenuta, Nick è anche in grado di dare un lucido ritratto morale del padre, con i suoi pregi e i suoi difetti. Tutto può ormai essere detto, perché tutto è stato compreso: il mezzo, per noi lettori come per Nick ed Hemingway, è stata l'opera d'arte: « If he wrote it, he could get rid of it. He had gotten rid of many things by writing them ».

Anche ora però rimangono in Nick delle zone d'ombra da chiarire, delle cose che non si possono ancora dire. La sanità, l'equilibrio, sono raggiunti, ma la legge della vita è proprio quella della crescita continua, della ricerca continua: Nick ora può pensare, ricordare senza paura, e proseguirà la sua indagine nel tempo, ma senza angoscia, come la proseguirà lo stesso Hemingway, sotto le spoglie del colonnello Cantwell, tornando nel 1950, in *Across the River and Into the Trees*, terzo e quarto capitolo, nel luogo dove era stato ferito, quello che ritornava ossessivamente nel ricordo di Nick.

Ora Nick ha recuperato tutto il suo passato; può riandare agli inizi della sua educazione sessuale, può ripensare al viso del padre morto, sfigurato dal colpo d'arma da fuoco infertosi e abilmente ricomposto dal becchino. La riconciliazione finale col mondo del passato si perfezionerà con la visita alla tomba del padre, significativamente suggerita dal figlio di Nick. Solo la guerra non torna più nei suoi pensieri: è un'ossessione superata. Il viaggio è stato lungo, ma sta per concludersi. Tuttavia Nick ha ora accanto a sé un figlio che ha l'età del Nick dei primi racconti, e la storia potrebbe ricominciare.

MARIO CORONA