

Farewell to Arms: Hemingway, Hollywood e l'Italia

Andrea Minuz

Sapienza - Università di Roma

Contact: Andrea Minuz, andrea.minuz@uniroma1.it

ABSTRACT

This paper examines the Italian distribution of *Farewell to Arms* (second feature film adaptation of Ernest Hemingway's 1929 novel, produced by David O. Selznick in 1957) with particular reference to its critical response and censorship. The analysis explores the role of the movie in Hemingway's film adaptation by confronting the two versions of 1932 (Franz Borzage) and 1957 (Charles Vidor); further on, it discusses Selznick's production within the great literary kolossal of the time, assuming its magnificence as reason for its scarce critical and public success.

KEYWORDS

Farewell to Arms, Hemingway, Hollywood, cinema italiano, censura, Prima Guerra Mondiale

Una storia d'amore non corrisposta

Questo contributo analizza la distribuzione italiana del secondo adattamento cinematografico di *Farewell to Arms*, prodotto da David Selznick nel 1957, con particolare riferimento alle vicende legate alla censura. Lo scopo è inquadrare il film all'interno delle varie trasposizioni hollywoodiane dei romanzi e dei racconti di Hemingway mettendo soprattutto a fuoco in questo caso la particolare relazione tra Hollywood, Hemingway e l'Italia. Anzitutto bisogna ricordare che quella tra Ernest Hemingway e il cinema è, notoriamente, una storia d'amore non corrisposta. Sin dal primo adattamento di *Farewell to Arms* del 1932, per la regia di Frank Borzage, lo scrittore americano non ebbe mai particolare interesse per i "suoi" film, fu sempre in disaccordo su qualsiasi scelta, dal cast alle ricostruzioni degli ambienti, e in generale sprezzante nei confronti del risultato finale. In particolare, il suo giudizio sul tentativo di Selznick di costruire un film molto fedele allo spirito dell'opera originale era quanto mai lapidario: «Quel bastardo di Selznick sta sabotando *Addio alle armi*» (Baker 1981, 875). Anche senza passare dall'esperienza diretta con il cinema, come nel caso di Faulkner, Fitzgerald o Nathanael West, Hemingway rientra insomma in quella folta schiera di letterati che svilupparono un rapporto decisamente conflittuale con Hollywood (Grissom 2014); un rapporto segnato da una profonda insofferenza sia per la logica industriale, collettiva e impersonale del modo di produzione hollywoodiano – dove scompariva l'idea di autore coltivata dalla letteratura – sia per l'inevitabile svilimento di una materia narrativa tradotta per lo schermo, con una semplificazione che appariva ancora più evidente nel caso degli adattamenti da romanzi prestigiosi. Dalla vendita dei diritti per la trasposizione cinematografica derivavano però anche i maggiori introiti per gli scrittori e, da questo punto di vista, Hemingway è tra gli autori americani che più si sono arricchiti grazie a Hollywood (basti citare il caso di *For Whom the Bell Tolls*, nel 1940, ottenuto dalla Paramount per la cifra record per l'epoca di oltre centomila dollari); ciononostante, lo scrittore americano identificava nel cinema «il più grande nemico della letteratura» e riteneva che la cosa migliore che potesse capitare davanti a un film fosse «dormire» (Barlowe 2011, 25). Inquadrate in quest'ottica, le vicende legate al secondo adattamento di *Farewell to Arms* assumono anzitutto il sapore di una sfida o, se si vuole, di un regolamento di conti: da un lato, lo scrittore più amato e odiato da Hollywood, dall'altra David O. Selznick, il più grande produttore dell'epoca, emblema della megalomania hollywoodiana e dello strapotere degli studios, reduce da film come *Gone with the Wind*, *Notorious*, *Duel in the Sun* e che proprio dopo *Farewell to Arms*, annunciato come l'evento cinematografico della stagione e rivelatosi poi un fiasco, si ritirerà per sempre dalle scene.

Nel suo recente lavoro sugli adattamenti cinematografici da opere di Hemingway, Candace Ursula Grissom sostiene che *Farewell to Arms* sia tra i film migliori realizzati a partire dall'opera dello scrittore, decisamente più vicino, rispetto al primo adattamento di Borzage, allo spirito del romanzo. Per certi versi però le due trasposizioni non sono paragonabili. Troppo diversi risultano infatti i contesti storici, le condizioni produttive e non da ultima la percezione pubblica della figura di Hemingway che avrà un'influenza indiretta ma decisiva nella costruzione e nella circolazione del film. Spesso i film tratti da Hemingway venivano infatti recensiti non solo in funzione dell'inevitabile confronto con il plot del romanzo, ma messi in relazione con quel plesso di valori che ormai erano saldamente agganciati all'immagine dello scrittore. Il film di Borzage, con Gary Cooper e Adolphe Menjou, primo adattamento hemingwayiano realizzato da Hollywood, fu prodotto a ridosso della diffusione del cinema sonoro e dell'istituzione del cosiddetto codice Hays (anche se il suo effettivo controllo censorio entrerà in funzione a partire dal 1934); si tratta quindi di un film estremamente distante da quei codici di realismo, ovvero di fedeltà ai luoghi, alle atmosfere, alle azioni e ai

dialoghi di un romanzo che Hemingway riteneva metro di giudizio e prisma di lettura di ogni trasposizione cinematografica; un aspetto questo su cui ironizzava lo stesso Selznick: «Se un personaggio va dal Café A al Café B invece che dal Café B al Café A, o se una barca naviga verso nord invece che verso sud, Hemingway si arrabbia» (Grissom 2014). Il cinema americano dei primi anni Trenta non è affatto interessato al realismo, tantomeno alla fedeltà al testo. In tal senso, il film di Borzage si muove dentro le regole dei mondi artificiali messi in scena dal melodramma hollywoodiano, anche se a sfondo bellico, ma soprattutto restituisce allo spettatore una congerie di valori assai distante da quella del romanzo di Hemingway, pur risultando un film dalla messa in scena e delle soluzioni di regia estremamente raffinate («a great movie but a terrible adaptation», lo ha recentemente definito il «Guardian»). Le trasformazioni del linguaggio cinematografico intercorse tra i due adattamenti (la diffusione del colore e dei formati panoramici, uno stile di regia più dinamico, l'uso di riprese in esterni, una scrittura dei dialoghi più realistica, una differente concezione della recitazione e non da ultimo l'allentamento della censura) fanno sì che il *Farewell to Arms* prodotto da Selznick vada inevitabilmente nella direzione di una maggiore aderenza all'universo semantico del realismo e di una attenzione ai dettagli della ricostruzione, seppur ovviamente sempre integrati nella macchina spettacolare del cinema americano. Se a ciò si aggiunge la diffusione internazionale del neorealismo italiano nell'immediato dopoguerra e la sua capacità di stravolgere i codici dei generi cinematografici tradizionali (un tema che, come vedremo, entra in gioco anche nel caso specifico dell'adattamento di *Farewell to Arms*), appare chiaro come i due film sviluppino un rapporto con il testo di partenza sostanzialmente diverso. C'entra infine, come si diceva, anche il prestigio della figura di Hemingway, insignito nel 1954 del premio Nobel per *The Old Man and the Sea*. Non è certo casuale in tal senso che nel film prodotto da Selznick, Frederic Henry non sia più un architetto (come nel romanzo e nell'adattamento di Borzage) ma uno scrittore, da intendersi ovviamente come un chiaro riferimento alla dimensione profondamente autobiografica di *Farewell to Arms* e a quella convergenza, nell'opera di Hemingway, tra vita e letteratura che all'epoca era ormai ampiamente celebrata e penetrata nell'immaginario collettivo. Nel prossimo paragrafo ripercorreremo rapidamente la produzione e la distribuzione del film, per poi concentrarci sulle reazioni italiane e sul ruolo svolto dalla censura.

Selznick e l'Italia

Tra il 1945 e il 1956, la Metro Goldwin Mayer, la più importante e prestigiosa casa di produzione hollywoodiana, immette sul mercato italiano circa trecentocinquanta titoli, tra cui alcuni kolossal come *Quo Vadis?* e *Gone with the Wind*; in generale il sessantacinque per cento dei titoli di nuova uscita proiettati nelle sale italiane è americano (Corsi 2004). D'altro canto, a partire dai primi anni Cinquanta, l'Italia incoraggia le produzioni americane attraverso una politica di defiscalizzazione legata alla Legge di sostegno firmata da Giulio Andreotti, sottosegretario allo Spettacolo tra il 1947 e il 1953. Tuttavia, dopo una lunga fase di crescita iniziata all'indomani del dopoguerra, alla fine del decennio, il cinema italiano attraverserà una prima grande crisi produttiva che investe anche la distribuzione e l'esercizio, con un primo significativo calo di spettatori. All'inizio degli anni Cinquanta, invece, il rilancio dell'immagine del paese, veicolato anche attraverso il cinema e il successo di molti film italiani nei più importanti Festival internazionali, le favorevoli condizioni produttive e il basso costo della manodopera contribuiscono a rendere Cinecittà e l'Italia una meta ideale per attori e produttori di Hollywood. Alla fine degli anni Quaranta, David Selznick è in Italia per sposare in seconde nozze l'attrice Jennifer Jones e in questo periodo si dedica ad alcuni progetti cinematografici da

realizzare in Europa. Affascinato dal neorealismo italiano, produce nel 1953 il film *Stazione Termini* per la regia di Vittorio De Sica. Tratto da un soggetto di Cesare Zavattini, *Stazione Termini* avrà una gestazione complessa e come curioso esperimento di contaminazione tra star system hollywoodiano e neorealismo italiano può dirsi poco riuscito: il film non sarà accolto con favore né dalla critica, né dal pubblico. Le idee di cinema di De Sica e Selznick (che voleva ricostruire in studio l'intera stazione) erano troppo distanti per trovare una buona sintesi tra il modo di produzione americano e il culto dell'improvvisazione italiano; d'altronde anche l'amalgama di attori hollywoodiani voluti da Selznick (Montgomery Clift e Jennifer Jones – che Selznick intendeva valorizzare attraverso primi piani e scelte di regia distanti dalla poetica di De Sica) mal si accordava agli scenari neorealisti del film. Il progetto di *Farewell to Arms* va dunque inquadrato in questa fase della carriera di Selznick da un lato, e dall'altro nella grande eco internazionale che il cinema neorealista ha trascinato con sé, che si riflette anche in tutti i film americani girati in Italia. Rientrato in America dopo l'esperienza fallimentare di *Stazione Termini*, Selznick decide di tentare di nuovo con l'Italia ma stavolta su basi decisamente più tradizionali, ovvero a partire da un romanzo di successo e da una produzione interamente hollywoodiana. Nel romanzo di Hemingway Selznick trova insomma quello di cui ha bisogno e che ritiene sia perfetto per quel momento: una storia d'amore a sfondo bellico (dunque con possibilità di rievocare i grandi melodrammi hollywoodiani come *Gone with the Wind*), l'Italia, cioè un paese estremamente alla moda in quel momento, e ovviamente un romanzo di successo ormai entrato nell'alveo dei classici e peraltro già sperimentato dal cinema. L'adattamento di *Farewell to Arms* è affidato a Ben Hecht, uno dei più importanti e validi sceneggiatori americani dell'epoca, nonché saggista e giornalista corrosivo; uno scrittore con un temperamento non troppo distante dalle corde di Hemingway e forse proprio per questo legato all'autore di *Farewell to Arms* da una reciproca antipatia; come ricorda Giaime Alonge nel suo studio su Hecht, «i due si erano conosciuti negli anni Venti, ed erano uniti da molte cose: venivano dalla stessa città (Hemingway era nato a Oak Park, un sobborgo di Chicago), avevano entrambi iniziato come giornalisti, erano maestri nell'arte della short story, amavano le storie di amicizia virile, eppure si detestarono sempre. Agli occhi di Hecht, Hemingway era troppo compreso nel proprio ruolo: "Lui era un artista; noi eravamo dei giornalisti straccioni", dichiarerà in un'intervista del 1962 a proposito delle loro frequentazioni giovanili» (Alonge 2012, 102). C'è dunque probabilmente Ben Hecht dietro la scelta di far diventare Frederic Henry uno scrittore, anziché un architetto, come nel romanzo di Hemingway. D'altronde, come già detto, e come verrà in effetti rimarcato nella campagna promozionale del film, per questo secondo adattamento di *Farewell to Arms*, David Selznick ha in mente un modello preciso: non tanto il film di Borzage del 1932, quanto il suo *Gone with the Wind*. *Farewell to Arms* dovrà avere lo stesso respiro epico, dovrà essere un kolossal d'amore e di guerra, un *Via col vento* ambientato nell'Italia della Prima guerra mondiale che sfrutta la bellezza esotica (agli occhi del pubblico americano) del paesaggio italiano. La scelta di Ben Hecht (nella squadra degli sceneggiatori utilizzati da Selznick per *Gone with the Wind* e autore anche della sceneggiatura di *Roman Holiday*) conferma questa volontà del produttore che però ha a cuore anche la cura dei dettagli storici e l'italianità del film, tanto che a un certo punto pensa di ingaggiare Pasolini o Zavattini per curare nel modo più realistico possibile i dialoghi dei tre portantine che affiancano il protagonista nella prima parte della vicenda. D'altro canto, il *Farewell to Arms* di Selznick rientra in quei kolossal con cui la Hollywood degli anni Cinquanta cerca di contrastare una crisi profonda innescata sia dalle mutate condizioni produttive che hanno messo fine al monopolio degli studios, sia dalla concorrenza della televisione, sia in generale dalle grandi trasformazioni sociali e culturali del pubblico (una strategia che verrà poi abbandonata dopo il disastro finanziario di *Cleopatra*, prodotto dalla FOX nel 1963). All'interno della filmografia hemingwayana

L'operazione di Selznick si sarebbe dunque voluta collocare come un kolossal con l'ambizione della più grande fedeltà letteraria sperimentata sin lì, mettendo in primo piano insomma l'immagine del romanzo e dello scrittore e sullo sfondo la grande macchina spettacolare e pubblicitaria di Hollywood.

«Hemingway ormai vive dentro il cielo dei classici»

In linea con la politica e la comunicazione dei kolossal hollywoodiani degli anni Cinquanta, la locandina italiana di *Farewell to Arms* dà grande enfasi sia all'uso del formato panoramico (Cinemascope), ideale per esaltare le scene di massa e in generale molto utilizzato nel genere epico-bellico, sia all'impiego del colore in chiave spettacolare. Accanto ai nomi delle due star hollywoodiane, Rock Hudson e Jennifer Jones, figurano Vittorio De Sica (nel ruolo del maggiore Alessandro Rinaldi) e Alberto Sordi (padre Galli), utilizzati anche come elementi di specifico richiamo per il pubblico italiano. Attraverso lo spoglio del pressbook italiano, distribuito dalla 20th Century Fox e conservato presso la Biblioteca Luigi Chiarini di Roma, è possibile identificare le principali strategie di comunicazione pensate per il film che viene presentato al pubblico e alla stampa come «la più bella storia d'amore di Ernest Hemingway» e «una delle più grandi storie d'amore di tutti i tempi». Dopo una serie di informazioni sulla trama e la produzione del film, i materiali per la stampa insistono sulla cifra autoriale e biografica di un romanzo che «pur essendo ispirato ad un fatto di guerra, è stato definito dello stesso autore il suo *Romeo e Giulietta*, perché in un giovane il grande tema della guerra è sempre stato inseparabile da quello dell'amore»; si parla poi della «limpida traduzione di Fernanda Pivano», curata per Mondadori, si riporta la «giusta affermazione di Cesare Pavese» secondo il quale «Hemingway ormai vive dentro il cielo dei classici» e infine si dà spazio a Selznick, riconducendo l'operazione ai suoi vari film «tratti dalle opere della narrativa mondiale, quali *Anna Karenina*, *David Copperfield*, *Tom Sawyer*, *Rebecca*», tutti portati sullo schermo con «grande rispetto per le opere originali»; nessun accenno, ovviamente, alla ritrosia di Hemingway verso gli adattamenti cinematografici. La strategia di comunicazione della Fox punta dunque sullo stato di celebrità raggiunto da Ernest Hemingway; su un intreccio di amore e guerra presentato con un'enfasi retorica di vecchio stampo, decisamente distante dalla cifra hemingwayana e infine su una filiazione di sicura «qualità», qual è quella degli adattamenti letterari curati da Selznick, la cui scelta di girare in Italia viene presentata come segno di piena «fedeltà» al romanzo:

Venuto in Italia negli stessi luoghi in cui Hemingway visse alcune tra le più drammatiche e belle pagine della sua vita avventurosa che gli ispirarono in seguito il romanzo, Selznick si è valso della collaborazione di centinaia di tecnici e artisti, di un cast eccezionale di attori, di un numero imponente di masse, per giungere alla realizzazione di quel disegno, di quel progetto che aveva nitido e preciso nella mente. Ha cominciato con lo scegliere lo sceneggiatore numero uno di Hollywood, Ben Hecht, che dopo aver seguito il più possibile i dialoghi del romanzo è venuto in Italia con l'intera troupe per studiare l'ambiente e dare gli ultimi tocchi alla sceneggiatura. L'Italia, stando al giudizio dello scrittore, con la sua luce, il suo spirito, ha contribuito enormemente alla riuscita dell'opera.

Come si legge ancora nel press-book del film, la paternità artistica di *Farewell to Arms* viene equamente divisa tra Hemingway e Selznick, produttore totalizzante in grado di far aderire un film al disegno che ha in mente

e dunque, in questo caso, al romanzo di Hemingway. D'altronde, come già successo nel set di *Gone with the Wind*, alla regia si alternarono John Huston (poi non accreditato), Andrew Marton e infine Charles Vidor, ribadendo una pratica che metteva al centro le esigenze del produttore-despota, sempre pronto a licenziare i registi poco inclini a eseguire gli ordini. L'enfasi sul realismo (dei luoghi, dei dettagli, dei costumi, della documentazione sul campo, come ribadito anche nel press-book, dove si fa riferimento a una serie di consulenti storici e al materiale archivistico consultato) è senz'altro in linea con l'idea di kolossal storico hollywoodiano. Selznick non bada a spese per ricostruire nei dettagli lo scenario di *Farewell to Arms*; ma ovviamente questa grande cura e attenzione non vanno confuse con l'assimilazione delle pratiche neorealiste o della moda del film italiano, come invece successo per il caso di *Stazione Termini*. Basti riportare qui le parole che Ben Hecht, in un'intervista pubblicata su «Cinema Nuovo» a ridosso dell'uscita del film, riserva al tema dell'influenza del neorealismo italiano sul cinema americano: «I film neorealistici, le cose vere, al cinema mi annoiano, preferisco in tal caso rimanere a casa a leggermi un libro. Un film deve essere come un romanzo e non come una vignetta, fatto di un pezzetto di vita e di piccole cose vere» (*Cinema Nuovo* 105). Rispetto al lavoro di sceneggiatura per *Farewell to Arms*, Hecht sottolinea invece la possibilità di offrire, soprattutto al pubblico americano, uno sguardo inedito all'interno del canone bellico del film hollywoodiano: «la parte avuta dall'Italia nella prima guerra mondiale è ancora oggi poco conosciuta e poco apprezzata: nel film abbiamo dato molto rilievo a questa partecipazione. Sarà la prima volta che in America il pubblico vedrà una guerra da un punto di vista italiano» (Ibid.). Come vedremo, proprio qui si apre il problema della concessione del visto di censura per la distribuzione italiana.

Il «giusto punto di vista» su Caporetto

Le trattative tra Selznick e il Ministero della Difesa per ottenere i permessi utili a girare in Italia non furono facili. Alla metà degli anni Cinquanta non si è ancora spento il sospetto attorno a un romanzo che, pur considerato già un classico come ricordato da Cesare Pavese, era stato censurato per il discredito che gettava sull'esercito italiano. Nel 1932, Mussolini si attivò in prima persona per bloccare la distribuzione del primo adattamento di *Farewell to Arms*, e seppure in un altro contesto, le paure per una rappresentazione poco patriottica dell'esercito italiano erano ancora vive. Selznick aveva quindi la necessità di un appoggio del Ministero italiano soprattutto per le riprese in esterni, ma anche per l'accesso ai musei militari, per l'impiego di consulenti e per tutta la documentazione fotografica utile agli scenografi hollywoodiani. Nella versione della sceneggiatura sottoposta al Ministero si dà quindi grande enfasi alla vittoria del Piave mettendo tra parentesi Caporetto (nella sceneggiatura si parla di una ritirata su Udine, senza mai nominare Caporetto): «Selznick ha dichiarato che non intende affatto dare un carattere antitaliano al suo film», si legge in un articolo che segue da vicino la vicenda e la preparazione del film, «né rievocare in tinte diffamatorie per il nostro esercito la rotta di Caporetto» (*Cinema Nuovo* 96). Ciò nonostante, Nicola De Pirro, all'epoca Direttore generale dello Spettacolo, si affida alle sapienti doti diplomatiche di Luigi Barzini Jr., giornalista influente, scrittore e contatto di fiducia per ogni questione americana, augurandosi che con la sua «particolare sensibilità» non manchi di suggerire il «giusto punto di vista» in riferimento alla rappresentazione dell'Italia, degli italiani e soprattutto dei soldati italiani nel film di Selznick. L'azione di Barzini è decisiva per mediare ogni eventuale sospetto o incomprensione tra Hollywood e il Ministero della Difesa. Nicola De Pirro fa così giungere a Selznick una serie di suggerimenti per modifiche che si ritengono utili a contenere entro il quadro

patriottico l'immagine dell'esercito italiano. Nei materiali della censura relativi al film, conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, si trova un promemoria di Selznick con una serie di cambiamenti da effettuare nella sceneggiatura. Sono accorgimenti utili a costruire una rappresentazione che tenga il più possibile sullo sfondo la disfatta di Caporetto e che, attraverso l'intervento di Barzini, raccolgono l'invito del Ministero della Difesa: «conformemente all'invito del Ministero, aggiungeremo una scena rappresentante truppe fresche e molto giovani che vanno al fronte, successivamente alla ritirata» (Lettera 5 dicembre 1956). Per aumentare il peso della negoziazione, Selznick mette infine sul piatto anche la candidatura di Vittorio De Sica agli Oscar come Miglior attore non protagonista (vincerà però Red Buttons, con il film *Sayonara*). La versione italiana manterrà comunque alcune lievi differenze rispetto a quella distribuita sul mercato internazionale: «abbiamo eseguito il taglio della scena del soldato italiano che strangola il civile italiano, come desiderato e proposto dalla commissione censura, per la versione italiana» (Ibid.). Dopo aver ottenuto finalmente il visto di censura, il film arriva nelle sale, ma è subito accolto con una certa diffidenza da parte della stampa. La guerra, pur ricostruita con grande accortezza, funziona solo come una cornice qualsiasi; l'amalgama tra attori italiani e hollywoodiani è ancora una volta poco credibile, tutto ovviamente è funzionale a portare in primo piano la vicenda amorosa, ma è una vicenda amorosa depurata dalle tinte forti, cupe e malinconiche della scrittura di Hemingway. Queste almeno le principali obiezioni della critica italiana. In particolare, le riviste italiane di cinema individuano poi nell'aver scaricato John Huston alla regia una delle cause del fallimento del film: John Huston, considerato più talentuoso rispetto a Vidor, è però anzitutto ritratto come un personaggio burbero, scontroso, più simile insomma all'immagine di Hemingway («un regista la cui ispirazione anarchica e pessimista», scrive la rivista *Cinema Nuovo*, particolarmente ostile alla politica di Selznick, «bene avrebbe potuto muoversi sul filo della narrazione dello scrittore»); così, invece, «il film che è uscito fuori dal diktat di Selznick e dalla regia di Vidor è una massiccia e scorretta illustrazione del romanzo di Hemingway» (*Cinema Nuovo* 123).

Nonostante la tiepida accoglienza della critica e del pubblico (sia in Italia che nel mercato internazionale), all'interno della filmografia tratta dai romanzi di Hemingway, il *Farewell to Arms* di Selznick occupa un posto di indubbio interesse. Si tratta di una delle prime operazioni che prova a sfruttare la dimensione "classica" raggiunta non solo dal romanzo ma dalla figura stessa dello scrittore americano. Un film epico in grande stile per dare eco alla vasta notorietà di Hemingway all'indomani del premio Nobel. L'adattamento insomma non riguarda solo il plot (una trama amorosa a sfondo bellico, riletta dentro il canone del melodramma hollywoodiano) ma il valore culturale e il prestigio raggiunto da Hemingway, la possibilità di unire la dimensione spettacolare del Cinemascope e del Technicolor per costruire un kolossal letterario sul modello di *Guerra e pace*, realizzato giusto l'anno prima da Dino De Laurentiis con una grande co-produzione italo-americana. Selznick era probabilmente convinto che un romanzo come *Farewell to Arms* e uno scrittore come Hemingway avessero ormai la stessa dimensione epica, senza tempo dei grandi classici della letteratura. Ma a differenza di *Guerra e pace* o *Anna Karenina*, l'ombra dello scrittore era invece troppo ingombrante per non innescare un gioco di specchi tra i valori e il carattere di Hemingway e quelli di un film hollywoodiano tradizionale, per quanto accurato nella ricostruzione storica. Ma in modo più ampio si può dire che nel fallimento di *Farewell to Arms* entrano in gioco anche altri fattori, poco prevedibili. Anzitutto la sfortunata coincidenza con l'uscita del film di Stanley Kubrick, *Paths of Glory*, distribuito nei primi mesi del 1957, anch'esso tratto da un romanzo (di Humphrey Cobb), ma che offriva tutt'altra rappresentazione del primo conflitto mondiale, distante dai canoni della Hollywood tradizionale e da premure di carattere retorico e patriottico. Inoltre, l'immagine sin lì intoccabile della Grande Guerra, un mito che dal fascismo era passato

indenne dentro l'Italia repubblicana, verrà di lì a breve rovesciato dal successo della commedia di Mario Monicelli con Alberto Sordi e Vittorio Gassman. Uscito nel 1959, *La grande guerra* offriva uno sguardo dissacrante, non retorico e anti-epico, in perfetta linea con quella commedia all'italiana che da lì in poi conoscerà la sua grande diffusione nazionale e internazionale. Le vaste polemiche politiche suscitate da un film che osava giocare con l'immagine sacra della patria e del sacrificio dei soldati italiani non riuscirono ad avere la meglio sulle ragioni del pubblico e di un paese che stava cambiando in fretta. In tal senso, l'immagine della guerra vista dagli italiani che prende forma nel film di Selznick e in quello di Monicelli, pur separate da appena due anni, sembrano in effetti distanti anni luce.

Bibliografia

- Alonge, Giaime. *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*. Venezia: Marsilio, 2012.
- Baker, Carlos, ed. *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*. London: Granada, 1981.
- Barlowe, Jamie. "They Have Rewritten It All: Film Adaptations of *A Farewell to Arms*". *The Hemingway Review* 31, 1 (2011): 24-42.
- Corsi, Barbara. "Il cinema straniero in Italia." In *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, a cura di Sandro Bernardi, 414-415. Venezia: Marsilio, 2004.
- Grissom, Candace Ursula. *Fitzgerald and Hemingway on film. A Critical Study of the Adaptations, 1924-1963*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Patterson, John. "Farewell to Arms: a Great Movie but a Terrible Adaptation." *The Guardian*, 26 maggio 2014.
- . *Tre domande a Ben Hecht*. Cinema Nuovo, n. 105, 1957.
- . *Addio a Caporetto*. Cinema Nuovo, n. 96, 1956.
- . *Farewell to Arms*. Cinema Nuovo, n. 123, 1958.

N.B. I materiali della censura relative al film *Addio alle armi* sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato e reperibili in format digitale sul sito cinecensura.com.