

L'immagine di Hemingway: storia di un mito “fotogenico”

Nicola Paladin

Università di Trieste

Contact: Nicola Paladin, nicolapaladin1989@gmail.com

ABSTRACT

Ernest Hemingway's photographic portraits constitute an extremely significant dimension in the comprehension of his literary myth, inasmuch his visual representation contributed to the construction of his public role. Hemingway was indeed one of the most photographed writers in the history of the American literature, a condition which concurred to solidify his celebrity. By browsing Hemingway's iconography, the purpose of this essay is that of demonstrating how photographs that depict the several Italian stages of his life (for example, World War One or the aftermath of World War Two) define two pivotal vectors in the construction of his fame. In particular, I wish to highlight how the images of Hemingway (both on the Italian front and during his recovery in Milan) impacted the structuring of his public image, strictly related to some well-known passages of Hemingway's books, such as *A Farewell to Arms* (1929) and *Across the River and into the Trees* (1950). The correspondences that emerge by comparing the Hemingway's literary dimension and his biography partially support and partially integrate Scott Donaldson's argument according to which Hemingway's literary opus composes a sort of “unauthorized” autobiography: Hemingway's photographic archive runs along such a narrative, and authenticates and reinforces the version that the writer proposed to his audience.

KEYWORDS

Ernest Hemingway, Photography, Celebrity, Italy, Narrative.

Ernest Hemingway è uno degli scrittori americani più rappresentati nelle arti figurative, dalla fotografia al cinema (si pensi a *Midnight in Paris* di Woody Allen o al recente *Hemingway & Gellhorn* di Philip Kaufman, 2012), dalla scultura all'universo dei fumetti¹, ma senza dubbio, il canale mediatico che ne ha consacrato maggiormente la fama nel corso della sua vita è stata la fotografia. In effetti, di pari passo alla sua produzione narrativa, la sua celebrità extra-letteraria ha costituito uno degli elementi che hanno contribuito a rafforzarne il mito. Dal periodo della sua consacrazione in poi, “Legendary Hemingway” non è stato solo uno degli scrittori più fotografati, ma anche uno dei primi a farsi ritrarre in modo consistente e a cercare di rafforzare la propria immagine pubblica a vantaggio della propria opera. Non è un caso che l'immagine di Hemingway sia universalmente conosciuta, popolare, – in una parola – nota, a differenza di altri pur rinomanti autori americani dello stesso periodo (tra cui dei premi Nobel come William Faulkner), il cui nome rimanda certamente a una produzione letteraria immortale, ma molto meno a un volto notorio. L'iconografia di Hemingway costituisce quindi un ulteriore elemento di unicità che ne contraddistingue la storia e che nel corso dei decenni è riuscito a ampliarne la fama anche dopo la sua scomparsa. Addirittura, come riporta John Raeburn, nel 1954 la rivista *Look* inserì Hemingway in un “fotoquiz” in cui si proponeva ai lettori di riconoscere alcune celebrità attraverso la foto di un loro dettaglio distintivo, presentando Hemingway attraverso la sua iconica barba bianca:

Hemingway's appearance in *Look*'s photoquiz underscored his unique place in mid-twentieth century American culture,” (Raeburn, 1974, 91) in quanto “He was famous enough that the editors could feel no uneasiness in placing his photograph in their quiz alongside those of Charlie Chaplin, Cary Grant, president Eisenhower, Marlon Brando, and other luminaries from the world of politics and entertainment (Raeburn, 1974, 91).

Celebri fotografie come “Portrait of Ernest Hemingway,” scattata a La Havana nel 1957 dal fotografo armeno-canadese Jusuf Karsh, o “Ernest Hemingway” dello statunitense Earl Theisen, del 1952, sono due delle raffigurazioni più famose dell'autore di *Addio alle armi* che ne hanno preservato la notorietà anche al di là della dimensione letteraria, privilegiando l'immagine pubblica della celebrità Hemingway.

Il ruolo di Hemingway nella costruzione della propria fama è stato tutt'altro che passivo e, a livello mediatico, l'autore difficilmente si è prestato solo alla parte di soggetto rappresentato. Come osserva Leo Braudy, “There are icons by accident, and icons by purpose” (Braudy, 2011, 145), e prima ancora, Daniel J. Boorstin aveva affermato che “Fame is manufactured” (Boorstin, 1961, 47). Non solo Hemingway pare esattamente il caso di un'icona divenuta tale assolutamente non per caso ma “by purpose,” anzi, notoriamente John Raeburn lo definisce “the architect of his public reputation” (Raeburn, 1984, 7), o, in altri termini, proprio il *manufacturer* della propria fortuna. Se ciò è comunemente noto in riferimento alla sua attività letteraria, è vero però che Hemingway fu anche attento regista del proprio ruolo pubblico, curando la propria immagine e l'allestimento della propria rappresentazione talvolta quasi ossessivamente, in modo

1 Nel suo saggio intitolato “When Wolverine Met Hemingway: A History of Ernest Hemingway in Comics”, Robert Elder sostiene che le apparizioni di Hemingway in opere a fumetti siano più di quaranta, tra le quali vale la pena ricordare il famoso lavoro di Hugo Pratt, *Sotto la bandiera dell'oro*, pubblicato in Francia nel 1971.

particolare nell'ultima fase della propria vita, che coincide con una tendenziale supremazia della sua fama extra-letteraria su quella di autore; anzi, Linda Wagner-Martin suggerisce che “Perhaps one of Ernest Hemingway’s most successful creations was himself, as both living person and fictional character” (Wagner-Martin, 2007, ix), mentre Scott Donaldson osserva che

Toward the end of his life, the image of Papa Hemingway outdoors, fishing or hunting or at war, had come to supplant that of the dedicated artist at his desk. In the consciousness of most people, he existed less as a great storyteller and prose stylist than as a rugged, nonsense type with a prodigious appetite for eating and drinking, brawling and defying death (Donaldson, 1996, 5).

Il dualismo che coesiste in Hemingway tra figura letteraria e pubblica viene riproposto, seppur con implicazioni differenti, nel suo ambiguo rapporto l'universo della visualità. Infatti, a livello narrativo, Hemingway sembra lasciar trasparire una certa insofferenza nei confronti dell'immagine, che definisce superflua alla buona prosa o addirittura negativa nel momento in cui ambisce a sopperire alle mancanze di una scrittura insufficiente. Ironicamente, nell'introduzione all'edizione illustrata di *A Farewell to Arms*, del 1948, scrive infatti che “L'artista dovrebbe essere tanto bravo come pittore o disegnatore quanto lo scrittore a fare lo scrittore, o addirittura migliore, perché non c'è nulla di più deludente per un autore che vedere le cose, i posti e le persone che ricorda di aver creato disegnati e messi su carta da qualcuno che non era lì” (Hemingway, 2016, vi). Viceversa, per l'immagine intesa come scatto fotografico e prodotto di uno studio di inquadratura, luce, posa e *mise en scene*, Hemingway nutre un interesse profondo e di lunga data. In uno dei suoi articoli più famosi, “Mussolini, Europe's Prize Bluffer, more like Bottomley than Napoleon” (pubblicato su *The Toronto Daily Star* il 27 gennaio 1923), suggerisce alcune osservazioni a proposito del rapporto tra soggetto e immagine pubblica di alcune famose personalità presenti presso lo Château de Ouchy alla Conferenza di Losanna:

Se Mustafâ Kemal ha un viso che non si può dimenticare, Ismet ha un viso che non si può ricordare. Secondo me la spiegazione è che Ismet ha una faccia cinematografica. L'ho visto, in fotografia, austero, autoritario, vigoroso e in un certo senso, anche bello. Chiunque abbia visto nella vita reale il volto petulante di uno qualsiasi di quella dozzina di divi che paiono belli sullo schermo, capirà ciò che intendo dire. Il viso di Ismet non è debole e petulante, è soltanto ordinario e anonimo (Hemingway, 1984, 74).

Seguono poi alcune osservazioni a proposito di Benito Mussolini: “A far contrasto con Ismet c'era Mussolini. [...] Provate a prendere una buona foto del signor Mussolini e esaminatela. Vedrete nella sua bocca quella debolezza che lo costringe ad accigliarsi nel famoso cipiglio mussoliniano imitato in Italia da ogni fascista diciannovenne” (Hemingway, 1984, 75).

Quest'analisi risale a un giovane Hemingway e precede la sua esposizione al grande successo letterario (*In Our Time* fu pubblicato due anni dopo, nel 1925, *The Sun Also Rises* nel 1926, e *A Farewell to Arms* solo nel 1929), tuttavia svela una certa sensibilità alle strutture della fama e una riflessione sul “dualismo,” come lo

definerà nel 1981 Alberto Moravia, esistente tra figura la figura pubblica e la sua rappresentazione mediatica. Questa compresenza all'interno di una personalità notoria costituisce una delle condizioni di unicità che contraddistinguono la traiettoria autoriale – e popolare – di Hemingway, divenuto un mito proprio in virtù di una traiettoria, stavolta letteraria, sviluppata parallelamente a un'esistenza popolarmente definita come “larger than life.” In questo senso, il ruolo dell'iconografia hemingwayana è determinante, non solo alla luce della considerevole circolazione delle sue immagini, ma anche a causa della loro iconica *mise en scene*. Ruolo fondamentale di questa *narrative* è l'Italia in quanto, e sarà obiettivo di questo contributo dimostrarlo, costituisce un passaggio fondamentale anche nella strutturazione prima e nel consolidamento poi, del mito “fotogenico” di Hemingway. Infatti, le fotografie che lo ritraggono sul fronte italiano durante la Prima Guerra Mondiale, a seguire nel periodo degli anni trenta, e infine il soggiorno veneziano durante il secondo dopoguerra compongono un percorso decisivo nel rafforzare l'immagine mediatica di Hemingway.

Le fotografie che raffigurano Ernest Hemingway sul fronte italiano costituiscono la prima tappa della sua fama, o per meglio dire, allestiscono una base preparatoria alla sua consacrazione. In effetti, le sue immagini più famose riconducibili a quel periodo non suggeriscono una tensione alla celebrità: non potrebbe essere altrimenti, essendo Hemingway neppure ventenne e ancora lontano dalla fama letteraria. Inoltre, alcuni di quegli scatti presentano pose di repertorio dell'epoca e poco hanno dell'avventurosa eccentricità che avrebbe contraddistinto la vita e la rappresentazione dell'autore dagli anni di Parigi in poi. Tuttavia, se si fa eccezione per le immagini che lo ritraggono in pose canoniche, come ad esempio la foto del famoso mezzobusto scattato a Milano (e utilizzata di recente come immagine di copertina per la ristampa Mondadori di *Addio alle armi* del 2016), le pur poche raffigurazioni di Hemingway risalenti a quella fase hanno senza dubbio influenzato la sua fama e il fascino dell'uomo, oltre che dell'autore: infatti, al di là del loro valore documentario, gli scatti più famosi sono tali in quanto, posti in relazione al romanzo *Addio alle armi*, suggeriscono notevoli somiglianze tra Hemingway e il suo protagonista, Frederick Henry. Agli occhi, e soprattutto nell'immaginario del lettore dell'epoca, quando l'autore si fa ritrarre in posa al posto di guida di un'ambulanza, o a lato del veicolo, oppure quando si fa immortalare durante la convalescenza milanese a seguito della ferita riportata presso Fossalta di Piave, si costituisce inevitabilmente un ponte tra la dimensione letteraria hemingwayana e il suo corrispettivo in carne ed ossa. Lo stesso tipo di discorso può essere applicato alla bella foto scattata nel 1918 che raffigura Hemingway in stampelle all'ippodromo di Milano in compagnia di tre infermiere, tra cui di Agnes Von Kurowsky, primo grande amore dello scrittore e fonte d'ispirazione per il personaggio di Catherine Barkley, suo alter ego letterario a tutti gli effetti.

Il romanticismo dell'immagine è riscontrabile in modo evidente grazie a due dettagli compositivi particolarmente rivelatori. Innanzitutto, Hemingway e Agnes si trovano uno accanto all'altra al centro del piccolo gruppo, inoltre delle quattro figure sono i soli a non guardare verso l'obiettivo. La loro postura pare naturale e non subordinata a una messinscena predefinita, rivelando il reciproco coinvolgimento emotivo. Per il lettore di *Addio alle armi* è quasi automatico il riconoscimento della relazione narrata nel romanzo, anzi, l'episodio mostra aspetti pedissequi, sebbene nel testo le infermiere fossero due, Catherine e Ferguson, accompagnate da Frederick Henry e Crowell Rodgers, un altro militare convalescente: “One day in the afternoon we went to the races. Ferguson went too and Crowell Rodgers, the boy who had been wounded in the eyes by the explosion of the shell nose cap” (Hemingway, 1929, 67). Sulle tangenzialità contenutistiche esistenti tra le opere di Hemingway e i fatti, appurati o meno, che

compongono la sua biografia è stato scritto diffusamente, come anche sulla discutibile rilevanza nei testi delle vicende personali dell'autore²; tuttavia a livello di celebrità, ha ragione John Raeburn quando sostiene che

With Hemingway, of course, the temptation to erect a *cordon sanitaire* between biography and textual analysis was even stronger than with most writers, for the simple reason that writer and writing had already been so hopelessly and misleadingly commingled in the public imagination by the strenuous efforts of the mass media (Raeburn, 1989, 207).

Di fatto, se la fusione tra vicende personali e letterarie hemingwayane non ha prodotto un apporto proficuo allo studio della sua opera (portando talvolta a interpretazioni semplicistiche dei suoi lavori), è vero tuttavia che tale processo ha contribuito in modo considerevole alla formazione a livello popolare di un Hemingway icona e mito extra-letterario. In particolare, la popolarità di *Addio alle armi* unita alle esperienze personali dell'autore ne hanno indubbiamente rafforzato la risonanza nell'immaginario dei suoi lettori, rendendo Hemingway stesso protagonista non solo della propria biografia ma anche dell'opera.

Il medesimo effetto si osserva in altri punti di contatto tra la biografia e l'opera di Hemingway, determinando un insieme di rimandi tra le due dimensioni che inevitabilmente influenzano le reazioni del suo pubblico. A tal proposito, Lyons Siobhan ritiene che “As well as conditioning an interpretation of Hemingway's work, his public image also *contaminates* a reader's perception of Hemingway and his fiction by ascribing a false character profile to his work.”³ (Siobhan, 2013, 149). Uno dei punti di tangenza che costituisce un esempio di questa contaminazione riguarda la famosa ferita riportata dall'autore, colpito al ginocchio dalle schegge di una granata, proprio come Frederick Henry. Sebbene sia facilmente intuibile quanto l'episodio abbia caratterizzato la rappresentazione narrativa del ferimento del protagonista, è sicuramente la figura pubblica di Hemingway ad averne beneficiato in modo più consistente. In effetti, l'autore aveva chiesto il trasferimento in prima linea, dove portava generi di prima necessità ai soldati italiani (famosa è la foto che lo ritrae in sella a una bicicletta con la quale si recava alle trincee), e dove si distinse per aver cercato di portare in salvo alcuni soldati feriti nonostante lui stesso fosse stato colpito. L'episodio gli valse una medaglia d'argento al Valor Militare, e al rimpatrio fu accolto come un eroe, sebbene, alla prova dei fatti, non avesse trascorso che due settimane al fronte⁴. A livello popolare questi avvenimenti crearono una sorta di piano d'appoggio per la futura fama di Hemingway scrittore, coadiuvati da un impulso autorigenerante alla leggenda dello scrittore. Dal contrappunto tra vicende concretamente esperite e narrate emerge la figura pubblica di un eroico autore che si era guadagnato sul campo il proprio “segno rosso del coraggio,” e con esso l'aura, al contempo, di onorevole veterano e scrittore in pieno diritto di raccontare la guerra da una prospettiva autentica. Si direbbe quasi che Hemingway cercasse

2 A parte le numerose biografie di Hemingway (Mary V. Dearborn, Carlos Baker, Jeffrey Meyers), si consideri in modo particolare John Raeburn, “Ernest Hemingway: the Public Writer as Popular Culture.” *Journal of Popular Culture*, 8 (Summer, 1974, 91-98), Jackson J. Benson, “Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life,” *American Literature*, Vol. 61, No. 3 (October 1989, 345-358), e il volume di Linda Wagner-Martin, *Ernest Hemingway. A Literary Life*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

3 Enfasi nell'originale.

4 Aveva infatti chiesto il trasferimento sul fronte del Piave a fine giugno del 1918 e fu ferito nella notte tra l'8 e il 9 luglio (si veda James Mellow, *Hemingway: A Life without Consequences*, pubblicato nel 1992).

ossessivamente di dare prova tangibile di aver preso parte in prima persona ai fatti che racconta in *Addio alle armi*, cercando in tal maniera di legittimare la propria scrittura⁵.

La famosa fotografia che mostra un Hemingway sorridente, ricoverato presso l'ospedale della Croce Rossa Americana a Milano (dove incontrò Agnes Von Kurowsky), e quelle che lo ritraggono in via di guarigione sostenuto dalle stampelle, sembrano suggellare questa versione autoprodotta di se stesso. Insieme alle sequenze narrative di *Addio alle armi* chiaramente ispirate alle vicende personali dell'autore, la prova parzialmente visiva fornita dalle fotografie contribuisce alla formazione di una figura pubblica di cui è difficile tracciare i confini. Riprendendo il lavoro di John Raeburn, Scott Donaldson propone una teoria interessante a proposito del rapporto tra le opere di Hemingway e la sua vita: "Whether the subject was bullfighting, big-game hunting, or the battle for Madrid, Hemingway was actually writing about himself. Taken together, these works 'were sketches toward an autobiography' - the autobiography of the personality he chose to present to the public" (Donaldson, 1996, 11). La proposta dell'opera hemingwayana strutturata come un'autobiografia non ufficiale si inserisce nel solco di quanto sostenuto da Alberto Moravia, il quale sottolinea la natura apocrifia di molti degli aneddoti di cui Hemingway scriveva o parlava, e riporta il punto di vista del biografo di Hemingway, Carlos Baker, secondo cui "Non tutte le storie che racconta sono vere. Egli era convinto che i romanzieri sono dei bugiardi e prendeva un manifesto piacere nella conversazione e nelle lettere, a far credere che avesse vissuto le cose che andava raccontando" (Moravia, 1981).

L'avvento della fama nella carriera di Hemingway in concomitanza con le pubblicazioni dei suoi primi grandi successi letterari, lo rende una celebrità, come si è detto, particolarmente attenta al rimanere celebre anche al di fuori dell'universo letterario. Come afferma Daniel J. Boorstin, fama e celebrità "were never precisely synonymous, but with the proliferation of the mass media into every corner of modern life and the development of image makers, the distance between the hero (who had achieved something of importance) and the celebrity had widened enormously" (Boorstin, 1961, 47): esse si differenziano soprattutto per gli aspetti più triviali delle loro personalità, in particolare, continua, "When we talk or read or write about celebrities, our emphasis [concerns] their marital relations and sexual habits, on their tastes in smoking, drinking, dress, sports, cars" (Boorstin, 1961, 65). Pur in un'epoca ancora non condizionata in modo massificato dai media, Hemingway non fa eccezione. A partire dagli anni venti e dal periodo parigino, egli intraprende una vita di notorietà rafforzando la propria figura pubblica talvolta più attraverso il suo stile di vita che la sua produzione letteraria; non per niente Siobhan sostiene che "The myth-making process that Hemingway himself employed and practiced would eventually see his celebrity persona obscure the more literary side of Hemingway" (Siobhan, 2013, 145).

L'ampio archivio fotografico di Hemingway propone in effetti un vasto catalogo di situazioni e contesti che contribuiscono a configurare il suo stile di vita come una celebrità. In questo senso, le foto più note ne descrivono le peculiarità delineate da Boorstin, gli eccessi e le sregolatezze (si pensi alle immagini che immortalano Hemingway mentre beve, o alle famose foto che lo mostrano in tenuta da pugile). Cionondimeno, a dispetto della continua ricerca di attestazione d'autenticità che permea la vita, la

5 Nonostante la sua "antiretorica della guerra," è innegabile che parte del mito di Hemingway come veritiero scrittore di guerra si fondi sulla sua esperienza diretta al fronte, altrimenti non si spiegherebbero le critiche a Edith Warthon e Willa Cather rispettivamente autrici di "The Marne: A Tale of War" (1918) e *One of Ours* (1922), accusate di aver proposto due raffigurazioni della Prima Guerra Mondiale prive di autenticità.

produzione letteraria, e anche la raffigurazione di Hemingway, la maggior parte delle sue foto prevedono l'artificio della messa in posa. Per quanto tale aspetto possa sembrare scontato e inevitabile, esso pone le condizioni per un'ulteriore strategia di autopromozione della propria immagine, oltre che parte del medium. Come sostiene Roland Barthes infatti, la messa in posa prevede una trasformazione del soggetto immortalato, o in altre parole nel costruire un altro corpo per sé stessi: "I transform myself in advance in an image" (Barthes, 1981, 10). Nel caso di una figura pubblica e una celebrità, questo atto di trasformazione comporta la costruzione del personaggio che Hemingway intende presentare al pubblico. Se, come afferma Kuki Adatto, la fotografia è una forma di interpretazione, si potrebbe sostenere che Hemingway cerchi allestire delle sceneggiature in molte foto che lo ritraggono in modo da guidare la lettura delle foto che lo rappresentano. Una foto in particolare sembrerebbe dare credito a questa teoria. Si tratta di uno scatto che risale al 1953, e ritrae Hemingway nel bel mezzo di un safari che si mette in posa (con il consueto fucile in mano) per essere fotografato da un altro fotografo (si tratta di Earl Theisen), anche lui ritratto nell'immagine. Ciò che contraddistingue e rende unica quest'immagine è il fatto che Hemingway non sia ancora in posizione, apparendo nel breve lasso di tempo che precede lo scatto privo delle sovrastrutture che appartengono al suo personaggio, ma allo stesso tempo evidenziano la sua attenzione e la sua dedizione nel prepararsi per mettere in scena il proprio personaggio pubblico.

Se il primo dopoguerra costituì il momento fondamentale per la carriera letteraria di Ernest Hemingway, coincidente con la pubblicazione di *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms*, la cristallizzazione della sua notorietà avviene a partire dagli anni trenta, senza dubbio durante il soggiorno a Key West, e in Italia dopo il Secondo Conflitto Mondiale, durante l'ultimo viaggio a Venezia iniziato nel 1948. Questo frangente della vita di Hemingway è caratterizzato da molteplici aspetti che arricchiscono la sua figura popolare, spesso più di quella autoriale (*Al di là dal fiume e tra gli alberi*, pubblicato nel 1950, è l'altro testo "italiano" di Hemingway). Non solo il nome "Hemingway" è divenuto un successo editoriale anche in Italia⁶, ma per di più era associato all'impegno della resistenza antifascista: come è noto infatti, Hemingway era personale amico di Fernanda Pivano, perseguitata durante il fascismo per la sua attività di traduzione di autori americani in Italia, che comprendeva anche *A Farewell to Arms*, di cui, ricorda Pivano, "In Italia [...] era stata proibita la pubblicazione dalla nostra dittatura insieme alla proiezione del film che ne era derivato [...] perché metteva in cattiva luce il valore militare italiano" (Pivano, 2002, 9).

Di conseguenza, quando Hemingway tornò in Italia nel 1948, e dopo che i suoi romanzi furono ufficialmente riabilitati dall'editoria italiana⁷, la sua figura non era solo quella di un grande autore, ma anche di un eroe di guerra, e un alfiere della lotta contro i fascismi arruolato prima nelle Brigate Internazionali durante la Guerra Civile Spagnola e poi corrispondente di guerra in Europa dal D-Day fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Eppure, agli occhi del suo pubblico Hemingway era ancor più di questo: eroe di guerra romantico, *aficionado* di corrida e *toreador*, pescatore di Marlin a Cuba a bordo della sua *Pilar*, cacciatore e avventuriero delle savane africane, e non ultimo, un rinomato *tombeur de femmes*. In altre parole, nel secondo dopoguerra Hemingway consegnava al proprio pubblico (anche italiano) un'immagine di sé molto in linea con la descrizione di celebrità proposta da Boorstin. A partire da un

6 I diritti di pubblicazione dei suoi romanzi sono infatti contesi tra Giulio Einaudi e Arnoldo Mondadori in quella che è definita come la "partita Hemingway."

7 Per quanto alcune traduzioni pirata di opere di Hemingway fossero circolate in epoca fascista ad opera dell'editore Jandi Sapi, ad esempio i cinque racconti de *L'invincibile*, pubblicati nel 1944 e tradotti da R. Dandolo, o *Addio alle armi*, pubblicato nel 1945 e inizialmente tradotto da B. Fonzi.

articolo pubblicato sul *Corriere della sera* intitolato “Viaggio sentimentale di Hemingway in Italia” e datato 27 settembre 1948, non stupiscono le continue notizie sui quotidiani dedicate alla presenza dello scrittore in Italia, i suoi viaggi e le sue apparizioni pubbliche.

Quando fu ospite di Giuseppe Cipriani sull'isola di Torcello nel 1948⁸, la permanenza di Hemingway a Venezia fu un'occasione importante di consolidamento del suo mito iconico. Famoso è infatti il ciclo di immagini che lo ritrae a Torcello in compagnia di Cipriani e soprattutto a caccia nella laguna veneziana. In questo senso, due delle foto più famose ritraggono Hemingway rispettivamente seduto in una barca mentre osserva il cielo con in mano un fucile, e in posizione di tiro mentre prende la mira dall'imbarcazione. Lo scatto si inserisce nel solco iconografico avviato dallo scrittore durante il primo safari in Africa (raccontato in *The Green Hills of Africa*, pubblicato nel 1935), e ripreso in modo più massiccio nel secondo viaggio nel continente nero con Mary Welsh, sua quarta moglie. Al di là delle palesi differenze a livello di contesto geografico, il punto di maggiore convergenza delle immagini di Hemingway a caccia è inevitabilmente lo scrittore stesso e in un ruolo “narrativo” ricorrente che lo vede centro nevralgico delle fotografie durante l'atto della caccia. Se le foto dei safari lo ritraggono sovente in una posa che ostenta le prede colpite (con leoni, antilopi, leopardi), o le immagini di Cuba e Key West lo mostrano con i pesci da lui pescati, diverse invece sono le rappresentazioni di Torcello, in cui non si vedono animali uccisi ma che si concentrano su Hemingway come esperto cacciatore.

A livello pratico, tale divergenza è identificabile con il diverso tipo di caccia che si praticava in laguna, ovvero alla selvaggina: il tenore delle prede, come anche le modalità di caccia alla selvaggina praticate in quel contesto⁹, rendono sicuramente la pratica meno spettacolare rispetto alla caccia grossa o alla pesca d'altura. In questo senso l'ordinarietà diventa occasione per dedicare il centro della prospettiva al cacciatore all'interno della struttura compositiva delle immagini. Seduto nella barca, quasi come il suo protagonista Richard Cantwell, Hemingway viene ritratto rigorosamente in pose studiate che ne restituiscono una figura autorevole ed esperta. Lo sguardo concentrato che guarda lontano e scruta lo spazio circostante, la posizione mai casuale, la presa sul fucile non si limitano a offrire una semplice raffigurazione di Hemingway che caccia, ma strutturano una sorta di quadro compositivo con una sua gerarchia narrativa (ad esempio il rematore in secondo piano è fuori fuoco), con protagonista estremamente caratterizzato in quanto esperto e iconico cacciatore, e non come amatore.

Lo stesso si osserva nel primo piano che ritrae lo scrittore in procinto di fare fuoco. Anche in questo caso, i piani visivi evidenziano la sua centralità, e se stavolta il rematore è visibile alle spalle di Hemingway con dei tratti più distinti, la presenza sullo sfondo del ponte con una figura appoggiata al bordo è facilmente distinguibile ma anch'essa fuori fuoco. La fisicità di Hemingway invece è plastica e rigorosa: il suo corpo è teso, elastico, e ben posizionato in equilibrio sull'imbarcazione sottolineando la poca casualità della sua postura e della sua gestualità di cacciatore. Allo stesso tempo, per quanto apparentemente un dettaglio secondario, il dettaglio del fucile utilizzato costituisce un ulteriore elemento di centralità nella foto. L'arma imbracciata da Hemingway infatti occupa metà dello spazio raffigurato, iniziando nella metà sinistra

8 Giuseppe Cipriani era anche proprietario del noto Harry's bar di Venezia, abitualmente frequentato da Hemingway in quel periodo e che risuona nel romanzo *Al di là dal fiume e fra gli alberi*.

9 Come si legge nell'incipit di *Al di là dal fiume e tra gli alberi*, era consuetudine cacciare le anatre della laguna di Venezia attraverso l'uso di spingarde che sparando a mitraglia in direzione di stormi interi anatre consentivano di colpire molti animali con un solo colpo.

dell'immagine ed estendendosi per tutta la propria lunghezza verso il limite destro. Questa scelta da parte del fotografo suggerisce due interpretazioni della narrativa iconografica dello scatto: da un lato, l'allargamento del quadro compositivo e il suo conseguente “svuotamento” (il lato destro dell'immagine non presenta dettagli né in primo piano, né sullo sfondo), aiutano a ricostruire la prospettiva del cacciatore e in particolare la portata del suo sguardo. D'altro canto, però, tale scelta del fotografo concorre a definire l'immagine di Hemingway con quella di un cacciatore in caccia, in cui l'arma diventa un dettaglio costitutivo e non superfluo. In altri termini, l'enfasi su Hemingway in posizione di tiro con il fucile contribuisce a definire l'immagine del cacciatore esperto che sarebbe giocoforza uscita indebolita se privata dello strumento.

Come nel caso di *Addio alle armi*, anche i potenziali vuoti interpretativi che traspaiono dalle immagini di Hemingway a caccia a Torcello trovano un riscontro narrativo in *Al di là del fiume e tra gli alberi*, suffragando in tal senso l'ipotesi di Scott Donaldson in merito all'opera letteraria di Hemingway come percorso narrativo autobiografico dell'autore. Una tesi questa che viene accreditata dal percorso parallelo offerto dalle immagini dell'autore e che nel caso specifico emerge in modo nitido dalla sezione iniziale del testo: la descrizione di paesaggio e situazione lascia suggerire un rimando evidente tra l'esperienza dello scrittore e quella del suo protagonista, ma alcuni passaggi del romanzo sembrano addirittura essere riassunti nelle fotografie. A livello puramente speculativo, non stupirebbe se lo scambio di battute con cui il testo si apre tra “boatman” e “shooter” fosse liberamente ispirato alle chiacchiere tra Hemingway e il rematore a cui si accennava, tuttavia è nella descrizione del punto di vista del protagonista che si colgono la centralità dell'autonarrazione che Hemingway divulga di sé come cacciatore. In particolare, un passaggio significativo del capitolo iniziale è dedicato proprio allo sguardo dello “shooter:”

He watched the sky lightening beyond the long point of marsh, and turning in the sunken barrel, he looked out across the frozen lagoon, and the marsh, and saw the snow-covered mountains a long way off. Low as he was, no foot-hills showed, and the mountains rose abruptly from the plain. As he looked toward the mountains he could feel a breeze on his face and he knew, then, the wind would come from there, rising with the sun, and that some birds would surely come flying in from the sea when the wind disturbed them (Hemingway, 1950, 6).

Poco dopo, mano a mano che il sole si leva

It was getting lighter now and the shooter could see the low line of the near point across the lagoon. Beyond that point he knew there were two other shooting posts and far beyond it there was more marsh and then the open sea. He loaded both his guns and checked the position of the boat that was putting out decoys (Hemingway, 1950, 7).

Come numerosi studiosi hanno osservato a più riprese, nel caso di Hemingway è rischioso tentare di tracciare con eccessiva insistenza un parallelismo tra biografia e opera letteraria. Cionondimeno, si tratta questo di un caso unico sotto numerosi punti di vista, in parte per l'istrionica esistenza condotta da Hemingway al di sopra delle righe, ma soprattutto a causa della costante pretesa di autenticità che soggiace

alle sue opere. Nel suo rapporto con la fotografia, Hemingway apparentemente aderisce a una tradizione culturale americana in cui, per usare le parole di Serena Fusco e Mauro Pala, “Photography as a technology and means of expression [...] has always suited the needs of American self-definition and quest for identity” (Fusco, Pala, 2018, 1), tuttavia la fotografia contribuisce all'unicità di Hemingway non solo all'interno di un rapporto duale tra letteratura e immagine, ma in una relazione più articolata in cui scrittura, iconografia e biografia complicano l'eterna dialettica tra “fact and fiction” proprio a causa della forma di narrazione che caratterizza la vita di Hemingway come autore e non meno come celebrità. Senza la pretesa di voler dirimere questo rapporto, ci si è qui concentrati sulla celebrità iconografica di Hemingway osservando come essa faccia parte di un percorso a vasi comunicanti in cui biografia, celebrità e opera risultano strettamente intrecciate.

La biografia fotografica di Hemingway che i media hanno divulgato dal suo ingresso nella fama in poi, mostra un percorso di formazione della celebrità al contempo tangenziale e intersecato nella vita e nell'opera, ma senza dubbio una caratteristica costitutiva del suo mito capace di distinguerlo dagli altri scrittori suoi contemporanei. In modo piuttosto rivelatorio, l'Italia si dimostra anche da questo punto di vista una tappa imprescindibile di queste strade, in primis per essere il teatro che ha ispirato un romanzo come *Addio alle Armi* e, nel 1950, il ritorno al romanzo dopo dieci anni con *Al di là dal fiume e tra gli alberi*, ma anche per l'effetto che ha prodotto nella costruzione della figura pubblica di Hemingway. In tal senso, le fotografie della Prima Guerra Mondiale e quelle di Torcello nel secondo dopoguerra costituiscono l'inizio e il punto di consolidamento del rapporto tra Hemingway e il pubblico italiano. Se i primi scatti di questa parabola non svelano una narrazione prestabilita ma sanciscono i primi passi dell'immagine mediatica di Hemingway, per i secondi si può invece parlare di consolidamento in quanto oltre a una trama compositiva, mostrano anche una caratterizzazione del soggetto costituita da motivi ricorrenti, uno su tutti, quello della caccia, senza dubbio uno dei più persistenti nella sua vita e nei suoi testi.

L'interrelazione fra queste tre dimensioni opera a tre diversi livelli narrativi: se per certi versi Hemingway a livello biografico viene descritto come una sorta di personaggio alcune delle cui peculiarità traspaiono nelle sue opere, la sua caratterizzazione iconografica rafforza entrambe le narrazioni venendo a sua volta, per dirla con Roland Barthes, ri-significata. In questo senso, Hemingway risponde alla definizione di mito proposta da Barthes in *Mythologies*, nella misura in cui la sua figura pubblica, da intendersi come il risultato della combinazione tra vita, opera e rappresentazione fotografica, è allo stesso tempo “meaning and form,” (Barthes, 1991, 116) significante e significato. Ciò che emerge è una distorsione del significato originale, nel caso di Hemingway un’“amplificazione” della sua personalità capace di renderne la rappresentazione celebre a dispetto della sua decantata (o amplificata) veridicità; come sostiene Susan Sontag, “So successful has been the camera's role in beautifying the world that photographs, rather than the world, have become the standard of the beautiful” (Sontag, 1977, 56).

Bibliografia

- Adatto, K. *Picture Perfect. Life in the Age of the Photo Op*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- Barthes, R. *Mythologies*. New York: the Noonday Press, 1991 (1957).
- . *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.

- Benson, Jackson J. "Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life." *American Literature*, (1989) 61: 345-358.
- Boorstin, Daniel J. *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: First Vintage Books Edition, 1992 (1961).
- Braudy, L. *The Hollywood Sign. Fantasy and Reality of an American Icon*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Burrows, S. *A Familiar Strangeness: American Fiction and the Language of Photography, 1839-1945*. Athens: The University of Georgia Press, 2008.
- Donaldson, S. *A Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Elder, R. "When Wolverine Met Hemingway: A History of Ernest Hemingway in Comics." *The Comics Journal*, 2 September 2016.
- Fusco, Serena e Pala, Mauro. "Introduction." *Iperstoria, American Constructions of Photography* (Spring/Summer 2018), XI: 1-6.
- Hemingway, E. *A Farewell to Arms*. New York: Scribner, 1929 (1997).
- . *Across the river and Into the Trees*. New York: Dell Publishing Company, 1996 (1950).
- Mellow, J. *Hemingway: A Life without Consequences*. Boston: Houghton Mifflin, 1992.
- Moravia, A. "Quando Hemingway imitava se stesso." *Il Corriere della Sera*, 30 agosto 1981.
- Pivano, F. "Amore e tragedia al fronte. Come per Romeo e Giulietta." "Presentazione" di *Addio Alle Armi*. Milano: RCS Editore, 2002.
- Pratt, H. *Sotto la bandiera dell'oro*. Milano: Rizzoli&Lizard, 2013.
- Raeburn, J. "Ernest Hemingway: the Public Writer as Popular Culture." *Journal of Popular Culture*, (Summer 1974) 8: 91-98.
- . *Fame Became of Him: Hemingway as a Public Writer*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- . "Skirting the Hemingway Legend." *American Literary History*, (Spring 1989) 1: 206- 218.
- Siobhan, Lyons. "Remembering Hemingway: The Endurance of the Hemingway Myth." *Культура / Culture*, (2013) 4: 143-152.
- Simonetti, Paolo (ed.). *Addio alle armi*. Milano: Oscar Mondadori, 2016.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs. Images as History*. New York: Hill and Wang, 1990.
- Wagner-Martin, Linda. *Ernest Hemingway. A Literary Life*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- White, William. *Dal nostro inviato Ernest Hemingway* (traduzioni a cura di Ettore Capriolo e Giorgio Monicelli). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1984.