

Una lezione di antiretorica: Hemingway e gli scrittori italiani

Ugo Rubeo

Sapienza Università di Roma

Contact: Ugo Rubeo, ugo.rubeo@uniroma1.it

ABSTRACT

Since the late Thirties, Hemingway starts being appreciated in Italy as the most powerful interpreter of the vitality of American modernism, both by an increasingly large audience, and by a considerable number of writers. Thanks to its style distant from the rhetoric of militarism, in the immediate aftermath of World War II, *A Farewell to Arms* becomes an aesthetic and political model for writers like Pavese and Vittorini, as well as for a promising younger author like Italo Calvino. Hemingway's success is largely due to his spare and reticent narration—a perfect mode to convey the existential void generated by the absurdity of war.

KEYWORDS

Hemingway - Italian writers - Success - *A Farewell to Arms* - Non-rhetorical style

Quella che con una punta d'ironia è stata talvolta chiamata la "riscoperta" dell'America è in realtà una delle vicende culturali più stimolanti che si siano verificate in Italia negli anni tra le due guerre, ovvero nel corso del ventennio fascista. Si tratta, in sostanza, di un massiccio, per molti versi inaspettato, avvicinamento alla cultura letteraria degli Stati Uniti, da parte di un nutrito gruppo di intellettuali, scrittori e artisti che in quel periodo avrebbero dato vita a un salutare risveglio della cultura italiana nel suo complesso, proprio a partire da quel loro interesse per la letteratura statunitense. Un interesse, va detto, che traeva principalmente origine dalla grande carica di vitalità e di democrazia che quella letteratura era in grado di esprimere e che a quel nucleo di letterati, all'epoca per lo più giovani, appariva così diversa, esuberante e vigorosa se confrontata col panorama letterario italiano, dominato, a parte rare eccezioni, dal clima stagnante di un diffuso conformismo. Tra i protagonisti di quella scoperta – che rimane un episodio unico, nel suo genere – alcuni tra i nomi più noti della cultura italiana del Novecento, a cominciare da Antonio Gramsci, che nei *Quaderni del carcere* scrive sul concetto di americanismo e si interroga su *Babbitt* – il romanzo più noto di Sinclair Lewis, premiato poi col Nobel nel 1930 – mettendo a fuoco, con l'arguzia che gli è propria, la diversità fondamentale tra le due culture:

Nonostante tutto, *Babbitt* è il filisteo di un paese in movimento, il piccolo borghese europeo è il filisteo di paesi conservatori [...] Il filisteo europeo crede di aver scoperto l'America con Cristoforo Colombo e che *Babbitt* sia un pupazzo per il suo divertimento di uomo gravato da millenni di storia. Intanto nessuno scrittore europeo è stato capace di rappresentarci il *Babbitt* europeo, cioè di dimostrarsi capace di autocritica: appunto è imbecille e filisteo solo chi sa di non esserlo. (Gramsci 1975, 723)

A Cesare Pavese son dovute invece alcune grandi traduzioni di romanzieri americani a lui contemporanei, tra i quali vari nomi di punta del modernismo, da Dos Passos a Gertrude Stein, da Faulkner a Sherwood Anderson, oltre a Steinbeck e allo stesso Lewis, alla maggior parte dei quali lo scrittore dedica anche riflessioni critiche illuminanti. Ma la sua fama di traduttore è legata soprattutto alla versione di *Moby-Dick* (1932), il capolavoro di Melville, che Pavese affrontò, non ostante la sua non perfetta conoscenza della lingua inglese, con un impegno e una carica di creatività tali da consentirgli di portare a termine un'opera che sarebbe rimasta sul mercato per più di cinquant'anni.

Accanto a questi due primi nomi, va naturalmente aggiunto quello di un altro scrittore, anch'egli legato all'impegno antifascista, come Elio Vittorini, il quale, pur non avendo mai avuto esperienza diretta degli Stati Uniti, è stato traduttore apprezzato di Poe e di Faulkner, oltre che di Steinbeck, Caldwell, Saroyan, e dello stesso Hemingway, per il quale avrebbe dimostrato una predilezione particolare. Come americanista, la figura di Vittorini è tuttavia legata in particolare all'episodio, famoso, di *Americana*: la mitica antologia da lui curata per Bompiani nel 1940, in cui per la prima volta si tentava di offrire un percorso sistematizzato della letteratura americana, dalle origini al contemporaneo. L'operazione andò in porto brillantemente, grazie anche alla capacità di Vittorini di coinvolgere in quell'impresa, in veste di traduttori, una serie di scrittori di primo piano, tra i quali figuravano anche Eugenio Montale, Alberto Moravia, Guido Piovene e lo stesso Cesare Pavese. La prima edizione dell'antologia, com'è noto, fu però bloccata dalla censura fascista e ritirata dal mercato, tanto che l'editore, per riuscire a ripubblicarla l'anno successivo, fu costretto a sostituire le introduzioni critiche che Vittorini aveva preparato per ciascuna delle nove sezioni del volume, con altrettanti

pezzi affidati a Emilio Cecchi, anglista e accademico d'Italia, certamente più gradito al regime di quanto non fosse il primo.

Al di là della sua portata specifica, quell'episodio appare significativo del fatto che la scoperta della letteratura americana nel corso degli anni Trenta e del decennio successivo conteneva in sé una motivazione di tipo politico: al di là del genuino interesse nei confronti di una cultura ancora in larga parte sconosciuta in Italia, infatti, quell'apertura aveva in sé anche il senso di un'implicita dichiarazione di antifascismo. Gli intellettuali italiani del tempo, e con loro strati sempre più ampi di pubblico, impararono a conoscere quel nuovo universo letterario soprattutto attraverso le pagine di un'unica, meritoria collana – la "Medusa" di Mondadori – in cui comparivano, tradotti per la prima volta in italiano, decine di scrittori stranieri contemporanei e, tra loro, parecchi romanzieri americani, a quel tempo pressoché sconosciuti in Italia. Si trattò, come si accennava, di un grande amore per la letteratura americana che aveva forti motivazioni anche di natura extraletteraria: un interesse, in parte indiscriminato, per autori grandi e meno grandi i quali erano tuttavia accomunati da quel nuovo spirito democratico che si respirava nelle loro pagine. E l'entusiasmo e la partecipazione con cui Pavese e Vittorini, in quegli anni di autarchia e di censura, si calarono nel ruolo di americanisti – senza dimenticare altri, più compassati saggisti e accademici, da Carlo Linati a Emilio Cecchi e Mario Praz, o al più giovane e sfortunato Giaime Pintor – servirono a imprimere in coloro che li avrebbero seguiti in anni successivi quella convinzione, a tutt'oggi verificabile, che l'interesse per la letteratura americana non è mai disgiunto da una forte carica di coscienza civile.

Il grande richiamo che uno scrittore come Hemingway ha sempre esercitato sul pubblico italiano – e le stesse, ampie ricadute che quel fenomeno ha a sua volta generato nel panorama letterario italiano del Novecento – nascono appunto sullo sfondo del rapporto tra le due culture che ho fin qui delineato, e che Cesare Pavese riassunse brillantemente in un famoso articolo dell'estate del 1947 intitolato "Ieri e oggi", in cui egli ricostruiva il senso di una grande avventura culturale il cui impatto complessivo ha continuato a provocare per decenni ripercussioni di enorme portata:

Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti. [...] La cultura americana ci permise in quegli anni di vedere svolgersi su uno schermo gigante il nostro stesso dramma. (Pavese 1947)

In primo luogo, quindi, il riconoscimento di sé nell'immagine speculare dell'altro, sulla base di una fondamentale unità di intenti e di destini: un'esemplarità che rende il caso americano ancora più vicino e coinvolgente, soprattutto in virtù di quella "franchezza" con cui gli scrittori americani interpretano quello che Pavese definisce "il nostro stesso dramma". Quell'esemplarità, insomma, sta nella schiettezza di un insegnamento che appunto rifugge dalla retorica e che, in ambito letterario, proprio Hemingway ha saputo interpretare, con più incisività di altri, fin dalle sue prove d'esordio; forse sarebbe più giusto dire soprattutto nelle sue prove d'esordio, e alludo ai suoi racconti iniziali, a quelli di *In Our Time* e ai suoi due primi romanzi, *Fiesta* e *Addio alle armi*, apparsi nel 1926 e nel 1929. Opere, quelle, che esibivano tutte una prosa concentrata, estremamente scarna e, proprio per questo, particolarmente incisiva: una prosa di grande originalità nel suo apparente primitivismo, la quale sembrava davvero offrire possibilità interamente nuove, dal punto di vista dell'intensità espressiva, rispetto a quelle del decadentismo italiano. Ecco quello che, anni dopo, avrebbe scritto Italo Calvino a questo proposito, in un suo articolo, dal titolo "Hemingway e noi", apparso

originariamente nel 1954, e quindi riproposto a più riprese, in una serie di edizioni diverse della sua produzione saggistica:

C'è stato un tempo in cui, per me – e per molti altri, miei coetanei o giù di lì, – Hemingway era un dio. Ed erano tempi buoni, che ricordo con soddisfazione, senza neppure l'ombra di quell'ironica indulgenza con cui si considerano mode e scalmare giovanili. Erano tempi seri e li vivevamo con serietà e insieme con spavalderia e purezza di cuore, e in Hemingway avremmo potuto anche trovare una lezione di pessimismo, di individualistico distacco, di superficiale adesione alle esperienze più crude: c'era anche tutto questo, in Hemingway, ma o non sapevamo leggerlo o avevamo altro per la testa, sta di fatto che la lezione che ne ricavavamo era di un'attitudine aperta e generosa, d'impegno pratico – tecnico e morale insieme – nelle cose che si dovevano fare, di limpidezza di sguardo, di rifiuto a contemplarsi e compatirsi, di prontezza a cogliere un insegnamento di vita, il valore di una persona in una frase bruscamente scambiata, in un gesto. (Calvino 1995, 1312)

E mi pare molto significativo che Calvino sottolinei quella che si potrebbe definire la sua parzialità nel voler cogliere, della scrittura di Hemingway, proprio la limpidezza, ovvero la qualità cui lo scrittore americano arriva ad attingere attraverso un lungo, difficile lavoro di progressivo affinamento e di acquisizione di una tecnica narrativa personale, la quale, viceversa, è stata spesso scambiata per un'innata propensione all'essenzialità. Dicevo, molto significativo, questo atteggiamento da parte di uno scrittore avveduto, oltre che geniale, qual è Calvino, proprio perché capace di riproporre l'impatto che la prosa hemingwayana ha avuto su di lui da giovane, in un momento in cui la carica esistenzialista, che pure quella scrittura prepotentemente esprime, non viene neppure notata. Come lui stesso afferma: "o non sapevamo leggerlo o avevamo altro per la testa". Ed è probabile, peraltro, che quella componente esistenziale non venga colta proprio perché in quel momento quel che interessa è certamente altro: è appunto la schiettezza che né Calvino né i suoi coetanei riescono a scorgere nella scena letteraria italiana; è quel senso di direzione della scrittura che risponde a una visione pragmatica, totalmente estranea ai rituali retorici della cultura egemone; è la potenza icastica di un'immagine, una parola, un gesto capaci di trasmettere in modo sintetico, preciso, indelebile il senso profondo d'una esperienza apparentemente incomunicabile.

A trent'anni di distanza dalla pubblicazione di "Hemingway e noi", nel 1984, mi riuscì di intervistare Italo Calvino, a Palermo, in occasione della consegna del Premio Mondello che quell'anno era stato assegnato al suo *Palomar*, quello che poi, sfortunatamente, sarebbe stato l'ultimo romanzo completato dallo scrittore. La prima domanda che rivolsi a Calvino, che sapevo aver conosciuto Hemingway di persona, verteva proprio attorno a quello che era stato il suo rapporto con lo scrittore americano, sia in veste di lettore delle sue opere attento e interessato, sia in quella di chi, ancorché occasionalmente aveva avuto modo di conoscerlo di persona. E questo è, in parte, ciò che Calvino rispose:

È vero che Hemingway è stato uno dei miei primi modelli, forse perché era più facile, come moduli stilistici, di Faulkner, che è molto più complesso. E anche per quanto riguarda le prime cose che ho scritto, certamente sono stato influenzato da Hemingway; anzi, sono anche andato a trovarlo in un hotel di Stresa, nel 1948, mi pare, e siamo andati in barca sul lago, a pescare. (Calvino 1987, 157-158)

Ora, al di là di quest'ultima, enigmatica frase – del resto è nota la passione di Calvino per il nonsense – quella sua risposta conferma che l'interesse per il linguaggio dello scrittore americano fosse dovuto

soprattutto alla sua grande efficacia: un linguaggio facile, come pure lo definisce, che avrebbe avuto una decisa presa su di lui, anche se quasi esclusivamente limitata al periodo del suo apprendistato letterario: quello, in sostanza, che va fino alla pubblicazione de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e ai racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949).

Ovviamente, il grande successo di Hemingway – come pure un certo numero di scrittori italiani, oltre a Calvino, sembra suggerire – è di fatto legato soprattutto all'impatto che la sua scrittura è stata in grado di generare non solo su chi s'occupa di letteratura per professione, ma sul più vasto pubblico dei lettori, che di fatto, tranne poche eccezioni, non ha mai lesinato il successo ai suoi romanzi maggiori. Del resto, se si pensa alla notorietà di cui Hemingway ha sempre goduto, a cominciare da quando, verso la metà degli anni Quaranta, iniziarono ad apparire le traduzioni italiane delle sue prime opere, il dato che torna più immediatamente alla mente è quello relativo alla sua partecipazione alla I Guerra mondiale come ausiliario della Croce Rossa Internazionale, tra le fila dell'Esercito italiano. Per quella sua partecipazione, tra l'altro, il giovane Hemingway fu insignito della Croce al merito per il suo comportamento valoroso e per le ferite riportate a Fossalta, sul fronte italo-austriaco nell'estate del 1918. Quell'esperienza – è noto – ha costituito la base su cui, a distanza di circa dieci anni dagli eventi, Hemingway avrebbe poi fondato la scrittura del suo capolavoro e non c'è dubbio che per il pubblico italiano quel romanzo abbia continuato a rappresentare un'esperienza letteraria del tutto particolare, così come, sempre per rimanere in tema di romanzi ispirati alla realtà della guerra, *Per chi suona la campana* (1940) ha sempre avuto una rilevanza unica per la cultura spagnola.

Ma per tornare ai giudizi di alcuni degli scrittori italiani che con la letteratura americana hanno intrattenuto un rapporto in qualche modo privilegiato, Alberto Moravia, per esempio, sembra sostanzialmente concordare con Calvino, almeno rispetto al caso Hemingway, nel momento in cui sostiene che quest'ultimo ha certamente avuto un influsso notevole anche sulla sua scrittura:

Alcuni scrittori americani, sì, indubbiamente (hanno influito): per esempio Hemingway, non c'è dubbio; i primi libri di Hemingway mi sono piaciuti molto. Siccome passo per avversario di Hemingway, debbo dire che non è vero: fino a *Per chi suona la campana* escluso, i suoi libri sono molto belli. Sono romanzi che testimoniano molto bene di un'epoca defunta: il dialogo di Hemingway non mi ha troppo influenzato, ma indubbiamente ne ho tratto alcuni stimoli. (Moravia 1987, 168-169)

Sempre a proposito del rapporto tra Moravia e Hemingway, vale la pena ricordare che fu proprio l'autore de *Gli indifferenti* a tradurre, per *L'Italiano* di Leo Longanesi, il primo racconto di Hemingway a esser pubblicato in Italia col titolo "I sicari"¹, e il cui originale, "The Killers", era apparso su *Scribner's Magazine* nel 1927. La traduzione di quel testo, che Moravia, con lapidarietà hemingwayana avrebbe poi definito "un bel racconto", sarebbe stata un'anticipazione di altri tre brani, di Ring Lardner, Theodore Dreiser e James Cain, che qualche anno più tardi Moravia avrebbe tradotto proprio per *Americana*, su richiesta di Elio Vittorini.

Chi invece da Hemingway non sembra davvero esser stato minimamente influenzato è un altro importante scrittore italiano del '900, Mario Soldati, il quale peraltro ha contribuito a sfatare uno dei tanti cliché che circondano la figura di Hemingway scrittore: quello della sua trascuratezza, di una certa naturale barbarie,

¹ Hemingway, Ernest. "I sicari" (trad. it. di A. Moravia). *L'Italiano*, 21 (1933), 228-235.

remoto retaggio della sua cultura d'origine. Soldati, di fatto, prova addirittura a ribaltare in qualche modo quel giudizio, arrivando a ipotizzare un Hemingway per certi versi decadente, tanta è la ricercatezza che egli coglie nella sua scrittura:

Ma non so, Hemingway, per esempio, era un *poseur*: era un uomo di genio, certamente, ma c'è tanta di quella maniera, dello sdolcinamento, del vezzo. No, direi piuttosto che apprezzo Fitzgerald, Faulkner, senz'altro magnifico, Sherwood Anderson. (Soldati 1987, 97)

Un ultimo giudizio, infine, da parte di un altro scrittore della stessa generazione di Soldati, Pier Maria Pasinetti, che a proposito dell'influsso della narrativa americana del '900 su quella italiana, propone un parallelo tra Hemingway e Pavese, forse un po' curioso, ma indubbiamente suggestivo e rivelatore. Dice Pasinetti:

Si è cominciato con Hemingway, imitato molto, anche nello stile giornalistico, e a questo proposito ricordo che quando uscì *Paesi tuoi* – io ero a Roma quando il libro fu pubblicato – ricordo che mi trovai di fronte a questo romanzo che mi faceva una curiosa impressione, perché ci vedevo nettamente l'influenza di un certo modo di narrare americano, ma tutto come più stilizzato, in certo senso più chic, anche se può sembrare una parola molto inappropriata. Una cosa molto strana, un po' come dei blue jeans di sartoria... (Pasinetti 1987, 120)

Pasinetti, che negli Stati Uniti aveva vissuto a lungo ed era stato a contatto con intellettuali e letterati del calibro di Robert Penn Warren e John Crowe Ransom, a ben guardare sembra offrire una visione complementare a quella di Soldati, in quanto anche lui nell'influenza di Hemingway sul Pavese di *Paesi tuoi* coglie il germe di una raffinatezza che mal si concilia con l'immagine dello scrittore ruvido e in qualche modo primitivo, che pure, in Italia, ha stentato a dissolversi.

Questa breve rassegna di pareri da parte di alcuni scrittori italiani che nel corso del Novecento hanno avuto un ruolo importante nella scoperta della letteratura americana sembra da un lato confermare la centralità che la scrittura di Hemingway ha avuto nei confronti di coloro che si sono formati nel corso del ventennio fascista e negli anni del secondo dopoguerra. Dall'altro, la diversità dei giudizi sullo scrittore americano sembra quasi proporre la figura di un Hemingway per tutte le stagioni: una personalità letteraria che sembra esser tutto e il contrario di tutto, dall'innovatore che certamente è stato al decadente che quasi certamente non è stato, anche se è vero che alcuni suoi "vezzi", come li chiama Soldati, possono occasionalmente risultare stucchevoli, specie a partire dalla seconda metà degli anni Trenta. E alludo a un uso della ripetizione che nelle opere più tarde sembra aver perso un po' lo smalto che aveva nei suoi primi romanzi e racconti, così come a certa insistenza su tropi un po' usurati, dal confronto perenne tra uomo e natura a quello, altrettanto frequente ed esiziale tra l'individuo e la morte. A voler essere maligni – e con Hemingway, in genere, vien spesso voglia di esserlo – si potrebbe ricordare quel giudizio irriverente che uno dei maggiori critici letterari americani del '900, Leslie Fiedler, dette di Hemingway, accomunandolo in quell'occasione a un altro grande scrittore modernista come William Faulkner, in un suo libro del 1964, intitolato *Waiting for the End*. Scriveva Fiedler, all'indomani della morte di quei due grandi protagonisti, tra il 1961 e l'anno successivo:

Si potrebbe dire che in un certo senso (Hemingway e Faulkner) ricevettero un premio Nobel postumo, sebbene entrambi abbiano vissuto abbastanza a lungo per accettarlo e ringraziare di

persona [...] Eppure, tanto l'uno quanto l'altro, durante gli ultimi dieci anni di vita, hanno pubblicato delle brutte imitazioni dei loro libri più riusciti [...] o atroci parodie degli stessi [...] E non fa certo meraviglia che tanto Hemingway quanto Faulkner abbiano concluso la loro carriera parodiando se stessi, dal momento che fin dall'inizio le loro opere [...] per dare i risultati che sappiamo, dovettero procedere lungo il crinale della parodia. Non si dovrebbe dimenticare che soltanto oggi [...] si può affermare che i due grandi romanzieri di recente scomparsi erano essenzialmente degli umoristi. (Fiedler 1970, 13-14)

E anche se rimane abbastanza difficile rintracciare una vena umoristica nella scrittura di Hemingway – Fiedler, del resto, è sempre stato intelligentemente provocatorio – è pur vero che quell'idea della brutta imitazione dei suoi romanzi più riusciti non sembra così peregrina come potrebbe apparire a prima vista.

Ma vorrei concludere questo mio intervento su Hemingway e l'Italia su una nota meno cupa di quella toccata da Fiedler, una nota che al tempo stesso completa il senso di quello che avevo anticipato nel titolo con quell'allusione all'antiretorica; per questo, vorrei far riferimento ancora una volta ad *Addio alle armi*, che, come è noto, è anche il romanzo di Hemingway che con l'Italia ha più direttamente a che fare. Un dato, a mio avviso essenziale, di questo testo sta proprio in quella distanza di circa dieci anni che intercorre tra la partecipazione di Hemingway alla I guerra mondiale e il tempo della scrittura: un distacco che gli ha consentito di portare a termine quell'opera di selezione e di snellimento, di progressivo prosciugamento della narrazione, i cui esiti appaiono ancora oggi mirabili. Quel romanzo, in realtà, è frutto soprattutto d'un gran lavoro di ricerca, che ha consentito all'autore di dare solidità storica alla sua rappresentazione degli eventi e al tempo stesso di acquisire una voce da veterano che i pochi giorni al fronte – non più di due settimane – non gli avrebbero mai permesso di maturare. E se da un lato la storia oggettiva e la vicenda personale di Frederic Henry si fondono in una narrazione in cui la guerra diventa momento di una maturazione del personaggio il cui approdo sarà un distacco prossimo al nichilismo, la grande maturità della scrittura di Hemingway, dall'altro, sta soprattutto nella sua capacità di utilizzare appieno le tecniche moderniste per dare espressione in modo icastico e convincente all'insensatezza di un conflitto nel quale gli eventi sembrano essere perfettamente impermeabili alla volontà individuale. In questo senso, e grazie soprattutto alla lezione di Gertrude Stein, Hemingway riesce a ridurre la scrittura a uno stadio apparentemente elementare, quanto a scelte lessicali e strutture sintattiche, con un uso insistito della ripetizione che da un lato dà al racconto un tono da cronaca “minore”, mentre dall'altro costruisce una fitta rete di immagini simboliche cui l'autore attribuisce particolare rilevanza. Un breve esempio dall'incipit del romanzo può servire a chiarire quell'aspetto:

Anche le vigne erano smilze e spoglie e tutta la campagna era bagnata e bruna e morta nell'autunno. C'erano nebbie sul fiume e nubi sulla montagna, e sulla strada i camion schizzavano fango e le truppe erano infangate e fradice sotto le mantelline; avevano i fucili bagnati, e sotto le mantelline le due giberne sul davanti delle cinture, scatole grigie di cuoio piene di caricatori con le sottili e lunghe cartucce da 6,5 mm, sporgevano sotto le mantelline di modo che gli uomini che passavano per la strada avevano l'aria di donne incinte di sei mesi. (Hemingway 1949, 6)

A proposito di questa scena iniziale e della narrazione in sé, di cui si propone come vero e proprio paradigma, Luca Briasco parla di una sua "costitutiva 'doppiezza'" (2001, 59), alludendo alla natura duplice di quel sistema contrappuntistico di opposizioni che il narratore costruisce, di frammento in frammento, e che poi

all'occasione ribalta, aprendo il testo ad altre possibilità interpretative. Perché, come è noto, nella guerra non c'è nulla che non sia contraddittorio, nulla che non possa esser visto, giudicato, *scritto*, al contrario: tanto che l'idea stessa di scriverla, la guerra, appare di per sé un paradosso, proprio perché folle è la logica che alla guerra e sottesa. Per questo, probabilmente, il romanzo mette ripetutamente in scena il tentativo di allontanarsi da quel conflitto – e, quanto a questo, il titolo del romanzo di Hemingway sembra davvero lasciare pochi dubbi – pur nella consapevolezza che quel tentativo non potrà riuscire. E forse, proprio per questo, la scelta che fa l'autore di adottare una strategia narrativa improntata alla reticenza e alla sottrazione – la rinuncia programmatica di una retorica della guerra fatta di vane astrazioni – è quella che con più onestà si dissocia dagli intenti di chi in quel "rotten game", in quel gioco sporco, in fondo, si riconosce. Ed è appunto con una semplicità di linguaggio disarmante che Catherine chiarisce, senza ombra di orpelli retorici, il senso profondo di una situazione che, di fatto, è senza scampo: "...life isn't hard to manage when you've nothing to lose"; la vita non è difficile da governare quando non c'è niente da perdere.

Bibliografia

- Briasco, Luca. *Retoriche del conflitto. Identità, amore e guerra in A Farewell to Arms di Ernest Hemingway*. Roma: Lozzi & Rossi Editori, 2001.
- Calvino, Italo. "La mia città è New York". In Rubeo Ugo. *Mal d'America*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- Calvino, Italo. "Hemingway e noi", in *Saggi*. vol I. Milano: Meridiani Mondadori, 1995.
- Fiedler, Leslie. *Waiting For The End*. New York: Stein and Day, 1970.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. vol. II, a cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.
- Hemingway, Ernest. *Addio alle armi* (tr. it. F. Pivano). Milano: Mondadori, 1949.
- Moravia, Alberto. "Due uova al piatto". In *Mal d'America*, Ibid.
- Pavese, Cesare. "Ieri e oggi", *L'Unità*, 3 agosto 1947
- Pasinetti, Pier Maria. "Il mal d'America". Ibid.
- Soldati, Mario. "Uno scrittore di lingua inglese". Ibid.