Nel tempo che abbiamo. Intorno a *In Our Time* di Ernest Hemingway

Carmen Gallo

Torno a rileggere Hemingway dopo più di vent'anni, con il ricordo nitido di una lettura che aveva cambiato il mio modo di percepire la letteratura, e forse l'idea, che ora come allora resta un assillo, di cosa si può dire o fare con la letteratura. Amelia Rosselli, una delle più grandi poetesse italiane del Novecento, in un'intervista diceva che "scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo".[1] Negli ultimi *nostri tempi* di catastrofe e caos, ripenso a questa frase come monito contro ogni presa di parola che sia solo un'aggiunta al rumore di fondo, e mi è tornata in mente anche mentre leggevo i racconti di *In Our Time* (1925), sorpresa di quanto il titolo reclami adesso una riflessione nuova. Mi chiedo se il senso di questa scelta per una raccolta di brevi prose e racconti che spaziano tra luoghi molto diversi – Stati Uniti, Italia, Spagna, Francia, Grecia, Turchia, ecc. – sia il tentativo di riportare questa varietà frammentata all'ordine di uno spazio-tempo comune, di infilarla (*in*) in una collettività (*our*) che è anche un luogo, più simbolico che fisico (*time*), verso cui scivolare come attratti da una promessa di riconoscimento reciproco (chi è il *noi* convocato? Ne siamo parte? E fino a che punto?)

Faccio un po' di ricerche, e leggo che il titolo riecheggia per un pubblico americano o anglofono la liturgia anglicana, il *Book of Common Prayer.* E in particolare il passo "Gives us peace in our time, O Lord", che ritorna nelle preghiere del mattino e della sera.[2] Il titolo della raccolta di racconti di Hemingway potrebbe quindi alludere al verso di una preghiera comune che invoca la pace, ed è peraltro seguito nel breviario da un altro verso altrettanto importante: "because there is none other that fighteth for us, but

1 Caterina Verbaro, a cura di, *Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: per Amelia Rosselli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

2 Thomas Strychacz, "*In Our Time*, Out of Season", in Scott Donaldson, a cura di, *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 55-86, qui p. 55.

only thou, o God",[3] che restituisce l'idea cristiana di un'umanità che ha solo Dio a combattere per lei. L'uso del verbo 'fight' riporta alla mente, inevitabilmente, l'apocalisse della Prima guerra mondiale, la guerra senza Dio degli uomini, che riemerge come da acque torbide dalle trame dei racconti attraverso personaggi impotenti, incapaci di scegliere la vita, di superare la difficoltà vissuta. Ne è un esempio, meno didascalico, l'uomo indiano che nel racconto inserito nell'edizione 1925,[4] "Indian Camp", si uccide, incapace di sostenere il dolore del parto della moglie e l'eventualità di perdere lei e il loro bambino. Come se già in quella scena emergesse in modo radicale l'impossibilità di pensare un altrove in cui un'entità superiore sia capace di proteggere e dare fiducia dinanzi alle difficoltà, e ciò che resta è un sentimento di insensatezza che contempla la morte come via d'uscita, e non ha alcuna fede in un futuro migliore. Ciò che manca a questo tempo è insomma proprio quella "pace" che circonda come un fantasma il titolo di Hemingway, pace come riscatto o salvezza di un tempo disastrato.

Anche T.S. Eliot, alla fine di *The Waste Land*, aveva invocato la pace con il suo "Shanti Shanti Shanti"[5] che chiudeva un poemetto che cominciava anch'esso con un riferimento al *Book of Common Prayer*, e in particolare all'ufficio della sepoltura dei morti che dava il titolo alla prima sezione, "The Burial of the Dead". In *The Waste Land* come nella citazione del *Book of Common Prayer*, la pace è una preghiera, un'invocazione, una speranza: non tanto la risoluzione o pacificazione di inquietudini spirituali, ma un appello contro i disastri e le devastazioni del tempo degli uomini, della storia.

Hemingway, come Eliot, si direbbe, sentiva che la pace, quella

3 *Book of Common Prayer*, Penguin, Harmondsworth 2012, ebook.

4 La composizione e pubblicazione di *In Our Time* hanno notoriamente una storia piuttosto travagliata: nato da un nucleo di brevi "vignette" sperimentali pubblicate da Ezra Pound in *The Little Review* nel 1923 e poi, con l'aggiunta di altre, uscite in edizione limitata (col titolo *in our time* in tutte minuscole) a Parigi, per la Three Mountains Press, nel 1924, il volume trovò la sua prima forma canonica con l'edizione americana di Boni & Liveright del 1925, basata sull'alternanza fra quattordici racconti e brevi *chapters* in corsivo; alla successiva edizione Scribner's, del 1930, sarebbe stato aggiunto il primo racconto dell'edizione oggi nota, "On the Quai at Smyrna".

5 Christopher Ricks e Jim McCue, a cura di, *The Poems of T.S. Eliot. Vol I. Collected and Uncollected Poems*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015, p. 71. Eliot nelle sue note offre come corrispettivo per "Shanti": "The Peace wich passeth understanding", che è tra l'altro il titolo di un dramma dell'americano John Reed andato in scena nel 1919. In questo caso il riferimento sembra alla Lettera ai Filippesi 4,7: "E la pace di Dio, che supera ogni intelligenza, custodirà i vostri cuori e le vostre menti in Cristo Gesù". Per una discussione del tema della pace in *The Waste Land*, mi permetto di rimandare all'edizione curata da me: T.S. Eliot, *La terra devastata*, Il Saggiatore, Milano 2021, e in particolare alle pp. 170-72.

terrena, l'unica rimasta a preservare l'integrità morale e fisica del consesso umano, era una promessa tutta da costruire, che dopo la Prima guerra mondiale e l'ascesa dei regimi totalitari era tutt'altro che scontata. Proprio la pace del Trattato firmato a Versailles nel 1919 aveva infatti destabilizzato ulteriormente l'Europa, come riconobbero economisti di spicco come Keynes,[6] rivelando quel *cuore di tenebra* dell'avidità e della corruzione morale che Conrad aveva già raccontato, e che le pesantissime sanzioni economiche imposte alle nazioni sconfitte confermavano, riempiendo le popolazioni di una miseria e di un risentimento di cui i fascismi si sarebbero nutriti. L'orrore (nelle famose parole di Mr. Kurtz morente, inizialmente soglia di *The Waste Land*)[7] era di nuovo alle porte dell'Europa e la violenza, che attraverso mille forme Hemingway racconta, ne era il volto comune e diffuso in una società come anestetizzata, dove ogni soggettività è ridotta ad automa o figura indistinta nelle masse manipolate dalle grandi potenze.

Come raccontare, allora, questo mondo a pezzi, evitando ogni forma di retorica o di asservimento alla logica della propaganda imperante? Hemingway sceglie la strada del montaggio, come altri modernisti, della giustapposizione, dell'opacità linguistica che mette a fuoco solo il necessario: frammenti di vite più o meno esplose, in un paesaggio di relazioni indebolite, dove grava la minaccia del vuoto e della solitudine, dell'alienazione che diventa emarginazione. E lo fa, come Eliot e come James (seppure partendo da premesse completamente diverse), con lo sguardo di un americano che ha attraversato le ferite dell'Europa e prova a costruire una trama comune di fili dispersi che trovano il proprio posto in quel 'noi' evocato dal titolo.

Spettatore privilegiato, figlio di un impero a venire che guarda al declino dell'Europa e dell'Occidente – quello avvertito da Spengler, ma anche da Valéry[8] – sentendosi solo parzialmente coinvol-

6 In merito, si può leggere il suo *The Economic Consequences of Peace*, pubblicato nel 1919, e *Les Conséquences politiques de la paix* di Jacques Bainville, del 1920.

7 La famosa epigrafe da *Heart of Darkness* che Pound consigliò di sostituire con un autore di maggior peso: "Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more that a breath - / 'The horror! the horror!'": cfr. Ricks e McCue, a cura di, *The Poems of T.S. Eliot*, cit., pp. 591-92.

8 Cfr. Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia universale*, Longanesi, Milano 1978; e Paul Valéry, *La crisi del pensiero e altri saggi quasi politici*, a cura di Stefano Agosti, Il Mulino, Bologna 1994.

to, Hemingway qui costruisce immagini e scene di vita che tengono insieme la guerra nei suoi aspetti più spietati, la corrida spagnola, l'alienazione della vita di provincia americana, con accostamenti che possiamo forse provare a interrogare per ricercare o verificare i motivi che garantiscono una forma di compattezza al libro. Il più evidente è la ricorrenza del personaggio-alter ego dell'americano Nick, prima ragazzino al seguito del padre poi coinvolto in relazioni sentimentali e amichevoli che raccontano di fratture, separazioni, desideri di legami e incapacità di determinarsi, di scegliere, in un mondo che a volte sembra sovrastarlo, condannarlo all'impotenza, appunto.

Se nell'edizione 1924 ogni pezzo del puzzle del "nostro tempo" era identificato come "chapter", l'edizione 1925 sembra invece suggerire un'attenzione alla costruzione dell'oggetto-libro diversa: dopo il racconto incipitario "On the Quai at Smyrna" (aggiunto all'edizione Scribner's nel 1930), che resta in una posizione forte ma isolata, il volume si dispiega in una serie di dittici più cinematografici che pittorici: i "capitoli", brevi prose in corsivo, dal dettato estemporaneo, che ricordano gli appunti su un taccuino che fissano l'immediatezza di un episodio che si vuole trattenere nella memoria, ciascuno seguito da un pezzo più solidamente narrativo, con ambientazioni, personaggi e vicende che suggeriscono sottintesi, un prima e un dopo che circonda la loro brevità, e pure emergono dal possibile delle narrazioni per offrirci quelle che chiamerei delle epifanie dimesse (o piccole parabole, chissà), senza liricizzazioni joyciane, forse più in dialogo invece con l'icasticità della poesia primo-novecentesca (e ancora di più con una certa poesia del nostro tempo, se penso alla quasi completa indistinzione che i due generi, poesia e prosa, hanno nelle scritture contemporanee più interessanti, come Strand, Carson, Rankine).

"Everybody was drunk":[9] comincia così la breve prosa – nel 1924 incipit della raccolta – che mi sembra descrivere bene la cappa di stordimento collettivo, di sensi offuscati e pensieri confusi che grava su tutti i personaggi di *In Our Time*. Qui però a essere ubriachi sono soldati in cammino nel buio, a cinquanta chilometri dal fronte, raccontati in poche righe da una prima persona singolare, un *kitchen corporal* che è rimproverato da un ufficiale *adjutant* preoccupato che i

9 Ernest Hemingway, *The Collected Stories*, a cura di James Fenton, Everyman's Library, London 2024, p. 39.

nemici intercettino il fuoco della sua cucina. La guerra è lontana, ma anche vicinissima se anche la piccola luce del fuoco della cucina può essere motivo di paura e causa di una morte imminente. "We were fifty kilometers from the front but the adjutant worried about the fire in my kitchen. It was funny going along that road".[10]

"Funny" è definito, in questa breve prosa, con coloritura sarcastica, il cammino dei soldati. E infatti tutt'altro che *funny* è anche il primo racconto che segue: "Indian Camp", già citato. Al di là del finale tragico, possiamo, forse forzando, pensare agli uomini ubriachi in guerra giustapposti alla donna operata di cesareo senza anestetico dal padre medico di Nick come l'opposizione tra lo stordimento di coloro che sanno che dovranno morire e il dolore vissuto senza sconti dalla donna che sarà invece il sacrificio necessario alla nascita di una nuova vita. Dinanzi alle domande del giovane Nick spaesato da tanta sofferenza, il padre lo istruisce sull'importanza delle grida della donna, che aiutano chi se ne occupa a capire le fasi del travaglio. Troviamo affiancate la certezza della morte insensata dei soldati (persino l'inutilità del loro sacrificio) e la scommessa di una nuova vita (e forse un riferimento al mondo femminile come naturale portatore di un senso di rinascita), ma anche, sullo sfondo, l'ambivalenza del taglio, della ferita inflitta: il taglio che salva il bambino e sua madre, e con cui si uccide il padre nella sua brandina. Nick alla fine del racconto chiede al padre se è comune che gli uomini si uccidano, e il padre risponde che non sono tanti, ma le donne sono anche di meno. E poi chiede ancora "Is dying hard?"[11] Il padre replica che morire è facile, ma dipende. Poi sono in barca, il sole piano si alza, Nick sfiora l'acqua, sente il tepore della mattina, e lì con suo padre si dice sicuro che non morirà mai ("In early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die").[12]

All'impotenza degli adulti, alla loro rassegnazione, Nick oppone l'ingenuità vitalistica della giovinezza non ancora toccata dal disincanto. La sua certezza è diametralmente opposta a quella dei soldati in cammino verso il fronte nella prosa iniziale, che moriranno, e lo sanno, fin troppo facilmente e quella dell'indiano che anticipa la ca-

10 *Ibidem.*
11 Ivi, p. 44.
12 *Ibidem.*

tastrofe suicidandosi, anche lui con un semplice colpo di lama. E in questo accostamento non c'è la premessa di una sconfessione delle parole di Nick (che boccata d'aria, invece), ma una dialettica tra la morte e la vita che prende così avvio per attraversare gran parte dell'opera.

Un simile rapporto di opposizioni lo ritroviamo ancora nel dittico aperto dal terzo capitolo, laddove la prosa iniziale racconta l'agguato a un soldato tedesco che si era arrampicato sul muro di un giardino, seguito poi dall'assassinio di altri tre suoi compagni. Il racconto che segue, "The end of something", ci fa incontrare ancora Nick, in barca con una donna con cui è andato a pescare nei pressi di un mulino di cui non è rimasto quasi nulla. È lui a raccontarle che qualcosa dentro di lui è cambiato, "I feel as though everything was gone to hell inside of me",[13] e a concludere che l'amore con lei non è più divertente ("It isn't fun any more. Not any of it").[14] Marjorie si allontana in barca, accettando senza scenate la fine della loro relazione, mentre l'amico Bill si avvicina a Nick, mostrandosi già informato delle sue intenzioni e approvandole. La morte dei soldati, presentata come naturale e inevitabile, è accostata qui alla fine di qualcosa che è la relazione d'amore: l'agguato è nel racconto ai danni di Marjorie, ricacciata come se fosse al di là del muro del giardino di un legame sentimentale che più avanti è sempre raccontato come una complicazione insostenibile.

Accade per esempio nel racconto più eliotiano della raccolta (a parte la parodia più manifesta di "Mr. and Mrs. Elliot"), intitolato "Soldier's Home", dove è trattato ancora più estesamente l'argomento della possibilità di una vita normale, inizialmente evitata al ritorno della guerra, anche in risposta all'isolamento del personaggio, Krebs, le cui storie di guerra nessuno vuole ascoltare: "Later he felt the need to talk about but no one wanted to hear about it. His town had heard too many atrocity stories to be thrilled by actualities".[15] Krebs inizia così a leggere libri sulla guerra, e costruire una quotidianità minima intorno a piccole abitudini, più legate all'esperienza traumatica del passato che alla costruzione di un futuro socialmente rispettabile, fino a quando la madre non gli fa pressioni per trovarsi

13 Ivi, p. 56.
14 *Ibidem.*
15 Ivi, p. 87.

un lavoro e una moglie, come altri veterani in città hanno già fatto. "He had tried so to keep his life from being complicated. Still, none of it had touched him. He had felt sorry for his mother and she had made him lie".[16]

Come nei famosi versi eliotiani che opponevano "memoria e desiderio" (v. 3), il desiderio di una donna o per una donna è crudele quanto aprile per chi come le radici ottuse, e i soldati tornati dalle trincee di Rat's Alley (v. 116),[17] non riesce a liberarsi dal fardello dei ricordi, del trauma che lo assilla, e preferisce come il soldato di Hemingway "una vita minima", al riparo dalle aspettative di una vita piena nel consesso sociale. La prosa che precede questo settimo racconto significativamente tratteggia la preghiera inconfessabile a Cristo di un soldato nelle trincee di Fossalta, che promette di fare qualunque cosa per aver salva la vita, e che invece, una volta scampato, dimenticherà la preghiera mentre si reca da una prostituta: il desiderio qui è presentato nella sua versione degradata e sterile, non asservita allo scopo di una famiglia o di una prole. Che si tratti della fede religiosa o delle aspettative sociali (anch'esse plasmate da istanze religiose, come ricorda la madre del racconto), entrambi i personaggi ostentano una distanza che rasenta il cinismo, l'indifferenza per ogni dimensione spirituale o verticale.

Intanto, dal capitolo IX, le prose insistono sempre più spesso su immagini di corrida, di matador e tori dalle alterne fortune, che con la loro crudezza dialogano con quelle precedenti della guerra in modo straniante, opponendo la necessità della violenza della guerra (secondo la propaganda dominante) con quella della violenza esibita come rito sociale, gioco delle parti che esorcizza l'irresistibilità dell'esercizio della sopraffazione e la fascinazione del sangue versato. Al capitolo X, una di queste prose di ambientazione spagnola, segue il racconto "Cat in the Rain", resoconto quasi tenero dell'infatuazione di una donna per un piccolo gattino sotto la pioggia, e quasi una parodia della natura umana, capace di commuoversi per le sorti di un gattino e allo stesso tempo avida di spettacoli cruenti come la corrida o più o meno indifferente alle sorti dei soldati al fronte o al ritorno. Anche al capitolo XI, breve prosa su un picador acclamato dalla folla

16 Ivi, p. 93.

17 Si veda anche Peter Chasseaud e Alan Sillitoe, *Rats Alley: Trench Names of the Western Front, 1914–1918*, The History Press, London 2017.

che riesce ad avere la meglio sul toro, e pure si dichiara non un granché come "bull fighter",[18] segue il racconto "Out of season", dove appare l'insistente, truffaldino Peduzzi, veterano avvezzo all'alcol, che si fa pagare per una gita improvvisata, e mal attrezzata, di pesca, che infine salta per la felicità del malcapitato coinvolto in un'impresa "fuori stagione". È più opaco qui il nesso, forse ancora antifrastico, che sarebbe forse da ricercare nell'opposizione tra il modo compassato con cui il picador è riuscito a liberarsi del toro e l'incapacità del personaggio maschile che fatica, nonostante le insistenze della moglie, a liberarsi dell'italiano che lo bracca stretto per spillargli dei soldi.

Eppure quello che più mi ha colpito, anche per la capacità di tratteggiare con poche pennellate una grande complessità di relazioni umane, è il dittico aperto dalla breve prosa del capitolo V, che racconta la fucilazione di sei ministri del governo contro il muro dell'ospedale per soffermarsi su un uomo che è troppo debole per stare in piedi al muro dell'esecuzione a causa di una febbre tifoide, e si rannicchia in una pozza d'acqua con la testa fra le ginocchia e in questa posizione viene fucilato insieme agli altri. A questa testa troppo pesante sembra fare eco il pugile pazzo ormai in pensione che incontriamo nel racconto successivo "The Battler", di ambientazione statunitense. Nick, buttato giù da un treno merci, incontra sulla sua strada il pugile impazzito e rintontito che, accompagnato dal nero conosciuto in prigione e che ora vive con lui, gli offre da mangiare in attesa di riprendere il cammino. Ma quando Nick si rifiuta di consegnargli il suo coltello, il pugile è sul punto di aggredirlo e solo un colpo ben assestato del suo compagno impedisce il peggio: il pugile tramortito perde coscienza, permettendo così a Nick di allontanarsi, ancora inquietato dalla dinamica tra i due e dal pericolo scampato. La follia, l'alienazione, il rapporto tra bianchi e neri qui accennato, ma soprattutto il gesto di violenza controllata, teso a stordire il pugile fuori controllo, getta ombre sulla relazione tra i due, soprattutto quando si scopre che sono i soldi inviati al pugile da una ex moglie a garantire la sopravvivenza a entrambi. Quanto è legittimo il suo uso "a fin di bene" della violenza? Qual è la piccola epifania di conoscenza o consapevolezza sulle relazioni umane che Nick ne ricava?

Difficile, forse inutile cercare una risposta ed è meglio correre al

18 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 111.

finale del libro, che disattendendo la struttura a dittico fin qui attraversata (forse troppo idiosincraticamente), ci consegna un'ultima prosa breve con un titolo, non seguita da racconto, ma che idealmente si collega con il primo racconto del volume, "On the Quai at Smyrna", per ricreare un dittico che congiunge ad anello la fine con l'inizio. La prosa finale, intitolata "L'envoi", infatti torna al mondo greco e balcanico, che abbiamo già incontrato nel testo incipitario della raccolta di racconti, e fa dunque da cornice a tutto l'insieme di racconti e per un motivo che l'ultima parola del libro forse svela.

L'ambientazione di "On the Quai at Smyrna" è quella della guerra greco-turca (1919-1922), e in particolare della catastrofe del settembre 1922, quando i turchi ripresero la città di Smirne imponendo un'evacuazione di massa dei greci e degli armeni presenti, allusa anche da Eliot in *The Waste Land* al v. 209.[19] In questo racconto, dopo un incipit folgorante, "The strange thing was, he said, how they screamed every night at midnight",[20] sono inizialmente descritte persone ammassate sul molo di notte che urlano, e gli ufficiali – probabilmente della marina inglese – che usano il faro per ripristinare ordine e silenzio. La voce narrante racconta di quando, da "senior officer" sul molo, aveva dovuto spedire in punizione sulla nave un marinaio innocuo accusato da un ufficiale turco di averlo insultato. Il narratore riprende a descrivere gli eventi cui ha assistito, presentandoli attraverso un discorso riportato (*he said*) e inizia a raccontare di ciò che era per lui "the worst":[21] le donne con i bambini morti, o meglio le donne che si rifiutano di lasciar andare i propri figli. Poi torna a descrivere l'ammassarsi delle persone sul molo, il "quai" del titolo, e si allude alla spietatezza dei turchi, al leader turco Atatürk (*Kemal*), all'inferno creato, agli abusi di potere che impediscono di aiutare i rifugiati, e persino all'impotenza per una catastrofe che si sarebbe potuta evitare ("They would have blown us out of water but we would have blown the town simply to hell").[22] Il dettato si fa a questo punto sempre più frammentato, tornano le immagini delle madri, e il tono si fa

19 Vale forse la pena sottolineare come la mappa di civiltà e territori convocata da Eliot nel suo poemetto, e già ben illustrata da Eleanor Cook nella sua analisi del poema alla luce del tema della pace, coincida quasi perfettamente con la mappa dei luoghi dei racconti di *In Our Time*: dall'Europa, passando per i Balcani, fino all'India e al continente americano. Si veda Eleonor Cook, "T.S. Eliot and the Carthaginian Peace", *ELH*, 46, 2 (1979), pp. 341-55.

20 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 37.

21 *Ibidem*.

22 Ivi, p. 38.

sempre più ironico, sarcastico, cupo. Dopo aver raccontato le atrocità dei turchi, le ultime parole sono per i greci che, nell'evacuare dalla città di Smirne, spezzavano le zampe anteriori degli animali che non potevano portare con sé e li lasciavano nell'acqua a morire. "It was all a pleasant business. My word yes a most pleasant business",[23] dice il narratore. Lungi dal presentare l'evento storico per prendere una posizione, la testimonianza dell'ufficiale inglese ci consegna un ritratto impietoso della catena di violenza e sopraffazione che lega vittime e carnefici, e l'ambigua posizione della marina inglese che assistette all'evento senza intervenire, perché interessata solo a proteggere gli interessi economici nella zona.

In "L'envoi", la breve prosa finale, il titolo rimanda all'inviato che va a incontrare il re greco nel palazzo in cui è confinato dalle forze rivoluzionarie, ma anche a una formula di congedo della tradizione letteraria (e tale appare infatti questo testo essendo l'ultimo della raccolta).[24] L'ambientazione sembra essere quella della rivoluzione – una delle tante che seguì la fine del primo conflitto mondiale e la caduta degli imperi – che scoppiò nel 1922 in Grecia, con a capo il colonello Plastiras, citato nel testo per giustificarne le azioni violente, mentre si critica Kerensky, capo del governo provvisorio russo, per non aver usato un pugno altrettanto duro contro i bolscevichi in Russia. Rispetto al testo iniziale ambientato a Smirne, qui abbiamo una continuità con il mondo greco ma è significativa la distanza, o meglio il rilancio, che si riscontra nell'ultimissima frase: "Like all Greeks, he wanted to go to America".[25]

È America l'ultima parola del libro – l'impero a venire, e già in ascesa, in cui la più nobile e antica civiltà europea, quella ateniese, si riversa in fuga da un'Europa distrutta, impotente, incapace di trovare la vitalità per risorgere dalle ceneri della guerra e instradata, ottusamente, verso un'altra guerra. Mentre l'ombra del nuovo impero si allunga sull'Europa, come farà sempre di più dopo il secondo conflitto mondiale, Hemingway mostra in *In Our Time* quali abissi di violenza e di abulia sono costeggiati dagli individui contemporanei, e quanto l'istinto della sopraffazione, della violenza e degli interessi economici che ha ridotto a *waste land* il vecchio continente sia forse

23 *Ibidem*.
24 Anche "Shanti Shanti Shanti" ripreso da Eliot in *The Waste Land* è una formula di congedo presa in prestito dalle Upanishad indiane.
25 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 38.

così radicato da moltiplicare ombre che si allungano e continuano ad allungarsi fino al nostro tempo disastrato, e quanto sia ancora difficile da immaginare quella "pace" che pure ci permetterebbe di riconoscerci tutti in un noi che renda ancora "nostro" questo tempo, che è anche l'unico che abbiamo.

Carmen Gallo insegna Letteratura inglese presso la Sapienza Università di Roma. È autrice del volume *L'altra natura. Eucarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini 2018, Tempera Book Prize) e ha curato una nuova traduzione commentata di *The Waste Land* di T. S. Eliot (Il Saggiatore 2021) e di *Romeo and Juliet* di W. Shakespeare (Rizzoli 2023). Ha pubblicato tre libri di poesia (l'ultimo dei quali, *Le fuggitive*, uscito nel 2020, ha vinto il Premio Napoli 2021), ora raccolti in *Stanze per una fuga* (La Vita Felice 2025), e un volume in prosa dal titolo *Tecniche di nascondimento per adulti* (Italo Svevo 2024).