

LEONARDO NOLÉ

ROMANZI DI RACCONTI*La letteratura americana e la costruzione di comunità: il caso di In Our Time di Ernest Hemingway*

ABSTRACT (*Building communities through American literatures: The short story composite and Ernest Hemingway's In Our Time*) By questioning the most important works on the short story composite, this essay intends to widen and update the theoretical debate on this literary genre, stressing two important aspects. On the one hand, the great power the composite shows in collecting fragments of reality, useful to depict a contemporary world, which escapes any totalizing description. On the other hand, the belief that these fragmentary works are always shaped by an inner order, which leads the reader to the overall meaning of the composite. Finally taking a closer look at Ernest Hemingway's *In Our Time*, this paper wants to show how, through all the individual character's voices, the short story composite builds a community with different times, ideas, sensibilities, and how it seeks for readers' commitment.

KEYWORDS Short Story Cycle, Short Story Composite, *In Our Time*, Hemingway, American Literature

Nel suo classico *The American Novel and Its Tradition*, Richard Chase sostiene che “judging by our greatest novels, the American imagination, even when it wishes to assuage and reconcile the contradictions of life, has not been stirred by the possibility of catharsis [...]. It has been stirred, rather, by the aesthetic possibilities of radical forms of alienation, contradiction, and disorder” (1957, 2). Dal suo punto di vista, l'emergenza nel genere romanzesco di “radicali contrasti” (7) è connaturata alla peculiarità dell'America stessa, ben espressa dal motto nazionale e contraddittorio “e pluribus unum.” Non è un caso, allora, che proprio la tradizione americana abbia contribuito allo sviluppo moderno del “romanzo di racconti,” un genere letterario a metà strada tra il romanzo e la raccolta di racconti, che incarna l'idea stessa di contraddizione. Sebbene il suo percorso in seno alla tradizione letteraria statunitense risalga a inizio Ottocento – come testimoniano, solo per fare due esempi, *The Sketch-Book* di Irving o *The Legend of the Providence-House* di Hawthorne (Pacht 2009, 9) – questa forma ibrida ottiene un certo riconoscimento critico solo negli ultimi decenni del Novecento.

Il primo lavoro che propone una ricostruzione sistematica della sua evoluzione moderna è *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* di Forrest L. Ingram (1971). Da qui in poi la maggior parte degli studiosi si riferirà al genere con il termine *short story cycle*, che secondo Ingram indicherebbe “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (1971, 19). Il principale merito di questa proposta è di aver individuato chiaramente il meccanismo di funzionamento del romanzo di racconti, basato sul singolare rapporto dialettico che si instaura tra le storie e l’insieme. Ingram lo definisce “recurrent development” (13), intendendo la possibilità di ogni singolo racconto di modificare di volta in volta il significato delle storie che l’hanno preceduto e del testo nella sua totalità.

Nella teorizzazione di Ingram, tuttavia, così come in altri studi che risentono della sua influenza, le caratteristiche di frammentazione e divisione assumono un ruolo preponderante, facendo gravitare questa forma letteraria soltanto nell’orbita della raccolta di racconti. *The Composite Novel* di Maggie Dunn e Anne Morris (1995), al contrario, prova ad ampliare lo sguardo, riconoscendo al genere un’innegabile matrice romanzesca. In questa prospettiva, le storie che compongono l’insieme sono certo complete e autonome, ma anche “interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles” (Dunn e Morris 1995, 2). Nonostante l’enfasi eccessiva e limitante posta dalle due studiose sui principi organizzatori del testo, con il loro lavoro si inizia a intravedere una certa *ratio* dietro alla disposizione dei racconti: il tentativo di presentare voci discordanti come fasi progressive di una storia comune, il cui significato generale – come si specificherà più avanti – supera la somma dei singoli significati parziali.

Il terzo passaggio rilevante nella ricostruzione di questo genere letterario emerge con particolare efficacia in *The United Stories of America* di Rolf Lundén (1999), che resta ancora oggi uno degli studi più convincenti. Oltre a giustificarne l’Americanness, Lundén muove dai risultati di Umberto Eco e Wolfgang Iser per sottolineare il ruolo decisivo del lettore nella realizzazione di questi testi. Lo “short story composite,” così come lo definisce Lundén, è infatti un’opera aperta, che necessita dell’apporto del lettore per colmare gli spazi vuoti (interstizi, *blanks*) lasciati tra le storie. I legami che si stringono sempre più a fondo tra i racconti (*intratextuality*) complicano la lettura, poiché “the reader experiences a ‘doubleness’ present in the individual stories” (Lundén 1999, 46), che esistono sempre simultaneamente come entità indipendenti e interconnesse. Il lettore, tutt’altro che spettatore inerme, ha quindi il compito di raccogliere questi legami, unirli alla propria esperienza e collaborare alla costruzione di una precaria, contraddittoria unità.

Tenendo in considerazione le proposte appena citate e le altre che hanno iniziato il percorso critico di questo genere,¹ l'obiettivo del presente studio è ampliarne e aggiornarne il punto di vista, a partire proprio dalla definizione. La scelta, complicata dalla mancanza di un dibattito critico in italiano, è ricaduta sulla formulazione “romanzo di racconti,” con la quale si vuole sottolineare il ruolo decisivo sia delle due tradizioni letterarie che hanno contribuito allo sviluppo moderno del genere, sia della dialettica tra parte e tutto che si è già indicata come costitutiva.² La tesi che si proverà ad argomentare è che questi testi raggiungano con efficacia due obiettivi: da un lato, raccogliere dei frammenti di realtà che ben raccontano un mondo moderno e contemporaneo difficile da esperire nella sua totalità, così come dimostrano i singoli racconti; dall'altro, proporre un ordine, un significato complessivo, che può essere colto soltanto nella lettura d'insieme del romanzo. Avvicinandosi in particolare a *In Our Time* di Ernest Hemingway, si tenterà di comprendere come, attraverso i tanti individui che prendono la parola nelle sue storie, il romanzo di racconti costruisca una comunità composita di voci, tempi, idee, della quale è chiamato a far parte anche il lettore.

Frammento e individuo

La forma frammentaria propria del romanzo di racconti si nutre di diverse esperienze letterarie della modernità, diffuse tanto in Europa quanto in America a partire dalla fine dell'Ottocento. Riassumendo e semplificando, si potrebbe dire che in questo periodo si assiste a una vera e propria crisi della rappresentazione, un cambiamento irreversibile nel modo di osservare il mondo. “La realtà oggettiva,” spiega infatti Federico Bertoni, “è instabile, scomposta, frammentata: non galleggia più nella cornice di uno specchio (o di una finestra) che la restituisca nella sua omogenea interezza, ma viene rifratta tra le sfaccettature di un prisma tanto cangiante quanto ingannevole” (2007, 253-254). Per dare una forma letteraria a questa “nuova” realtà, molti autori europei riscoprono la forma-frammento, che vanta una lunga e consolidata tradizione – basti pensare al Romanticismo tedesco. L'esperienza modernista, in particolare, ha saputo farla propria e sfruttarne al meglio le potenzialità. “These

¹ Alle quali è necessario aggiungere almeno: R. M. Luscher, “The Short Story Sequence” (1989); S. G. Mann, *The Short Story Cycle* (1989); J. G. Kennedy, *Modern American Short Story Sequences* (1995); R. G. Davis, “Identity in Community in Ethnic Short Story Cycles” (1997); J. Nagel, *The Contemporary American Short-Story Cycle* (2001); M. Pacht, *The Subversive Storyteller* (2009); R. M. Luscher, “The American Short-Story Cycle: Out From the Novel's Shadow” (2012); R. Lundén, “Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film” (2014).

² La definizione “romanzo di racconti,” inoltre, segue una suggestione dello scrittore Paolo Cognetti, che conia questa dicitura in riferimento al suo testo, *Sofia si veste sempre di nero*, ma anche a romanzi americani come *Olive Kitteridge* di Elizabeth Strout, *Let the Great World Spin* di Colum McCann e *A Visit from the Goon Squad* di Jennifer Egan (Cognetti 2012).

fragments I have shored against my ruins,” scrive infatti T. S. Eliot (2006, 132) nel finale di *The Waste Land*, come proposta poetica per un’umanità che conosce soltanto “a heap of broken images” (86). Ma è studiando un altro dei capolavori del Modernismo, *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, che Erich Auerbach mette in luce una seconda fondamentale risposta alla crisi della rappresentazione, che si configura come attenzione all’individuo e ai suoi “movimenti interiori” (Auerbach 2000, 322). Non conta più ciò che le cose *sono*, ma come i personaggi le *percepiscono*: il nuovo sguardo della letteratura sul mondo deve avvalersi dei tanti Io, delle tante voci, che prendono la parola e interpretano.

L’esigenza di frammentazione e l’interesse per la soggettività si ritrovano anche nell’esperienza americana della *short story*, che fornisce un altro contributo essenziale allo sviluppo del romanzo di racconti. Il racconto, infatti, “depicts only a fragment. It centers on a scene, a person cut off from a larger social, historical or existential continuum” (Patea 2012, 10-11). Ogni racconto, inoltre, è un’unità considerata finita, chiusa in se stessa, eppure allo stesso tempo resta un frammento, staccato dalla vita e dal mondo, il cui “problema” generale (Ejchenbaum 2003, 241) non verrà mai risolto del tutto. Gli spazi vuoti che caratterizzano la *short story*, quelle informazioni che non vengono svelate, mostrano sì l’impossibilità di comprendere la vita “per intero,” ma servono anche a chiedere un sforzo ulteriore al lettore, che deve riempire i *blanks* (Iser 1987, 292), gli interstizi (Eco 1985, 52) con la propria immaginazione o con la propria esperienza. Ecco che, accanto all’individuo-personaggio, iniziano a emergere anche altri due individui: l’autore e il lettore.

Della *short story*, da un punto di vista strettamente letterario, il romanzo di racconti sfrutta soprattutto la capacità di essere, contraddittoriamente, un’unità finita e incompleta: in ogni sua parte, infatti, racconta anch’esso un frammento della realtà, un particolare momento di un personaggio, lasciando tuttavia numerosi spazi bianchi che rimandano alle altre storie. I racconti di cui si compone *Winesburg, Ohio* di Sherwood Anderson, per esempio, uno dei più famosi e influenti romanzi di racconti, presentano i diversi abitanti di un’immaginaria cittadina della provincia americana attraverso una teoria di ritratti, di scorci delle loro vite, richiamandosi continuamente l’un l’altro.

Non è un caso, allora, che alcuni degli scrittori di romanzi di racconti – a partire da Anderson, Hemingway o Faulkner – siano anche tra i più grandi maestri americani della *short story*. Molto spesso i racconti che vanno a comporre questi testi hanno una genesi autonoma e anteriore rispetto all’insieme complessivo: lo testimoniano, solo per fare un esempio, molte delle storie di *Go Down, Moses*, scritte da William Faulkner in anni precedenti e pubblicate via via su riviste. La forma definitiva di questo romanzo – così come più volte lo definisce il suo autore – è infatti il risultato di un lungo lavoro di revisione e rimaneggiamento, in cui Faulkner sfrutta la frammentarietà del testo per alterare e moltiplicare la cronologia, i punti di vista e il messaggio ideologico dei racconti.

“Nuovo” realismo

Il romanzo di racconti si configura inoltre come un possibile tentativo di ripensare la capacità mimetica della letteratura, grazie alla disgregazione delle trame, alla persistenza di dubbi insoluti, al punto di vista plurimo, al rifiuto di disporre gli eventi in ordine cronologico o secondo il rapporto di causalità. A livello tematico, l'interesse che questo genere riserva al mondo esterno richiama il realismo di stampo più tradizionale, attento cioè al racconto della multiforme società americana; ma a livello formale il romanzo di racconti guarda ai risultati raggiunti da un “nuovo” realismo, che attribuisce un più alto livello di *mimesis* alla frammentazione e al disordine del testo. Nel romanzo di racconti, scrive Lundén, “by means of the gaps (and other strategies), the plurality of wills and purposes is not reduced and resists making everything fit. As a consequence [...] the composite is truer to life than most novels and short stories” (1999, 94). La mancanza di continuità tipica di questo genere diventa così un mezzo efficace per rappresentare la vita moderna, perché in grado di “emphasize the fragmentary nature of life” (Mann 1989, 12).

Vale forse la pena soffermarsi sulla novità rappresentata in particolare dalla narrazione del tempo. Come Jean-Paul Sartre nella sua recensione a *The Sound and the Fury* di Faulkner, anche il lettore di un romanzo di racconti, trovandosi a confronto con continui *flashback* e *flashforward* che spezzano il flusso temporale, si potrebbe domandare: “pourquoi [l’auteur] a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux?” (Sartre 1947, 70). La reazione più spontanea ma superficiale porterebbe a rispondere *tout court* che il romanzo di racconti nega la temporalità. In realtà, se si giunge a una conclusione simile è perché si scambia la narrazione ordinata cronologicamente per l'unica, “reale” descrizione del tempo, mentre essa non è che una convenzione, un'illusione di ordine che fa apparire il tempo più controllabile. Guardata dall'esterno e con la necessaria lontananza, la vita può forse apparire con un ordine dato e incontrovertibile, ma se gli scrittori abbandonano la loro posizione esterna per mostrare i “movimenti interiori” dei personaggi, allora il tempo deve essere rappresentato in modo diverso, soggettivo, cioè sentito come maggiormente realistico.

A questo proposito, alcuni degli studi già citati sul romanzo di racconti necessitano di alcune specificazioni. Ingram, per esempio, ritiene che gli autori di questo genere non sembrino interessati alle relazioni temporali tra le storie (Ingram 1971, 23). Il problema del tempo, invece, è centrale nel discorso dei romanzi di racconti, non solo perché influenza il modo di rappresentare la realtà, ma anche perché in diversi casi ne costituisce il tema portante.³ Walter Benjamin, infatti, in una recensione del 1929, individua “l’atmosfera tipica delle opere di Hemingway” – applicabile anche al suo

³ Un esempio di questa tendenza è rappresentato dal recente *A Visit from the Goon Squad* di Jennifer Egan (2010).

romanzo di racconti, *In Our Time* – nella presenza di una “lotta contro il tempo”: “Hemingway ritrae gli episodi più insignificanti della sua vita quotidiana – la pesca delle trote, l’andare a zonzo, il leggere i giornali, il bere – [...] poiché in ciascuno di essi egli percepisce la lotta per la vita e la morte, il combattere dell’uomo con i secondi e con gli anni” (Benjamin 2002, 442).

Lundén, dal canto suo, sostiene che il tempo rappresenta un elemento importante di queste storie, ma che la progressione temporale è del tutto assente, a causa degli spazi bianchi che spezzano l’evoluzione della trama (Lundén 1999, 98). Non è del tutto vero, però, che in questi lavori il tempo arresta la sua progressione: sebbene i narratori di romanzi di racconti preferiscano raccontare gli eventi secondo un ordine non sempre cronologico, lo scorrere “convenzionale” del tempo non viene dimenticato. Come sostiene Alberto Asor Rosa, anche le esperienze letterarie che manipolano la nozione di tempo non negano per forza “il carattere di svolgimento lineare e in qualche modo progressivo, che il tempo mantiene, anche quando è un tempo [...] spezzato, segmentato e manipolato” (1999, 108). Questo carattere progressivo, capace di rappresentare il *divenire* del tempo e dell’uomo (di cui Bachtin parla diffusamente nella sua opera) è particolarmente importante per considerare, come si vedrà tra poco, la componente romanzesca del genere. Dopotutto, per dirla con Frank Kermode: “Novels, no matter how much they shift time, put slices of it layer on layer in search of intemporal concord, are always in some way bound to what Sartre calls its ‘manifest irreversibility.’ Their beginnings, middles, and ends, however refined, however distorted from the paradigm, will always join it somewhere” (1967, 174).

Intratextuality e collective protagonist

Se si limitasse a presentare il punto di vista dell’individuo, a dare voce alla solitudine dell’uomo, a rendere un frammento della realtà scomposta del mondo moderno, il romanzo di racconti non si diversificherebbe dalla proposta della *short story* o dei testi modernisti cui si è fatto cenno, né sarebbe distinguibile dalla raccolta di racconti. A differenza di quest’ultima, invece, il romanzo di racconti non è un semplice insieme di *short story* raggruppate all’interno dello stesso volume e legate da alcuni rimandi o dettagli. Ogni parte, qui, è certo un tutto a se stante, una storia finita che non avrebbe bisogno di aggiunte e spiegazioni, eppure allo stesso tempo instaura un dialogo continuo con le altre parti, capaci di modificarne progressivamente il significato, e con il romanzo di racconti nella sua totalità. Lundén chiama questa caratteristica “intratextuality” (1999, 46), sostenendo che i legami che si stringono tra le diverse storie non sono soltanto legami *intertestuali* (come accadrebbe, per esempio, in una raccolta), ma *intratestuali*, cioè interni ai racconti che compongono l’insieme. Si comprende allora che i racconti, modificando di volta in volta il significato di quelli che li hanno preceduti, non sono interscambiabili: la loro posizione è frutto di un piano preciso da parte dell’autore, alla stregua di capitoli romanzeschi. Da qui deriva la

necessità di leggere questi testi anche in modo unitario, come fasi progressive della stessa storia: dalla consapevolezza che il romanzo di racconti funziona come un macrotesto, in cui il significato complessivo supera sempre la somma dei significati delle sue singole parti.⁴

Per studiare questa unità presente nei romanzi di racconti, Dunn e Morris hanno proposto due principali criteri: l'ambientazione (1995, 15) e il protagonista singolo (36). In realtà, per quanto riguarda il primo caso, anche in quei romanzi di racconti che portano nel titolo il nome di una località (basti pensare a *Winesburg, Ohio* o *The Pastures of Heaven*), il lettore non riesce quasi mai a tracciare una mappa chiara dei luoghi in cui si svolgono le azioni, perché, più che allo spazio geografico, gli scrittori e le scrittrici sembrano interessati allo spazio "umano," cioè ai personaggi che lo abitano e lo rendono interessante – forse è per questo motivo che James Joyce chiama il suo romanzo di racconti *Dubliners*, non "Dublin," e Gloria Naylor inserisce "The Women" prima di nominare Brewster Place. Il caso del *single protagonist*, con il quale si fa diretto riferimento alla tradizione del *Bildungsroman*, è ancora più problematico: se è vero che in diversi romanzi di racconti si può rintracciare una figura che compare più di frequente (George Willard in *Winesburg*, Ike McCaslin in *Go Down, Moses*, Nick Adams in *In Our Time*), è anche vero che ogni testo ne sfrutta le potenzialità in modo diverso, affiancandogli numerosi altri protagonisti che collaborano allo sviluppo della storia.

Il significato unitario del romanzo di racconti può essere studiato in modo più efficace avvicinandosi alla particolare struttura del testo (organizzata in storie con maggiore e minore importanza, spazi vuoti e riferimenti inter- e intratestuali), ma anche allo sviluppo dei personaggi. Il romanzo "tradizionale," come è noto, è il genere letterario più adatto a mostrare l'individuo e il suo divenire, cioè a presentare, per dirla con Bachtin, "l'unità dinamica dell'immagine dell'eroe" (Bachtin 1988, 208). Il romanzo di racconti applica la stessa logica, ma sostituisce al protagonista singolo un gruppo di protagonisti più o meno ricorrenti. Coerentemente, Dunn e Morris parlano di *collective protagonist*, cioè "either a group that functions as a central character (a couple, an extended family, a special-interest group) or an implied central character who functions as a metaphor" (1995, 59). Come il protagonista del romanzo tradizionale, questo *collective protagonist* non è formato sin dalla prima pagina, ma è costruito passo dopo passo, racconto dopo racconto. Per restare sugli esempi già citati, al centro di *Go Down, Moses* non c'è il solo Ike, ma i diversi membri della famiglia McCaslin, in rappresentanza della storia di razzismo e industrializzazione degli Stati Uniti del Sud. In *Winesburg, Ohio*, allo stesso modo, George Willard è certamente un personaggio ricorrente, ma il suo compito è innanzitutto di dare voce ai numerosi

⁴ Il riferimento è al concetto di macrotesto proposto da Maria Corti in *Principi della comunicazione letteraria* (1976).

abitanti della cittadina, affinché le loro storie compongano il famoso “book of the grotesques” di cui Anderson parla sin dal capitolo introduttivo del romanzo.

Come suggeriscono questi esempi, allora, il protagonista collettivo permette di rintracciare uno sviluppo coerente nella frammentazione del testo e di rendere conto, al contempo, dell’individualità di ciascuno dei personaggi e della sua appartenenza alla comunità.

Comunità

A proposito del racconto delle comunità, Sandra A. Zagarell richiama l’attenzione su un buon numero di testi, in particolare della tradizione americana, che a suo parere “take as their subject the life of a community and portray the minute and quite ordinary processes through which the community maintains itself as an entity” (1988, 499). L’individuo, in questi testi così “conservatori,” non ha particolare importanza in sé, dal momento che esiste solo come parte interdipendente della comunità e non come unità singola. Secondo Zagarell, inoltre, le narrazioni della comunità rinuncerebbero a uno sviluppo lineare, all’ordine dato dalla cronologia e alla costruzione basata sul binomio conflitto-progresso tipico dei romanzi, prediligendo al loro posto una struttura episodica, capace di mostrare l’interdipendenza dei membri del gruppo.

La proposta della *narrative of community* è importante per il discorso sul romanzo di racconti. In modo parallelo, infatti, anch’esso pone al centro della sua narrazione la costruzione di un insieme sociale condiviso, rappresentato dal *collective protagonist* di cui si è appena parlato. Tuttavia, il punto più problematico della tesi di Zagarell è il carattere conservatore che la studiosa considera congenito alla narrazione della comunità. Il romanzo di racconti, al contrario, non si confronta con una entità già formata e da preservare, ma con una comunità *in fieri*, che va costruita intessendo le storie dei diversi protagonisti. Non a caso, J. Gerald Kennedy sostiene che questi testi formano “fictive communities” (1995, xiv), cioè incarnano la possibilità della finzione letteraria di mostrare un divenire, un progresso, non soltanto dell’individuo ma di un’intera comunità. Il romanzo di racconti, infatti, non si accontenta di prendere atto di una situazione statica e stabilita una volta per tutte, ma apre a nuove possibilità, ricostruendo un senso di connessione quasi dimenticato in una cultura che celebra l’individualismo, il successo personale, il diritto esclusivo alla ricerca della felicità (202). Soprattutto nella società americana, in cui il mito del *self-made man* ha giustificato (e ancora giustifica) la glorificazione di pochi vincitori e l’esclusione di molti perdenti, il romanzo di racconti si propone come spazio in cui testimoniare un punto di vista alternativo. Attraverso la comunità fittizia costruita tra le sue pagine, questo genere, in modo fortemente democratico, mostra l’importanza di ciascun individuo nella dinamica complessiva della società, il bisogno quanto mai attuale di innalzare l’uguaglianza e il rispetto a valori fondanti del vivere sociale.

Non è un caso, allora, che il romanzo di racconti sia considerato “patently multicultural, deriving [...] from ethnic cross-fertilization within the literary community” (Nagel 2001, 4-5). La sua grande libertà formale, unita alla vocazione “egualitaria” e democratica delle sue comunità fittizie, ha attirato l’attenzione anche delle voci meno presenti sulla scena letteraria, offrendo uno spazio accogliente alle storie di coloro che sono stati relegati ai margini del vivere sociale e del dibattito culturale. Il tema dell’etnicità è affrontato in molti romanzi di racconti proprio perché essi permettono alle minoranze etniche (ma si potrebbe dire lo stesso di tutte le minoranze sociali) di far sentire la propria voce, di dare testimonianza di un passato e di una tradizione che non si è disposti a dimenticare, nel confronto continuo con una realtà sfaccettata.⁵

Affinché il romanzo di racconti possa raggiungere e completare questa sua ambizione di comunità, come si è già accennato in precedenza, è quindi necessaria la partecipazione di un ulteriore individuo: il lettore. È quest’ultimo a unire le storie, a riempire gli spazi vuoti e a partecipare attivamente alla costruzione della comunità. La pagina scritta – e in particolare quella così piena di spazi vuoti della *short story* – diventa il terreno di un incontro: il testo si realizza appieno soltanto quando viene completato dal lettore, in modo indipendente e secondo la sua attitudine individuale, sebbene indirizzata dalla struttura dell’opera (Iser 1972, 279). In particolare, nel romanzo di racconti si verifica una parziale identificazione tra l’azione dei personaggi e quella del lettore: così come i primi, sotto la guida dell’autore, tendono progressivamente a formare un gruppo coeso sulle pagine del testo, anche il lettore, nella propria mente e tramite la propria esperienza, si impegna a trasformare le diverse storie in parti di un discorso condiviso. Il lettore, allora, non solo sperimenta la formazione di una comunità all’interno del romanzo, ma aggiunge il suo contributo fondamentale affinché la comunità possa formarsi, scoprendosi alla fine parte di essa. Da questo punto di vista, il romanzo di racconti può funzionare da “socially unifying medium” (Nagel 2001, 257): presentando punti di vista diversi che coesistono in una narrazione unitaria, questo genere permette al lettore di partecipare, appropriarsi di un racconto nuovo e modificare radicalmente le sue convinzioni storiche, psicologiche e sociali (Castellucci Cox 1998, 170). Non accontentandosi della comunità proposta attraverso le pagine del testo, il romanzo di racconti riesce così a costruire una comunità che va oltre l’opera e a trasformarla in un’ulteriore esperienza significativa per il lettore.

⁵ A questo proposito, si veda in particolare Rocío G. Davis, “Identity in Community in Ethnic Short Story Cycles” (1997) e *Transcultural Reinventions: Asian American and Asian Canadian Short-Story Cycles* (2001).

Il caso di *In Our Time*

In Our Time, il romanzo di racconti che Ernest Hemingway pubblica nel 1925 con una presentazione di Sherwood Anderson, può esemplificare e chiarire alcuni dei concetti finora esposti. La forma scelta dall'autore per questo testo, infatti, richiede un lungo e attento lavoro di costruzione, perché scaturisce dall'unione e dall'alternanza di brevi scritti frammentari del precedente *in our time* (1924),⁶ spesso definiti vignette o miniature, non più lunghi di mezza pagina, con dei racconti già pubblicati e altri inediti. Nella versione definitiva, che si avrà soltanto con la riedizione del 1930 e l'aggiunta di una storia introduttiva, si contano quindici capitoli, ciascuno composto da una breve vignetta in corsivo e una *short story*. Sebbene l'ambientazione si muova alternativamente tra Stati Uniti ed Europa negli anni intorno alla prima guerra mondiale, senza mettere in evidenza un preciso ordine cronologico degli eventi, Hemingway concepisce questo testo come unitario, al punto che "the alteration of a word can throw the entire story out of key" (Hemingway 2003, 154).⁷ In che modo, allora, l'autore costruisce questa unità?

La maggior parte dei critici ha tentato di rispondere concentrando l'attenzione sull'unico personaggio ricorrente, Nick Adams, che tuttavia figura come protagonista soltanto in otto dei trentadue scritti di *In Our Time*. Già Francis Scott Fitzgerald, per esempio, considerava Nick il vero eroe del testo (Fitzgerald 2005, 80) e D. H. Lawrence proponeva di leggere il volume come un romanzo frammentario, composto da varie scene sulla vita di un uomo (Clifford 1994, 12). Ponendo Nick al centro della narrazione, il testo si trasforma facilmente in un *Bildungsroman*, cioè nel percorso di formazione di un giovane americano attraverso il rapporto complesso con il padre, le prime esperienze amorose, le prove superate in guerra e infine il ritorno a casa una volta raggiunta la maturità (Camati 1982, 17; Pacht 2009, 62). Nel 1972 Philip Young pubblica un volume, *The Nick Adams Stories*, che riunisce tutti i testi in cui compare – o in cui il curatore presuppone di riconoscere – il personaggio di Nick, anche successivi a *In Our Time*. L'intento dichiarato è di mostrare una maggiore coerenza rispetto ai disordinati racconti di Hemingway: disposti in successione cronologica, spiega Young

⁶ Il titolo è scritto in minuscolo anche sulla copertina del volume.

⁷ Hemingway scrive: "all the stories have a certain unity, the first five are in Michigan... and in between each one comes bang! the In Our Time [...] I've tried to do it so you get close up very quietly but absolutely solid and the real thing but very close, and then through it all between every story comes the rhythm of the in our time chapters" (2003, 123). L'attenzione che Hemingway riserva alla composizione del testo non diminuisce con il passare degli anni. In una lettera datata 12 luglio 1938, l'autore scrive a Maxwell Perkins, che si stava occupando di ripubblicare *In Our Time*: "I don't like the In Our Time there all by its-self with only numbers and not marked as chapters. They need the breaking apart that separate pages and the heading of chapters give. That would be the only possible way to have it published as one thing" (469). Poco oltre Hemingway richiede, con altrettanta chiarezza, di mantenere il carattere corsivo per le vignette (470).

nell'introduzione, gli eventi della vita di Nick costituiscono una narrazione significativa che segue le diverse tappe della sua crescita (Hemingway 1972, 5-6), ma che distrugge lo sperimentalismo e la novità della proposta dell'autore. Nello stesso volume, poi, Young riporta un lungo monologo interiore in cui Nick Adams riflette sulla sua attività di scrittore, intitolandolo appunto "On Writing," pensato da Hemingway come finale dell'ultimo racconto, "Big Two-Hearted River," e prontamente eliminato.⁸ Debra A. Moddelmog utilizza questo passaggio per riconoscere un ruolo ancora più importante a Nick, che nella sua lettura diventa non solo il protagonista unico, ma addirittura l'autore fittizio dell'intera raccolta (Moddelmog 1988, 592).⁹

In realtà, l'unica certezza che trova conferma nella forma finale del testo è che il tempo storico in cui si svolgono le azioni di *In Our Time* è quello di Nick, cioè il periodo prima, durante e dopo la Grande Guerra (Reynolds 1995, 46). Per raccontare al meglio questo tempo, Hemingway non si concentra su un protagonista solo, ma sceglie di narrare le storie di diversi personaggi, spesso molto simili a Nick Adams, che si richiamano vicendevolmente perché sono tutti parte della stessa storia. I protagonisti dei racconti compongono infatti un *collective protagonist* (Dunn e Morris 1995, 65), che rende *In Our Time* "l'autobiografia di una generazione fatta per episodi significativi" (Bacigalupo 2007, 55).

La prova più evidente di questa lettura è rintracciabile nel capitolo VI, quando Nick Adams, che di solito compare nei racconti più lunghi, diventa protagonista anche di una miniatura. "Nick sat against the wall of the church where they had dragged him to be clear of machine gun fire in the street. Both legs stuck out awkwardly. He had been hit in the spine. His face was sweaty and dirty" (Hemingway 1958, 81). Il linguaggio utilizzato è lo stesso delle altre vignette, con cui l'autore descrive una delle tante scene di guerra in cui un soldato è ferito al fronte. In questo modo, Hemingway mostra chiaramente che Nick Adams non è l'eroe unico portatore di tutto il significato del testo, ma uno dei ragazzi americani che hanno lasciato il Paese per combattere una guerra lontana e che presto hanno visto crollare, insieme ai compagni, anche i propri ideali. L'inserimento di Nick nelle miniature lo rende parte del *collective protagonist* del romanzo e mostra ciò che è davvero *In Our Time*, cioè un romanzo di racconti che tenta di raggiungere in modo originale un effetto di comunità, attraverso la compresenza e l'interazione di due tipologie testuali differenti: le *short story* e le vignette.

In generale, le vignette che Hemingway inserisce tra un capitolo e l'altro del suo romanzo di racconti ruotano attorno a tre temi principali: gli episodi di guerra, le scene della corrida e i fatti di cronaca nera, mostrando più di un collegamento con l'attività giornalistica svolta in quel periodo per il *Toronto Daily Star*. L'apparente disordine delle

⁸ In una lettera a Robert McAlmon del novembre 1924, infatti, Hemingway spiega: "I have decided that all that mental conversation in the long fishing story is the shit and have cut it all out" (2003, 133).

⁹ Per una risposta argomentata alla tesi di Moddelmog si veda J. M. Flora, "Saving Nick Adams for Another Day" (1993).

miniature, tuttavia, nasconde un intento preciso: attraverso le immagini cruente tratte da piccoli episodi contemporanei, Hemingway vuole mostrare come gli uomini, in modo fallimentare, usino la forza per ristabilire l'ordine in un mondo caotico (Burhans 1968, 315). Al centro di queste vignette regna incontrastata la violenza nelle sue diverse declinazioni, affrontata quasi sempre da uomini soli, esausti e impotenti, resi con un "he" spesso contrapposto a un "they." Così, per esempio, l'autore descrive un soldato che "when they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees" (Hemingway 1958, 63), un altro militare che "when the bombardment was knocking the trench to pieces at Fossalta, he lay very flat and sweated and prayed" (87), o ancora un torero che, stremato dalla lotta, "sat down in the sand and puked and they held a cape over him while the crowd hollered" (107). Come scrive Fernanda Pivano,

i brevi, fragili corsivi di *In Our Time*, dove gli orrori della guerra militare e della guerra civile vengono gettati nell'attenzione del lettore con la regolarità di gocce che cadono da una fogna sfondata, in una specie di immobilità dove all'uomo non resta che accettare, inevitabilmente, senza sapere altro fuori della certezza che non saprà mai il perché di niente, non sono che una conferma della vecchia idea che la realtà dei fatti vale più di mille parole, e sicuramente più della retorica, per magniloquente che essa sia. (Pivano 2011, 134-135)

Queste vignette, però, non vanno lette da sole: il lavoro dell'autore nel sistemare la versione definitiva di *In Our Time* si è rivolto soprattutto alla loro integrazione con i racconti. Lo spiega lo stesso Hemingway:

I've worked like hell most of the time and think the stuff gets better. Finished the book of 14 stories with a chapter on [of] *In Our Time* between each story – that is the way they were meant to go – to give the picture of the whole between examining it in detail. Like looking with your eyes at something, say a passing coast line, and then looking at it with 15X binoculars. Or rather, maybe, looking at it and then going in and living in it – and then coming out and looking at it again. (Hemingway 2003, 128)

Per comprendere meglio il meccanismo di reciprocità tra vignette e *short story* in questo romanzo di racconti, gli studiosi di Hemingway hanno spesso fatto ricorso al confronto con il montaggio cinematografico e con l'esperienza cubista. Secondo Massimo Bacigalupo, per esempio, il susseguirsi di scene che rendono il contesto storico-sociale del tempo (vignette) e di approfondimenti sulla coscienza individuale dei personaggi (racconti) rimanda all'alternarsi in un film di "brevi sequenze documentarie in bianco e nero a episodi a colori della vita personale dei protagonisti" (Bacigalupo 2007, 59). Il rapporto tra pittura e scrittura, invece, è stato proposto in diverse occasioni dallo stesso Hemingway (Plimpton 2002, 23). In questo caso, un'ulteriore conferma può emergere dalla copertina dell'edizione di *in our time* stampata a Parigi nel 1924, realizzata con la tecnica del collage, cioè componendo vari ritagli di giornali del tempo, in lingue diverse e su diversi argomenti di attualità. Il riferimento sembra essere proprio ai collage realizzati nel decennio precedente dai

pittori cubisti (Braque e Picasso *in primis*), riproposti poi da altre avanguardie. Come le composizioni cubiste, infatti, anche *In Our Time* prova a inserire nella stessa opera punti di vista differenti, ognuno testimone di un frammento di realtà, che insieme producono un effetto inedito sul fruitore dell'opera (Strychacz 1996; Vaught Brogan 1998; Narbeshuber 2006).¹⁰ In aggiunta, però, il lavoro di Hemingway costruisce progressivamente un percorso, vale a dire un romanzo di racconti in cui i temi, i personaggi, per quanto disordinati e compositi, non sono presentati istantaneamente, ma scaturiscono dall'incontro di voci diverse, assemblate grazie all'attività del lettore. Con questa struttura complessa, Hemingway cerca anche di instaurare un dialogo con chi legge, proponendo un percorso attraverso le tematiche più stringenti del suo tempo (l'"our time" presente già nel titolo), dal trauma della guerra alla ricerca di nuovi valori.

La guerra, come esperienza sconvolgente di perdita, morte, annientamento occupa sicuramente un posto fondamentale in questa storia. Anche Nick Adams, che in "Indian Camp," il primo racconto, "felt quite sure that he would never die" (Hemingway 1958, 21) scopre sulla propria pelle le atrocità e il dolore della battaglia. Avendo negli occhi le terribili immagini del fronte, le altre occasioni della vita quotidiana in cui la violenza è accettata senza scandalo appaiono paradossali. È grottesca la folla all'inizio del capitolo XII quando acclama il torero durante la corrida, mentre l'animale, ferito a morte, soccombe tra sangue e muggiti (137), così come lo sono le guardie nella vignetta del capitolo XV, che si allontanano disgustate da un uomo che stanno per impiccare, perché egli ha perso il controllo del proprio sfintere (193). Il protagonista di "Soldier's Home," Krebs, uno dei "cloni" di Nick partiti dall'America per andare a combattere in Europa, quando torna nella sua città natale, "at first [...] did not want to talk about the war at all. Later he felt the need to talk but no one wanted to hear about it. His town had heard too many atrocity stories to be thrilled by actualities" (89-90). Questa separazione dei diversi protagonisti dalla società, sancita anche da un nuovo sguardo critico sulla presunta "normalità," si traduce presto in una generale messa in discussione dei valori tradizionali, pubblici e privati. L'istituzione della famiglia, in particolare, è indagata attraverso il rapporto difficile tra padre e figlio ("Indian Camp," "My Old Man") e le relazioni di coppia rovinate dall'ipocrisia ("Mr. and Mrs. Elliot," "Cat in the Rain" e "Out of Season"). Preso atto che le istituzioni tradizionali non sono più in grado di garantire stabilità, *In Our Time* racconta di uomini e donne alla ricerca di nuovi valori, più attuali ed efficaci, che provano a sostituire alla violenza e alla falsità una nuova capacità di relazionarsi con il prossimo.

L'ultimo racconto, "Big Two-Hearted River," è il più emblematico da questo punto di vista, nonché uno dei più discussi dell'intera produzione di Hemingway. La storia si può riassumere con facilità: in fuga da qualcosa che lo tormenta, Nick Adams decide di

¹⁰ James Nagel (1987), inoltre, avvicina la tecnica di scrittura di Hemingway a quella della pittura impressionista, mentre Monika Gehlawat (2007) all'esperienza artistica di Cézanne.

tornare nei boschi del Michigan, dedicando una giornata a sistemare il suo campo nella foresta e quella successiva alla pesca delle trote. Nonostante la linearità della trama, molti commentatori hanno proposto interpretazioni estremamente complesse, legando strettamente l'esperienza di Nick a quella personale di Hemingway e spesso isolando "Big Two-Hearted River" dal contesto di *In Our Time* (Lamb 1991, 165). Leggere questa storia come parte conclusiva di un romanzo di racconti, invece, può forse suggerire alcuni spunti importanti per comprendere il significato del racconto e del testo nel suo insieme. Quando il lettore di *In Our Time*, all'inizio di "Big-Two Hearted River," segue Nick Adams mentre scende dal treno e si inoltra nella foresta, non ha bisogno di pensare alla ferita subita in guerra da Hemingway (Young 1966, 47) o all'infanzia travagliata dello scrittore (Lynn 1987, 102) per comprendere da che cosa stia scappando il protagonista del racconto. "The 'wounding' of Nick," scrive infatti James Nagel, "depends not on Hemingway's adventures in Italy in World War I, but on Nick's life experiences as depicted in *In Our Time*" (1999, 98). Come gli altri personaggi del romanzo, anche Nick non riesce a ritagliarsi un proprio spazio nella società, è alienato dalle relazioni interpersonali fallimentari e dall'esperienza al fronte: è per questo che decide di tornare nei luoghi in cui è cresciuto e in cui intravede la possibilità di una vita diversa. Per qualche momento, tuttavia, appena sceso dal treno che l'ha riportato in Michigan, Nick continua a provare un senso di spaesamento, perché un grande incendio ha distrutto le case della città di Seney e modificato significativamente l'ambiente. "Nick looked at the burned-over stretch of hillside, where he had expected to find the scattered houses of the town and then walked down the railroad track to the bridge over the river. The river was there" (Hemingway 1958, 177). Il fiume, uno dei primi elementi naturali a catturare l'attenzione di Nick, diventa così una presenza rassicurante, finalmente familiare, e una guida sicura per inoltrarsi nel bosco. Lì tutto sembra identico a quando Nick era bambino: la vita pare essere tornata a prima della guerra e della disillusione, e il protagonista può dire di sentirsi felice perché finalmente si è lasciato ogni cosa alle spalle. Naturalmente è soltanto un inganno della mente, subito smascherato dalla presenza di cavallette nere, "innaturali." Nick non è la stessa persona che era da bambino – quel bambino che in "Indian Camp," mentre attraversava in barca un altro fiume accanto a suo padre, pensava che non sarebbe mai morto – né può tornare a esserlo, ma grazie al contatto con il mondo naturale è forse in grado di riscoprire una parte di sé che custodiva senza darvi importanza. Come rileva Paolo Cognetti, facendo riferimento al titolo del racconto, "non è il fiume ad avere due cuori, è lui stesso: il cuore torbido del reduce di guerra, il cuore limpido del ragazzo che era stato" (2014, 95). E forse, si potrebbe aggiungere, anche dell'uomo che sarà dopo questa esperienza. "Seney was burned, the country was burned over and changed," scrive infatti Hemingway, "but it did not matter. It could not all be burned. He knew that" (1958, 180).

Il ritorno di Nick Adams nella foresta, allora, non fornisce un rifugio dai traumi della guerra o dall'insensatezza del vivere sociale. Presentandosi come il culmine del percorso

sviluppato da *In Our Time*, “Big Two-Hearted River” mette in discussione il rapporto tra l’uomo e il mondo, raccontando i tentativi di un’intera comunità di giovani di rintracciare nuove basi su cui fondare la propria esistenza. Nel caso di Nick, questa ricerca passa anche attraverso il riavvicinamento al mondo naturale per mezzo di una serie di gesti semplici – la preparazione del campo, la cottura del cibo e, soprattutto, la pesca – raccontati nei minimi particolari. Durante la prima giornata, il protagonista è ancora legato all’esistenza dalla quale vuole fuggire: come un soldato in guerra, Nick sistema il campo in una radura e inizia a cucinare il cibo in scatola che ha portato con sé. “I’ve got a right to eat this kind of stuff, if I’m willing to carry it” (Hemingway 1958, 187), dice a voce alta, quasi come se sentisse il bisogno di giustificarsi. Poi, il giorno successivo, il contatto con la natura si fa più diretto, perché il protagonista si dedica completamente all’esplorazione del bosco e alla pesca delle trote (Goretti 2013, 71). Tutto il contrario di un paesaggio sullo sfondo, il mondo naturale raccontato da Hemingway diventa così una presenza agente, attraverso cui testare se stessi e un nuovo tipo di contatto con l’altro, non-umano e umano. Assistendo al fallimento dei grandi ideali del progresso e della tecnologia, Nick ha capito di essere parte integrante di quel mondo violento e ingiusto che tenta di abbandonare e di dover lavorare innanzitutto su se stesso e sul suo modo di relazionarsi con la realtà (Agosto 2007, 9; O’Brien 2009, 81). Per questo decide di ripartire dalla concretezza della natura: per tentare di instaurare un rapporto nuovo fondato sul rispetto, come racconta la famosa scena in cui Nick lascia andare una trota appena pescata, avendo l’accortezza di bagnarsi le mani prima di toccarla, in modo da non recarle alcun danno (Hemingway 1958, 201).

Il percorso intrapreso da Nick in questo racconto è ovviamente soltanto agli inizi e mostra limiti evidenti. Alla fine di “Big Two-Hearted River,” infatti, l’attenzione del protagonista viene attirata da una zona più nascosta del bosco, la palude, nella quale non è ancora pronto ad avventurarsi. “Nick did not want to go in there now. [...] In the swamp the banks were bare, the big cedars came together overhead, the sun did not come through [...] in the fast deep water, in the half light, the fishing would be tragic” (211). Nick non vuole affrontare il “caos” della palude, in cui è impossibile mettere in atto quei gesti semplici con cui sta ricostruendo il suo percorso, e capisce che è prematuro rituffarsi nei ricordi dei tempi caotici dai quali si sta allontanando. Come si diceva in precedenza, “Big Two-Hearted River” è solo l’avvio di una vita diversa – “there were plenty of days coming when he could fish the swamp” (212) – lo testimoniano anche il suo finale aperto e la particolare struttura di *In Our Time*. Ma la scelta di Hemingway di comporre un romanzo di racconti è giustificata proprio dalla ricerca di un rapporto rinnovato tra autore e lettore, in cui quest’ultimo è chiamato a mettersi in gioco, a unire le storie di *In Our Time* grazie alla sua esperienza e a prendere parte attivamente al cammino ancora *in fieri* che viene proposto dal suo autore e dai suoi personaggi.

In fieri è anche la ricostruzione teorica del romanzo di racconti, che qui si è potuto accennare attraverso alcuni punti rilevanti. Questo genere letterario, troppo spesso

ignorato, merita di certo un'attenzione critica più puntuale, per la sua capacità di illuminare la lettura di alcuni classici e di numerosi testi attuali, non solo americani (Smith 2016, 208). Spingendosi ben oltre lo sperimentalismo del periodo modernista, il romanzo di racconti è diventato un genere sempre più diffuso, perché incarna efficacemente molte delle problematiche innovative delle poetiche contemporanee (nuovo realismo, opera aperta, plurivocità, risposta estetica del lettore, frammentarietà della comunicazione...). Non è un caso che le sorti di questo genere sembrino richiamare con maggiore frequenza l'attenzione del mondo accademico e dei lettori – lo dimostrano le pubblicazioni su riviste specializzate, l'organizzazione di convegni internazionali e gli importanti premi assegnati a romanzi di racconti di successo. Un ultimo dato significativo è rappresentato dal numero crescente di scrittori e scrittrici che tutt'ora si affidano a questa forma letteraria, attratti dalla possibilità di raccontare le diverse sfaccettature della contemporaneità. Si tratta di autori come Colum McCann, che in *Let the Great World Spin* (2009) prova a rendere conto degli effetti individuali e collettivi del disastro dell'11 settembre a New York; o Jennifer Egan, che scrive *A Visit from the Goon Squad* (2011) per raccontare come personaggi diversi possano combattere singolarmente la stessa lotta contro il tempo; o ancora, per citare un caso italiano, Paolo Cognetti, che con i racconti di *Sofia si veste sempre di nero* (2012) ricostruisce il ritratto della protagonista attraverso le sue difficoltà e gli sguardi di chi l'ha conosciuta. Più in generale, si può rilevare che la maggior parte degli autori e delle autrici, oggi, sfrutta il romanzo di racconti per analizzare il senso di solitudine che caratterizza questo tempo e che le sempre più efficienti possibilità di connessione offerte dalla tecnologia non sono in grado di arginare. La consapevolezza che i miti del successo, della competizione, dell'individualismo non hanno condotto a una maggiore felicità, ma hanno rafforzato le disuguaglianze e le ingiustizie, si riflette nella scrittura di storie frammentarie con protagonisti solitari e alienati. È a questo punto che emerge la peculiarità del romanzo di racconti: non limitandosi alla sola diagnosi, questo genere sfrutta le potenzialità della finzione letteraria per fornire una prospettiva alternativa, cioè una narrazione caleidoscopica che si afferma anche come gesto politico e democratico (Maudet 2014, 3).

BIBLIOGRAFIA

- ADAIR, W. 1977. "Landscape of the Mind: 'Big Two-Hearted River'." *College Literature*, 4/2: 144-151.
- . 1991. "'Big Two-Hearted River': Why the Swamp is Tragic." *Journal of Modern Literature*, 17/4: 584-588.
- AGOSTO, M. C. 2007. "Inventing Nature in 'Big Two-Hearted River'." *Journal of the Short Story in English*, 49: 2-11.
- ASOR ROSA, A. 1999. "Mutamenti del tempo." In *Un altro Novecento*, 93-115. Firenze: La Nuova Italia.

- AUERBACH, E. 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Vol. 2. Torino: Einaudi.
- BACHTIN, M. 1979. *Estetica e romanzo*. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- . 1988. "Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo." In *L'autore e l'eroe*, a cura di C. Strada Janovič, 195-244. Torino: Einaudi.
- BACIGALUPO, M. 2007. "Hemingway: esperienza e scrittura." In *Hemingway. Talento, tormenti e passioni*, 54-60. Milano: Gr Edizioni.
- BURHANS, C. S. 1968. "The Complex Unity of *In Our Time*." *Modern Fiction Studies*, 14/3: 313-328.
- BEALL, J. 2015. "Hemingway's Formation of *In Our Time*." *The Hemingway Review*, 35/1: 63-77.
- BENJAMIN, W. 2002. "Libri di Thornton Wilder e Ernest Hemingway." In *Opere complete III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser e E. Ganni, 437-443. Torino: Einaudi.
- BERTONI, F. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- CAMATI, A. S. 1982. "Ritual as Indicative of a Code of Values in Hemingway's *In Our Time*." *Revista Letras*, 31: 11-25.
- CASTELLUCCI COX, K. 1998. "Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich." *College English*, 60/2: 150-172.
- CHASE, R. 1957. *The American Novel and Its Tradition*. New York: Doubleday.
- CLIFFORD, S. P. 1994. "Hemingway's Fragmentary Novel: Readers Writing the Hero in *In Our Time*." *The Hemingway Review*, 13/2: 12-23.
- COGNETTI, P. 2012. "Sofia si veste sempre di nero." *Capitano, mio capitano!* (blog), settembre 2012. Ultima consultazione: 9 giugno 2017. <http://paolocognetti.blogspot.it/2012/09/sofia-si-veste-sempre-di-nero.html>
- . 2014. *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti*. Roma: Minimum Fax.
- CORTI, M. 1976. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- DAVIS, R. G. 1997. "Identity in Community in Ethnic Short Story Cycles." In *Ethnicity and the American Short Story*, edited by Julie Brown, 3-24. New York: Garland Publishing.
- . 2001. "Oral Narrative as Short Story Cycle: Forging Community in Edwidge Danticat's *Krik! Krak!*" *MELUS*, 26/2: 65-81.
- DUNN, M. e A. MORRIS. 1995. *The Composite Novel*. New York: Twayne Publisher.
- ECO, U. 1985. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- . 1995. *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- EJCHENBAUM, B. 2003. "Teoria della prosa." In *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, 231-247. Trad. it. di C. Riccio. Torino: Einaudi.
- ELIOT, T. S. 2006. *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri. Milano: Rizzoli.
- FITZGERALD, F. S. 2005. "How to Waste Material: A Note on My Generation." In *My Lost City. Personal Essays, 1920-1940*, edited by J. L. W. West, 77-81. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLORA, J. M. 1993. "Saving Nick Adams for Another Day." *South Atlantic Review*, 58/2: 61-84.
- GEHLAWAT, M. 2007. "Painterly Ambitions: Hemingway, Cézanne and the Short Story." *Journal of the Short Story in English*, 49: 1-13.
- GORETTI, M. V. B. 2013. "'In the Breaking of the Bread': Holy and Secular Communion in 'Big Two-Hearted River'." *The Hemingway Review*, 33/1: 65-72.
- HEMINGWAY, E. 1958. *In Our Time*. New York: Scribner.
- . 1972. *The Nick Adams Stories*, a cura di Philip Young. New York: Scribner.
- . 2003. *Ernest Hemingway. Selected Letters 1917-1961*, edited by C. Baker. New York: Scribner.
- . 2015. *in our time: The 1924 Text*, ed. by J. Gifford. Victoria: Modernist Versions Project-University of Victoria.

- INGRAM, F. L. 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. Parigi: Mouton.
- ISER, W. 1972. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." *New Literary History*, 3/2: 279-299.
- . 1987. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Trad. it. di R. Granafei e C. Dini. Bologna: Il Mulino.
- KENNEDY, J. G. 1995. *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KERMODE, F. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- LAMB, R. P. 1991. "Fishing for Stories: What 'Big Two-Hearted River' is Really About." *Modern Fiction Studies*, 37/2: 161-181.
- LUNDÉN, R. 1999. *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi.
- . 2014. "Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film." *Interférences littéraires*, 12: 49-60.
- LUSCHER, R. M. 1989. "The Short Story Sequence." In *Short Story Theory at a Crossroads*, edited by S. Lohafer and J. E. Clarey, 148-167. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- . 2012. "The American Short-Story Cycle: Out From the Novel's Shadow." In *A Companion to American Novel*, edited by A. Bendixen, 357-372. Oxford: Blackwell Publisher.
- LYNN, K. S. 1987. *Hemingway*. New York: Simon.
- MANN, S. G. 1989. *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.
- MAUDET, C. 2014. "Deux entretiens avec Colum McCann." *Transatlantica* 1. Ultima consultazione: 13 gennaio 2017. <http://transatlantica.revues.org/6940>.
- MODELMOG, D. A. 1988. "The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of *In Our Time*." *American Literature*, 60/4: 591-610.
- NAGEL, J. 1987. "Literary Impressionism and *In Our Time*." *The Hemingway Review*, 6/2: 17-26.
- . 1999. "Hemingway's *In Our Time* and the Unknown Genre: The Short-Story Cycle." In *American Literary Dimensions*, edited by J. L. Halio and B. Siegel, 91-98. Newark: University of Delaware Press.
- . 2001. *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of a Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- NARBESHUBER, L. 2006. "Hemingway's *In Our Time*: Cubism, Conservation, and the Suspension of Identification." *The Hemingway Review*, 25/2: 9-28.
- O'BRIEN, S. M. 2009. "'I, Also, Am in Michigan': Pastoralism of Mind in Hemingway's 'Big Two-Hearted River'." *The Hemingway Review*, 28/2: 66-86.
- PACHT, M. 2009. *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- PATEA, V. 2012. "The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre." In *Short Story Theories*, 1-24. Amsterdam: Rodopi.
- PIVANO, F. 2011. *Leggende americane*. Milano: Bompiani.
- PLIMPTON, G. 2002. "An Interview with Ernest Hemingway." In *Ernest Hemingway's The Sun Also Rises: A Casebook*, edited by L. Wagner-Martin, 15-32. Oxford: Oxford University Press.
- REID, I. 1977. *The Short Story*. Londra: Methuen & Co.
- REYNOLDS, M. 1995. "Hemingway's *In Our Time*: The Biography of a Book." In *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, edited by J. G. Kennedy, 35-51. Cambridge: Cambridge University Press.

- SARTRE, J. P. 1947. "A propos de *Le bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner." In *Situations I*, 70-73. Paris: Gallimard.
- SMITH, J. J. 2011. "Locating the Short-Story Cycle." *The Journal of the Short Story in English*, 57: 59-79.
- . 2013. "Writing Ritual, Resisting Resolution: The Short Story Cycles of Hemingway and Steinbeck." *Short Fiction in Theory and Practice*, 3/2: 175-192.
- . 2015. "The Short Story Cycle in American Fiction." In *Critical Insights: The American Short Story*, edited by M. Cocchiarale and S. D. Emmert, 3-19. Amenia, NY: Grey House.
- . 2016. "Teaching the Short Story Cycle, Teaching American Literature." *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture*, 16/2: 207-227.
- STRYCHACZ, T. 1996. "In Our Time, Out of Season." In *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*, edited by S. Donaldson, 55-87. Cambridge: Cambridge University Press.
- SVOBODA, F. 1996. "Landscapes Real and Imagined: 'Big Two-Hearted River'." *The Hemingway Review*, 16/1: 33-42.
- VAUGHT BROGAN, J. 1998. "Hemingway's *In Our Time*: a Cubist Anatomy." *The Hemingway Review*, 17/2: 31-46.
- WAGNER-MARTIN, L. 1975. "Juxtaposition in Hemingway's *In Our Time*." *Studies in Short Fiction*, 12/3: 243-252.
- WINN, H. 1990. "Hemingway's *In Our Time*: 'Pretty Good Unity'." *The Hemingway Review*, 9/2: 124-141.
- YOUNG, P. 1966. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- ZAGARELL, S. 1988. "Narrative of Community: The Identification of a Genre." *Signs*, 13/3: 498-527.