

*COLLINE COME ELEFANTI BIANCHI* DI E. HEMINGWAY

UNA PROPOSTA DI STUDIO

*HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS* BY E. HEMINGWAY

A STUDY PROPOSAL

di Marco Franceschina

Università degli Studi di Milano; EHESS/CEMS Paris

[marco.franceschina@unimi.it](mailto:marco.franceschina@unimi.it) / [marco.franceschina@ehess.fr](mailto:marco.franceschina@ehess.fr)

**Abstract**

Di fronte a «Colline come elefanti bianchi» di E. Hemingway, non si può non essere incuriositi dal compito interpretativo richiesto al lettore: l'autore omette informazioni fondamentali, minacciando la comprensione della scena descritta nel testo. Questo articolo si interroga, quindi, su cosa significhi interpretare questo testo, discutendo l'idea pervasiva che interpretare coincida sempre con la risposta alla domanda "cosa voleva dire l'autore?". Sviluppando criticamente questo punto, affermerò quindi che un racconto come quello di Hemingway non solo determina un nuovo e più pregnante concetto di "interpretazione", ma coincide anche con la richiesta di un particolare coinvolgimento narrativo del lettore nel racconto stesso.

When faced with E. Hemingway's «Hills Like White Elephants», one cannot but be intrigued by the interpretation task required from the reader: the author omits fundamental information, threatening the understanding of the scene described in the text. This article questions, therefore, what it means to interpret this text, discussing the pervasive idea that interpreting always coincides with the answer to the question «what did *the author* mean?». Critically developing this point, I will thus affirm that a story such by Hemingway will not only determine a new and more pregnant concept of «interpretation» but will also coincide with the demand for a particular narrative involvement of the reader in the story itself.

## **Keywords**

Hemingway; interpretazione; ricezione estetica; narrazione

Hemingway; interpretation; aesthetic reception; narrative

## Introduzione

Di fronte a *Colline come elefanti bianchi* di E. Hemingway,<sup>1</sup> non si può che rimanere prima straniti e poi incuriositi dal lavoro di interpretazione richiesto al lettore. Quello che infatti viene presentato è un dialogo nel quale egli si trova immerso, quasi senza volerlo: due persone, un uomo e una donna, legati da una relazione affettiva non esplicitata, discutono in un bar prima di prendere un treno. Il discorso che conducono vede il costante differimento del suo oggetto – mai chiaramente esplicitato – e, parallelamente, l'affacciarsi di reazioni emotive molto forti da parte dei personaggi. A partire dall'affermazione dell'uomo, che sostiene che «sarà un'operazione semplicissima», la tensione del dialogo cresce inesorabilmente, mettendo il lettore davanti ad una conflittualità che culmina addirittura nella patica richiesta della donna di «smettere di parlare». E tutto questo mantenendo il lettore all'oscuro dell'oggetto del contendere, rendendo, per lo meno ad una prima lettura, il testo meno comprensibile. Non è, infatti, raro che serva una seconda lettura dello scritto, se non addirittura una sua rappresentazione teatrale, per figurarselo chiaramente.<sup>2</sup>

Inevitabile, allora, che davanti ad un simile dialogo e ai suoi pochi certi elementi i tentativi della critica siano stati innanzitutto quelli di comprendere quale tipo di rapporto intrattengano i due protagonisti e come si evolverà di fronte al non-detto del testo. Dalle interviste a Hemingway,<sup>3</sup> risulta infatti chiaro che l'oggetto del contendere fra i due protagonisti sia una decisione da prendersi rispetto all'aborto del figlio di Jig.

E tuttavia, fin da subito, occorre fare una precisazione: l'esperienza della fruizione non permette al lettore di accedere a questa informazione, lasciandogliela tuttalpiù immaginare e chiedendo, ma solo eventualmente, di cercarla al di fuori del testo. Vedremo come questo elemento di ricerca sarà essenziale, implicando alcune impostazioni di fondo su cosa vuol dire interpretare. Così, quello che risulterà interessante

---

<sup>1</sup> E. Hemingway, "Colline come elefanti bianchi", in E. Hemingway, *I quarantanove racconti*, trad. it. di V. Mantovani, Milano, Mondadori, 2016, pp. 139-142.

<sup>2</sup> Ricordiamo solamente la rappresentazione tenuta a Milano al Teatro F. Parenti, messa in scena secondo la drammaturgia di M. Mazzocut-Mis e regia di P. Bignamini, in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano.

<sup>3</sup> Su questo punto, G Plimpton, "Ernest Hemingway, The Art of Fiction No. XXI", in *The Paris review*, vol. 18, n. 1, 1958, pp. 61-89.

nel quadro di un'estetica ermeneutica sarà il fatto che anche ad una lettura vergine, scevra di informazioni critiche e biografiche su Hemingway,<sup>4</sup> essa risulterà significativa.

Dovremo quindi fare lo sforzo di considerare il testo per quello che ci dice: possiamo solo immaginare quale sia l'oggetto di conflitto fra i due protagonisti, senza avere peraltro alcuna informazione né sul loro tipo di relazione, né sugli sviluppi di essa.

E così, proprio in virtù di questo sforzo, saremo anche costretti ad ammettere che ricostruire cosa Hemingway abbia celato dietro questa omissione è in fondo un'operazione che ci distoglie dall'*esperienza* del testo, costringendoci a ricostruirla al di fuori di esso e lasciandoci intendere *de facto* il processo di interpretazione come *ritrovamento dell'intenzione perduta dell'autore sulla base degli indizi da lui lasciati*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Nella vastissima letteratura critica dedicata al più breve racconto della produzione di Hemingway, è possibile identificare due specifiche linee di tendenza: il tentativo di decifrazione del finale dell'opera e il ritrovamento di elementi biografici di *Hemingway* che giustifichino la scrittura di un tale testo. Entrambe queste linee di ricerca insistono sulla scontatezza dell'omissione hemingwayana: Jig e l'Americano parlano *de facto* di un aborto che minaccia la loro relazione. A partire dal lavoro del 1998 di H.K. Justice, che esplora la storia della dedica del testo, si aggiunge l'idea che avrebbe poi permesso di unire le due linee di ricerca appena esposte: il testo infatti sarebbe stato redatto per parlare del divorzio dell'autore (H.K. Justice, "Well, Well, Well": cross-gendered autobiography and the manuscript of 'Hills like white elephants'", in *The Hemingway Review*, vol. 18, n. 1, Fall 1998, pp. 1-17). Questa impostazione trova, come vedremo, un autorevole precedente in un importante biografo di Hemingway, Jeffrey Meyers. In J. Meyers, *Hemingway: a biography*, New York, Da Capo Press, 1999, 196-197. A questa impostazione, si affianca così un'importante sottolineatura metodologica. Infatti, come mette in luce P. Rankin, l'indagine critica dovrà adottare un tale o tal altro sistema di interpretazione simbolica. Solo così, infatti, alcuni elementi (le colline, gli elefanti, il sorriso di Jig etc...) potranno essere fatti valere come indizi di un elemento *extratestuale*, alla luce del quale *comprendere il testo*. In P. Rankin, "Hemingway's Hills Like White Elephants", in *The Explicator*, vol. 63, n. 4, 2010, 234-237. Di qui, la critica si è di fatto concentrata su *come potere spiegare il finale della storia*. Un buon riassunto, dunque, anche se non recentissimo, di tale approccio si trova in D. Wyche, "Letting the Air Into a Relationship: Metaphorical Abortion in 'Hill White Elephants'", in *The Hemingway Review*, vol. 22, n.1, pp. 56-71. In particolare, troviamo in questo articolo raccolte le differenti posizioni circa l'interpretazione del finale aperto dell'opera (T. O'Brien, K. Johnston, T.M. Gilligan, S. Renner, H.L. Hannum) e alle quali possiamo aggiungere il lavoro di N. Hashimi, che completa la panoramica sulle quattro possibilità logiche di interpretazione del finale: l'operazione abortiva è effettiva o non lo è; essa determina altresì un rottura nella coppia, o meno (N. Hashimi, "'Hills Like White Elephants': The Jilting of Jig", in *The Hemingway Review*, vol. 23, n. 1, 2003 pp. 72-83). A partire da questa impostazione dobbiamo poi citare lo sviluppo del dibattito sull'opera dal punto di vista sociale: differenti interpretazioni del finale determinano, infatti, differenti interpretazioni del rapporto di potere fra Jig, la donna, e l'Americano, l'uomo. In particolare, due lavori possono essere menzionati, per segnare l'inizio di questo filone interpretativo e i suoi recenti sviluppi: M. Gillette, "Making Modern Parents in Ernest Hemingway's 'Hills like White Elephants' and Vina Delmar's 'Bad Girl'", in *Modern Fiction Studies*, vol.53, n.1, 2007, pp. 50-69 e V. Kale e J. Raskauskas, "Ernest Hemingway's 'Hills like White Elephants'", in *The Explicator*, vol. 79, n.1-2, 2022, pp. 69-73.

<sup>5</sup> Senza addentrarsi nella complessa storia dell'ermeneutica, ci si limita qui a rimandare a due studi che problematizzano direttamente questa idea. R. Shustermann, "Beneath interpretation: against hermeneutic holism", in *The Monist*, vol. 73 n. 2, 1990, pp. 181-204, ripreso recentemente e ampliato in J. Michel *Qu'est-ce que l'hermeneutique?* Paris, PUF, 2023, pp. 258-266. In entrambi si sviluppa l'idea che il processo di interpretazione di un'opera d'arte *non* coincida con il disvelamento dell'intenzione autoriale, ma come manifestazione di una coesione interna dell'opera.

O, in altre parole, far coincidere il processo di interpretazione con la domanda “cosa voleva *veramente* dire l’autore?”.

Al contrario, di fronte ad un’omissione così importante, ciò che sembra più interessante è seguire un’ipotesi di lavoro diversa: chiedersi quale sia la motivazione di simile omissione, *de facto* indagando *l’effetto* da essa generato sul lettore.

In questa operazione ci aiuta un saggio che esula dal dibattito contemporaneo sul testo di Hemingway, riconducendolo già qualche decina di anni fa a quell’intuizione espressa nel paragrafo precedente. Si tratta del noto testo *Alla ricerca del presente perduto* di M. Kundera contenuto nella collettanea di saggi *I testamenti traditi*.<sup>6</sup>

In questo saggio, Kundera propone la seguente tesi: Hemingway, in *Colline come elefanti bianchi* riuscirebbe a cogliere la realtà di un dialogo che accade, la sua «concretezza», laddove generalmente l’arte letteraria astrarrebbe dall’ordinarietà del vissuto per renderlo più appetibile.

Kundera sembra, cioè, suggerire che l’arte letteraria e teatrale, nel rappresentare lo scorrere della vita, generalmente ne trasformano profondamente il ritmo: lo rendono più serrato, ne chiarificano gli aspetti oscuri, ne asciugano le parole. O, altrimenti: rendono appetibile la storia narrata, con l’obiettivo di non far annoiare il lettore o lo spettatore. Al contrario, nella produzione artistica di Hemingway, le cose starebbero diversamente. Essa tenterebbe di «cogliere la struttura della conversazione *reale*» (*corsivi miei*), che dunque – suggerisco io – dobbiamo supporre potersi distinguere in linea di principio da quella sperimentata all’interno di un regime finzionale: «Che cos’è una conversazione, nella realtà, nella concretezza del presente? Non lo sappiamo. Sappiamo solo che a teatro, in un romanzo, o persino alla radio le conversazioni sono ben diverse da quelle reali. Una delle ossessioni artistiche di Hemingway fu indubbiamente questa: di cogliere la struttura della conversazione reale».<sup>7</sup>

L’operazione di Hemingway risulta dunque chiara secondo questa prospettiva: se generalmente il regime di finzionalità in cui è inserito un dialogo romanzesco dona un ritmo rispetto ad un dialogo reale – tagliandone le pause, focalizzandosi su certi dettagli visivi o uditivi e, in generale, rendendocelo diverso e *più interessante* rispetto al

---

<sup>6</sup> M. Kundera, “Alla ricerca del presente perduto”, in *I testamenti traditi*, trad. it. di M. Daverio, Milano, Adelphi, 2007, pp. 119-142.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 133.

medesimo dialogo avuto nella realtà – *Colline come elefanti bianchi* lavora in modo opposto, mirando a cogliere precisamente tutto ciò che un regime finzionale tendeva ad eliminare o, comunque, a ridurre notevolmente: la ripetitività, il suo non detto, la sua trivialità.

Tuttavia, così posta la questione non sembra di particolare interesse estetico: Kundera starebbe infatti sostenendo una tesi secondo la quale Hemingway avrebbe lavorato con un concetto di *mimesis* in quanto copia (esatta) del reale. Una tesi questa che presenta dei notevoli problemi in sé stessa e che la tradizione estetica occidentale ha da sempre tentato di allontanare.<sup>8</sup>

Eppure, a ben vedere, questo non sembra l'intento dell'autore, tanto che Kundera deve subito precisare la sua tesi in modo decisivo. Dice infatti l'autore de *I testamenti traditi*: «Hemingway non si è limitato a cogliere la struttura del dialogo reale ma ha saputo servirsene per creare una forma, una forma semplice, trasparente, limpida, bella, come appare da “Colline come elefanti bianchi”». <sup>9</sup> «Creare una forma», dunque; ovvero, non si tratta di restituire il reale *per così com'è* attraverso la scrittura letteraria, in doppia – e in fondo inutile – copia, ma di metterne in luce nuovi aspetti, *costituirlo* per certi versi, *donandogli forma*. Cioè, si tratta di cogliere che, seppure l'arte di Hemingway avesse meglio descritto un dialogo non proponendone censure, lo avrebbe fatto pur sempre attraverso una mediazione e, nello specifico, una mediazione testuale: attraverso una perizia tecnica che richiede capacità di accostamento delle proposizioni e oculatezza nella scelta degli argomenti. Bisognerebbe, cioè, dire che, con *Colline come elefanti bianchi*, si ha la particolare esperienza di poter assistere effettivamente a certune dinamiche reali, ma senza dimenticare che lo abbiamo fatto *attraverso* un *medium* artistico.

Che tipo di esperienza il lettore trova dunque davanti al testo? Se ammettiamo infatti che *Colline come elefanti bianchi* colga la concretezza del reale più di quanto lo faccia la ripresa *ex-post* di un qualunque dialogo avvenuto fra due persone, ammettiamo

---

<sup>8</sup> Sarebbe qui fuori luogo riportare la storia di uno dei concetti più fondanti di tutta l'estetica occidentale. Basterà dunque ricordare come già per Platone e Aristotele la *mimesis* non ha nulla a che fare con il rendere irricognoscibile la copia artistica dal modello reale. Già nel *Cratilo*, infatti, Platone mette l'attenzione sull'impossibilità di rappresentare il reale in tutte le sue molteplici qualità (*Cratilo*, XXXIX, 430a-432c), di fatto determinando un duplice scarto dall'Idea. Più tardi, Aristotele, nella *Poetica*, insisterà sull'idea che imitare significa operare razionalmente una scelta sugli elementi che potranno o meno far parte della rappresentazione, con l'obiettivo di procurare piacere (*Poetica*, 48b 8-15) e di immaginare il possibile (*Poetica*, 51a 36-38).

<sup>9</sup> M. Kundera, “Alla ricerca del presente perduto”, cit., p. 133.

contestualmente – come detto – che l’arte colga qualcosa in più e di più fondamentale *del* e *rispetto al* reale stesso.

Chiederci come questo sia possibile coinciderà con l’approfondimento di quella nozione di «concretezza» proposta da Kundera, sia attraverso quanto permesso dal suo stesso testo, sia da un’indagine sull’esperienza di fruizione estetica generata dal testo di Hemingway.

### **Approfondire Kundera**

Riassumendo l’argomentazione di Kundera ci troviamo di fronte a due punti essenziali rispetto alla caratterizzazione di tale “concretezza messa in forma” dal dialogo di Hemingway.

Innanzitutto, infatti, tale concretezza é ottenuta secondo Kundera per “allargamento”: non si tratta di fotografare specificamente una situazione, ma di lasciarla il più aperta possibile, donando al lettore la capacità di immaginare la storia di un’infinità di uomini e di donne che avrebbero potuto trovarsi in quella situazione: «La cosa curiosa in questo racconto di cinque pagine, è che, basandosi sul dialogo, ci si può immaginare un’infinità di cose diverse [...]. Insomma, a voler inventare i possibili scenari che possono nascondersi dietro il dialogo non si finirebbe più». <sup>10</sup> L’astrattezza è qui dunque intesa come l’astrattezza di *ciò che potrebbe* accadere e quindi potrebbe in linea di massima riguardare tutti. Di qui, la sua concretezza o, meglio, la sua concretezza *in quanto archetipo*: modello in attesa di darsi nella singola occasionalità. In seconda battuta, Kundera fa poi valere questa intuizione anche rispetto ad altre interpretazioni del medesimo testo e, in particolare quella condotta da Meyers. <sup>11</sup> Kundera infatti nota che non bisogna intendere l’astrattezza del racconto come un confronto sintetico con le grandi opere della letteratura (questo passo ricorda questo, questo quest’altra etc. ...) ma – appunto – nell’amore per il possibile, lasciandone trasparire la concretezza archetipica. Dunque, rendere grande questo racconto sulla base di una spiegazione che sta oltre il testo, capace di ricavarne il *vero significato*, è misconoscere quanto scritto e quanto

---

<sup>10</sup> M. Kundera, “Alla ricerca del presente perduto”, cit., p. 122.

<sup>11</sup> J. Meyers, *Hemingway: A Biography*, cit., pp. 196-197.

avviene nell'esperienza stessa di quel testo. E ciò vale sia per quanto concerne una lettura che si sforzi di intendere l'«amore per il possibile» come ricerca di ciò che potrebbe avere immaginato Hemingway, sia in quanto possibile collocazione di quest'opera nel canone letterario. Entrambi gli interventi critici sarebbero accomunati dalla volontà di aggirare il testo, di trovarne una sua più profonda causa al quale ridurlo – causa che però esulerebbe da esso, rendendolo *de facto* un orpello alla sua più vera comprensione. Nelle parole di Kundera, un'interpretazione cosiddetta «kitschizzante»: «È in questo modo che l'interpretazione kitschizzante condanna a morte le opere d'arte [...]. È una tentazione venuta dall'inconscio collettivo; una ingiunzione del suggeritore metafisico; una esigenza sociale permanente; una forza. [...] Getta, sull'attimo presente, il velo dei luoghi comuni affinché il volto del reale scompaia. Perché tu non sappia mai ciò che hai vissuto».<sup>12</sup>

Così, a fronte di questi due passaggi siamo portati a riformulare con più forza e urgenza la domanda dalla quale eravamo partiti – che esperienza ha il lettore di fronte a un testo simile? – perché in effetti le risposte dell'autore paiono tanto affascinanti, e certamente verosimili, ma forniscono pochi dettagli su simile esperienza del possibile all'opera nel testo. Stiamo dunque ammettendo che tale istanziazione di possibilità sia da intendersi in modo generale a tal punto che qualunque opera basata su un non-detto riuscirebbe a intercettare la concretezza del nostro vissuto? Difficile a credersi. D'altra parte, il fascino dell'opera di Hemingway non sembra risiedere – o, perlomeno non sembra risiedere essenzialmente – in un lavoro intellettuale di decifrazione né riguardo all'esplicitazione del non-detto del testo, né nella sua dotta collocazione nella tradizione letteraria, ma appunto in questa intensa capacità di empatizzazione con i personaggi.<sup>13</sup>

Veramente, allora, sembra più fruttuoso impostare la questione chiedendoci di che genere sia l'esperienza del possibile generata da questo non-detto proposto da Hemingway: perché intendere il possibile nei termini generali di una «messa in forma della concretezza» non sembra chiarificare di molto la questione. Infatti, si tratterebbe di una concretezza ben diversa da quella con la quale definiremmo un vissuto reale. Se *effettivamente* fossimo nella situazione di voler sapere cosa si stanno dicendo due

---

<sup>12</sup> M. Kundera, «Alla ricerca del presente perduto», cit., p. 142.

<sup>13</sup> Punto particolarmente delicato per ogni teoria estetica della ricezione artistica, è stato recentemente approfondito, con ulteriore bibliografia, in L.P. Romero, *Guardare chi guarda*, trad. it. di E. Passoni, Milano, Mimesis, 2021, pp. 103-152.

sconosciuti al bar e potessimo farlo – entrambe condizioni non scontate nel vissuto reale, che invece lo sono in quello finzionale –, avremmo a che fare con una *concretezza* molto diversa da quella che sta qui intendendo Kundera. Concretamente, infatti, nella vita quotidiana, potremmo chiedere ai due interlocutori di darci qualche informazione in più, interagendo verbalmente o gestualmente con loro; e comunque rimane verosimile pensare che avremmo dei dubbi sul farlo effettivamente, dato il loro esserci sconosciuti. Diversamente, il regime in cui ci relega la fruizione artistica ci rende strutturalmente curiosi di sapere cosa stia succedendo nella storia e, al contempo, ci vieta di domandare ulteriori informazioni ai personaggi suggerendoci tuttalpiù di dichiarare insensato ciò che stiamo leggendo.

E se queste risulteranno forse essere precisazioni banali, riducibili al rilievo che la rappresentazione letteraria di un'esperienza è differente da quella stessa esperienza reale, esse ci permettono nondimeno di riproporre, approfondita, la questione fondamentale: in che senso Hemingway ha colto una concretezza del dialogo? Cosa Kundera ha inteso con questo termine, applicandolo a *Colline come elefanti bianchi*?

Per rispondere a questa domanda, sarà dunque utile approfondire quella prima esplicitazione della concretezza proposta da Kundera attraverso le intuizioni della cosiddetta Scuola di Costanza e dell'elaborazione estetico-ermeneutica di H. G. Gadamer e P. Ricoeur, inquadrando più esplicitamente quale genere di effetto è proposto sul lettore dal testo di Hemingway. Data la natura del presente contributo, non ci si soffermerà sul dibattito interno a queste posizioni, che dovrebbe essere certo affrontato riconoscendone la loro specificità e, alle volte, inconciliabilità, ma si insisterà su quella continuità che ha reso alla critica la possibilità di parlare di *un paradigma* di estetica della ricezione, riferendosi specificamente alle elaborazioni teoriche della Scuola di Costanza e dell'estetica ermeneutica. Laddove necessario, la paternità delle idee esposte sarà riportata in nota.

## **Distanza**

Il primo punto dal quale è necessario partire potrà forse risultare ovvio, ma in *Colline come elefanti bianchi* assume una rilevanza decisiva: il fatto che ogni storia narrata si

pone come mediazione dell'esperienza vissuta; essa avviene, cioè, in seconda battuta rispetto al fluire dell'esperienza, tentando di descriverlo o di rielaborarlo, ma pur sempre ponendosi successivamente al suo accadere. Così, come tutti i testi, anche quello di Hemingway suggerisce una storia che si pone come oggetto di mediazione di un'esperienza possibile.

E proprio in virtù di ciò il lettore deve attuare un procedimento di continuo passaggio dal mondo della *propria* esperienza ad un mondo che ne rielabora alcuni o tutti gli aspetti – il cosiddetto «mondo del testo».<sup>14</sup>

Per operare questo procedimento, che potrebbe essere definito in termini molto generali un'operazione di interpretazione, è altresì necessario compiere un'operazione di *distanziamento* dalla propria esperienza vissuta:<sup>15</sup> se la storia raccontata fosse identica all'esperienza vissuta, non ci sarebbe nessun testo possibile e, in generale, non vi sarebbe bisogno di alcun testo, poiché esso si porrebbe come copia di un'esperienza innegabilmente più ricca e varia – e certo più interessante. Dobbiamo dunque ammettere che un testo esista sotto la condizione di un suo *prendere distanza* dall'esperienza vissuta, costituendo così esso stesso una *nuova e diversa esperienza*, degna di essere attraversata.

La distanziamento è, in sintesi, come suggerito da Ricoeur, un fatto tanto banale, quanto essenziale: l'idea che vi sia un salto fra il discorso e il testo in quanto opera, ma, anche più in generale, fra la parola e la scrittura.<sup>16</sup> Vi è una differenza fra l'orizzonte di senso che è in gioco nella nostra esperienza quotidiana e la sua fissazione all'interno di una scrittura, che costituisce l'opera in quanto oggettivarsi di un discorso e in quanto particolare oggetto di generazione di senso.

In questa prospettiva, la distanziamento non è dunque da intendersi come un'azione, come qualcosa che il lettore si propone di *fare* sul testo. Piuttosto, è iscritta nella stessa sua tessitura. È il testo stesso, cioè, che si pone come oggettualità.<sup>17</sup> Esso è strutturalmente

---

<sup>14</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto II*, Milano, Jaca Book, 2023, pp. 167-248.

<sup>15</sup> P. Ricoeur, "La funzione ermeneutica della distanziamento", in *Dal testo all'azione*, Milano, Jaca Book, 1983, pp. 97-113.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Su questo punto H. G. Gadamer ha fissato una prospettiva indelebile, secondo la quale il tentativo interpretativo sarebbe esattamente il tentativo di appianare la distanza della scrittura testuale, considerata evidentemente sia come intrinseca al testo stesso, sia come elemento da superare continuamente. Su questo, la prospettiva di Ricoeur sarà differente, riconoscendo una distanza testuale che non deve essere superata in un'ottica di fusionalità fra lettore e testo, ma di «comprensione *davanti* all'opera» (*corsivi miei*). In H. G. Gadamer, *Verità e Metodo*, trad.it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2001, pp. 450-452 e P. Ricoeur,

portato al di fuori della mente dell'autore e, persino dalle sue intenzioni. Il testo è, per l'appunto, una "cosa".

E l'effetto di superficie di questo carattere di distanziamento è, dunque, che i testi narrano innanzitutto cose che non sono né quelle dell'autore del testo, né quelle del lettore. La storia narrata "sta là" e proprio perché "sta là" non è la mia. Posso certo riconoscermi e ispirarmi alle storie che leggo e, persino, che scrivo su di me, ma esse sono strutturalmente lontane: sempre riscrivibili e rileggibili da altri, incapaci a copiare *esattamente* l'esperienza vissuta tanto dei lettori quanto dei loro autori. In un certo senso, anche l'esperienza comune lo testimonia: proviamo piacere o dolore per disgrazie altrui in un modo completamente differente da come faremmo se avvenissero a noi. Ed è il testo stesso a garantirci la distanza necessaria a fare avvenire tutto questo.

Proprio su questo punto é, dunque, necessario interrogare il testo di Hemingway. A partire da Kundera, dovremmo infatti dire che il lettore si trova nella situazione di avere una «cosa» del testo a cui manca l'elemento fondamentale, il motore di tutta la vicenda: quel non-detto al lettore che viene mantenuto fino alla fine e che, al contrario, i due protagonisti sembrano avere ben presente. È dunque come se alla distanza strutturale che caratterizza ogni testo se ne aggiungesse una seconda, intenzionalmente posta dall'autore e coincidente con l'approfondirsi della prima: il testo non solo come fissazione di un discorso, ma di un discorso nel quale il lettore è posto come intruso. E tuttavia, questa distanziamento gode di uno statuto del tutto peculiare, perché da un lato – come detto – acuisce la strutturale distanza di ogni testo: l'autore omette il particolare centrale, escludendo *de facto* il lettore dalla comprensione della storia, distanziandolo sia formalmente, sia contenutisticamente.

Dall'altro lato, però, il lettore avverte che quel non-detto non solo è verosimile – cioè, è verosimile che nella concretezza di un dialogo lo spettatore non sappia quello che gli interlocutori già sanno – ma anche che esso permette di generare un particolare tipo di comprensione sul testo: una comprensione possibile *solo* grazie ad una sostituzione del lettore con i personaggi. Una comprensione, cioè, che non si limita alla concretizzazione

---

"Il compito dell'ermeneutica", in *Dal testo all'azione*, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 95-96.

immaginifica degli elementi del testo<sup>18</sup> – del concatenarsi delle proposizioni – ma, oltre a questo canonico lavoro, costringe il lettore al posto del personaggio: un estremo tentativo di individuare, almeno da questa privilegiata posizione, quale sia il non-detto taciuto dall'autore e chiave della comprensione della situazione descritta da Hemingway. Comprendere questo testo significherebbe allora riempire quel non-detto con le uniche risorse disponibili al lettore: la propria esperienza. È la sua storia che riempie il vuoto e il non-detto volutamente lasciato da Hemingway. Certo, non nel senso che il lettore debba avere avuto la *medesima* esperienza narrata in *Colline come elefanti bianchi*, ma nel senso che l'esperienza vissuta del narratore si configura come unica risorsa al ritrovamento di modi coerenti per riempire quello stesso vuoto: richiamando esperienze simili a quelle raccontate nel testo, poiché vissute direttamente o imparate a riconoscere. Il lettore, infatti, proprio perché estraniato dai fatti e proprio perché si trova a vivere nel regime di irrealtà proposto dal testo – non può egli, cioè, intervenire chiedendo qualche delucidazione in più come si farebbe nella vita reale – non ha altra possibilità di comprensione che quella di legare direttamente la propria esperienza (intesa anche come la propria conoscenza, memoria, emotività, valorialità etc. ...) a quel testo, ottenendo di potersi dire «io avrei fatto e pensato così e così al suo posto». Si approfondirebbe dunque quanto Kundera ha lasciato detto rispetto a questo testo in quanto possibilità “archetipica”; capace cioè di delineare, nella più assoluta astrattezza del dialogo, la sua più grande concretezza, ottenuta – sosteniamo noi – in un movimento dialettico fra distanziamento e appropriazione del testo: «Questo racconto, per quanto sia supremamente astratto e delinea una situazione quasi archetipica, è al tempo stesso supremamente concreto, poiché cerca di captare la superficie visiva e acustica di una situazione, e soprattutto del dialogo». <sup>19</sup> Succede infatti che l'omissione del contenuto centrale della storia determina nel lettore il libero ricorso alla propria esperienza, nel tentativo – unico possibile – di dare un senso alle informazioni forniteci dall'autore. In termini più tecnici, dovremmo cioè dire che il processo di distanziamento già proprio del testo viene a tal

---

<sup>18</sup> Ricoeur nota che questo lavoro, ben identificato da W. Iser, è in realtà in perfetto accordo con quello descritto, per quanto riguarda la fruizione artistica in generale, da J.P. Sartre e M. Dufrenne. In J.P. Sartre, *L'immaginario*, trad. it di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino, 2007, M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica I*, trad. it. di L. Magrini, Milano, Lerici, 1969 e M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica II*, Palermo, Aesthetica, 2023. Entrambi citati in P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1988, p. 259.

<sup>19</sup> M. Kundera, “Alla ricerca del presente perduto”, cit., p. 125.

punto accentuato da mettere in luce la sua controparte dialettica: la vicinanza del lettore rispetto alla storia narrata. Se infatti la distanziamento è condizione di possibilità per l'esperienza del testo, essa dovrà altresì generare un'esperienza di lettura in cui il lettore stesso si sente, in un senso ancora tutto da specificare, prossimo a quello stesso testo e, eventualmente, narrato da esso. Qualcosa come una pura distanziamento non sarebbe altro, infatti, che la dichiarazione di un'insensatezza della storia narrata.

## Appropriazione

È dunque necessario meglio caratterizzare quest'altro polo dialettico proprio dell'esperienza della lettura in generale, per poi vederlo all'opera in *Colline come elefanti bianchi*. Direi che è possibile enumerare *tre* caratteristiche di questa vicinanza del lettore alla storia, le quali sono state riassunte sinteticamente, ma efficacemente, da P. Ricoeur nel terzo tomo di *Tempo e racconto*.<sup>20</sup>

Qui Ricoeur, facendo ricorso ai classici della fenomenologia della lettura – Ingarden, Iser e Jauss – delinea con estrema precisione questo carattere di *vicinanza* del testo al lettore. Sviluppando infatti le due intuizioni ingardeniane<sup>21</sup> di operazioni immaginative del lettore sul testo e di mondo del testo come correlato intenzionale di una sequenza di proposizioni, Ricoeur (*via* Iser) indica tre caratteristiche dell'atto di lettura:

1. La ricerca di una coerenza. Di fronte anche al romanzo più complesso e nel quale l'autore differisce continuamente l'esplicitazione di uno schema configurativo chiaro – si pensi a un flusso di coscienza *à la* Joyce – il lettore è costretto a cercare una coerenza nelle informazioni donategli e a costruire egli stesso una sequenza di avvenimenti coerenti che formi *una* storia possibile. Il testo fornisce, cioè, dei “luoghi di indeterminazione” che è compito del lettore riempire *donando forma e concretezza* alla storia.
2. Eccesso di senso del testo. L'atto di lettura, proprio attraverso le operazioni sintetizzate nell'idea di una “ricerca di una coerenza” (punto 1), determina

---

<sup>20</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 241-278.

<sup>21</sup> R. Ingarden, *The cognition of literary work of art*, translated by R.A. Crowley, Northwestern University Press, Evanston.

l'emersione di un "lato non-scritto" del testo che la lettura immagina e, dunque, riempie con l'esperienza del lettore.

3. Familiarizzazione dell'estraneo. Se le due dialettiche appena delineate funzionano, generando una storia suggerita dallo scritto del testo (punti 1 e 2), avviene un'appropriazione del lettore della storia narrata, fino al punto che la *concretizzazione* della storia del testo coincide con un'illusione (positiva) per il lettore. Egli *crede di vedere* quello che il narratore ha suggerito nel testo.

Tutti questi tre elementi, gerarchicamente disposti, generano un'esperienza *viva* della lettura o, nei termini di questo saggio, una migliore semantizzazione della nozione di "appropriazione" – o vicinanza – del testo rispetto al lettore che, a questo punto, potrà sperimentare qualcosa come un'identificazione di sé con la storia dei cert'uni o cert'altri personaggi.

Questo a livello generale, secondo il paradigma della fruizione estetica: la dialettica fra distanziamento e appropriazione fa risultare la possibilità di identificarsi in una storia, di sentirla – appunto – particolarmente vicina. E tuttavia, in *Colline come elefanti bianchi* è richiesto un passaggio in più. In base a quanto esplicitato sopra, infatti, il processo di distanziamento, dal quale emerge l'atto di lettura, è richiesto in modo talmente radicale che l'esperienza del lettore deve sopperire alla mancanza dell'informazione più fondamentale del testo, generando quella che a prima vista potrebbe non essere altro che una completa identificazione del lettore con la storia. Sembra peraltro affermarlo anche Kundera quando sostiene che: «Qualunque uomo potrebbe dire le stesse frasi dell'americano, qualunque donna le stesse frasi della ragazza. Ogni uomo, che ami o non ami una donna, che menta o che sia sincero, potrebbe dire altrettanto. Come se questo dialogo fosse qui sin dalla creazione del mondo in attesa di essere pronunciato da innumerevoli coppie, quale che sia la loro psicologia individuale».<sup>22</sup>

E tuttavia, eravamo proprio partiti dal fatto che una simile identificazione sarebbe impossibile, poiché unicamente generativa di un prodotto letterario in quanto identica (e, dunque, inutile) copia del reale. In altre parole, un lettore completamente identificato coinciderebbe con il soggetto stesso dell'esperienza, così vanificando l'esperienza artistica stessa. Ma, ancora una volta, questa non è l'esperienza del testo di Hemingway,

---

<sup>22</sup> M. Kundera, "Alla ricerca del presente perduto", cit., p. 125.

che, come tutti i testi, rimane oggetto di mediazione in virtù di una sua strutturale distanziamento. Si tratterà, dunque e ancora una volta, di intendere meglio questa esperienza della vicinanza, *non riconoscendole la coincidenza con un'identificazione tout court del lettore con il personaggio*: e infatti la distanziamento doppiamente prodotta in *Colline come elefanti bianchi* non genera *causalmente* un particolare tipo di effetto di vicinanza coincidente con un senso di identificazione completa del lettore.

Piuttosto, si tratta di pensare dialetticamente il rapporto fra distanziamento e appropriazione. Così, al posto di intendere l'una come generativa dell'altra in senso causale, vorrei invece suggerire l'idea di una loro sovrapposizione dialettica: il particolare effetto di distanziamento ottenuto in *Colline come elefanti bianchi* genera un movimento di riappropriazione, il quale a sua volta genererà l'effetto di un'illusione, richiamando costantemente la distanza alla quale il lettore è da sempre naturalmente posto. Sarà certo possibile identificarsi nell'americano o nella ragazza, sostenendo quale sia il motivo più verosimile del loro contendere, ma, nel momento in cui arrivassimo a sentire paticamente una vicinanza anche estrema con i protagonisti, saremmo altresì rimandati al fatto che abbiamo creduto di vedere qualcosa che, per la verità, Hemingway ha ommesso e che da ultimo non conosciamo.

Così, distanziamento ed identificazione non solo esplicitano il proprio legame ma coincidono dialetticamente. E ciò significa che l'equilibrio fra distanziamento e identificazione non è più quello che conduce dalla causa all'effetto, ma si presenta come un equilibrio di una struttura in cui i due poli non solo non possono essere scissi l'uno dall'altro, ma anche si costituiscono vicendevolmente. In questo senso il testo di Hemingway riuscirebbe a mostrare in modo estremamente chiaro quello che, in realtà, l'estetica della ricezione riconosce ad ogni opera letteraria: l'idea che siamo chiamati a co-creare progressivamente – anche conflittualmente – l'opera, senza essere costretti a una completa distanziamento da essa – cosa che ce la renderebbe insensata – o ad una sua completa identificazione col reale – di fatto ponendocela come mera copia della nostra esperienza.

Tra questi due poli, infatti, si pone la possibilità di *negoziare* la nostra personale identità nell'incontro con l'alterità testuale: possiamo riconoscerci in certi personaggi e nei loro tratti; possiamo utilizzare dei *pattern* narrativi per raccontare la nostra storia e ricavarne un senso; addirittura, possiamo ispirare le nostre azioni e situazioni di vita a

cert' une storie. E tuttavia, rimane il fatto che la storia narrata *non* è la nostra e ci è sempre data la possibilità di *non* acconsentirvi, rimanendo liberi nel nostro rapporto con essa, poiché capaci di riconoscerla strutturalmente vicina (o distante), ma solo *fino a un certo punto*. E proprio per questo, il lettore sarà anche messo in grado di costituire *narrativamente* la propria stessa identità, negoziandola con quella dei personaggi con i quali egli viene in contatto: egli sarà, cioè, in grado di utilizzare il materiale narrativo da loro suggerito – la loro storia – per narrare la propria, di *storia*.<sup>23</sup> Diventerà capace di raccontarsi *come se* fosse un personaggio del tutto *sui generis* all'interno della propria storia: un personaggio la cui identità viene costituita progressivamente da quella delle narrazioni con le quali è venuto in contatto, finzionali e non, negoziando la propria appartenenza ad esse; persino scoprendosene partecipe laddove pensava di non esserlo, così come distante laddove pensava di esservi partecipe.

Tuttavia, se questo movimento dialettico di costituzione dell'identità dell'opera e dell'identità personale risulta sempre garantito in *ogni* opera letteraria, risulta altresì con maggiore chiarezza proprio dall'esemplificazione che ne ha proposto Hemingway. Il lettore di *Colline come elefanti bianchi*, infatti, è qui non solo chiamato a potere negoziare la propria identità nei confronti dei due personaggi presentati, ma anche a lasciare intendere questo processo come *primario* rispetto alla comprensione degli avvenimenti narrati, poiché unica via per una comprensione almeno sufficiente dell'opera. Nel testo di Hemingway siamo infatti continuamente chiamati a proiettarci su quella narrazione, poiché è *de facto* l'unica cosa che possiamo fare per comprenderla. Questa via stretta risulta essere l'unica per la comprensione di una storia che altrimenti rimarrebbe largamente insensata, essendosi dimenticata di metterci in grado di intendere quale sia l'oggetto del contendere fra i due protagonisti, generativo dell'intera storia.

---

<sup>23</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, cit., pp. 372-378. Questo punto meriterebbe di essere sviluppato a sé. Mi limito dunque a riportare il luogo d'origine dell'intuizione ricoeuriana circa il rapporto fra costruzione di una storia e identità personale: «Rispondere alla domanda “chi?”, come aveva detto con forza Hannah Arendt, vuol dire raccontare la storia di una vita. La storia raccontata dice il *chi* dell'azione. *L'identità del chi è a sua volta una identità narrativa*. Senza il soccorso della narrazione, il problema dell'identità personale è in effetti votato ad una antinomia senza soluzione: o si pone un soggetto identico a sé stesso nella diversità dei suoi stati, oppure si ritiene, seguendo Hume e Nietzsche, che questo soggetto identico non è altro che una illusione sostanzialista, la cui eliminazione lascia apparire solo un puro diverso di cognizioni, di emozioni, di volizioni [...]. Il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l'espressione di Socrate nell'*Apologia*. Ora la vita sottoposta ad esame è, in larga parte, una vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti sia storici che di finzione portati dalla nostra cultura. L'ipseità è così quella di un sé istruito dalle opere della cultura che si è applicato a sé stesso».

Si darebbe così, in *Colline come elefanti bianchi*, la possibilità di sostituire eminentemente ad un'idea *naïf* del processo interpretativo come processo di comprensione di significati nascosti dietro al testo, quella ben più sostanziale di interpretazione come *costruzione della propria identità di fronte al testo e del testo di fronte alla propria identità*.

Con Hemingway, siamo infatti ad un tempo allontanati dalla storia e inseritine prepotentemente, nel tentativo di negoziare il *confine* fra l'interpretazione dipendente dalle nostre personali risorse esperienziali – emotive, cognitive, educative etc. ... – e la cosalità del testo. Un'opera d'arte che si pone dunque come opera *progressiva*, non completa, perché in attesa di un incontro con il lettore, quasi come attore di fronte ad un canovaccio sul quale improvvisare, generando un'esperienza della lettura in linea di principio sempre nuova e rinnovabile.

Torniamo così all'inizio, all'idea che una comprensione critica di *Colline come elefanti bianchi* non possa passare per un'interpretazione intesa come tentativo di trovare il più probabile significato del testo nascosto fra gli indizi suggeriti dall'autore, ma di un'interpretazione intesa come procedimento di negoziazione della nostra identità di fronte al testo: torniamo, cioè, al riempimento esperienziale di esso, sempre *in fieri* per qualunque atto di lettura, ma eminentemente presente in *Colline come elefanti bianchi* in virtù del suo duplice processo di distanziamento. L'idea, dunque, di quella concretezza che Kundera aveva suggerito si preciserebbe in senso essenziale. Essa, il cogliere *le cose così come sono*, sarebbe tale non in quanto specchio del reale o generico amore per il possibile, ma in quanto concretezza generata dall'atto interpretativo di lettura, empatizzazione, per dir così, narrativa coi personaggi; capacità di dispiegamento di possibilità che non sono *a-prioristicamente* già previste nella scrittura, ma che emergono innovativamente dall'incontro del lettore con essa, costituendo in senso *progressivo* tanto l'identità dell'opera, quanto quella del lettore.

Comprendere *Colline come elefanti bianchi* sarebbe, cioè, percorrere quella strada generalmente implicita per ogni altra opera letteraria, *de facto* rendendola un'opera eminentemente istruttiva per l'elaborazione di un'estetica della ricezione, interessata agli *effetti* dell'opera sul suo fruitore: essa donerebbe infatti al suo lettore la sensazione di una strana *concretezza*, certo radicalmente diversa da quella della sua ordinarietà, ma capace

di lasciarne apparire possibilità inedite, inesistenti se non grazie ad essa, nel continuo compito di esplicitazione del suo non-detto.

## Bibliografia

- Dufrenne, M., *Fenomenologia dell'esperienza estetica I*, trad. di Liliana Magrini, Milano: Lerici, 1969.
- , *Fenomenologia dell'esperienza estetica II*, Palermo: Aesthetica, 2023.
- Gadamer, H. G., *Verità e metodo*, trad. di Gianni Vattimo, Milano: Bompiani, 2010.
- Gillette, M., «Making Modern Parents in Ernest Hemingway's "Hills Like White Elephants" and Viña Delmar's "Bad Girl"», *Modern Fiction Studies*, 53.1 (2007), 50–69.
- Hashmi, N., «"Hills Like White Elephants": The Jilting of Jig», *Hemingway Review*, 23.1 (2003), 72–83.
- Hemingway, E., *I quarantanove racconti*, trad. di Vincenzo Mantovani, Milano: Mondadori, 2011.
- Ingarden, R., *Cognition of the Literary Work of Art*, trad. di Ruth A. Crowley, Northwestern University Press, 1973.
- Justice, H. K., «"Well, Well, Well": Cross-Gendered Autobiography and the Manuscript of "Hills Like White Elephants"», 18.1 (1998), 17–32.
- Kale, V., Raskauskas, J., «Ernest Hemingway's "Hills like White Elephants"», *Explicator*, 79.1–2 (2021), 69-73.
- Kundera, M., *I testamenti traditi*, trad. di Maia Daverio, Milano: Adelphi, 2022.
- Meyers, J., *Hemingway, a Biography*, New York: Harper & Row, 1985.
- Michel, J., *Qu'est-ce que l'herméneutique ?*, Paris: PUF, 2023.
- Plimpton, G., «The Art of Fiction No. 21», *The Paris Review*, 1958.
- Rankin, P., «Hemingway's Hills Like White Elephants», *The Explicator*, 63 (2010), 234–37.
- Ricoeur, P., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, trad. di Giuseppe Grampa, Milano: Jaca Book, 2016.
- , *Tempo e racconto II: La configurazione nel racconto di finzione*, trad. di Giuseppe Grampa, 3 voll., Milano: Jaca Book, 2023, II.
- , *Tempo e racconto III: Il tempo raccontato*, trad. di Giuseppe Grampa, Milano: Jaca Book, 1988.
- Romero, L. P., *Guardare chi guarda. Teoria estetica e soggetto-spettatore*, trad. di E. Passoni, Milano: Mimesis, 2021.

Sartre, J.-P., *L'immaginario*, trad. di Raoul Kirchmayr, Torino: Einaudi, 2019.

Shusterman, R., 'Beneath Interpretation: Against Hermeneutic Holism', *The Monist*, 73.2 (1990), 181–204.

Wyche, D., «Letting the Air Into a Relationship: Metaphorical Abortion in “Hill White Elephants”», *The Hemingway Review*, 22 (2011), 56–71.