

Bruno Cartosio

Modi di produzione: Hemingway e Hawks

1. "Captain Antonio" (pseud.) in Ann Banks, ed., *First-Person America*, New York, Vintage Books, 1980, p. 46.

2. Ivi, p. 45.

3. Cfr. Carlos Baker, *Ernest Hemingway. A Life Story*, New York, C. Scribner's Sons, 1969, pp. 295-98.

4. Il romanzo è servito da spunto dichiarato, oltre che nel film di Howard Hawks del 1944, che ne conserva il titolo, in *The Breaking Point* (1950, Golfo del Messico) di Michael Curtiz e in *The Gun Runners* (1958, Agguato nei Caraibi) di Don Siegel. In modo non dichiarato, che tiene conto forse più delle precedenti riduzioni cinematografiche che del romanzo stesso, fu tenuto presente anche in *Key Largo* (1948, L'isola del corallo) di John Huston e – sottolinea Frank M. Laurence in *Hemingway and the Movies*, University Press of Mississippi, Jackson 1981, p.109 – nel film di Norman Taurog *Girls! Girls! Girls!* del 1962. Al di fuori degli Stati Uniti, che io sappia, sul romanzo di Hemingway è basato l'iraniano *Nakhoda Khorshid*, "Capitan Khorshid", del regista Nasser Taghvai, prodotto nel 1987 dalla Pakshiran Corp. & The Paiman Film Group (devo la segnalazione ad Antonello Catachio).

5. Le raccolte di racconti sono: *Three Stories and Ten Poems* (1923); *In Our Time* (1924 e, ampliata, 1925); *Men Without Women* (1927);

"Io e i ragazzi abbiamo fornito a Hemingway i materiali che lui ha usato per scrivere quel libro, come l'ha chiamato, *Avere e non avere*. Hemingway è uno a posto. Ogni tanto si fa vivo e beve e sacramenta con noi. Ma ha messo un mucchio di balle in quel libro. Tutta quella storia sui gialli, voglio dire sui cinesi. Abbiamo contrabbandato qualche cinese, ma venivano presi all'Avana e scaricati sulle altre Keys, mai a Key West. La maggior parte dei contrabbandati erano cubani, spagnoli, messicani, qualche slovacco...". Così, "Captain Antonio" iniziava nel 1938 il racconto dei suoi giorni di contrabbandiere a Key West.¹ Secondo lo scrittore Stetson Kennedy, che raccolse la sua testimonianza nell'ambito dei programmi WPA per la Florida, Captain Antonio era stato effettivamente "la fonte primaria di materiali per *Avere e non avere* e può essere stato il modello per il personaggio principale", cioè Harry Morgan.²

Nello stesso istante in cui rivendicava il proprio ruolo storico, Capitano Antonio "denunciava" l'infedeltà del romanziere per i fatti dell'esperienza sua e degli altri "ragazzi". Altre alterazioni dei fatti e dei caratteri furono attuate da Hemingway, com'è noto, nei confronti di vari altri individui presi a modello per i suoi personaggi. Furono "vittime" dello scrittore, della sua disinvoltura o della sua ironia, amici e conoscenti che lo visitarono a Key West o altri residenti del luogo: da John Dos Passos, dal quale i legali di Scribner's temevano querele, a Josie Russell, il titolare di quello che nel romanzo diventa il "Freddy's Bar"; da Grant e Jane Mason, in cui erano riconoscibili i coniugi Bradley, all'avvocato Georgie Brooks ("Bee-Lips"), a Jack Coles e signora, al professor Harry Burns e a Arnold Gingrich, il direttore di "Esquire".³ Ma lo stesso Hemingway doveva andare incontro a una specie di nemesis: nel giro di qualche anno, *Avere e non avere* (*To Have and Have Not*) sarebbe stato utilizzato a sua volta come fonte per un film quasi del tutto irrispettoso del romanzo. Non solo: il film *Acque del sud* (*To Have and Have Not*) di Howard Hawks sarebbe stato il primo di una serie di pellicole successive nelle quali sarebbero stati presi come punto di riferimento per la costruzione dell'intreccio e dei personaggi i film precedenti, più che il romanzo.⁴

Scrittori e cinema

Di pochi scrittori si è detto che avevano uno stile "cinematografico" tanto quanto lo si è detto di Hemingway, riferendosi, in particolare,

all'uso del dialogato. Eppure, basta guardare alle date di pubblicazione delle prime opere dello scrittore per rilevare l'incongruenza di tale osservazione. Le prime raccolte di racconti sono comprese tra il 1923 e il 1927, mentre i primi romanzi sono degli anni 1926-29.⁵ In altri termini, la sua produzione più innovativa sul piano delle tecniche espressive è pubblicata prima della diffusione del sonoro nel cinema, prima cioè che i personaggi sullo schermo inizino a parlare in modi controllabili dallo spettatore. Quando lo faranno, si potrà semmai dire che una parte dei dialoghi cinematografici saranno di stampo hemingwayano.

Anche il codice di comportamento dell'uomo di Hemingway – l'individualismo, lo stoicismo, la *grace under pressure*, la reticenza verbale – nacque contemporaneamente al suo linguaggio. Si tratta di un codice western, è stato sottolineato.⁶ Di certo, però, i sentimentali eroi delle pellicole di William S. Hart hanno poco in comune, al di là della solitudine, con Nick Adams e con i successivi protagonisti hemingwayani. Semmai, il processo di tipizzazione di questi ultimi fu temporalmente parallelo a quelli percorsi da altri scrittori di genere. E se Durham ricorda lo scrittore western Ernest Haycox, altri ricorderanno le prime prove narrative di Dashiell Hammett – il caposcuola della letteratura *hard boiled* – e l'esperienza editoriale di "Black Mask". Hemingway, scriveva Raymond Chandler, "può aver imparato qualcosa da Hammett, come Dreiser, Ring Lardner, Carl Sandburg e Sherwood Anderson"; ma nell'opera di Hammett "non c'è nulla che non si trovi, allo stato potenziale, anche nelle prime novelle e nei racconti di Hemingway".⁷ E Sheldon Norman Grebstein, nel suo contributo all'iniziativa critica che doveva fissare i termini della questione fino ad oggi, attribuiva al "duro" Ernest Hemingway la paternità della progenie *hard boiled*.⁸

In effetti, la carriera di Hemingway è leggermente anticipata rispetto a quella di Hammett. Questi, infatti, pubblica nel 1923 il suo primo racconto poliziesco su "Black Mask" in cui compare il Continental Op e solo dopo il 1926 le sue pubblicazioni si faranno frequenti e significative. I suoi romanzi vengono pubblicati a partire dalla fine degli anni Venti: del '29 sono *Red Harvest* e *The Dain Curse*; dell'anno successivo è *The Maltese Falcon* e del 1931 è *The Glass Key*. Anche Ernest Haycox inizia a pubblicare racconti su riviste negli anni Venti, ma le sue opere migliori appartengono agli anni Trenta.

In ogni caso, è soprattutto tramite la letteratura di massa e le sue codificazioni di genere che quei tipi umani e sociali arriveranno al cinema per poi tornare anche alla letteratura, in un'alternanza di influssi reciproci che presto diviene inestricabile. Tra l'altro, la cosiddetta "scuola californiana" di Hammett, James Cain, Horace McCoy e Raymond Chandler è costituita di persone che scrivono romanzi e racconti e sceneggiature tra gli anni Trenta e Cinquanta. Come dice Robert Sklar, "è gente che avrà un'importanza diretta nel cinema, in quello che, in particolare, verrà chiamato film *noir*... Il loro percorso parte dalla letteratura di massa degli anni Venti, tocca il cinema e giunge a un altro tipo di letteratura. Tutti avevano collaborato alle *pulp magazines*, poi erano andati a Hollywood, dove scrissero sceneggiature, racconti per il cinema –

romanzi: *The Torrents of Spring* (1926); *The Sun Also Rises* (1926); *A Farewell to Arms* (1929).

6. Philip Durham, Ernest Hemingway's *Grace under Pressure*: The Western Code, in "Pacific Historical Review", XLV, (August 1976), 3, pp. 425-32.

7. R. Chandler, La semplice arte del delitto, in Id., *La semplice arte del delitto*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 34.

8. S. N. Grebstein, *The Tough Hemingway and His Hard-Boiled Children*, in David Madden, ed., *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale and Edwardsville, Ill., Southern Illinois University Press, 1968.

9. R. Sklar in Bruno Cartosio, *America fatta di cinema*, in "Il Globo", 2 gennaio 1983, p. 22. Cfr. inoltre: Edmund Wilson, *The Boys in the Back Room*, in Id., *A Literary Chronicle: 1920-1950*, Garden City,

erano quelli che Edmund Wilson chiamava 'the boys in the back room', che fornivano le idee e gli scritti base per i film di quegli anni – e poi romanzi (che saranno in gran parte portati sullo schermo)". E ancora, riprendendo dal livello stilistico e narrativo più alto: "Sono molte le linee di ricerca sui rapporti tra cultura 'alta' e cinema. Lo stile di Hemingway viene 'copiato' nella letteratura di massa e per questo tramite arriva al cinema. Prende forma, insomma, una specie di rapporto dialettico in cui il cinema agisce su certi scrittori la cui influenza è molto ampia, e da questi qualcosa ritorna al cinema in forma nuova".⁹

Non si può esaminare qui la questione dei legami tra questi scrittori – cui bisognerebbe aggiungere almeno William Faulkner, Nathanael West e Francis Scott Fitzgerald – e il cinema: non solo per le loro opere diventate film, ma anche per i rapporti che essi intrecciarono in quanto sceneggiatori con le opere dei loro colleghi. Comunque, proprio Faulkner avrebbe forse il posto d'onore, per aver sceneggiato le opere di Hemingway, Chandler, Cain. Bisognerebbe tener conto anche del ruolo di attori e registi, che contribuirono a fissare delle sotterranee continuità molto forti nella sensibilità e nella memoria del pubblico.¹⁰

A Hollywood

Gli scrittori "soffrivano" Hollywood. Il caso estremo è quello di Fitzgerald, ma anche quelli di Faulkner e di Chandler sono esemplari. La realtà ovvia, che Fitzgerald fu il più incapace di accettare, fu definita da Dashiell Hammett in poche parole: "Il romanzo e il cinema sono due mezzi d'espressione differenti; inutile negarlo col pretesto che la MGM ha più clienti della Random House ... Un romanzo è un insieme di parole... Un film è una successione di immagini parlanti".¹¹

Consapevole di tali differenze e delle difficoltà dei suoi colleghi romanzieri, Hemingway non lavorò mai per Hollywood. Sul rapporto da avere con la gente del cinema disse: "Si fissa un incontro alla frontiera di stato con la California, tu gli butti il tuo libro, loro ti buttano un pacchetto con i soldi, e poi tu salti dentro la macchina e te ne vai a velocità pazza per la strada da cui sei venuto". All'amico Howard Hawks che cercava di convincerlo a scrivere per il cinema, rispose: "No, dove sono adesso sono il migliore. Non voglio andare a Hollywood, non mi piace e non saprei cosa fare". In una lettera del 23 marzo 1939 all'amico e traduttore sovietico Ivan Kashki, scrisse: "Potrei fare molti quattrini andandomene a Hollywood o scrivendo merda ma voglio continuare a scrivere il meglio e il più sinceramente che posso finché morirò".¹²

Per non ridursi all'una o all'altra cosa Hemingway non scrisse mai per Hollywood. Fitzgerald invece sì. Si era avvicinato alla capitale del cinema sull'onda del successo letterario e della popolarità. Le due brevi esperienze, nel 1927 e nel 1932, lo avevano lasciato "disilluso e disgustato".¹³ Il nuovo tentativo, tra il 1937 e il '39, sarebbe stato anche il più tragicamente fallimentare. E tuttavia Fitzgerald riuscì a scrivere narrativa anche durante il soggiorno californiano. Il sovraccarico di debiti lo

N.Y., Doubleday, 1956, pp. 216-49; William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, New York, F. Ungar, 1982, pp. 20-1; Marcus Klein, *Foreigners. The Making of American Literature, 1900-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 112-29.

10. Per esempio, Faulkner sceneggiò *To Have and Have Not* da Hemingway, *The Big Sleep* da Chandler, *Mildred Pierce* da Cain; Chandler sceneggiò *Double Indemnity* da Cain. Hawks fu il regista di *To Have and Have Not* e *The Big Sleep*, mentre Michael Curtiz diresse *Casablanca*, *The Breaking Point* e *Mildred Pierce*. Inoltre, la coppia Bogart-Bacall comparve in *To Have and Have Not*, *The Big Sleep*, *Key Largo*. È esemplare la frase di Steven Marcus, nell'Introduzione a D. Hammett, *The Continental Op*, New York, Vintage Books, 1975, p. XIV: "La mia introduzione a Dashiell Hammett avvenne tramite Humphrey Bogart". Bisognerebbe infatti tener conto anche della presenza di Bogart in *Casablanca* e in *The Maltese Falcon*, tratto da Hammett e diretto da John Huston (che fu il regista di *Key Largo*). E il reticolo andrebbe poi esteso con gli altri film prodotti dalla Warner Brothers in quegli anni e girati da registi come Huston e Curtiz anche con lo stesso gruppo di attori non protagonisti.

11. D. Hammett, Il 'tempo' nel romanzo contemporaneo, in "Linea d'ombra" (ottobre 1983), 3, pp. 134-35 (da: "Europe", 15 agosto 1939, 200, pp. 637-39).

12. Cit. in Gene D. Phillips, *Hemingway and Film*, New York, F. Ungar, 1980, p. 6. Cit. in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Parma, Pratiche Editrice, 1992, p. 123. E. Hemingway, *Lettere, 1917-1961*, a cura di Carlos Baker,

costrinse a scrivere in fretta racconti per le riviste; ma come aveva già fatto Nathanael West e avrebbe fatto Horace McCoy, Fitzgerald seppe anche trarre dall'ambiente hollywoodiano i materiali per un grande romanzo, *The Last Tycoon*, rimasto incompiuto alla sua morte, nel 1940.

Anche William Faulkner andò ripetutamente a Hollywood. Aveva cominciato nel 1932, lavorando per Howard Hawks e per la MGM. Poi aveva smesso e dieci anni dopo, quando tornò, sapeva bene cosa stava facendo. Come sottolineò Gene D. Phillips, Faulkner sapeva accettare proprio il fatto che “i film sono un'iniziativa collaborativa”, cui invece Fitzgerald non riuscì mai a sottomettersi. “Un film è per sua stessa natura collaborazione”, disse Faulkner in un'intervista, “e ogni collaborazione è compromesso, perché ciò significa la parola stessa: dare e avere”.¹⁴

Faulkner imparò abbastanza bene, per uno scrittore, il mestiere di sceneggiatore; sapeva essere bravo nei dialoghi, sottolinea ancora Phillips, anche se a volte metteva in bocca ai suoi personaggi delle tirate troppo lunghe e complesse. Tuttavia, Faulkner stesso riconosceva a sceneggiatori professionisti come Jules Furthman, col quale collaborò in *To Have and Have Not*, la capacità che lui non aveva di “telegrafare” un mucchio di cose agli spettatori senza far ricorso alle parole.¹⁵ Inutile dire che questa è una delle più esclusive qualità cinematografiche e che Faulkner dimostrava così di apprezzare le specificità di quella scrittura, pur non riuscendo a padroneggiarla. Furthman, a sua volta, che scriveva solo per il cinema e che era un maestro nel suo mestiere, guardava con sospetto o distacco i romanzieri in transito a Hollywood (non Faulkner, tuttavia, col quale sembra aver collaborato volentieri).¹⁶

Ma il fatto che Faulkner avesse accettato di lavorare a Hollywood agli inizi della Depressione (1932-33) e poi durante la seconda guerra mondiale (1942-45), e soprattutto che ne accettasse le regole, non significa che visse la sua esperienza positivamente. Anzi, furono anche per lui – soprattutto i secondi – anni pieni di tormenti e di frustrazioni. “A Faulkner non piaceva Hollywood”, ricordava David Minter nel 1980, citando episodi, lettere e testimonianze a sostegno della sua affermazione. Prima di lui lo avevano già fatto il biografo Joseph Blotner e Bruce Kawin.¹⁷

Lo stesso Minter ricorda sia il bisogno di denaro di Faulkner, anche lui pieno di debiti, sia le sofferenze impostegli dall'avarizia di Jack Warner (che lo teneva a 300 dollari la settimana), sia i dubbi che lo scrivere sceneggiature iniettava nella sua coscienza di sé come scrittore. “A volte penso che se faccio un'altra sceneggiatura o un altro trattamento, finirò per perdere tutta la forza che ho come scrittore”, disse Faulkner nell'estate del 1944, quasi definendo con le sue parole quella caduta immaginativa e stilistica che aveva caratterizzato i racconti scritti da Fitzgerald a Hollywood.¹⁸ Non stupisca dunque che Raymond Chandler si esprimesse un anno dopo in modo analogo, denunciando l'incompatibilità tra il lavoro a Hollywood e lo scrivere romanzi. Anche Chandler aveva chiare le gerarchie: “Per qualsiasi scrittore di libri firmare un prodotto di Hollywood è irrilevante”.¹⁹ Ed è significativo, tra l'altro, che per entrambi gli scrittori la permanenza a Hollywood abbia coinciso con una lunga stasi nella produzione di “letteratura”: pas-

Milano, Mondadori, 1984, p. 327 (trad. F. Franconeri).

13. Cit. in Robert Sklar, F. Scott Fitzgerald. *The Last Laocoon*, New York, Oxford University Press, 1974, p. 317.

14. Cfr. Gene D. Phillips, *Novelists in Hollywood*, lettera a “The New York Times”, 28 settembre 1986.

15. Joseph Blotner, *Faulkner. A Biography, One-Volume Edition*, New York, Random House, 1984, p. 455 e nella stessa biografia dello stesso autore, ma nella precedente edizione in 2 voll.: Vol. II, p. 1157.

16. Cfr. Bruce F. Kawin, *Faulkner and Film*, New York, F. Ungar, 1977, p. 110.

17. David Minter, *William Faulkner: His Life and Work*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 193. Ved. anche: J. Blotner, *Faulkner. A Biography*, cit. e B. F. Kawin, sia in *Faulkner and Film*, cit., sia in *Faulkner's Film Career: The Years with Hawks*, in E. Harrington-A. J. Abadie, eds., *Faulkner, Modernism and Film: Faulkner and Yoknapatawpha 1978*, Jackson, University Press of Mississippi, 1979, pp. 163-81.

18. D. Minter, *William Faulkner: His Life and Work*, cit., p. 204.

19. Cit. in W. Luhr, *Raymond Chandler and Film*, cit., p. 9.

20. In realtà, Faulkner sarebbe tornato a lavorare per Hollywood e per Howard Hawks, ma con più libertà e meno patemi – soprattutto per aver vinto il Premio Nobel nel 1950 – qualche anno più tardi in *Land of the Pharaohs*, distribuito nel 1955.

21. Cit. in J. Blotner, *Faulkner. A Biography*, cit., p. 457.

sarano sei anni tra la pubblicazione di *Lady in the Lake* (1943) e *The Little Sister* (1949) nel caso di Chandler, altrettanti tra *Go Down Moses* (1942) e *Intruder in the Dust* (1948) nel caso di Faulkner.

Del resto, però, è opportuno ricordare, neppure il mondo extrahollywoodiano era molto incoraggiante per Faulkner: dei diciassette libri che aveva scritto fino a quel momento, soltanto *Sanctuary* rimaneva in commercio; tutti gli altri erano finiti fuori catalogo. In ogni caso, l'abbandono di Hollywood nel 1945 fu per Faulkner una liberazione. La vita e il lavoro nella Mecca del cinema lo avevano portato sempre più vicino allo scaramento e alla disperazione e quindi all'alcoolismo, ma ora "era finita con Hollywood e con lo scrivere per il cinema".²⁰

Eppure i due film di Howard Hawks cui Faulkner collaborò in quel periodo – *To Have and Have Not* e *The Big Sleep* (1946, *Il grande sonno*) – erano stati per lui parentesi positive. Anzitutto, era tornato a lavorare con l'amico Hawks. Poi perché il suo lavoro gli aveva dato una considerevole reputazione nell'ambiente: "Tutti questi inchini e questo pulirsi i piedi davanti a me", disse all'amica Meta Rebner Carpenter, "nessuno mi guardava in faccia, prima, e se il film farà fiasco tutti torneranno a non vedermi neppure".²¹ Il film fu invece un successo.

Dal romanzo al film

Hemingway scrive il racconto *One Trip across*, che diventerà la prima parte di *To Have and Have Not*, nel settembre 1933 in Spagna, dopo essere stato a Cuba nell'estate dello stesso anno.²² Fa da sfondo alla narrazione la lotta rivoluzionaria in atto a Cuba contro il dittatore Machado, destinata a risolversi nell'agosto '33 con la fuga di quest'ultimo dall'isola e, prima della fine dell'anno, con la presa del potere di Fulgencio Batista. L'altro racconto *The Tradesman's Return*, che diventerà la seconda parte del romanzo, viene invece scritto nel 1935, durante il soggiorno dello scrittore a Key West.²³ A partire dal luglio 1936, Hemingway "ripennerà" poi tutta la storia di Harry Morgan aggiungendo una lunga terza parte. La prima stesura del nuovo romanzo sarà completata nel gennaio 1937 e la sua pubblicazione avverrà nell'ottobre di quell'anno a New York presso Scribner's.

Il romanzo è la storia di Harry Morgan, di Key West, proprietario di un battello che affitta per le battute di pesca grossa nel Golfo. In una di queste battute, un cliente gli perde l'attrezzatura; inoltre, non lo paga e Morgan si trova costretto ad accettare di imbarcare dodici cinesi a Cuba per introdurla di contrabbando negli Stati Uniti. In realtà, durante l'imbarco, Morgan ucciderà l'intermediario e poco dopo sbarcherà i cinesi in un altro punto dell'isola. Nella seconda parte, mentre sta contrabbandando liquori, Morgan è attaccato da una motovedetta statunitense e ferito (per la ferita, in seguito, perderà il braccio). Si nasconde col suo battello per scaricare in mare il liquore, ma viene visto e denunciato e la barca gli viene confiscata. Per questo, nell'ultima parte, sarà costretto per vivere ad accettare di riportare a Cuba dei rivoluzionari che fug-

22. E. Hemingway, *One Trip across*, in "Cosmopolitan" (April 1934), XCVI, pp. 20-3, 108-22.

23. E. Hemingway, *The Tradesman's Return*, in "Esquire", 5 (February 1936), pp. 27, 193-96.

24. Nell'intervista concessa a J. Becker, J. Rivette e F. Truffaut (Entretien avec Howard Hawks, in "Cahiers du Cinéma", Février 1956, 56) ora in Mostra internazionale del cinema, *Il cinema di Howard Hawks*, a cura di A. Aprà e P. Pistagnesi, La Biennale di Venezia, 1981, p.19, Hawks raccontava: "Hemingway è uno dei miei migliori amici; andiamo insieme a caccia e a pesca. Tentavo di persuaderlo a scrivere per il cinema e lui mi disse: 'Posso essere un buono scrittore di libri, ma non sono certo di esserlo per un film'. Gli risposi che potevo prendere la sua peggior storia e farne un film. 'Qual è la mia storia peggiore?' 'To Have and Have Not è spaventoso'. 'È vero, mi disse, avevo bisogno di soldi, l'ho scritto d'un sol fiato. Tu non

gono dopo aver svaligiato una banca. Per far ciò prende a nolo il battello dell'amico barista. Durante il viaggio, dopo che i cubani gli uccidono l'amico che l'accompagna, Morgan riesce a sua volta ad uccidere loro. Ma viene lui stesso ferito e morirà al termine di una lunga agonia. In questa parte vengono però introdotti vari altri personaggi, situazioni e ambienti intesi a mostrare la diversità tra *chi ha* e *chi non ha*. Il romanzo non è tra i migliori di Hemingway. L'intreccio, essenziale nelle prime due parti focalizzate sulla figura di Harry Morgan, si rigonfia di colpo, nella terza parte, di un sovraccarico di motivi, personaggi e situazioni. Il racconto perde l'icasticità della parabola incentrata sull'individuo e il suo destino e diventa una poco convincente moralità tragica.

L'idea di trarre un film dal romanzo venne a Howard Hawks, che ne parlò a Hemingway mentre si trovavano entrambi sulla barca dello scrittore durante una partita di pesca all'inizio del 1939. Non risulta che lo scrittore abbia mai raccontato l'episodio, narrato invece ripetutamente da Hawks, che arricchì ogni volta la "verità" di fondo – il suo parlarne direttamente con Hemingway – con particolari diversi e a volte contrastanti. I due elaborarono insieme un primo abbozzo di trattamento, con i possibili adattamenti e le necessarie variazioni rispetto al romanzo. Anche di questo rimane traccia soltanto nelle dichiarazioni di Hawks.²⁴

I mutamenti più rilevanti che si imponevano al regista dovevano riguardare la figura di Harry Morgan. Il tragico eroe del romanzo perde prima il braccio destro e poi la vita; il Morgan di Hawks non potrà perdere né l'uno, né l'altra: il braccio per ovvie esigenze di rappresentabilità, la vita per ragioni più complesse, che hanno a che fare con il cinema in quanto tale e con Hawks stesso in quanto autore. Nel romanzo, lo sconfitto Morgan, che ha cercato di lottare da solo contro forze più grandi di lui – la depressione economica, le istituzioni e forse anche la rivoluzione – enuncia prima di morire la sua morale della storia: "Non importa come, un uomo da solo non ha una sola maledetta possibilità". Nel film, invece, l'individualista Harry Morgan lotterà pressoché da solo per scelta personale e vincerà, facendo vincere anche quelli la cui causa avrà accettato di appoggiare.

La differenza è importante. Nella poetica hemingwayana l'eroe è sempre solo e sconfitto: muore (come Robert Jordan, oltre che come Harry Morgan); oppure è ferito e impotente (come Jake Barnes); oppure ancora perde moglie e figlio (come Frederic Henry). Nella poetica di Hawks, invece, l'eroe vince anche se è solo. In tale diversità, tuttavia, non si definisce soltanto l'opposizione tra i due autori, per quanto grande essa sia, ma anche una delle differenze fondamentali tra letteratura e cinema – e cinema hollywoodiano in particolare, in cui raramente l'eroe muore. Mentre il romanzo, nell'inclusività che caratterizza la sua evoluzione storica, ha assorbito la tragedia, il cinema ha mantenuto quanto più possibile ai suoi margini proprio l'elemento caratterizzante il tragico: la sconfitta e morte dell'eroe, travolto dal fato contro cui ha cercato di lottare. Anzi, ha semmai acquisito come uno dei suoi tratti più distintivi quello *happy ending* che nel romanzo è solo una delle varianti disponibili all'autore per lo scioglimento dell'intreccio.²⁵ Inoltre,

puoi farne un film'. 'Possiamo provare'. E pescando e cacciando abbiamo cominciato a parlarne... Dopo quattro o cinque giorni di discussione siamo rientrati e abbiamo scritto la sceneggiatura così come è stata girata". Le incongruenze, già evidenti qui in merito alla storia del romanzo, la cui sola stesura finale durò quasi otto mesi (Cfr. Carlos Baker, Hemingway. The Writer as Artist, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 204-5), risulteranno macroscopiche quando si tenga conto della complessa gestazione della sceneggiatura. Leggermente diversa, e più "credibile", la versione data a Peter Bogdanovich nel 1967, in Ivi, p. 239, in cui si parla però di viaggio a pesca. Nell'altra intervista su cui si basa Gene D. Phillips in Hemingway and Film, cit., p. 50, Hawks parlò di "spedizione di caccia", senza altre varianti di rilievo. Nel racconto fatto a Bruce F. Kawin (di cui in B. F. Kawin, ed., To Have and Have Not, Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, pp. 15-6), Hawks torna invece a parlare di un viaggio a pesca fatto sulla barca di Hemingway. In J. McBride, Il cinema secondo Hawks, cit., p. 123, la versione si arricchisce di ulteriori dettagli ma non presenta varianti di rilievo.

25. Si vedano le considerazioni sull'eroe di Hawks in Robin Wood, Howard Hawks, rev. ed., s.l., British Film Institute Publ., 1981, passim, e in particolare sul finale di Red River (Il fiume Rosso), pp. 124-25 (ma dello stesso film si veda la lettura di Robert Sklar, Empire to the West: "Red River", in J. E. O'Connor-M. A. Jackson, eds., American History/American Film, New York, F. Ungar, 1979, pp. 167-81).

26. Cit. in B. F. Kawin, ed., *To Have and Have Not*, cit., p. 16. Cit. in Mostra Internazionale del cinema, *Il cinema di Howard Hawks*, cit., p. 19.

27. B. F. Kawin, ed., *To Have and Have Not*, cit., p. 16.

28. Ivi, pp. 19 sgg. Jules Furthman era uno dei più apprezzati sceneggiatori di Hollywood; tra i film parlati che aveva al suo attivo si possono ricordare: *Morocco* (1930), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *Mutiny of the Bounty* (1935), *Only Angels Have Wings* (1939), *The Outlaw* (1943).

29. Vi è testimonianza di altri interventi sulla sceneggiatura, compiuti nel gennaio-febbraio 1944, da parte di Cleve F. Adams, scrittore di gialli, e di un certo Chambers, nominato da Adams ma rimasto oscuro; cfr. Ivi, p. 28.

30. Nel merito, vale la testimonianza di Lauren Bacall (in Io, Milano, Mondadori, 1979, p. 114), allora spaurita esordiente diciannovenne. Dall'affabilità di Hawks con i suoi attori, e in particolare dalla confidenza con Bogart, venne un'altra variante improvvisata rispetto al copione, vale a dire il gioco grazie a cui nel film Marie veniva chiamata "Slim" da Harry Morgan, a sua volta chiamato "Steve" da lei. Slim e Steve erano i due appellativi giocosi con cui i coniugi Hawks si rivolgevano l'uno all'altra nella realtà; ed era stata Nancy "Slim" Hawks a segnalare al marito la ragazza che aveva visto sulla copertina di "Harper's Bazar".

31. Cfr. B. F. Kawin, ed., *To Have and Have Not*, cit., p. 31.

32. Ivi, p. 32.

33. Cfr. Mostra internazionale del cinema, *Il cinema di Howard Hawks*, cit. p. 241.

siccome nel cinema – e, di nuovo, nel cinema di Hawks in particolare – l'eroe positivo e vincente raramente non conquista anche l'amore di una donna, il regista eliminerà la "vecchia" moglie di Morgan per sostituirla con una giovane estranea che si innamorerà di lui e lo seguirà alla fine. Racconterà poi di aver detto allo scrittore, quando ancora cercava di convincerlo a scrivere la sceneggiatura: "Tu hai il personaggio di Harry Morgan; io credo che potrei darti la moglie. Tutto quello che devi fare è scrivere la storia di come si sono incontrati". E in un'altra occasione: "Abbiamo deciso che il miglior modo di raccontare la storia non era mostrare come gli eroi invecchiavano, ma come lui [Morgan] aveva incontrato la ragazza, insomma tutte le cose che Hemingway non aveva detto e che erano accadute prima dell'inizio del romanzo".²⁶ E a partire da questa scelta preliminare tutte le successive sceneggiature saranno poi scritte, trascurando l'incongruenza tra la situazione del film (in cui la differenza d'età tra Morgan-Bogart e Marie-Bacall è di oltre vent'anni) e del romanzo, in cui tra marito e moglie vi sono due anni di differenza.

Hemingway cedette ad Howard Hughes i diritti per la riduzione cinematografica, radiofonica e televisiva del romanzo nel maggio 1939 in cambio di 10.000 dollari. Nell'ottobre 1943, Hawks li comprava a sua volta per 92.500 dollari, rivendendoli subito alla Warner Brothers per la stessa somma più un quarto degli incassi del film da farsi. Il regista racconta che quando disse a Hemingway quanto aveva guadagnato con il film – 1.200.000 dollari, riporta McBride – Hemingway non gli parlò più per dei mesi. Dopo aver fatto un ultimo tentativo frustrato di far scrivere a Hemingway stesso la sceneggiatura, Hawks raccontava di avergli lanciato un'ultima provocazione: "Va bene, allora la farò fare a Faulkner, che comunque scrive meglio di te"; ma Bruce Kawin avverte che l'aneddoto potrebbe anche essere inventato, secondo lo stile del regista che amava raccontare le cose in modo tale da risultare sempre il più spiritoso, quello che si prendeva l'ultima parola.²⁷ In effetti, Hawks chiamò Faulkner al lavoro soltanto nelle fasi finali dell'elaborazione della sceneggiatura, il cui primo responsabile fu Jules Furthman.

La prima versione della sceneggiatura (*Temporary screenplay*) fu scritta da Jules Furthman e completata il 14 ottobre 1943.²⁸ La seconda versione (*Revised temporary screenplay*), ancora di Furthman, fu lasciata incompiuta dopo 111 pagine il 5 gennaio 1944. Dello stesso fu anche la terza versione (*Final screenplay*), finita entro il 14 febbraio. Ad essa seguì una revisione (*Revised final screenplay*), firmata da Furthman e datata 18 febbraio, cui fece infine seguito un'ulteriore revisione (*Second revised final screenplay*), firmata da Furthman e da William Faulkner, che fu opera però del solo Faulkner. Quest'ultima fu la base su cui il film venne girato tra il 6 marzo, quando ebbe luogo il primo cast reading, e il 10 maggio 1944.²⁹ Durante la lavorazione, tuttavia, la sceneggiatura fu ancora cambiata in vari punti in seguito all'intervento diretto del regista e degli attori, in particolare Humphrey Bogart. Si trattò di interventi non rilevanti sull'intreccio e però a volte decisivi nel modificare il tono o il ritmo o l'ordine di svolgimento di una sequenza. Essi testimoniano del modo di lavorare di Hawks, abituato ad interloquire con i suoi attori e ad ac-

cettarne i suggerimenti tendenti a dare scioltezza e naturalezza a una scena.³⁰ Ma testimoniano anche della diversità profonda dei processi creativi della letteratura e del cinema: fin dal concepimento, alla solitudine del narratore si contrappongono le interazioni multiple tra le persone coinvolte nella realizzazione del film.

Al processo collaborativo diede un contributo – a suo modo – anche la censura. Come ha ricostruito puntualmente Bruce Kawin, l'Ufficio del coordinatore degli affari inter-americani fece presente alla Warner l'inopportunità di fare un film che potesse essere sgradito al regime di Batista a Cuba. A dire il vero, i rivoluzionari cubani del romanzo di Hemingway erano contro Machado. Ma era anche vero che, da una parte, il regime dei suo successore, Batista, era sempre più simile a quello e, dall'altra, i rapporti tra Stati Uniti e Cuba – alleati nella guerra in corso – erano tali da giustificare l'attenzione ad evitare qualsiasi equivoco di natura politico-ideologica.

L'Ufficio fece presente che, date le circostanze, era prevedibile che l'Ufficio della censura non avrebbe dato il visto per l'esportazione del film. Il che voleva dire per la produzione rimetterci un mucchio di quattrini. Warner informò allora Hawks che il film doveva essere bloccato, nonostante le spese già sostenute.³¹ Per salvarlo, Hawks chiese all'Ufficio degli affari inter-americani di suggerire un luogo in cui fosse possibile ambientare la vicenda. In risposta venne allora indicata l'isola della Martinica, appartenente alla Francia di Vichy, in guerra con gli Stati Uniti. A quel punto, Hawks chiese aiuto a Faulkner. Quest'ultimo, che aveva scritto l'anno prima la sceneggiatura di una storia anti-Vichy mai prodotta, "The De Gaulle Story", propose che venisse introdotto il motivo dello scontro tra le forze della Francia collaborazionista e quelle della Francia libera. Il 22 febbraio 1944 fu dunque scritturato Faulkner e l'ambientazione del film venne trasformata in quella "attuale".

Hawks attribuì a sé l'idea di tale mutamento, afferma Bruce Kawin, che invece l'attribuisce a Faulkner, confortato dalle affermazioni decise di Meta Carpenter, allora segretaria di redazione del regista (e amante dello scrittore).³² Ma se si deve dare credito alle parole di Hawks, il regista sembrerebbe spostare implicitamente fuori da sé la responsabilità dell'intero motivo antifascista-resistenziale. In una intervista con Peter Bogdanovich, che gli faceva notare che il film era stato definito "implicitamente antifascista", Hawks: "Non so nemmeno cosa significhi la parola 'antifascista', quindi non ti saprei rispondere". Bogdanovich riprendeva: "Beh, visto che è stato fatto durante la guerra..."; e Hawks: "Vedi, non mi sono mai interessato di queste cose... Per quanto mi riguarda, la situazione non faceva che da sfondo ad una storia d'amore ambientata in un posto diverso dal solito. In questo Hemingway ci diede una mano. La sua storia era ambientata a Cuba subito dopo la rivoluzione. Il film invece a Martinica".³³

A quel punto venne chiamata in causa la Sezione oltremare dell'Ufficio dell'informazione bellica, poiché il film riguardava l'Europa e la guerra in corso e il modo in cui venivano presentati degli stranieri. Ma non sembra che siano venuti da quest'altro ufficio altri "contributi"

34. Robin Wood, Howard Hawks, cit., p. 11.

35. Mostra internazionale del cinema, Il cinema di Howard Hawks, cit., p. 241.

36. B. F. Kawin, ed., *To Have and Have Not*, cit., p. 24.

37. B. F. Kawin, *Faulkner and Film*, cit., p. 111.

38. B. F. Kawin, ed., *To Have and Have Not*, cit., p. 49.

39. In realtà, è noto che i redattori, gli editori e i loro legali hanno spesso deciso o cercato di decidere in merito a passi giudicati controversi nelle opere anche di autori affermati. Questo avvenne, pare senza successo, anche nel caso del romanzo di Hemingway di cui qui si è parlato, come ricorda Carlos Baker in *Ernest Hemingway. A Life Story*, cit., p. 298. Nel caso di Hemingway, comunque, il suo editor abituale, Max Perkins, scrisse in una lettera del 17 giugno 1943: "Vi sono autori che esigono assolutamente un aiuto [dal redattore]... Ma gli scrittori di razza più spesso ne fanno a meno. Sanno quello che vogliono, come realizzarlo. Nessuno mai manipolò Hemingway, se si esclude il taglio di una riga o due allo scopo di evitargli una accusa per diffamazione". (cit. in Marisa Bulgheroni, *Situazione dell'editing*, in "Almanacco letterario 1965", Milano, Bompiani, 1964, p. 98). In generale, non sono discutibili né la individualità del processo creativo

del romanziere, né la responsabilità
unica dell'autore di un romanzo.
40. R. Wood, Howard Hawks,

alla sceneggiatura che Faulkner stava ormai riscrivendo in gran fretta.

Il film dunque non aveva quasi nulla in comune con il romanzo da cui risultava tratto. La vicenda non si svolgeva più tra le Keys della Florida e Cuba negli anni della Grande Depressione, ma a Fort-de-France, nella Martinica, dopo la costituzione del governo filo-nazista di Vichy, durante la seconda guerra mondiale. Anche nel film, tuttavia, Harry Morgan (Humphrey Bogart) noleggia il suo battello agli appassionati di pesca grossa; e anche nel film il suo cliente gli perde l'attrezzatura. Poi la storia prende altre strade. Il proprietario del bar-albergo presso cui Morgan risiede gli chiede di trasportare un capo della resistenza antiVichy. Morgan rifiuta. Alla scena assiste Marie (Lauren Bacall), una ragazza americana appena arrivata e vista da Morgan mentre ruba il portafogli del suo cliente Johnson. Morgan impone a Marie di restituire il denaro a Johnson, che deve pagare l'affitto della barca. Ma in uno scontro tra polizia e partigiani fuori del bar Johnson viene ucciso accidentalmente e Morgan rimane senza soldi.

Siccome anche Marie è al verde e dichiara di voler tornare a casa, Morgan accetta l'incarico propostogli da "Frenchy". Con l'anticipo ricevuto compera un biglietto per l'aereo verso gli Stati Uniti per Marie (che promette di partire ma non lo farà) e salpa con il fido ubriacone Eddy (Walter Brennan) per andare a imbarcare l'uomo della Resistenza, De Bursac (Walter Molnar). È con lui la moglie Helene (Dolores Moran). Nella notte nebbiosa incontrano un guardacoste – l'unica altra analogia col romanzo – e nello scontro a fuoco De Bursac è ferito. Morgan riesce a sganciarsi e a sbarcare i De Bursac, affidandoli a Frenchy, che li sistemerà nella cantina del suo locale. Morgan dovrà quindi operare il febbricitante De Bursac, per estrarre la pallottola, e riesce a salvarlo: la sequenza è ricca di allusioni politico-esistenziali, erotiche e di gelosia. Ma la polizia sospetta Frenchy e Morgan e arresta Eddy, per tenere sotto controllo Morgan. Durante una "visita" al locale di Frenchy, i poliziotti scoprono Marie ed Helene nella camera di Morgan. Questi allora, con uno stratagemma, riesce a disarmare i poliziotti – uccidendone uno – e a far ordinare loro la liberazione di Eddy. La vicenda giunge così alla fine: Morgan decide di accompagnare, insieme con Eddy e l'innamorata Marie, i De Bursac all'isola del Diavolo (dove i due devono liberare colui che assumerà il comando della Resistenza alla Martinica) e Frenchy rimane a "gestire" i due poliziotti rimastigli in ostaggio.

Di film in film

Spostare l'asse della vicenda in una colonia francese e introdurre la componente politica resistenziale, avendo Humphrey Bogart come protagonista e un locale (con un pianista sempre in scena) come teatro dell'azione voleva dire – nel 1944 – muoversi lungo i sentieri già battuti due anni prima da *Casablanca*. Nel film di Michael Curtiz il tema antifascista e resistenziale era più forte ed esplicito che nel film di Hawks. Inoltre, il modo e il tono da melodramma in cui esso veniva trattato nel

primo erano assenti nel secondo. Per certo si potrebbero elencare sia ulteriori coincidenze tra i due film – non secondaria è la stessa didattica apertura, con l’indicazione geografica del luogo dell’azione – sia importanti divergenze. I critici hanno giustamente diviso la loro attenzione in entrambe le direzioni. Ma altrettanto giustamente Robin Wood ha concluso: “*To Have and Have Not* deve probabilmente più a *Casablanca* di Michael Curtiz che a Ernest Hemingway”.³⁴

Quando Peter Bogdanovich domandò a Hawks se la decisione di fare *To Have and Have Not* fosse stata influenzata dal successo di *Casablanca*, il regista rispose perentorio: “Oh no! Assolutamente. Non mi è mai passato per la testa... Comunque il film mi sembrò una specie di commedia musicale, e feci molta attenzione a non fare di *To Have and Have Not* una commedia musicale”.³⁵ Bisogna dare credito a Hawks – e a Furthman – che fino a quando non fu imposto lo spostamento alla Martinica la vicenda aveva un andamento alquanto diverso; anche se già allora molto libero rispetto all’originale, era più vicina ad esso che non, per così dire, al film di Curtiz. Tra le divergenze più significative – in questo caso nei confronti non solo del romanzo, ma anche del film – Bruce Kawin sottolinea il fatto che la sceneggiatura di Furthman era percorsa da “un’assimilazione di destra tra individualismo e imperialismo” nella figura del protagonista.³⁶ In altre parole, il segno ideologico dominante, che nel romanzo di Hemingway era diviso tra la denuncia del mondo borghese e il rifiuto della logica spietata dei rivoluzionari cubani, era stato ridotto dallo sceneggiatore all’estraneità politica di Morgan.

A “trasloco” avvenuto, però, e dopo l’intervento di Faulkner, le cose cambiarono e l’avvicinamento anche tematico a *Casablanca* fu quasi inevitabile. Non era soltanto Bogart a impersonare la continuità fisica, morale e ideologica tra Rick Blaine e Harry Morgan. E se è vero che la Marie di Lauren Bacall e la Ilsa di Ingrid Bergman hanno poco in comune, non c’è dubbio che la coppia resistenziale Ilsa Lund-Victor Laszlo sembra essere l’antecedente diretto dei De Bursac. Hoagy Carmichael, il “Cricket” pianista nel locale di Frenchy, è il più che probabile figlio di Dooley Wilson, il Sam di *Casablanca*. E lo stesso locale di Frenchy ha molti punti in comune – non tanto in quanto “ambiente”, quanto in senso funzionale – con quello di Rick.

Bruce Kawin, che in *Faulkner and Film* aveva affermato che Hawks intendeva “dimostrare in modo piuttosto giocoso come lui avrebbe potuto girare *Casablanca*”³⁷ rielaborò tre anni più tardi il proprio giudizio. Infatti, nella lunga introduzione alla sceneggiatura del film di Hawks, pur mettendo in evidenza i punti di contatto tra le due pellicole, finiva per sottolinearne soprattutto le differenze. Il Kawin più recente è filologicamente corretto. Una differenza di rilievo, non analizzata dal critico, riguarda la memoria e la caratterizzazione dell’eroe. Il Rick Blaine di *Casablanca*, vero eroe “romanzesco”, ha un passato personale e politico che lui stesso vorrebbe sepolto nella propria memoria privata e che è invece noto a chi lo circonda, nazisti inclusi. La memoria, parallela allo scorrere del tempo – come non ricordare che la canzone è “As time goes by”, Mentre il tempo scorre? – e immanenza tacibile ma alla fine incon-

cit., p. 179.

41. Cfr. Peter Roffman-Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

trollabile del passato nel presente, determinerà l'evolversi del presente stesso verso il futuro. In realtà, tutti i movimenti di Rick, anche prima della comparsa dei Lazslo, portano in direzione della scelta antifascista; a Ilsa spetterà solo la funzione scatenante di riportare alla luce la memoria e di rimarginare così passato e futuro. L'eroe esce dalla sospensione e riprende in mano il proprio destino. Questo, a sua volta, non è solo individuale e privato – come non lo era la memoria – ma ha la forza della necessità ideologica e morale: l'antifascismo è giusto.

Nel film di Hawks è presente soltanto quest'ultimo aspetto. Il suo eroe, anche qui come altrove, fa quello che fa perché è quello che è giusto fare. Le molle che lo spingono a prendere posizione e ad agire, sotto la maschera dell'apparente cinismo, sono il rispetto di sé e la dignità umana messa in pericolo. In questo suo tratto morale si definisce la sua qualità "epica": l'eroe di Hawks è, per così dire, assoluto. I suoi tratti sono lo stoicismo, il coraggio, la solitudine – e in questo sono evidenti i contatti con l'archetipo hemingwayano – ma non è dominato dal destino, come l'eroe tragico, né ha la memoria dell'eroe romanzesco, né riunisce in sé quei due modelli. Il Morgan di Hawks è senza passato – non è forse casuale che la canzone di Cricket e Marie sia "How little we know", Quanto poco sappiamo – e quindi senza futuro. La sua scelta di campo, giusta, appare come contingente e circoscritta al presente, anche se sappiamo che in circostanze analoghe reagirà nuovamente nello stesso modo.

Tuttavia, ogni analisi delle differenze tra i due film si deve fermare di fronte all'impossibilità di accantonare come irrilevanti le "sensazioni" che caratterizzarono la ricezione del film alla sua uscita e che persistono ancora oggi. Tra l'altro, fu la stessa Warner Bros. in primo luogo a indirizzarle, sollecitando l'accostamento tra i due film, per ragioni di cassetta e di immagine. Il memorandum che Charles Einfeld, a capo dell'Ufficio pubblicitario, inviò al suo staff suonava così: "Preparate picconi, badili e setacci per la miniera d'oro apertasi con la produzione da parte di Howard Hawks di *To Have and Have Not* di Ernest Hemingway, cui abbiamo assistito di straforo la notte scorsa e che è non solo una seconda *Casablanca*, ma due volte e mezza quello che *Casablanca* era stata".³⁸ E le recensioni su giornali e riviste seguirono – in modi che appaiono perfino imbarazzanti – la falsariga dettata dalla Warner.

Anche Bosley Crowther, sul "New York Times" del 12 ottobre 1944, giocava tutto il suo pezzo sulla continuità tra i due film: "Avendo una volta incastrato Humphrey Bogart in un caffè di Casablanca,... era logico che la 'Warner' avrebbe voluto riportarlo lì – o almeno in un posto simile... Forse sosterranno che il soggetto è basato sull'omonimo romanzo di Ernest Hemingway, e forse il luogo in cui si svolge il film è la Martinica francese di quattro anni fa. Ma è inutile fare i furbi: *To Have and Have Not* è *Casablanca* spostato a ovest nei forse meno esaltanti Caraibi, ma tuttavia lungo lo stesso parallelo. E benché vi siano superficiali alterazioni in alcuni dei personaggi, si ritrovano qui sostanzialmente gli stessi tipi che animavano quell'altro romanzesco intreccio geo-politico. Perché ciò che Hawks e i suoi sceneggiatori han fatto al racconto di Hemingway è

stato di renderlo irriconoscibile trasformandone le strutture in quelle di un intrigo mondano”.

In questo “intrigo mondano” in cui viene proiettato in primo piano, e rovesciato di segno, l’individualismo di Harry Morgan, viene lasciato cadere interamente quel confronto tra la vita degli *haves*, chi ha, e degli *have nots*, chi non ha, che era il tema di fondo del romanzo. Nel film il motivo antifascista e resistenziale esclude il motivo “di classe”, che era peraltro assente anche in *Casablanca*. È possibile che proprio la forza di attrazione di quel modello abbia contribuito ad orientare la sceneggiatura finale in tale direzione. Ma si possono immaginare anche altre ragioni, che avevano a che fare probabilmente sia con le visioni del mondo di Hawks stesso e di Faulkner (e anche di Furthman), sia con considerazioni più generali relative al medium e al suo contesto.

Il film non è un fatto creativo individuale come un romanzo, del quale l’autore è il solo responsabile ideologico.³⁹ In quanto processo creativo collettivo (e nel caso di *To Have and Have Not* le “mani” al lavoro anche solo sul soggetto furono molte), in quanto investimento di capitale e prodotto destinato ad una circolazione internazionale il film – quello hollywoodiano in particolare, – è predestinato alla medietà politico-ideologica. Nelle parole di Robin Wood: “Per la sua stessa natura popolare, il film hollywoodiano rientra in una complessa rete di condizionamenti socio-culturali ben più ampia dei contributi verificabili degli individui, e perciò diventa – anche se non in modo univoco – l’espressione di una cultura”.⁴⁰ L’antifascismo non era, allora, rottura di tale medietà. Anzi, siccome nel pieno della guerra la solidarietà nazionale era immediatamente anche antifascista, l’iniziale renitenza dell’eroe di Hawks, come ricorda ancora Robin Wood, sollevò più di un’obiezione nei confronti del film. Ma se tale era l’atmosfera dominante nella cultura statunitense, quanto si è appena detto spiega perché contenuti caratterizzanti del film non potevano più essere quelli della denuncia dell’ingiustizia sociale interna, vale a dire quei contenuti che erano stati tipici del romanzo di Hemingway, pubblicato prima della guerra e in un clima ideologico-politico e sociale ben diverso.

La critica sociale ebbe diritto di cittadinanza a Hollywood fino alle soglie della guerra, ma non oltre. La sua punta più alta, e terminale, fu *The Grapes of Wrath* (*Furore*), diretto da John Ford e uscito nel gennaio del 1940. Dopo, soltanto *How Green Was My Valley* (*Com’era verde la mia valle*), ancora di Ford, portò sugli schermi – e però relegandoli in un remoto passato gallese – aspetti della condizione operaia e dei rapporti tra le classi. In ogni caso, quel film, distribuito nello stesso dicembre 1941 di Pearl Harbor, fu proprio l’ultimo: fino a dopo la fine della guerra il passato prossimo della depressione economica, della povertà, della lotta tra le classi fu espunto dalla “cultura” hollywoodiana.⁴¹

Quei contenuti furono sostituiti, tanto nel film di Curtiz, quanto in quello di Hawks – e in vari altri, nei quasi quattro anni della guerra – con le sollecitazioni emotivamente ricche, coinvolgenti e popolari di un antifascismo indistinguibile dal patriottismo. Fu una stagione breve. Pochi anni e nella Hollywood del dopoguerra, come nel paese, i patrioti avrebbero denunciato come antiamericano l’antifascismo di Rick Blaine e Harry Morgan.