

BEATRICE BATTAGLIA

L'ALLEGORIA DELLA LETTURA
IN *THE GOOD SOLDIER* DI FORD MADOX FORD

Da Scrittura e Sperimentazione in F.M. Ford,
Firenze, Alinari, 1994.

Recensendo nel 1975 il libro di Vita Fortunati sulla teoria e la tecnica narrativa di Ford Madox Ford¹, avevo particolarmente sottolineato come questo “neglected contemporary” dovesse la sua fama di scrittore controverso e criticato, di autore *minore*, proprio alla sua sorprendente modernità, al suo interesse per l'arte dello scrivere — arte intesa come *craft* in senso preraffaellita, come *strumento*, come “serious profession” — in un periodo in cui, come affermava lo stesso Ford, “criticism was non-existent; self-conscious art was decried; you were supposed to write by inspiration [...] with the vine-leaves in your hair”².

Oggi, nel clima del *reader-response criticism*, si coglie con maggior evidenza, sia nella disparata e diseguale produzione teorica che nella pratica narrativa, come centrale sia, all'interno dell'interesse di Ford per l'arte dello scrivere, il ruolo del lettore, perché proprio su questo ruolo s'impianta la “new form”³ del suo romanzo.

Nei saggi critici⁴ — in particolare in quelli sull'impres-

¹ B. Battaglia, “Rivalutazione di un maestro del romanzo nel primo libro italiano su Ford Madox Ford”, *Il Lettore di Provincia*, 29/30, Luglio-Settembre 1977, pp. 123-126.

² F. Madox Hueffer, “On Impressionism”, *Poetry and Drama*, Dec. 1914.

³ F. Madox Ford, *Joseph Conrad, a Personal Remembrance*, London, Duckworth, 1924, p. 36: “...what the novel needed was the new form.”

⁴ Cfr. Bibliografia in V. Fortunati, *Ford Madox Ford. Teoria e Tecnica Narrativa*, Patron, Bologna, 1975, pp. 215-219.

sionismo — ed anche nei romanzi — in *A Call* e *The Good Soldier* soprattutto — l'attenzione di Ford è tutta rivolta al lettore con il quale l'autore e il narratore instaurano un rapporto continuo, con intenti in vario grado retorici o ironici oppure del tutto seri: in quest'ultimo caso, quando il narratore di *A Call* o Dowell di *The Good Soldier* si rivolge direttamente al lettore con osservazioni, spiegazioni, domande sul proprio modo di narrare la storia, il lettore viene investito del compito e della responsabilità di co-autore, viene "coinvolto tra i personaggi"⁵, a dare una propria interpretazione, un giudizio, un suggerimento che aiuti l'altro personaggio, che è il narratore o l'autore implicito, a distinguere un disegno, a raggiungere una sia pur momentanea epifania nella varia, tenue, sfuggente confusione che è la realtà contemporanea.

Inutile sottolineare la modernità dell'atteggiamento di Ford: invitare il lettore a costruirsi attraverso la lettura una sua interpretazione del romanzo, ponendo la produzione del significato nella sua attività, significa coinvolgere il lettore in un "moral drama", significa trasformare "the reading process" in una ricerca morale, attribuendovi una funzione per vari aspetti simile a quella riconosciutagli da certa critica contemporanea⁶. La "self-consciousness" cui viene spinto il lettore diventa un processo di investigazione, un'analisi della mente sulla propria attività, sul proprio funzionamento, su se stessa e quindi sulla propria identità.

Non c'è dubbio che *The Good Soldier*, come romanzo impressionista, sia il più aperto, direi quasi spudorato, esempio di questo sforzo di Ford di attrarre, sedurre, conquistare il lettore per farlo partecipe della sua avventura epistemologica.

Per coinvolgere il lettore e immedesimarli in quel "parcel of life"⁷ che è l'*affair* al centro del romanzo, lo scrittore impressionista ricorrerà perfino alle tecniche dell'illusionista,

⁵ Cfr. "On Impresionism", cit., p. 323.

⁶ Cfr. W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978; U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979; J.P. Tompkins ed., *Reader-Response Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980; S.R. Suleiman & I. Crossman eds., *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1982; P. de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, 1979.

⁷ F. Madox Hueffer, *The Critical Attitude*, London, Duckworth, 1911, p. 89. Cfr. anche F. Madox Ford, *Thus to Revisit*, London, Chapman and Hall, 1911, p. 44.

'trickster'⁸, e agli espedienti della prostituta⁹, perchè l'artista, scrive Ford in *The Critical Attitude*, è "the eternal mental prostitute who cries out in the market place: 'Come into contact with my thought, with my visions, with the sweet sounds that I cause to arise with my personality'¹⁰. Bisogna, continua Ford nei saggi sull' impressionismo, catturare l'interesse del lettore e mantenerlo vivo "by methods of surprise, of fatigue, by passages of sweetness in your language, by passages suggesting the sudden and brutal shock of suicide. You will give him passages of dullness, so that your bright effects may seem more bright; you will alternate, you will dwell for a long time upon an intimate point; you will seek to exasperate so that you may the better enchant"¹¹. Bisogna abbassarsi ad usare "tutti i mezzi a disposizione", anche i trucchi della narrativa popolare¹², pur di risvegliare l'interesse del lettore e mantenere viva la sua sorpresa:

You must state your argument; you must illustrate it, and then you must stick in something that appears to have nothing whatever to do with it, either subject or illustration, so that the reader will exclaim: 'What the devil is the fellow driving at?' And then you must go on in the same way — arguing, illustrating and startling and arguing, startling and illustrating — until at the very end your contention will appear like a unravelled skein. And then, in the last few lines, you will draw towards you the master-string of that seeming confusion, and the whole pattern of the carpet, the whole design of the network will be apparent.¹³

Per costruire questo suo romanzo ideale — un romanzo che il lettore non si accorga di leggere¹⁴ — lo scrittore ricorrerà a

⁸ Cfr. T.C. Moser, *The Life and Fiction of Ford Madox Ford*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 152.

⁹ Cfr. F. Madox Hueffer, "On Impressionism", cit., p. 333: "You will in short employ all the devices of the prostitute". F. Madox Hueffer, *The Critical Attitude*, cit., p. 64.

¹⁰ F. Madox Hueffer, "On Impressionism", cit., p. 333.

¹¹ *Ibid.*, p. 327-28.

¹² *Ibid.*, p. 327-28.

¹³ Tenendo conto dell'importanza attribuita da Ford al modo di cominciare un romanzo (cfr. n. 20), è significativo che *The Good Soldier* incominci con la caratteristica apertura delle ballate popolari: "Questa è la triste storia...".

¹⁴ Cfr. F. Madox Hueffer, "Fyodor Dostoevsky and the Idiot", *The Outlook*, Feb. 14, 1914, p. 206: "the reader shall not know that he is reading"; F. Madox Ford, *Joseph Conrad*, cit., p. 199: "the object of the novelist is to keep the reader entirely oblivious of the fact that he is reading a book".

qualsiasi mezzo, ma con estrema umiltà: "For the artist must always be humble and humble and again humble, since before the greatness of his task he himself is nothing"¹⁵. Non si deve scrivere per soddisfare o compiacere se stessi, né per influenzare o migliorare il lettore, ma per metterlo in contatto con la vita, creando una "illusion of reality", quella sorta di strana vibrazione che hanno le scene della vita reale nel sovrapporsi, sdoppiarsi, moltiplicarsi, sfocarsi, sfaldarsi delle immagini.

Far entrare il lettore in contatto con la vita, vuol dire trascinarlo con sé in un'esperienza che pochi affrontano volontariamente e volentieri: vuol dire porlo di fronte alla complessità, alla sfuggente e mobile polivalenza della vita, all'ambiguità, all'insicurezza, all'inganno, alla delusione.

Accanto alle tecniche della seduzione, Ford possiede perciò anche quelle della delusione. Come l'illusionista e la prostituta, Ford attrae il suo lettore illudendolo con il miraggio di una comprensione, della possibilità di un giudizio, di un significato che si rivelano solo momentanei, subito sfuocati, mutati, contraddetti o dissolti dalle tecniche del "time-shift", della "progression d'effet", della "juxtaposition of situation"¹⁶. Questi espedienti tecnici appaiono usati in tutta la loro efficacia, inseriti come sono nella particolare varietà di "autobiographical memoir" con cui Ford cerca di rendere con oggettività la visione soggettiva del narratore¹⁷. Più Dowell si sforza di raccontare, di ricordare e riportare giudizi, fatti, avvenimenti, di mettere in luce sempre nuovi aspetti della vicenda, più essa diventa ingarbugliata, oscura; più Dowell cerca di apparire fedele ai fatti e preciso, più egli diventa *unreliable*. Il lettore potrà anche sorridere, divertito o ironico, di fronte alle manie, all'ingenuità del narratore o spazientirsi davanti alle sue continue domande e alla sua incertezza, ma alla fine dovrà riconoscersi nella stessa posizione di incertezza, nella stessa "suspended ignorance"¹⁸.

The Good Soldier si presenta infatti come un romanzo epistemologico¹⁹. Il primo capitolo, addirittura il primo

¹⁵ F.M. Hueffer, "On Impressionism", cit., p. 333.

¹⁶ Cfr. V. Fortunati, *op. cit.*, pp. 114-126.

¹⁷ S. Perosa, "L'impossibile ricostruzione di Ford Madox Ford", *Il Verri*, n. 13, 1964.

¹⁸ Cfr. P. de Man, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ Cfr. S. Hynes, "The Epistemology of *The Good Soldier*", *The Sewanee Review*, LXIX, Spring 1961.

paragrafo, il paragrafo di apertura preannuncia emblematicamente tutto il romanzo²⁰:

We had known the Ashburnhams for nine seasons of the town of Nauheim with an extreme intimacy — or, rather with an acquaintanceship as loose and easy and yet as close as a good glove's with your hand. My wife and I knew Captain and Mrs. Ashburnham as well as it was possible to know anybody, and yet, in another sense, we knew nothing at all about them. This is, I believe, a state of things only possible with English people of whom, till today, when I sit down to puzzle out what I know of this sad affair, I knew nothing whatever.²¹

E poco più avanti:

Upon my word, yes, our intimacy was like a minuet [...] No, indeed, it can't be gone [...] our minuet of the Hessian bathing places must be stepping itself still [...] No, by God, it is false! It wasn't a minuet that we stepped; it was a prison — a prison full of screaming hysterics, tied down so that they might not outsound the rolling of our carriage wheels as we went along the shaded avenues of the Taunus Wald.

And yet I swear by the sacred name of my creator that it was true. It was true sunshine, the true music; the true splash of the fountains [...] Isn't that the truth? [...] I don't know...

I know nothing — nothing in the world — of the hearts of men. I only know that I am alone — horribly alone. [...] I don't know; I don't know; [...] Who knows? [...] And if one doesn't know as much as that about the first thing in the world, what does one know and why is one here?²²

Anche l'ultimo capitolo, con il suo continuo ricorrere ed infittirsi di "I don't know", "I know nothing", "I leave it to you" riassume e pone in evidenza, se ancora ce ne fosse bisogno, la trama aperta del romanzo, costruita in modo, direbbe Mark Schorer, da dare al lettore quel tanto che il lettore vuol prendere²³.

Ma *The Good Soldier* è veramente un romanzo aperto? O meglio, fino a che punto *The Good Soldier* è un romanzo aperto?

²⁰ Cfr. F. Madox Ford, *Joseph Conrad*, cit., p. 182: "...the opening paragraph of a book or a story should be of the tempo of the whole performance".

²¹ F. Madox Ford, *The Good Soldier*, New York, Vintage, 1983, p. 3.

²² *Ibid.*, pp. 6-10.

²³ Cfr. M. Schorer, "The Humiliation of Emma Woodhouse", *The Literary Review*, n. 4, Summer 1959, pp. 547-563.

Questo chiamare in causa il lettore, dandogli l'incarico e la responsabilità di interpretare, di trovare il significato del romanzo, potrebbe distruggere, come teme Meyer Abrahms²⁴, l'oggettività del testo, vanificando lo scopo della grande avventura nella mente umana cui viene trascinato il lettore fordiano, riducendola a una "solipsistic mockery" e aprendo così la strada al relativismo e allo scetticismo più completi.

Il problema del grado di apertura di *The Good Soldier* va posto in relazione al tipo di lettore ipotizzato e teorizzato da Ford. Non mi riferisco alla gran massa dei lettori — dall'intellettuale aristocratico al borghese filisteo all'operaio — poco apprezzata da Ford, ma al suo lettore ideale.

Il lettore presentato come ideale in *The Good Soldier* è un personaggio seduto accanto al narratore, una specie di *alter ego*, disposto ad ascoltarlo e a percorrere con lui l'ingarbugliata matassa del racconto, nel tentativo di sbrogliarla e di trovare il filo principale. Il "silent listener" di Dowell è semplicemente un compagno nell'ardua fatica — quella del narrare — che si presenta come una interpretazione, una lettura dei fatti. Il vero, il primo lettore è il personaggio narratore Dowell; il suo lettore ideale è semplicemente un ascoltatore "with a soul in sympathy with his own and a mind acting as his own"²⁵. Di questa identità narratore-lettore (ideale) Ford è ben consapevole: non a caso il suo lettore è definito "silent listener". Nel secondo saggio in *Poetry and Drama* Ford, mentre riafferma che il fine ultimo dello scrittore impressionista è quello di convincere il lettore, aggiunge esplicitamente: "...but the odds are that you will try to make it convincing also to yourself, since you yourself in this solitary world of ours will be the only reader that you really and truly know"²⁶.

Cadendo questa differenza tra autore e lettore ideale, *The Good Soldier* diventa una specie di dialogo con se stesso, "a long monologue"²⁷, ossia, secondo una sua ricorrente definizione, "the expression of a personality", la personalità, come scrive il Moser²⁸, agorafobica, nevrastenica,

²⁴ Cfr. M. Abrahms in J.P. Tompkins, *op. cit.*

²⁵ F. Madox Hueffer, "On Impressionism", *cit.*, p. 328.

²⁶ F.M. Hueffer, "On Impressionism", June 1914, p. 326.

²⁷ Cfr. F. Madox Ford, "Fyodor Dostoevsky", *cit.*, p. 206.

²⁸ Cfr. T.C. Moser, *op. cit.*, p. 154.

solipsistica e certamente un po' schizoide di Ford con tutte le sue angosce e i suoi problemi esistenziali.

Il dialogo di Ford con se stesso è tutto incentrato sull'arte dello scrivere e sul rapporto di questa arte con la vita. Se l'arte narrativa è lettura della realtà, se il romanzo è uno strumento d'indagine e scoperta della realtà, "a medium of profoundly serious investigation into the human case"²⁹ con il quale "you can do anything: you can inquire into every department of life, you can explore every department of the world of thought"³⁰, allora il grande compito, "the great task", l'impegno dell'artista impressionista consiste nel leggere la realtà per poi renderne consapevoli i contemporanei. Ecco allora la funzione del romanziere come *social historian*, come interprete dello spirito, della coscienza del tempo. La calcolata seduzione e la programmata delusione del lettore messe in atto dalla raffinata tecnica fordiana immergono il lettore nella variabile ed elusiva ambiguità del reale, ma mirano soprattutto a risvegliare la sua consapevolezza. Con questo impegno Ford concilia la sua anima preraffaellita con la visione impressionista.

In *The Good Soldier* Ford realizza con successo il suo proclamato scopo di mettere il lettore in contatto con la vita: il lettore infatti affronta quello che è il tema centrale del romanzo proprio passando attraverso l'esperienza della lettura con la stessa facilità e immediatezza con cui compie nella vita quotidiana l'atto primario e automatico di leggere la situazione circostante. Più che un *open novel*, *The Good Soldier* è infatti un metaromanzo, ossia un romanzo "su come fare un romanzo" in cui, prima ancora di quello della scrittura, viene posto il problema della lettura. Se, come scrive de Man³¹, non può esserci scrittura senza lettura, se ogni scrittura è una reazione ad una lettura, è significativo che *The Good Soldier*, come reazione di Ford alla sua lettura della realtà contemporanea³², appaia come una tematizzazione della difficoltà della lettura e del problema della leggibilità. Il lungo monologo di Dowell, come "story of the failure to read", può definirsi infatti un

²⁹ F. Madox Ford, *The English Novel from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, in *The Critical Writings of F. Madox Ford*, ed. by F. MacShane, University of Nebraska Press, 1964, p. 15.

³⁰ F. Madox Ford, *Joseph Conrad*, cit., p. 223.

³¹ Cfr. P. de Man, *op. cit.*, p. 202.

³² Cfr. F. Madox Hueffer, "Fyodor Dostoevsky", cit.: "the essence of my self-appointed task is to record my own time, my own world as I see it".

“allegory of reading” proprio nel senso in cui de Man usa quest’espressione³³.

Dowell è un lettore dei fatti più che mai consapevole della difficoltà del proprio compito, perseguitato dall’ansia dell’interpretazione: ... isn’t that the truth? ... who knows? ... What is one to think of humanity?

Al tempo stesso si presenta come il lettore ingenuo che crede allo sforzo, alla fatica della lettura come progresso verso la luce e la verità. Dowell si trova a dover misurare la propria lettura diretta della realtà e dei fatti con quanto gli perviene delle letture degli altri personaggi, ossia con la propria lettura delle loro letture.

La lettura di Dowell si svolge dunque come un progressivo processo di scoperta della retoricità, dell’ambiguità, della parzialità e quindi dell’intrinseca falsità delle varie letture dei fatti. La sua avventura interpretativa, mentre concretizza ironicamente, nell’incapacità di raggiungere una visione univoca, l’irrecuperabilità e la non-narrabilità dei fatti, sembra indicare la lettura come responsabile della sua scoperta, e quindi come produttrice, del dolore, del male, della solitudine. Ogni lettore è dunque responsabile della propria lettura; ha, direbbe Orwell³⁴, la lettura che si merita.

Il personaggio Dowell è il principale, ma non l’unico strumento della tematizzazione del problema della lettura. Leonora Ashburnham rappresenta la lettura univoca e autoritaria. La sua viva intelligenza, perfettamente “in sella”³⁵ sul cuore e sulle emozioni, interpreta i fatti producendone una lettura estremamente coerente e addirittura dogmatica, che non lascia spazio a dubbi o alternative nemmeno a lei stessa. Non a caso è il personaggio che soffre di più, che fa soffrire gli altri. È Leonora a spingere Dowell, ed anche Nancy, sulla dolorosa strada della lettura: “Don’t you see?” she said, don’t you see what is going on?”³⁶

La minor intelligenza di Dowell, unita alla sua dichiarata insensibilità emotiva, lascia intravedere meglio i limiti della sua personalità e del suo modo di leggere. Senza

³³ P. de Man, *op. cit.*, p. 205

³⁴ G. Orwell, “Unpublished Notebook”, Orwell Archive, London.

³⁵ Quella di Leonora Ashburnham è un capolavoro di caratterizzazione allegorica per simboleggiare il dominio dell’intelletto sulla passione fisica: le spalle candide, marmoree come di statua, il corpo vestito di nero, il polso elegante da cui pende una piccola chiave d’oro con cui forse ha rinchiuso le proprie emozioni. Leonora è ricordata e presentata spesso come una perfetta amazzone.

³⁶ F. Madox Ford, *The Good Soldier*, cit., p. 45.

alcuna esperienza personale nel campo dei sentimenti, del cuore, del sesso (“the first thing in the world”), quindi senz’altra guida che il comune buonsenso, l’intelligenza di Dowell registra i fatti come uno specchio neutro, senza un fuoco, una prospettiva, senza timore o sospetto. Fatti e personaggi, così riflessi nella piatta mente del narratore, emergono e rivelano l’inadeguatezza della sua lettura, denunciandone la pretesa oggettività. Dowell sembra credere che leggere voglia dire interpretare, ossia capire, decidere, valutare, giudicare: la sua lettura si traduce perciò in un faticoso e deludente aggirarsi tra ricordi, impressioni, riflessioni, accumulati con tanto ansiosa perseveranza da suscitare ironicamente l’impressione che un Dowell inconscio tenda a distruggere, più che a cercare, un giudizio definitivo. E difatti il personaggio principale che dà il titolo al romanzo, protagonista della “triste storia” e nodo centrale dell’*affair* e dell’intreccio, finirà con il risultare dei cinque il più sconosciuto ed incomprensibile.

Proprio nel fallimento della ricerca interpretativa di un narratore significativamente eunuco va, secondo noi, individuato quel capo della matassa, quel “master-string” da tirare per far apparire in evidenza il disegno di *The Good Soldier*: leggere non vuol dire solo capire e giudicare, ma vuol dire anche sentire, provare emotivamente. La lettura tutta intellettuale e *ragionevole* di Dowell non può cogliere adeguatamente l’esperienza emotiva e irrazionale di Edward Ashburnham. Al suo lettore ideale Ford chiede, prima ancora che una mente simile alla sua, “a soul in sympathy with his own”; chiede di ascoltare e in silenzio, perchè le parole costruiscono delle tele interpretative che falsano, imprigionano e soffocano i sentimenti, creando l’inferno e la solitudine. Poichè “la vita non narra, ma produce impressioni”, in contatto con la vita si entra solo se non si chiude il canale delle emozioni che ci mette in contatto con quell’altro io — “that mysterious and unconscious self that underlies most people”³⁷ — nascosto sotto le convenzioni, l’educazione, il controllo della ragione. Dowell e Edward Ashburnham rappresentano i due poli di questa dissociazione della sensibilità³⁸, tragica dissociazione che produce la follia, il suicidio, l’infelicità.

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁸ Cfr. M. Saunders, “Polishing the Bright Stars: Ford’s drama of Narration”, *Agenda*, vol. 27, 28, n. 4, 1, 1989-90.

Tutto lo sforzo tecnico di Ford, la sua appassionata sperimentazione impressionista mira a far superare al suo lettore questa dissociazione, spingendolo a leggere con gli occhi del cuore, prima ancora che della mente, a vedere: "it's above all to make you see"³⁹. Proprio perché per lui, come per Conrad, "seeing is believing"⁴⁰, l'arte si confonde con la vita, e la vita non si giudica, si vive.

Non è poi così casuale che Ford abbia scoperto Lawrence⁴¹; se i critici anglosassoni insistono nell'amarlo di meno e nel *misleggerlo* come un romanziere per critici (in netto contrasto con le sue aspirazioni) è, tra i tanti motivi⁴², perché i dubbi e le incertezze di Ford finiscono con il disturbare più delle certezze di Lawrence.

Tutte quelle emozioni umane legate al corpo e al sesso, che Lawrence s'illude di rendere con la parola, addomesticandole in positiva forza vitale, emergono inquietanti, suggerite ed evocate dall'impressionismo fordiano, in tutta la loro minacciosa potenza, sconfiggendo la parola e la ragione. Anche se è vero che proprio mentre dichiara la propria sconfitta, la parola sembra prendere la sua rivincita nell'impenetrabile ironia che pervade tutto il romanzo: quel "I don't know... I suppose...", metafora dell'attività di Dowell, diviene anche metafora della posizione del lettore e del suo rapporto con un narratore troppo ansioso di mostrarsi sincero, troppo *aperto*. Ci si può forse fidare di un *prestigiatore* che dichiara che non ci sono trucchi? E qui il lettore critico, che non ha voluto o potuto accontentarsi del ruolo di "silent listener", incomincia il suo cammino alla ricerca dei *trucchi* di Ford per trovarsi, ogni volta che imbocca la strada di una nuova ipotesi, nei panni di Dowell, come lui un pellegrino alla ricerca di una verità che forse non val la pena di cercare: chi dei due è la caricatura, Dowell o il lettore?

Innamorato e profondo conoscitore della parola, Ford ha saputo suggerirne i limiti e intuirne i potenziali eccessi. Anche su questo tema, *The Good Soldier* anticipa, sotto la sua patina edoardiana, il dibattito intellettuale tra le due guerre.

³⁹ Cfr. F. Madox Ford, *Joseph Conrad*, cit., p. 178.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cfr. "Why the novel matters" (postumo), "Morality and the novel" (1923) in A. Beal ed., *D.H. Lawrence: Selected Literary Essays*, Heineman, 1957.

⁴² R.M. Ludwig, "The Reputation of Ford Madox Ford", *P.M.L.A.*, LXXVI, Dec. 1961; V. Fortunati, "Il papà di Hemingway", *L'Espresso*, 24 Dic. 1989.