

Diagosfera

Il termine deriva dal greco *diágo* (condurre attraverso/oltre, trasportare, vivere) e *sphaira* (palla, sfera, globo, terra). Con questo neologismo, che richiama da vicino il concetto di semiosfera inteso da Juri Lotman come spazio privilegiato del dialogo interculturale, si vuole delineare un programma di lavoro, di edizione, traduzione e interpretazione critica di testi letterari e saggistici che consenta al lettore e allo studioso di attraversare i confini culturali e linguistici e di promuovere incontri fra civiltà e forme di espressione artistica. Particolare rilievo assume in questo senso il processo traduttivo, inteso come operazione eminentemente transculturale in grado di rispettare le specificità linguistiche e antropologiche e di restituire alle voci provenienti da concretissimi "altrove" la loro carica innovativa, ad un tempo sperimentale e mitopoietica.

Diagosfera

Incroci di letterature e culture anglofone

- 1 // Sheila Watson, *Five Stories / Cinque racconti*, edited by Alfredo and Biancamaria Rizzardi.
- 2 // Lawrence Jeffery, *Who Look in Stove / Per chi guarda nella stufa*, translated by the students enrolled in the postgraduate course in Translation of Postcolonial Texts (University of Pisa), edited by Riccardo Duranti.
- 3 // *Cultural Crossings: The Case Studies of Canada and Italy*, edited by Biancamaria Rizzardi and Viktoria Tchernichova.
- 4 // *Crossing Borders and Bridging Cultures in Canada*, edited by Oriana Palusci and Biancamaria Rizzardi.
- 5 // Susan Musgrave, *Giochi d'amore e di sangue*, edited by Barbara Nugnes.
- 6 // Andrea Binelli, *Of Englishes and Styles. Rhetorical and Semiotic Analysis of Advertisements*.
- 7 // *Canto un mondo libero: poesia-canzone e libertà*, edited by Marco Fazzini.
- 8 // Fausto Ciompi, *Conrad. Nichilismo e alterità*.

Fausto Ciompi

Conrad
Nichilismo e alterità



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2012

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673443-3

Avvertenze e ringraziamenti

I capitoli I (pp. 7-47), III (pp. 61-86) e VI (pp. 133-53) sono inediti. Pur riprendendo alcuni spunti di un saggio precedente («Il dialogo e altri diritti d'autore in *Heart of Darkness*», in *Studi dell'Istituto Linguistico*, Univ. di Firenze, Miscellanea IV, 2, 1988, pp. 85-104), nuovo, sia nella concezione che nella stesura, è anche il capitolo IV (pp. 87-109).

I capitoli II (pp. 49-60), V (pp. 111-32), VII (pp. 155-85), VIII (pp. 187-232) e IX (pp. 233-52) riproducono, con aggiornamenti e modifiche, saggi già usciti: «La dimensione dell'enigma in *The Nigger of the 'Narcissus'*», in L. GIOVANNELLI (a cura di), *Interlacing Perspectives. Dialoghi sulla tradizione artistico-letteraria in lingua inglese*, Roma, Aracne, 2011, pp. 157-74; «Sull'istituzionalizzazione del mito in *Falk* di Conrad: un risarcimento semiotico», in *Linguistica e Letteratura*, X, 1985, pp. 235-40 (scritto in collaborazione con Mario Curreli e apparso anche in inglese come «A Socio-Semiotic Reading of Conrad's *Falk*», in *L'Époque Conradienne*, Univ. di Limoges, 1988, pp. 35-45, e in K. CARABINE ed., *Joseph Conrad: Critical Assessments, Vol. II: The Critical Response: Almayer's Folly to The Mirror of the Sea*, London, Helm, New York, Routledge, 1992, pp. 543-52); «I segni della morte, dell'ironia e del nuovo in *The Secret Agent* di Conrad», in *Studi dell'Istituto Linguistico*, Univ. di Firenze, VII, 1984, pp. 207-44; «*The Shadow-Line* di Conrad: lo sguardo dal profondo», in F. CIOMPI (a cura di), *One of Us. Studi inglesi e conradiani offerti a Mario Curreli*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 97-115; «*Victory*: il livello intertestuale», in *Passaggi. Materiali di filosofia*, VIII, 3, 1994, pp. 76-109; «*Victory*: schede di interpretazione strutturale», in *Merope*, VIII, 18, 1996, pp. 161-84 (numero monografico su Conrad, a cura di Mario Curreli).

Per le citazioni, si è fatto riferimento alle seguenti edizioni: *The Nigger of the 'Narcissus'*, London, Dent, 1997, che utilizza la prima edizione in rivista (*The New Magazine*); *Lord Jim*, Harmondsworth, Penguin, 2007, che riprende la più autorevole delle prime edizioni del romanzo (Blackwood); *Heart of Darkness*, Milano, Mursia, 1987, basata sul testo pubblicato da Heinemann; «*Falk*», London, Gresham, 1925 (Medallion Edition); *Victory*, Harmondsworth, Penguin, 1989, ricavata dalla prima edizione britannica (Methuen) e collazionata con vari

altri testimoni; *The Shadow-Line*, Oxford, Oxford U.P., 2003, basata sull'edizione Dent del 1917; *Tales of Hearsay and Last Essays*, London, Gresham, 1928 (Medallion Edition). Per tutti gli altri testi, si è fatto ricorso alla Dent's Collected Edition (1946-55).

Per quanto riguarda l'epistolario conradiano, si sono usate sia le *Collected Letters* (Cambridge, Cambridge U.P., 1983-2007, voll. 1-9), a cura di Frederick Karl, Laurence Davies, Gene M. Moore, Owen Knowles e John H. Stape, sia raccolte parziali di lettere, quali C. WATTS (ed.), *Joseph Conrad's Letters to Cunningham Graham*, Cambridge, Cambridge U.P., 1969, e G. JEAN-AUBRY (ed.), *Joseph Conrad: Life and Letters*, London, Heinemann, 1927.

Le riviste *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies* e *The Conradian: The Journal of the Joseph Conrad Society* sono indicate rispettivamente come *Conradiana* e *The Conradian*.

Ringrazio Sauro Damiani e Barbara Nugnes per aver letto alcune parti del libro e per i consigli elargiti con il consueto acume.

A Mario Curreli un ringraziamento particolare per gli insegnamenti di una vita e per le puntuali indicazioni di cui anche in questa occasione ha voluto farmi dono.

Capitolo I

Conrad protomodernista

Come ricorda Gadamer,¹ ogni epoca legge almeno in parte se stessa nelle età passate, cercando nell'arte eteroeva, analogamente a quanto accade coi prodotti estetici della contemporaneità, risposte ai propri problemi culturali e conforto ad aspettative individuali e comunitarie. Si tratta di un fenomeno talvolta rilevabile anche a livello di 'congiuntura storica', ovvero entro un arco di tempo relativamente breve quale quello che separa la nostra esistenza attuale dalle intense 'tre vite'² – giovane polacco sotto la dominazione zarista, marinaio giramondo, scrittore professionista definitivamente stanziato in Inghilterra a partire dal 1894 – di uno dei maggiori romanzieri a cavallo fra tardo-Vittorianesimo e Modernismo: quel Konrad Korzeniowski meglio noto alla lettere inglesi come Joseph Conrad. Cosa cerchi, o cosa creda di trovare, in Conrad, il seriore scorcio della modernità che oggi chiamiamo 'Postmoderno', è presto detto: lo scettico decostruttore di ogni metafisica; un critico del capitalismo globalizzato; un anti-colonialista precoce, o, viceversa, un imperialista 'imperfetto';³ l'escussore dell'alterità culturale e identitaria, entro la diaspora planetaria di migranti e culture; lo storico e il cartografo delle disfunzionalità occidentali; un recensore, non meno efficace perché a tratti incerto nei suoi aurorali scandagli, dei travisamenti imagologici indotti da razzismo, orientalismo e stereotipizzazione fallologocentrica del femminile. Interpretazioni, conviene dirlo, tutt'altro che prive di interesse o fondamento. Del resto niente di più naturale, per la critica odierna, che rispondere alla globalizzazione facendosi critica e storiografia di ampi contesti, indagine multidisciplinare o comparatistica di macro-scenari sociologici e cam-

¹ H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 340 e sgg.

² L'espressione riprende il titolo della biografia di F. KARL, *Joseph Conrad: The Three Lives*, London, Faber, 1979.

³ Il giudizio, ricorrente soprattutto nelle interpretazioni politiche di *Heart of Darkness*, come quella elaborata da P. BRANTLINGER («*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?»), in *Criticism*, XXVII, 4, 1985, pp. 363-85), implica che la versione conradiana dell'imperialismo non sarebbe mai interamente anti-imperialista. Ciò avrebbe fatto di *Heart of Darkness* un testo «exemplary because flawed» (cfr. D. GLOVER, «The 'Spectrality Effect' in Early Modernism», in A. SMITH, J. WALLACE, eds, *Gothic Modernisms: History, Culture, and Aesthetics*, London, Palgrave, 2001, p. 33) e, di Conrad, per l'appunto un imperialista imperfetto. Cfr. R. OLIVA, A. PORTELLI, *Conrad. L'imperialismo imperfetto*, Torino, Einaudi, 1973.

pi di produzione artistico-culturali interdipendenti, se non sostanzialmente omologati, su larga scala. Niente di più congruo ai suoi scopi che concentrarsi su aspetti della comunicazione letteraria, extraestetici ed extratestuali, che l'idealismo nostrano – è il caso di dire 'un millennio orsono' – avrebbe sdegnato come allotri: questioni di appartenenza, *gender*,⁴ identità, etnia, politica, intercultura,⁵ transizione da un codice comunicativo a un altro.⁶

Fuori corso, dunque, gli studi psicologici sul Conrad investigatore delle profondità dell'anima, l'intronea di abissi pre-consci poco sondati dalla coeva letteratura anglofona,⁷ lo slavo cupamente introspettivo, il dostoevskiano *malgré lui-même* (fatto salvo lo stilista Turgenev, Conrad ostentava insofferenza per tutti gli scrittori figli dell'avversato impero zarista).⁸

⁴ R.J. RUPPEL, *Homosexuality in the Life and Work of Joseph Conrad: Love Between the Lines*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1966, per il quale Conrad sarebbe «imaginatively bisexual», p. 21; A.M. ROBERTS, *Conrad and Masculinity*, London, Palgrave, 1999, nella cui introduzione, si legge «In general, homosexuality is neither definitely present nor definitely absent in Conrad's work, but figures as an occluded part of a homosocial structure, not as the key which undoes that structure», p. 9; A.M. ROBERTS (ed.), *Conrad and Gender, The Conradian*, Amsterdam, Rodopi, 1993; S. JONES, *Conrad and Women*, Oxford, Oxford U.P., 1999; L. SCHNEIDER, *Conrad's Narratives of Difference: Not Exactly Tales for Boys*, New York, Routledge, 2003; J. HAWTHORN, *Sexuality and the Erotic in the Fiction of Joseph Conrad*, London, Continuum, 2007. Lo stesso Hawthorn ha recentemente osservato: «If the 'purely feminine' inspires fear in Conrad's males, while the 'unmasculinized feminine' inspires desire, does this betoken a strain of suppressed homoeroticism in Conrad and in his fiction? I do not think so. For me, what it suggests is a strong desire for erotically charged relationships between men and women that escape from the conventional attributes of male power and activity, and female weakness and passivity. It is not, in other words, only the ships in Conrad's fiction that seem, in spite of their feminine gender, to be possessed of characteristics that suggest a mixing of gender», J. HAWTHORN, «Feminine Ships, Feminized Men, and Masculine Women: The Displaced Challenge to Gender Binaries in Joseph Conrad's Fiction», in *L'Époque Conradianne*, XXXIV, 2008, p. 120.

⁵ R. HAMPSON, *Cross-Cultural Encounters in Joseph Conrad's Malay Fiction*, London, Palgrave, 2000, dove si osserva: «Conrad's first novels derive from his own experiences in the region [la Malesia] and the stories that he heard there. They attempt to represent the place and its peoples in terms of a common humanity. This attempt ends, in 'Karain', with the recognition of the irreducible alterity of the Malay reality [...] he is subsequently not so much concerned with representing the cross-cultural encounter as engaged with the problems of representation», p. 182; W. KRAJKA (ed.), *A Return to the Roots: Conrad, Poland and East-Central Europe*, East European Monographs, 2005; T. JUHASZ, *Conradian Contracts: Exchange and Identity in the Immigrant Imagination*, Lanham, Md., Lexington Books, 2011; G.Z. GASYNA, *Polish, Hybrid, and Otherwise: Exilic Discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*, London, Continuum, 2011; A. ACHERAÏOU (ed.), *Joseph Conrad and the Orient*, East European Monographs, 2012.

⁶ G.M. MOORE (ed.), *Conrad on Film*, Cambridge, Cambridge U.P., 1997; N. VALLORANI, *Gli occhi e la voce: Joseph Conrad, Heart of Darkness. Dal romanzo allo schermo*, Milano, Unicopli, 2000; K.I. BAXTER, R.J. HAND (eds), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, Aldershot, Ashgate, 2009; L. CIMMINO, D. DOTTORINI, G. PANGARO (a cura di), *Dal cuore della tenebra all'apocalisse: Francis Ford Coppola legge Joseph Conrad*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

⁷ B. MEYER, *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*, Princeton, NJ., Princeton U.P., 1967; P. KIRSCHNER, *Conrad: The Psychologist as Artist*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1969; M. BOCK, *Joseph Conrad and Psychological Medicine*, Lubbock, Tx., Texas Tech U.P., 2002; J.P. ANDERSON, *Conrad's Lord Jim: Psychology of the Self*, Boca Raton, Fl., Universal Publishers, 2005.

⁸ B. PUDEŁKO, «Conrad and Turgenev», in *Russian Literature*, LVI, 2004, dove si ricorda come Conrad

In disarmo le altrettanto personalistiche inchieste sull'esistenzialismo conradiano, che in tempi non lontani persuasivamente rappresentarono lo scrittore quale acrobe analista della solitudine e sofferenza umana, cupo assertore di un 'pensiero negativo' in apparente consonanza con il cosiddetto 'irrazionalismo' tardo-ottocentesco e con le filosofie novecentiste da Heidegger e Jaspers fino a Sartre e Camus.⁹

In splendido isolamento gli studi stilistico-narratologici sul raffinato retore della *mot juste*,¹⁰ il superbo artefice verbale che ammirava Flaubert e Maupassant al punto di vagheggiare una carriera di romanziere in francese;¹¹ il seguace

ammirasse, in Turgenev, lo scrittore universale, e, quanto a frequentazioni della detestata letteratura russa, «although Conrad denied his knowledge of the Russian language and declared limited knowledge of Russian literature, the latter is the third, after English and French, most frequently mentioned in Conrad's letters», p. 431; K. SOKOLOWSKA, *Conrad and Turgenev: Towards the Real*, East European Monographs, 2011. Come è noto, Conrad chiamava Dostoevskij, «that grimacing terror haunted creature», F. KARL, L. DAVIES, O. KNOWLES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad 1917-1919*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003, VI, p. 78. Ma dello scrittore russo ammirava sia il forte spirito nazionale, che certa intensità letteraria. Secondo Cedric Watts, il collasso nervoso di cui Conrad cadde vittima dopo la stesura di *Under Western Eyes* sarebbe in gran parte dipeso dal conflitto con Dostoevskij e la Russia come entità politica, cfr. «C. WATTS, «*Under Western Eyes: The Haunted Haunts*», in *The Conradian*, XXXIV, 2, 2009, p. 36.

⁹ R.D. DAS, *Joseph Conrad: A Study in Existential Vision*, New Delhi, Associated Publishing House, 1980; S. BALA, *Joseph Conrad's Fiction: A Study in Existential Humanism*, New Delhi, Intellectual Publishing House, 1990; O. BOHLMANN, *Conrad's Existentialism*, Hong Kong, Macmillan, 1991; J.M. SANDERS, *The Existentialism of Joseph Conrad Reconsidered*, Sheffield, University of Sheffield Press, 1997. Interessante la chiave di lettura, proposta da Marilena Saracino, di un Conrad che affronta le aporie dell'esistenza, i suoi mutamenti e le svolte più radicali, consacrando «la sua riflessione e la sua scrittura all'approfondimento di un'unica idea [...] il 'ritorno a sé'», che nell'autore si verifica dopo che i suoi personaggi hanno esplorato le vie del male, dell'utopia o del sapere impossibile, cfr. M. SARACINO, *Joseph Conrad e le aporie dell'esistenza. Da Youth a The Mirror of the Sea*, Pescara, Tracce, 2008, p. 11.

¹⁰ F. SENN, *Conrad's Narrative Voice*, Bern, Francke Verlag, 1980; J. LOTHE, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1989; J. HAWTHORN, *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*, London, Edward Arnold, 1990; J. LOTHE, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, Columbus, Oh., The Ohio State U.P., 2008; W. KRAJKA (ed.), *Joseph Conrad: Between Literary Techniques and Their Messages*, East European Monographs, 2009; L. MOSS, *The Craft of Conrad*, Lanham, Md., Lexington Books, 2011 (dove particolare rilievo si dà alla retorica dei contrasti e dei paradossi); K.I. BAXTER, *Joseph Conrad and the Swan Song of Romance*, Aldershot, Ashgate, 2010 (studia *Lord Jim*, *The Rescue*, «The Return» e altri *romances* conradiani, cercando di dimostrare una sostanziale continuità sperimentativa all'interno del genere entro l'intera produzione dell'autore).

¹¹ Il testo di riferimento, in questo ambito, rimane Y. HERVOUET, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 1990, che documenta l'influsso stilistico e filosofico esercitato su Conrad non solo da Flaubert, Maupassant e Anatole France, ma anche di scrittori meno decisivi per l'autore, quali Daudet, Zola, Loti, etc. Sulla scelta dell'inglese come lingua per la sua narrativa, in *A Personal Record* Conrad confida che fu il genio della lingua a scegliere lui e non viceversa. Pensiero che è stato recentemente commentato nei termini seguenti: «Regardless of his reasons for choosing English as his literary language, the fact is that he was fluent in English, French and Polish. French seems to have been his preference for discussing philosophical ideas, and he used Polish in personal correspondence with Polish relatives and acquaintances. It was in English, however, that his characters came to life and struggled with their moral dilemmas, and it was in that language, his third, that Conrad revealed his world-view and expressed his art», cfr. M. MORZINSKY, V. PAULY, «Language», in A.H. SIMMONS (ed.), *Conrad in Context*, Cambridge, Cambridge U.P., 2009, p. 21. Osservazione che, a sua volta, si potrebbe integrare sottolineando l'esperienza originale dell'inglese, accumulata da Conrad

dello *cher Maître* Henry James, del quale porta a conseguenze estreme l'inesausto culto dello stile e l'invenzione di una coscienza centrale, che filtra o narra vicende sempre più indirettamente riportate.

Provvidamente sterilizzate le digressioni decostruzioniste, *rari nantes* in realtà non sempre patologiche nel *gurgite vasto* della bibliografia critica conradiana.¹² Definitivamente relegate all'archeologia del costume le remote mislettture di Conrad come scrittore esotico-avventuroso alla Marryat o alla Salgari.¹³ Stipate in soffitta, col più vieto ciarpame culturale, le suggestioni mitico-archetipiche, tra il folclorico e lo jungiano, che, in anni più immaginosi, avevano lasciato intravedere un Conrad visionario e mitopoietico.¹⁴ Tutto questo dismesso o ridimensionato, e stante l'immarcescibilità del *practical criticism*, incarnazione extra-temporale dell'empirismo anglosassone, si tirano semmai a lustro, nella sgargiante uniforme storicista all'ultima moda, i *source hunters* biografici in gran spolvero decenni fa, poi a lungo immeritadamente sottovalutati e oggi in grado di prendersi, direttamente o attraverso la loro progenie, un'inaspettata rivincita.¹⁵ E, circostanza ben più significativa, oltre agli evocati studi storico-culturali,¹⁶ debita considerazione si attribuisce ai multiformi esiti delle ricerche assiologico-

negli anni di servizio nella marina mercantile di sua maestà trascorsi spesso nella remota periferia dell'impero britannico, nonché la sua precoce esperienza culturale della letteratura inglese grazie ai libri trovati nella biblioteca del padre Apollo, poeta, drammaturgo e traduttore, fra l'altro, di Shakespeare.

¹² In questo caso, i contributi più validi, nonché precoci, sono italiani: G. SERTOLI, «Contraddizione e materialità in *The Nigger of the 'Narcissus'* di Joseph Conrad», in AA.VV., *La materialità del testo. Ricerca interdisciplinare sulle pratiche significanti*, Verona, Bertani, 1977, pp. 102-42, «splendido saggio», come lo definisce un autorevole storico della letteratura, dove è evidente il coinvolgimento con «il primissimo decostruzionismo freudiano-marxista negli anni Settanta»; M. DOMENICHELLI, *Narciso al buio. Analisi digressiva e contraddittoria di 'Cuore di tenebra' di Joseph Conrad*, Ravenna, Longo, 1978.

¹³ S. DONOVAN, *Joseph Conrad and Popular Culture*, London, Palgrave, 2005; A. WHITE, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge, Cambridge U.P., 2008, dove l'autrice sottolinea come la polifonicità conradiana superi l'opposizione, tipica della coeva letteratura popolare e imperialista, fra «the heroic Englishman and the 'primitive' Other», introducendo anteroi bianchi, forme di dialogicità inedite e punti vista multipli, p. 64.

¹⁴ C. ROSENFELD, *Paradise of Snakes: An Archetypal Analysis of Conrad's Political Novels*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1967.

¹⁵ Sulla scia degli studi fondamentali di Norman SHERRY (*Conrad's Eastern World*, London, Cambridge U.P., 1966; *Conrad's Western World*, Cambridge, Cambridge U.P., 1971) e Hans van Marle (vedi bibliografia nel libro in suo onore sotto indicato, pp. 13-16), si possono oggi collocare G.M. MOORE (ed.), *Conrad's Cities: Essays for Hans Van Marle*, Amsterdam, Rodopi, 1992; G.M. MOORE, A.H. SIMMONS, J.H. STAPE (eds), *Conrad between the Lines: Documents in a Life*, Amsterdam, Rodopi, 2000. Più composito R. HAMPSON, *Conrad's Secrets*, London, Palgrave, 2012, dove considerazioni sui generi letterari e fonti, apparentemente 'marginali' e miscellanee, sono acutamente riportate alla *fiction* conradiana.

¹⁶ K. CARABINE, O. KNOWLES, W. KRAJKA (eds), *Contexts for Conrad*, East European Monographs, 1993; A.H. SIMMONS (ed.) *Conrad in Context*, cit.; R. NILAND, *Conrad and History*, Oxford, Oxford U.P., 2010, tentativo di ridefinizione della filosofia della storia dell'autore in base al background romantico polacco, influenzato da Rousseau e Herder, e riconsiderazione in questa chiave della narrativa conradiana, fino ai romanzi napoleonici della tarda maturità.

ideologiche,¹⁷ bachtiniane-intertestuali,¹⁸ postcoloniali¹⁹ e intersemiotiche.

L'interpretazione di Conrad che qui si propone è di natura più composita rispetto alle tipologie, più o meno pure, sopra delineate. Prende le mosse dall'analisi dei testi, intesi come organismi esteticamente dimensionati e punti di vista 'filosofici' sul mondo. Ricorre a tutti gli strumenti interpretativi che si ritengono di volta in volta necessari fra quanti disponibili nella cassetta degli attrezzi di wittgensteiniana memoria. Non esita, quindi, dinanzi alla conseguente, continua 'ri-strumentazione della meccanica' ermeneutica.²⁰ E, nella sostanza, propone un Conrad esistenzialista quanto scettico-antimetafisico, stilista quanto 'pensatore', analista dell'anima come dell'impero o della società delle merci: un protomodernista, forse addirittura il 'primogenito dell'inaudito', che pre-soffre la crisi novecentesca e, al contempo, indica anche una via d'uscita dal Novecento.

A meno di sopravvalutare l'idealizzazione conradiana della *brotherhood of the sea*, la comunità dei marinai capace di una solidarietà interna sconosciuta all'egoismo terragno, Conrad non sceglie, infatti, alcuna delle alternative che a Chesterton parvero ineludibili per l'artista dei suoi tempi: vivere degli avanzi e dei rifiuti delle vecchie, logore mitologie o costruirsi di nuove. Leggere il Conrad maggiore equivale a una visita guidata al cimitero dei grandi ideali ottoneovecenteschi: *Heart of Darkness* nega l'imperialismo, il mito dell'eroe alla Carlyle o dell'oltreuomo alla Nietzsche; *Lord Jim*, l'idealismo romantico; *Nostromo*, il teleologismo storico e il mito borghese del progresso; *The Secret Agent*, lo scientismo e, come *Under Western Eyes*, la rivoluzione politica, compreso il nichilismo anarchico; *Victory*, il positivismo e i suoi contraltari schopenhaueriani, atarassia e compassione. Al pari dei moderni e Modernisti coevi, Conrad sperimenta insomma il crollo dei fondamenti culturali ereditati, ma in alternativa non abbraccia, come accade ad alcuni di questi scrittori (Joyce, ad esempio, o i raffi-

¹⁷ A. FLEISHMAN, *Conrad's Politics: Community and Anarchy in the Fiction of Joseph Conrad*, Baltimore, Md., Johns Hopkins Press, 1967; J. LESTER, *Conrad's Religion*, Houndmills, Macmillan, 1988; B. PARRY, *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontiers*, London, Colbert, 1998; A. WINNER, *Culture and Irony: Studies in Joseph Conrad's Major Novels*, Charlottesville, Va., U.P. of Virginia, 1988; A. SZCZESZAK-BREWER, *Empire and Pilgrimage in Conrad and Joyce*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2011.

¹⁸ A. FOGEL, *Coercion to Speak: Conrad's Poetics of Dialogue*, Cambridge, Ma., Harvard U.P., 1985; G. FINCHAM, «The Dialogism of *Lord Jim*», in A. GIBSON, R. HAMPSON (eds), *Conrad and Theory, The Conradian*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 58-74; V.K. TEWARI, *Joseph Conrad in Bakhtinian Dialogics*, New Delhi, People's Publishing House, 1995; K. CARABINE, M. SAUNDERS (eds), *Inter-Relations: Conrad, James, Ford and Others*, Boulder, Co., Social Science Monographs, 2003; P. KIRSCHNER, *Comparing Conrad: Essays on Joseph Conrad and His Implied Dialogues with Other Writers*, Paul Kirschner, 2010.

¹⁹ B. CAMINERO-SANTANGELO, *African Fiction and Joseph Conrad: Reading Postcolonial Intertextuality*, Albany, NY, SUNY, 2005 (studia gli effetti letterari di Conrad su autori africani quali Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o, Nadine Gordimer, Tayeb Salih etc.); T. COLLITS, *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*, London, Routledge, 2005.

²⁰ W. ISER, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia U.P., 2000, p. 83.

nati esteti del *Bloomsbury group*), la religione dell'arte. Non soccombe dinanzi all'abisso che gli ricambia lo sguardo (Woolf). Non mitizza istinto, sessualità e sangue per rigenerare l'uomo su base biologica e pre-comunitaria (Lawrence), né elabora progetti di società cristiana per dare a nuove domande risposte antiche e derivate (il secondo Eliot). Conrad scruta fino in fondo, senza esitazioni né compiacimenti, il male dei tempi e della psiche. Analizza con sguardo fermo le disontogenie epocali e le miserie personali, l'individuo e la comunità. E forse trova il suo *quid* proprio nell'insistita dissezione del nesso fra persona e alterità, fra l'agnizione del nulla che sono il soggetto, la vita comunitaria, l'esistenza tutta e la necessità di viverla comunque, questa ineluttabile esistenza, in solidale rapporto con gli altri. Nessun valore è in grado di sopravvivere a un serio scrutinio, ma nella contingenza occorre condursi – ed è questo il primo passo per la fuoriuscita dal nichilismo del Novecento – come se alcuni di loro lo fossero: l'arte, la *fellowship of the craft* intesa come mestiere di vivere, il riconoscimento del volto dell'altro, la solidarietà, la fedeltà,²¹ la lealtà, il coraggio. Un atteggiamento che, per altri versi, Jonathan Littell definirà 'realismo eroico'.

I testi qui interpretati costituiscono un'ipotesi di canone conradiano. Le esclusioni più significative, *Under Western Eyes* e «The Secret Sharer», sono motivate dall'effetto di ridondanza che la loro promozione avrebbe causato rispetto ad altre opere oggetto di studio, che presentano problematiche estetiche e culturali largamente affini. L'ipotesi di canone adombrata in sostanza accoglie il vecchio schema dell'*achievement and decline*.²² Nella produzione di Conrad

²¹ Importante, per la sottolineatura 'in positivo' dell'assiologia conradiana, il libro di Richard Ambrosini, che, passando al vaglio saggi e lettere dell'autore, si sofferma in particolare sui valori centrali condivisi dalla sua opera letteraria: *work, idealism, fidelity, effect, precision*, cfr. R. AMBROSINI, *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, Cambridge, Cambridge U.P., 1991. Vedi anche J. SKOLIK, *The Ideal of Fidelity in Conrad's Works*, Toru, Adam Marszaek, 2009.

²² L'idea che Conrad, con pochissime eccezioni, dia il meglio di sé entro il 1910 (anno in cui lo scrittore termina la stesura di *Under Western Eyes*), è stata sviluppata negli anni '50 da Douglas HEWITT (*Conrad: A Reassessment*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1952) e, soprattutto, Thomas MOSER (*Joseph Conrad: Achievement and Decline*, Oxford, Oxford U.P., 1957). All'incirca sulla stessa linea J. BERTHOUD (*Joseph Conrad: The Major Phase*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979), che apre il suo canone con *The Nigger of the 'Narcissus'* e lo chiude con *Under Western Eyes*. L'idea di *achievement and decline*, fatta propria, con variazioni, da molti critici, era del resto stata anticipata da John Galsworthy (che dell'ultima fase salvava «The Secret Sharer» e parte di *Victory*) e da Virginia Woolf, la quale, nel saggio «Modern Fiction» (1919), aveva lodato il Conrad della prima maturità in quanto artista 'spirituale' contrapposto ai cosiddetti 'materialisti' di epoca edoardiana, ma, nel necrologio dello scrittore, aveva preso poi le distanze dal Conrad ultimo perché inconcludente e oscuro, cfr. A.H. SIMMONS, «The Later Novels: *Chance* (1913), *The Arrow of Gold* (1919), *The Rescue* (1920), *The Rover* (1923), and *Suspense* (1925)», in L. ORR, T. BILLY (eds), *A Joseph Conrad Companion*, Westport, Ct., Greenwood Press, 1999, p. 255. Anche all'interno dell'ultima fase, occorrerebbe comunque soppesare i valori. Come ha osservato recentemente Giuseppe Sertoli: «though *Suspense* may not be one of Conrad's masterpieces, it does not rank among his least successful, being of a higher standard in comparison to *The Rover*, written during the same years and published in 1923 – proof that Conrad's creativity was by no means exhausted», G. SERTOLI, «Conrad's Portrait of a Lady», in *Anglistica Pisana*, VIII, 2, 2011, p. 61.

sono effettivamente riconoscibili un periodo di apprendistato, che comprende *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands* e i *Tales of Unrest* (1895-97); una 'fase maggiore', dal *Nigger of the 'Narcissus'* (1897) a *Victory* (1915), con *The Shadow Line* (1917), come frutto estremo; e una, di finale involuzione, caratterizzata dal predominio del cosiddetto «uncongenial subject», l'amore (1917-24). A differenza dell'ultimo Kipling, il Conrad postremo, dopo vent'anni di estenuanti ricerche tecniche e antropologiche, pare aver esaurito ogni velleità d'invenzione narologica per trasformarsi in un temperato artigiano del *lisible*: un professionista spesso ancora profondo nella concezione delle proprie storie, ma incomparabilmente meno intraprendente nella loro realizzazione di quanto si fosse dimostrato l'instancabile eroe del romanzo *scriptible*, il maniacale tormentatore di manoscritti e della propria psiche capace di concepire i capolavori della prima maturità. Il presunto sperimentalismo degli ultimi anni conradiani, sempre meno indifferente alle ragioni di una *readership* finalmente estesa a partire da *Chance* (1913), rimane insomma confinato su di un piano, al più, di natura tematica.

Fine della totalità

La narrativa conradiana, fortemente autobiografica soprattutto nella prima fase,²³ è nondimeno sempre compromessa con il proprio contesto epistemico: inevitabilmente dialoga con la filosofia, la cultura, la politica coeve. Per ricostruire questo dialogo senza incorrere nell'«inestirpabile errore» di quei critici che, come ammonisce Milan Kundera, cercano nei romanzi la filosofia dei filosofi invece di riconoscervi l'autonomo pensiero dei romanzieri,²⁴ converrà tenere conto, oltre che delle inevitabili consonanze con idee circolanti nell'episteme coeva, delle assiologie specificamente veicolate dai testi, fermo restando il principio che le innovazioni tecniche conradiane producono esse stesse significato, pensiero implicito.

Un primo fenomeno testimoniato e interpretato da Conrad concerne la fine della totalità. Il relativismo vittoriano aveva energicamente predisposto a un simile cambio di paradigma culturale. A dichiararne l'avvento con la maggior nettezza desiderabile, ci aveva poi pensato il Nietzsche del *Caso Wagner*: la vita non dimora più in un tutto organico e concluso, «il tutto non è più tutto».²⁵

²³ Come scrive icasticamente Said, Conrad «was a self-conscious foreigner writing of obscure experiences in an alien language», sfruttando quello che Henry James definì 'il prodigio delle sue passate esperienze', E. SAID, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, New York, Columbia U.P., 2008, p. 4.

²⁴ M. KUNDERA, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005, p. 75.

²⁵ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner, Il crepuscolo degli idoli, L'anticristo, Scelta di frammenti postumi 1887-1888*, Milano, Mondadori, 1975, p. 19. Sull'argomento cfr. C. MAGRIS, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3 e sgg.

Saranno infine i Modernisti a sussumere con programmatica evidenza l'estetica del frammento e dell'anti-totalità. Con loro, come preannunciato da Conrad, il caos è tornato. Con una differenza non da poco fra Conrad e alcuni dei suoi successori: i Modernisti alla Joyce o alla Eliot intendono la perfezione estetica come contromalizia alla disorganicità del mondo. La loro arte vuol mettere ordine, col metodo mitico o qualche suo succedaneo, nel guazzabuglio senza capo né coda cui si è ridotta la realtà esperienziale. I frammenti servono a puntellare le rovine di una civiltà che vacilla. Se, inoltre, in Eliot o altri autori moderni, permane vivo il fascino di un progetto non realizzato, una totalità perduta o solo intravista, in Conrad la totalità, sia essa configurabile come remota età dell'oro o utopia adveniente, è comunque menzogna. La forma, nei suoi testi, non è *promesse de bonheur*: mima, semmai, lo sfacelo del senso. I romanzi del Conrad maggiore e proverbialmente innovatore annunciano la fine della totalità nella rinuncia alla linearità narrativa, alla narrazione cronologica, alla delineazione inequivoca del personaggio, al narratore onnisciente o affidabile, al punto di vista relativamente stabile e riconoscibile, nonché a dimensioni cronotopiche familiari e rassicuranti. A partire da *Lord Jim*, la narrazione conradiana s'incaglia spesso in cospicue anacronie, salti avanti e indietro nel tempo che rendono la diegesi caotica quanto quella vita che tanti romanzi coevi pretendevano di rettificare. I personaggi diventano veri e propri enigmi psicologici. La narrazione, spesso affidata a relatori inaffidabili o di limitate capacità conoscitive, adotta focalizzazioni multiple e punti di vista contrastanti. Anche i tratti polifonici e pluridiscorsivi dei testi conradiani testimoniano l'impossibilità di ridurre a unità la complessità centrifuga di un mondo che esplose in senso geografico, oltre che culturale. Conrad usa narratori inaffidabili e punti di vista multipli, non perché è un relativista convinto che i fatti siano stati abrogati dalle interpretazioni, ma perché il dato in sé, quand'anche accertabile, non è di aiuto alcuno lungo la strada della conoscenza non appena esso venga messo in relazione con l'uomo o con altri dati.²⁶ Da esemplare esponente dell'età del sospetto, ricorre a più narratori perché crede che, troppo spesso, la verità sia una finzione interessata, e che alla conoscenza si giunga attraverso la decostruzione particolaristica, soggettiva, inevitabilmente angolata, delle verità precostituite. Ama i narratori omodiegetici, perché non crede alle ipostasi impersonali del logos. Confida,

²⁶ «Something desperate and vague, a flicker of an insane desire to abase himself before the mysterious impulses of evil, to ask for mercy in some way, passed through his mind; and then came the idea, the persuasion, the certitude, that the evil must be forgotten – must be resolutely ignored to make life possible; that the knowledge must be kept out of mind, out of sight, like the knowledge of certain death is kept out of the daily existence of men. He stiffened himself inwardly for the effort, and next moment it appeared very easy, amazingly feasible, if one only kept strictly to facts, gave one's mind to their perplexities and not to their meanings», J. CONRAD, «The Return», in *Tales of Unrest*, London, Dent, (1898) 1947, p. 160.

semmai, nell'esperienza diretta, nel sapere derivante dal coinvolgimento nel mondo della vita. Dichiara ostilità a ogni futile antropocentrismo, miniaturizzando l'uomo al cospetto di contesti onnipotenti e frustranti.²⁷ Ma, allo stesso tempo, ammira più di ogni altra cosa il coraggio umano, spinto fino all'oltranzismo donchisciottesco o prometeico, di opporsi alla malevolenza del fato e della natura. Fa risuonare lingue e registri inauditi. Mischia le parole di narratori più o meno 'letterari', come quello del *Nigger*,²⁸ con le molte voci di marinai di infinite nazionalità; esplora, e riconosce, l'alterità, fino ad attribuire all'extraeuropeo facoltà di parola e responsabilità narrativa.²⁹

Certo, per molte delle suddette novità tecniche si potrebbe in realtà trovare qualche precedente. Senza risalire a Omero per il racconto metadiegetico, Browning e Wilkie Collins avevano già utilizzato la tecnica della focalizzazione multipla e del racconto ripetitivo: lo stesso garbuglio narrativo dipanato più volte da punti di vista diversi. Dickens e Hardy, per citare due casi canonici, avevano temperato il proprio unistilismo colorando l'idioletto dei loro personaggi di regionalismi e colloquialismi. O, ancora: la rappresentazione di insignificanti figurine in campo lungo, come in certi quadri fiamminghi e olandesi, diceva Praz, è caratteristica diffusa nella narrativa tardo-vittoriana.³⁰ La differenza fra Conrad e i suoi antecedenti è però sia qualitativa che quantitativa. Ad esempio, il campo lungo non serve a Conrad, come a Trollope e compagni, per schizzare placidi bozzetti provinciali, scanditi, senza eccessivi perturbamenti, dal ron ron dei protocolli borghesi. In Conrad, la tecnica è spesso utilizzata per esprimere un volontarismo irriso dall'onnipotenza ironica della natura, dall'indifferenza imperturbabile del cielo vuoto o dal fatale determinismo della storia. Si pensi al battello che in *Heart of Darkness* avanza, come un insetto intrusivo, entro l'enorme continente africano.³¹ O, ancora, a Jim, minuscolo puntino bianco sperduto

²⁷ Cfr. le definizioni di 'dwarfing perspective' e di 'frustrating context' offerte da Cedric Watts in *Conrad's 'Heart of Darkness': A Critical and Contextual Discussion*, Milano, Mursia, 1977, pp. 71-72.

²⁸ M. CURRELI, «Orribili favelle in *The Nigger of the 'Narcissus'*», in L. GIOVANNELLI (a cura di), *Interlacing Perspectives. Dialoghi sulla tradizione artistico-letteraria in lingua inglese*, Roma, Aracne, 2011, pp. 135-55.

²⁹ Si veda, al riguardo, il malese Arsat, nel primo racconto scritto da Conrad, «The Lagoon» (da *Tales of Unrest*), il cui narratore nativo riporta a un non meglio identificato bianco la vicenda che ha condotto il giovane fratello alla morte. Alla xenocortesia del malese, identificato da un nome proprio e da nobile sentire, fa da pendant l'imbarazzo del bianco, il suo sentirsi fuori luogo nel microcontesto in cui si è inserito come mero testimone della vita altrui, in deplorabile ritardo con gli appuntamenti della storia. Il bianco non ha identità precisa, è una figura indistinta e anonima; anzi, in analogia con quanto spesso accadeva ai nativi nei racconti coloniali, è identificato per mezzo di tratti pigmentali e funzionali: è semplicemente 'il bianco' e 'un marinaio'.

³⁰ M. PRAZ, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1981.

³¹ «Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high; and at their foot, hugging the bank against the stream, crept the little begrimed steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico. It made you feel very small, very lost, and yet it was not altogether depressing, that feeling», J. CONRAD, *Heart of Darkness*, Milano, Mursia, (1902) 1987, p. 106.

nell'immensa nerezza della notte, quando Marlow si congeda per sempre dall'eroe, ormai solo, a Patusan, dinanzi alla propria occasione di riscatto e a un compito immenso.³² Esempi poco meno che proverbiali. Mediante questa tecnica, alla fine di un secolo antropocentrico, inaugurato dall'egolatria romantica ed evolutosi con l'individuazione del destino della specie nel progresso socio-economico, Conrad coglie la contraddizione fra i due momenti, quello idealistico e quello utilitaristico, e il conseguente disagio dell'uomo, che si scopre ora inesorabilmente schiacciato da forze antitetiche e soverchianti. Più forti dell'uomo sono la natura, che egli vanamente tenta di assoggettare, e la storia, che pretende di indirizzare secondo schemi etnocentrici e utilitaristici. Nella guerra che il progresso muove alla natura, quest'ultima fatalmente prevale. Nei *setting* 'esotici' della narrativa conradiana, prima o poi il mondo prodotto si riduce a mondo disponibile, come i bungalow e le miniere abbandonati in *Victory*. Per un po' la natura ne patisce l'estraneità, ma, alla lunga, li disgrega e riassimila. Analogamente i superuomini 'alla Kurtz', il quale concentra in sé la volontà di potenza dell'intera Europa, partono per conquistare ma soccombono al bisbiglio della *wilderness*, regredendo allo stato atavico. Questa, fra una natura romanticamente onnipotente, per di più ora teleologicamente autonoma («piled-up matter without any sense»),³³ e l'etica utilitaristico-industriale, è una disputa senza tribunali terzi, perché l'universo meramente spettacolare di Conrad è comunque privo di Dio o di assiologie parimenti totipotenti. Dalla porta lasciata aperta dagli dei usciti di scena, sin dai primi romanzi conradiani, spira un'aria umidiccia e malata, più da tristi tropici che da magnifiche sorti e progressive. L'universo è quindi il luogo delle crudeli e insanabili contraddizioni, che occorre scrutinare con fermezza, senza cedere alla disperazione:

And that's a pity. They are unlucky. These two kinds, together with the much larger band of the totally unimaginative, of those unfortunate beings in whose empty and unseeing gaze (as a great French writer has put it) «the whole universe vanishes into blank nothingness,» miss, perhaps, the true task of us men whose day is short on this earth, the abode of conflicting opinions. The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity, and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at

³² «He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side – still veiled. What do you say? Was it still veiled? I don't know. For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child – then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world... And, suddenly, I lost him...», J. CONRAD, *Lord Jim: A Tale*, Harmondsworth, Penguin, (1900) 2007, pp. 256-57.

³³ J. CONRAD, *Chance: A Tale in Two Parts*, London, Dent, (1913) 1949, p. 337.

all. I would fondly believe that its object is purely spectacular: a spectacle for awe, love, adoration, or hate, if you like, but in this view – and in this view alone – never for despair! Those visions, delicious or poignant, are a moral end in themselves. The rest is our affair – the laughter, the tears, the tenderness, the indignation, the high tranquillity of a steeled heart, the detached curiosity of a subtle mind – that's our affair! And the unwearied self-forgetful attention to every phase of the living universe reflected in our consciousness may be our appointed task on this earth – a task in which fate has perhaps engaged nothing of us except our conscience, gifted with a voice in order to bear true testimony to the visible wonder, the haunting terror, the infinite passion, and the illimitable serenity; to the supreme law and the abiding mystery of the sublime spectacle.³⁴

Scoprendosi infinitamente piccolo, a dispetto della propria volontà di potenza, l'uomo conradiano si chiude allora in impenetrabili silenzi, diviene misterioso e inaccessibile, come Lord Jim o come il Razumov di *Under Western Eyes*: personaggi insondabili, il cui mondo interiore risulta ineluttabilmente scisso dalla sfera pratica. Quando non si chiude in un'orgogliosa monade, l'uomo strepita, si dibatte, s'interroga. Diventa, come dimostrano le serie di interrogativi microdialogici cui indulgono spesso i personaggi conradiani, *homo quaerens*: il formulatore ossessivo di quesiti irrisolvibili, che richiede continuamente ragione di quanto si ostina ad esserne privo.³⁵

Quel che d'altra parte impressiona, e che ci fa apparire il romanzo di Conrad come qualcosa di più di un riassunto degli sparsi ardimenti tecnici dell'Ottocento, non è solo l'inedita collaborazione di queste e altre sperimentazioni narrative. Né percepiamo la narrativa conradiana come innovativa solo perché queste tecniche, tornate a un tratto utili in tempi di crisi e transizione, producono senso inaudito, consonante con la nuova tonalità culturale definita dalle ricerche di Nietzsche, Bergson, Freud, per citare i nomi di primo riferimento. Conrad contribuisce in prima persona, con la sua narrativa, a una ridefinizione del destino umano in forma di nichilismo.³⁶ Come si evince da una celebre lettera a

³⁴ ID., *A Personal Record: Some Reminiscences*, London, Dent, (1912) 1946, p. 92.

³⁵ Si veda, ad esempio, il Razumov di *Under Western Eyes*, continuamente alle prese con decostruzioni e ridefinizioni di concetti generali: «What is a throne?», «What is betrayal?», «What is happiness?», sicché, per superare l'inadeguatezza del linguaggio, «Conrad and his narrator employ various types of metaphor and simile, tentative and successive interpretations of non-verbal signs, and other techniques of association that are gathered into approximations of meaning», A.E. WHEATLEY, «An Experiment in Understanding: Narrative Strategies of Association and Accumulation in Conrad's *Under Western Eyes*», in *Journal of Narrative Theory*, XXX, 2, 2000, p. 209. L'«internal dialogue», assieme alle distassie anacroniche, è, incidentalmente, uno dei tratti conradiani più marcati anche in quello che è, probabilmente, il maggiore fra gli scrittori influenzati da Conrad: William Faulkner, cfr. M. BRONSTEIN, «Conrad's Faulkner», in *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism*, LXII, 1, 2012, p. 91.

³⁶ Al nichilismo rimanda anche Ludwig Schnauder, quando definisce la filosofia di Conrad in base a tre principi: «hard determinism», «near determinism», e «radical indeterminism». Quest'ultimo consisterebbe nella convinzione che «all certainties are gone, the world appears to be completely chaotic, all action seems purpo-

Cunninghame Graham, per Conrad l'uomo è infatti un essere naturalmente malvagio e la società un'istituzione criminale: «L'homme est un animal méchant. Sa mechanceté doit être organisée. [...] La société est essentiellement criminelle – ou elle n'existerait pas».³⁷ Non meno nota la definizione della storia come meccanismo che cuce e stritola tutto: una «knitting machine»,³⁸ che richiama la grande 'macchina che sforna tragici destini' di Conan Doyle o l'implacabile 'macchina affetta-rape' di Hardy, tutte significative ibridazioni del fatto greco con la macchina, ipostasi del nuovo determinismo ottocentesco, figlio della rivoluzione industriale. Questo nichilismo svaluta radicalmente gli iperbeni e nega ogni teleologia all'universo puramente spettacolare destinatoci dalla deiezione. Di conseguenza, il partito migliore per l'uomo, si legge nel finale di 'A Familiar Preface', scritto apparso nella prima edizione in volume di *A Perso-*

seless and human existence absurd. This more or less nihilistic position goes hand in hand with solipsism, which holds that everything outside us is unreal so that the only source of knowledge is our isolated conscience», cfr. L. SCHNAUDER, *Free Will and Determinism in Joseph Conrad's Major Novels*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 106. Numerose le dichiarazioni 'nichiliste' di Conrad. Fra le più celebri, la seguente tratta da una lettera del 31 gennaio 1898 a Cunninghame Graham: «What makes mankind tragic is not that they are the victims of nature, it is that they are conscious of it. To be part of the animal kingdom under the conditions of this earth is very well – but soon as you know of your slavery, the pain, the anger, the strife, the tragedy begins. [...] We can't return to nature, since we can't change our place in it. [...] There is no morality, no knowledge and no hope; there is only the consciousness of ourselves which drives us about a world that whether seen in a concave or convex mirror is always but a vain and fleeting appearance», F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1898-1902*, Cambridge, Cambridge U.P., 1986, II, p. 30. E in altrettanto noti lacerti da missive spedite al medesimo destinatario: «Life knows us not and we do not know life – we don't know even our own thoughts. Half the words we use have no meaning whatever and of the other half each man understands each word after the fashion of his own folly and conceit. Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced, die; and the memory of yesterday is as shadowy as the hope of Tomorrow» (14 gennaio 1898, *ibid.*, p. 17). Dichiarazioni la cui solennità stilistica e concettuale si avvale di riferimenti shakespiriani: «Understand that thou art nothing, less than a shadow, more insignificant than a drop of water in the ocean, more fleeting than the illusion of a dream» (14 dicembre 1897), in F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1861-1897*, Cambridge, Cambridge U.P., I, 1983, p. 423. Secondo un critico, questa filosofia, maturata come interpretazione di Darwin e Nietzsche, sarebbe ispirata a una sorta di 'sublime de-idealizzato': «an uneasy late-Victorian sense of the contingency of consciousness (the legacy of Darwin and Nietzsche) is assimilated into a discourse of de-idealised sublimity», S. DODSON, «Conrad and the Politics of the Sublime», in A. GIBSON, R. HAMPSON (eds), *Conrad and Theory, The Conradian*, cit., p. 18.

³⁷ F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1898-1902*, II, cit., p. 117. La lettera è dell'8 febbraio 1899.

³⁸ «And the most withering thought is that the infamous thing has made itself; made itself without thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart. It is a tragic accident – and it has happened», Lettera del 20 dicembre 1897 a Cunninghame Graham, in F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad 1861-1897*, I, cit., p. 425. Come osserva un critico, «Like Darwinian evolution, the universe-machine evolves through chance, it operates without divine sanction or oversight, it is directed toward no goal, it is amoral and utterly indifferent to human welfare, and, because it mandates certain human destruction, it represents an inexorable fate reminiscent of the mythological Greek Fates who knit human destinies», J. GLENDENING, «Death and the Jungle in Conrad's Early Fiction», in ID., *The Evolutionary Imagination in Late-Victorian Novels: An Entangled Bank*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 145.

nal Record, sarebbe adattarsi al volere degli dei, ma, dacché esso è inintelligibile, tanto vale accettare il caso e la contingenza.³⁹ Altrettanto radicale è la rinuncia a ogni eziologia del senso: non c'è un 'perché' originario, una causalità ontologica di riferimento. Bisogna prendere atto dell'assenza di fondamenti. La diagnosi più chiara del problema, ancora una volta, l'aveva fornita Nietzsche in un frammento del 1887: «*Nichilismo: manca il fine; manca la risposta al 'perché?'; che cosa significa nichilismo? – che i valori supremi si svalutano*». ⁴⁰ La soluzione di Conrad è, allora, che non conta il 'perché', ma il 'come': la modalità con cui ci confrontiamo con caso, contingenza e infondazione. Occorre andare incontro al destino con coraggio. E, paradossalmente, il bene massimo che sopravvive all'olocausto di tutti i valori è la fedeltà, per quanto priva di un referente fisso e metafisico. Fedeltà al contratto etico contingente, all'impegno interumano stabilito sul momento, ai continuamente rivisti protocolli del mestiere di vivere e di scrivere, come solo può fare chi è gettato nella perenne emergenza e in un continuo stato di eccezione, comunque condannato a dibattersi nell'ateleologia:

Not that I think resignation the last word of wisdom. I am too much the creature of my time for that. But I think that the proper wisdom is to will what the gods will without, perhaps, being certain what their will is – or even if they have a will of their own. And in this matter of life and art it is not the Why that matters so much to our happiness as the How. As the Frenchman said, «*Il y a toujours la manière.*» Very true. Yes. There is the manner. The manner in laughter, in tears, in irony, in indignations and enthusiasms, in judgments – and even in love. The manner in which, as in the features and character of a human face, the inner truth is foreshadowed for those who know how to look at their kind.

Those who read me know my conviction that the world, the temporal world, rests on a few very simple ideas; so simple that they must be as old as the hills. It rests notably, among others, on the idea of Fidelity. At a time when nothing which is not revolutionary in some way or other can expect to attract much attention I have not been revolutionary in my writings. The revolutionary spirit is mighty convenient in this, that it frees one from all scruples as regards ideas. Its hard, absolute optimism is repulsive to my mind by the menace of fanaticism and intolerance it contains. No doubt one should smile at these things; but, imperfect Esthete, I am no better Philosopher. All claim to special righteousness awakens in me that scorn and anger from which a philosophical mind should be free.⁴¹

³⁹ Come si legge in *Lord Jim*, il Caso è la suprema legge regolatrice: «It is not Justice the servant of men, but accident, hazard, Fortune – the ally of patient Time – that holds an even and scrupulous balance» (p. 244). E in *Chance*, «By the merest chance, as things do happen, lucky and unlucky, terrible or tender, important or unimportant; and even things which are neither, things so completely neutral in character that you would wonder why they do happen at all if you didn't know that they, too, carry in their insignificance the seeds of further incalculable chances», pp. 99-100.

⁴⁰ F. NIETZSCHE, *Opere*, Milano Adelphi, 1964, VIII, ii, p. 12.

⁴¹ J. CONRAD, «A Familiar Preface» to *A Personal Record*, cit., pp. XIX-XX.

La crisi del personaggio

La ‘fine della totalità’ è palesamente attestata anche dalla concezione conradiana del personaggio, la cui crisi tardo-ottocentesca è peraltro un fenomeno di respiro europeo. Secondo Genette, intorno al 1885, nel romanzo europeo prende infatti piede una nuova pratica di presentazione del personaggio. Non più introdotto cerimoniosamente, con tanto di marca onomastica e dettagliata descrizione fisico-morale, il nuovo personaggio tende ad apparire in scena come fosse già noto al lettore, *ex abrupto*, senza informazioni preliminari: un referente senza referenzialità. Intorno al 1910, osserva poi Virginia Woolf, il carattere umano cambia. Di conseguenza il personaggio diventa qualcosa di imprevedibile, indefinibile, troppo compromesso con la generale crisi del senso per conservare una fisionomia coerente e definita.⁴² Nondimeno questo nuovo personaggio, continua la Woolf, va interrogato spietatamente e in profondità, con una perentorietà sino ad allora sconosciuta, se si vuole restituirgli credibilità artistica. Pratica, quest’ultima, di sondare nelle più riposte latebre psichiche dei personaggi, spesso sottoposti a tribunali della coscienza in senso letterale o figurato,⁴³ nella quale Conrad, da buon slavo, da tempo aveva peraltro dimostrato di eccellere.

Lo statuto transizionale di Conrad, protomodernista che raccoglie il testimone dalle inquietudini tardo-vittoriane, emerge anche nelle tecniche, assai diversificate, di presentazione del personaggio. *An Outcast of the Islands*, il secondo romanzo conradiano, presenta ad esempio un *incipit* ‘etico’, proprio del tipo rilevato da Genette.⁴⁴ Introduce il protagonista, Willems, indicandolo con il pronome «he», come fosse già noto al lettore:

When he stepped off the straight and narrow path of his peculiar honesty, it was with an inward assertion of unflinching resolve to fall back again into the monotonous but safe stride of virtue as soon as his little excursion into the wayside quagmires had produced the desired effect. It was going to be a short episode – a sentence in brackets, so to speak – in the flowing tale of his life: a thing of no moment, to be done unwillingly, yet neatly, and to be quickly forgotten. He imagined that he could go on afterwards looking at the sunshine, enjoying the shade, breathing in the perfume of flowers in the small garden before his house.⁴⁵

⁴² Riprendo qui l’efficace sintesi proposta da Arrigo Stara in *L’avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2008, pp. 142-55, che discute, fra gli altri testi, *Nuovo discorso del racconto* (1983) di Genette e la conferenza «Mr Bennett and Mrs Brown», tenuta nel 1924 da Virginia Woolf dinanzi ai Cambridge Heretics e pubblicata nel medesimo anno.

⁴³ Sull’importanza della struttura processuale e testimoniale in Conrad, cfr. F. GOZZI, *Due romanzi di Conrad. Heart of Darkness e Lord Jim*, Pisa, Edizioni ETS, 1987 e B. ARTESE, *Testimony on Trial: Conrad, James, and the Contest for Modernism*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

⁴⁴ In *Nuovo discorso del racconto* (Torino, Einaudi, 1987, p. 59), Gérard Genette, riprendendo Pike e Harweg, oppone inizi di romanzo ‘emici’, con nomi propri di persona, a inizi ‘etici’, con semplice pronome.

⁴⁵ J. CONRAD, *An Outcast of the Islands*, London, Dent, (1896) 1949, p. 3.

Dello stesso tipo, ma più complicato, è anche l'*incipit* di *Chance*, il romanzo cui Conrad deve il primo vero successo commerciale. Qui si mischiano tre casi diversi: l'anonima eticità dell'io narrante, quella del soggetto narrato (questo «he» coincide forse col 'giovane Powell' di cui dice il titolo del capitolo?) e la conclamata emicità di Marlow, personaggio-ponte della narrativa conradiana, già apparso in *Lord Jim*, «Youth» e *Heart of Darkness*:

I believe he had seen us out of the window coming off to dine in the dinghy of a fourteen-ton yawl belonging to Marlow my host and skipper. We helped the boy we had with us to haul the boat up on the landing-stage before we went up to the riverside inn, where we found our new acquaintance eating his dinner in dignified loneliness at the head of a long table, white and inhospitable like a snow bank (*Chance*, p. 3).

Malgrado questi esempi di presentazione 'moderna' di alcuni personaggi, Conrad introduce buona parte dei suoi eroi in modo non spavalidamente sovversivo, bensì aggiungendo qualche variazione e distorsione a effetto a tecniche ormai consolidate: una pratica che in molti casi si potrebbe definire da 'Modernismo melodrammatico'.

Lord Jim, ad esempio, entra in scena con una presentazione 'etica', ma per altri aspetti sostanzialmente tradizionale, con tanto di descrizione fisica, psicologica e corredo onomastico:

He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-under stare which made you think of a charging bull. His voice was deep, loud, and his manner displayed a kind of dogged self-assertion which had nothing aggressive in it. It seemed a necessity, and it was directed apparently as much at himself as at anybody else. He was spotlessly neat, appalled in immaculate white from shoes to hat, and in the various Eastern ports where he got his living as ship-chandler's water-clerk he was very popular. [...]

Jim had always good wages and as much humouring as would have bought the fidelity of a fiend. Nevertheless, with black ingratitude he would throw up the job suddenly and depart. To his employers the reasons he gave were obviously inadequate. They said 'Confounded fool!' as soon as his back was turned. This was their criticism on his exquisite sensibility (*Lord Jim*, p. 5).

Ed anche il Razumov di *Under Western Eyes* è presentato secondo consuetudini apparentemente antiche, seppur ironizzate («I'm not a young man in a novel»,⁴⁶ dirà di sé più avanti il giovane russo). Qui il narratore, un attempato insegnante di lingue, mette le mani avanti protestando imperizia e inesperienza nell'arte del racconto, giustificando così, implicitamente, il ricorso a stratagem-

⁴⁶ J. CONRAD, *Under Western Eyes*, London, Dent, (1911) 1947, pp. 185-86.

mi narrativi ormai logori, come l'eterno manoscritto ritrovato. Di Kyrilo Sidorovitch Razumov ci viene dunque ammannita una compita, quasi scolastica identificazione fisico-morale:

Mr. Razumov was a tall, well-proportioned young man, quite unusually dark for a Russian from the Central Provinces. His good looks would have been unquestionable if it had not been for a peculiar lack of fineness in the features. It was as if a face modelled vigorously in wax (with some approach even to a classical correctness of type) had been held close to a fire till all sharpness of line had been lost in the softening of the material. But even thus he was sufficiently good-looking. His manner, too, was good. In discussion he was easily swayed by argument and authority. With his younger compatriots he took the attitude of an inscrutable listener, a listener of the kind that hears you out intelligently and then – just changes the subject (*Under Western Eyes*, p. 5).

Nei casi di Jim e Razumov, l'innovazione è del resto meno formale che sostanziale. Si tratta infatti di due anti-eroi: uno, Jim, non troppo alto, dimesso, umanamente incline al fallimento, e l'altro, Razumov, forgiato 'troppo vicino alla fiamma' per riuscire alla perfezione. D'altra parte, solitamente i personaggi di Conrad non sono né eroi a tutto tondo, né *villain* assoluti. Il loro statuto etico è spesso ambiguo, difficile da decifrare; appartengono a una temperie morale e culturale in cui risulta arduo ascrivere l'uomo a dimensioni eticamente o psicologicamente univoche.

Per venire ad alcuni esempi di presentazione 'mista', modernista-melodrammatica, del personaggio, si veda intanto l'esordio romanzesco di Conrad, *Almayer's Folly*. La vicenda si apre con l'invito ad andare a cena rivolto al personaggio eponimo da parte della moglie malese: «Kaspar! *Makan!*». Un *incipit* che richiede un ruolo interpretativamente attivo del lettore, come sottolineato dalla critica.⁴⁷ Questi è infatti chiamato a decodificare un lemma malese associabile alla sfera del cibo («*Makan*») e una marca onomastica («Kaspar») non automaticamente riconducibile a qualsivoglia personaggio (il referente senza referenzialità), neanche quando il soggetto in questione, Almayer, viene effettivamente introdotto. Kaspar Almayer, il primo anti-eroe conradiano, entra in scena con un colpo di grancassa che sa decisamente di melodramma e di Ottocento. Un colpo che, allo stesso tempo, grazie alla 'distorsione' plurilinguistica e all'apparente areferenzialità, modernamente rasenta l'impenetrabilità semantica.

Nell'*incipit* dell'opera prima conradiana, almeno tre aspetti s'impongono comunque come particolarmente rilevanti e densi di valenze anticipatorie. È, in primo luogo, significativo che le prime tre parole conradiane apparse a stampa

⁴⁷ A. WHITE, «Conrad and Modernism», in J.G. PETERS (ed.), *A Historical Guide to Joseph Conrad*, Oxford, Oxford U.P., 2010, p. 178.

provengano da altrettante lingue diverse (olandese, malese e inglese): un preannuncio di plurilinguismo puntualmente confermato da molti romanzi successivi. In secondo luogo è notevole che Conrad inauguri la propria carriera di romanziere con un grido. Discutendo con l'amico e collaboratore Ford Madox Ford, anni dopo Conrad converrà che nell'*incipit* di una storia l'attenzione del lettore deve essere «gripped at once». ⁴⁸ Questo *incipit* 'gridato' serve palesemente allo scopo, e, allo stesso tempo, marca la tonalità generale di una narrativa, anche nei suoi sviluppi ulteriori, di grande intensità psico-emozionale. È infine fondamentale per la poetica conradiana, terza notazione, che quel grido strappi il protagonista al sogno e lo richiami alla trivialità quotidiana. Non poche opere conradiane a venire si costituiranno proprio come parabole di un sognante idealismo sconfitto o, viceversa, implacabili decostruzioni di un altrettanto onirico idealismo corrotto:

«Kaspar! *Makan!*»

The well-known shrill voice startled Almayer from his dream of splendid future into the unpleasant realities of the present hour. An unpleasant voice too. He had heard it for many years, and with every year he liked it less. No matter; there would be an end to all this soon. ⁴⁹

La stessa tecnica a effetto, la presentazione 'gridata' del personaggio, si ritrova ad esempio, con identiche sfumature 'moderniste-melodrammatiche', nel caso di James Wait, il nero della *Narcissus*. Gridando «Wait», il proprio cognome, questi ingenera l'impressione di mettere in dubbio l'autorità di un ufficiale della nave sulla quale si sta imbarcando. In realtà ha solo risposto all'appello che censisce l'equipaggio, ma tutta la storia conserverà questa ambiguità fra rispetto letterale delle forme e strisciante contestazione dell'autorità e della deontologia marinara. Da subito, il personaggio presenta, infatti, i tratti contraddittori dell'ambiguità, dell'enigmaticità modernista e un enfatico senso del teatro invece ottocentesco:

The distinct and motionless group stirred, broke up, began to move forward.

«Wait!» cried a deep, ringing voice.

All stood still. Mr. Baker, who had turned away yawning, spun round open-mouthed. At last, furious, he blurted out: – «What's this? Who said 'Wait'? What...»

But he saw a tall figure standing on the rail. It came down and pushed through the crowd, marching with a heavy tread towards the light on the quarterdeck. Then again the sonorous voice said with insistence: – «Wait!» The lamplight lit up the man's body. He was tall. His head was away up in the shadows of lifeboats

⁴⁸ F.M. FORD, *A Personal Remembrance*, London, Duckworth, 1924, p.173.

⁴⁹ J. CONRAD, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*, London, Dent, (1895) 1947, p. 3.

that stood on skids above the deck. The whites of his eyes and his teeth gleamed distinctly, but the face was indistinguishable. His hands were big and seemed gloved.

Mr. Baker advanced intrepidly. «Who are you? How dare you...» he began.⁵⁰

Al di là delle tecniche di presentazione, i personaggi di Conrad comunque sperimentano la fine della totalità nella condizione dell'esilio o della migrazione. Sono anti-eroi itineranti, *wanderer* romantici, decadenti *flaneur* dei tropici o eccentrici alienati dal moderno sistema socio-economico. A volte, manodopera più o meno specializzata dell'impero, gettata ai margini della 'terra nota' alla cultura bianca-occidentale; vittime di idealismo sognante, torva cupidigia, piccole ironie della vita; poveri, inservibili residui dell'ingranaggio coloniale sputati su qualche isola o remoto porto d'oriente. I loro spostamenti sono spesso discese agli inferi, e, ancor più frequentemente, viaggi senza ritorno. Anziché farsi ponte fra due mondi – l'Europa e l'Oriente, l'Europa e l'Africa – di sovente essi sperimentano il nuovo spazio come prigione, come angolo di sgombro dove la civiltà nasconde le ciarle oziose e l'inerzia morbosa cui si riduce la retorica altisonante dell'emancipazione e dell'avventura coloniale. Il mondo, così suddiviso in civiltà remota e alterità depredabile, non è più totalità per il personaggio-uomo nel momento stesso in cui la politica imperiale degli stati europei assume il globo come spazio di vita e il progresso come destino. Né omogenea risulta la nuova realtà 'esotica', entro la quale i bianchi difficilmente costituiscono *enclave* separate dalla comunità indigena. Le instabili comunità che si creano sono solitamente ibride, e tali da far risaltare l'incongruenza ectopica del bianco. Non a caso le unioni fra il colono bianco e la donna nativa si dimostrano quasi costantemente fallimentari.

Si pensi, ancora, all'Almayer dell'opera prima conradiana: un turgido romanzo *fin de siècle*, com'è stato definito, con un egotista bovariano per carattere centrale. L'olandese Almayer si stima al di sopra degli individui – ignoranti nativi, gentucola, dappochi – e del mondo che gli tocca frequentare. Il nome del personaggio di per sé ne qualifica l'arroganza etnocentrica: si sente 'superiore a tutti' (*mayer*, dal tedesco medio-alto *meiger*, significa infatti 'più alto', 'superiore'; *all*: tutti). Finisce tuttavia per perdere il senno perché incapace di tenere con sé la figlia Nina, avuta da una malese sposata per mero calcolo, o di arricchirsi mediante un introvabile tesoro, cui si connette peraltro la costruzione di un improbabile ricettacolo di ricchezze, l'*Almayer's Folly* eponima.⁵¹ Crede di

⁵⁰ ID., *The Nigger of the 'Narcissus'*, London, Dent, (1897) 1997, p. 3.

⁵¹ Secondo Said, l'edificio rappresenta uno dei molti 'centri' narrativi che i testi conradiani svelano come vuoti, impenetrabili nella propria essenza, come il cuore di tenebra di Kurtz: «Not for nothing is Conrad's first extended narrative, *Almayer's Folly*, about a structure called 'the folly' designed to house the gold

poter riportare la meticcia Nina in Europa, strappandola alla disprezzata comunità malese, ma è entro quest'ultima che la fanciulla troverà nobiltà e amore grazie al principe Dain, al quale va in sposa.⁵² Mentre Almayer, l'uomo bianco, perso nei fumi dell'oppio, sprofonda nella dissipazione mentale e morale, il Dio dell'Altro, il misericordioso Allah, dall'alto contempla ironicamente le miserie umane nel finale del romanzo. È dunque un cielo abitato da un dio antifrastico – straniero, dacché il proprio si è reso vacante – a chiudere enfaticamente l'opera prima di Conrad.

Almayer è il primo dei solitari conradiani che trovano la fine, biologica o morale, lontano dall'Europa. Malati di nostalgia di casa e vittime di una torva volontà di potenza, confusamente motivati dalla peggiore cupidigia e dai più favolosi ideali, si scoprono incapaci di assimilarsi alle comunità native e si votano irrimediabilmente all'autoconsunzione. Sono condannati a perdere a un tempo l'amore e il denaro: l'equivoco *romance* dell'impero li sfiora senza toccarli. Sperimentano la corruzione di ideali troppo astratti per non rivelarsi falsi, come accade al Kurtz di *Heart of Darkness*, e vedono finire in crusca la farina di concretissimi disegni di arricchimento materiale, come succede a Willems in *An Outcast of the Islands* o a Almayer stesso. Non a caso, sin dal testo d'esordio, Conrad introduce il motivo del tesoro nascosto, che riprenderà in *An Outcast of the Islands*, *Nostromo* e *Victory*. Questo *Leitmotiv* può sembrare un innocuo residuo del romanzo d'avventura o stevensoniano, ma Conrad lo utilizza soprattutto per demistificare i *minima mercatalia* che qualificano la retorica dell'imperialismo. I romanzi conradiani mischiano cupidigia e sogni, incrociando le vie del commercio e quelle dell'idealità, le strategie eufemistiche dell'immaginario e la brutta logica economica. Svelano di che lacrime grondi e di che sangue la cassa dei minimi furfanti dell'impero e quella dei suoi grandi emissari. Anche questi ultimi, come Gould e Kurtz, che vorrebbero temprar lo scettro ai monarchi coloniali o locali, finiscono del resto per soccombere dinanzi al vero motore della storia, in primo luogo quella imperiale: la *cupiditas*, malamente occultata dal mito del progresso. «My Intended, my ivory, my station, my river, my –» (p. 144), come dice Kurtz in un delirio di onnipossessività. E il Charles Gould di *Nostromo*, che

brought out from the interior, gold never seen, however, never brought out, only spoken about», E. SAID, «Conrad: The Presentation of Narratives», in ID., *The World, the Text, the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1983, p. 96.

⁵² La *Nina* era il brigantino del mercante e uomo di mare inglese William Lingard, lo storico 'Re del mare' che più volte sconfisse i pirati del Borneo negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento. Conrad, che soprattutto nella prima parte della sua carriera attinge ampiamente a elementi, episodi e figure storiche, lo rappresenta con il suo nome in *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands* e *The Rescue* (la cosiddetta trilogia di Lingard). L'attribuzione alla ragazza del nome *Nina* è il segno di quanto, nella mente di Almayer, risultino frammisti l'amore iperpossessivo per la fanciulla e la brama di ricchezze e di potenza associabile a Lingard e alla sua nave.

aveva scommesso tutto sulla governabilità dei «material interests», confidando nell'argento come motore di progresso civile, finisce per essere comunque inesorabilmente schiacciato dall'argento e dalla propria e altrui cupidigia.

Già in *An Outcast of the Islands*, secondo episodio della trilogia del capitano Lingard, aperta da *Almayer's Folly* e chiusa da *The Rescue* (1920, ma iniziato a scrivere nel 1896), il 'colonialismo senza retorica' assurge non a caso a protagonista della narrativa conradiana. Peter Willems, in ossequio alla propria marca onomastica (Peter evoca una pietra, Willems contiene *will*, «volontà»), è un'incarnazione della dura e ostinata volontà di potenza. Per lui il mondo è dei saggi, dei forti, dei senza scrupoli. Ma si rovinerà, banalmente, a causa di un furto ai danni del mercante Hudig, per precipitare poi rapidamente verso la morte. Il torbido sognatore Almayer torna in questo romanzo in veste di antagonista di Willems, cui contende il solito, fantomatico tesoro. Ma la sua stessa esistenza sarà infine definita «offensive», fuori luogo nell'universo, ovvero estranea allo schema morale tardo-vittoriano, alla retorica ufficiale del colonialismo e, soprattutto, all'autosufficiente cultura indigena. Ed è significativo che questa finale sentenza di alienazione ed irremissibile esoculturalità sia pronunciata da un naturalista: un esperto dell'ordine naturale delle cose, che ben comprende quanto estraneo ad esso risulti il mercante bianco trapiantato in Oriente. Un naturalista, per giunta, ubriaco quanto basta da rendere la sua diagnosi ancor più avvilente per l'oggetto del suo disprezzo: il colono come elemento fuori posto, l'*outcast* ectopico.

Dentro la totalità frantumata, l'altro permane comunque inconoscibile. Conoscere l'altro, il volto e l'anima dell'altro, implica risolvere un enigma. All'inizio di una situazione interattiva, l'interesse per l'altro, quando c'è, è spesso dettato da mera curiosità.⁵³ Poi, maturando, l'interesse diventa interrogativo metafisico, se non addirittura, come in *Lord Jim* e *Heart of Darkness*, impegno contrattuale su base etica. Allora il volto dell'altro cessa di avere effetto sul personaggio al modo indicativo e comincia ad averne all'imperativo.⁵⁴ Il personaggio cosciente, gratuitamente, senza alcuna costrizione, contrae un obbligo etico nei confronti del personaggio lentamente conosciuto. L'iniziale disinteresse, o la superficiale curiosità, si sviluppano in concreta relazione personale, debito

⁵³ «I wasn't very interested in him. No. Still, I was curious to see whether this man, who had come out equipped with moral ideas of some sort, would climb to the top after all, and how he would set about his work when there» (p. 96), Marlow a proposito di Kurtz in *Heart of Darkness*; «curiosity is the most obvious of sentiments, and it held me there to see the effect of a full information upon that young fellow» (pp. 34-35), Marlow a proposito di Jim; «I was too curious, and too honest, perhaps, to run away», l'insegnante di lingue su Natalia Haldin (*Under Western Eyes*, p. 141).

⁵⁴ E. LÉVINAS, *Dall'altro all'io*, Roma, Meltemi, 2002, p. 77. Analogamente un critico ha definito l'atteggiamento di Marlow nei confronti dei personaggi che incontra, Jim e Kurtz, «attentiveness to the other», D. BRUDNEY, «Marlow's Morality», in *Philosophy and Literature*, XXVII, 2, 2003, p. 318.

morale da onorare con lealtà e coerenza, come accade a Marlow nei confronti di Jim e Kurtz, per citare il paradigma più evidente. Una lealtà legata all'individuo, al nesso particolare che si stabilisce fra due coscienze, che può spingere a ignorare l'etica pubblica e le convenzioni morali, come fa il protagonista di «The Secret Sharer». Allora il volto dell'altro impone di mettere fra parentesi la consapevolezza che l'azione è futile e i nostri sforzi orfani di giustificazioni metafisiche. E ci spinge, quindi, ad agire.

Per misurare la distanza che alienazione, materialismo ed ectopia hanno interposto fra gli uomini, Conrad costruisce molti dei suoi testi sullo schema, che molto deve al *Don Chisciotte*, dell'incontro di due personalità antitetice. Per introdurci al mistero del *puer*, Conrad gli avvicina, se non un *senex*, un uomo quanto meno maturo: Marlow che racconta la storia di Jim in *Lord Jim*. Per interpretare il mistero di uno slavo, si affida al punto di vista di un occidentale, per quanto educato in Russia: l'insegnante di lingue che racconta la storia del russo Razumov in *Under Western Eyes*. Per sondare le profondità dell'individuo straordinario, l'oltreuomo al di là del bene e del male, ricorre ai poveri sforzi dell'individuo ordinario e ragionevole: Marlow, narratore epimeteico, che ricostruisce le avventure di Kurtz.⁵⁵ In questi casi, la personalità dell'eroe emerge allora lentamente, a forza di ripetuti sondaggi psichici, affondi e retrospinte ermeneutici scaturiti non solo dalla complessità dei misteri osservati, ma anche dalla distanza psicologica o culturale che li separa dal punto di vista dell'osservatore.

Una variante di questo schema è quella del doppio, quando lo iato si apre non fra due soggetti ma all'interno dello stesso individuo. «Homo duplex has in my case more than one meaning»,⁵⁶ scrisse una volta Conrad, che entro di sé riconosceva l'*Englishman* e l'emigrato, il nichilista sprezzante tutti i valori e il donchisciottesco sostenitore dell'azione malgrado tutto, il conservatore atterrito dal caos politico e l'anarchico che vorrebbe annichilire l'eternità, per dirla con Blanchot, del buon borghese. Anche negli ambigui personaggi conradiani, ombra e luce, pulsione di morte e istinto vitale, follia e ragione, si mischiano del resto sino all'indistinzione. Il soggetto conradiano scopre l'alterità entro se stesso, l'*individuum* si autodescrive come *dividuum*, spaccato in due parti antiteti-

⁵⁵ Nel mito, Epimeteo ('colui che arriva dopo') è il fratello meno dotato di Prometeo, che, con la sua pronta intelligenza, arriva solitamente prima. Lo schema epimeteico, per cui una coscienza di livello inferiore cerca di penetrarne una di qualità e profondità a lei inaccessibili, ricorre in *Lord Jim* e *Heart of Darkness*. Si veda, come ulteriore esempio, anche l'insegnante di lingue in *Under Western Eyes*, per sua stessa ammissione inidoneo a comprendere completamente la profondità psicologica di Razumov. Conrad sfrutta questi narratori opachi per differire e moltiplicare il mistero delle sue figure centrali, eroi del sentire e del conoscere, i cui segreti sono impenetrabili o svelabili solo lentamente e assai parzialmente.

⁵⁶ Lettera del 5 dicembre 1903 a Kazimierz Waliszewski, in F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1903-1907*, Cambridge, Cambridge U.P., 1988, III, p. 89.

che che si scrutano perplesse. In *The Shadow-Line*, ad esempio, il giovane capitano diventa il doppio del suo defunto e malvagio predecessore. In «The Secret Sharer», il giovane ufficiale riconosce un suo doppio oscuro nel fuggitivo Leggat. In «The Duel», due ufficiali dell'esercito napoleonico – D'Hubert e Feraud, uno biondo, solare, vitale, l'altro bruno, cupo, distruttivo – si fronteggiano come opposte facce di una stessa medaglia.⁵⁷ Ma è in *Under Western Eyes* che troviamo la definizione di doppio più adatta a chiosare la parabola esemplare di Kurtz e, allo stesso tempo, le novità introdotte da Conrad nella concezione del doppio. Annuncio inquietante per la civile Europa degli Imperi, il brutto e l'idealista umanitario, il selvaggio e il gentiluomo, le tenebre e la luce, vanno in giro sulle medesime gambe:

In the deserted tracts of country he lived on wild berries and hunted for honey. His clothing dropped off him gradually. His naked tawny figure glimpsed vaguely through the bushes with a cloud of mosquitoes and flies hovering about the shaggy head, spread tales of terror through whole districts. His temper grew savage as the days went by, and he was glad to discover that there was so much of a brute in him. He had nothing else to put his trust in. For it was as though there had been two human beings indissolubly joined in that enterprise. The civilized man, the enthusiast of advanced humanitarian ideals thirsting for the triumph of spiritual love and political liberty; and the stealthy, primeval savage, pitilessly cunning in the preservation of his freedom from day to day, like a tracked wild beast (*Under Western Eyes*, p. 122).

Nella sua rappresentazione della psiche frantumata, Conrad mette infatti insieme suggestioni romantiche e più recenti convinzioni proprie del post-darwinismo. Le tenebre che l'uomo scopre nella propria mente non sono soltanto di natura psichico-metafisico-spirituale, secondo una linea d'inchiesta, sostanzialmente romantica, che, partendo da Poe, Hogg, Clare, potrebbe culminare in Rimbaud, Stevenson e Dostoevskij. Per gli esponenti di questa tendenza, l'alterità è concepita come *altrimenti che* ragione, morale o coscienza religiosa.⁵⁸ Solitamente, tale alterità si manifesta nella sincronia, nella compresenza dell'altro oscuro rispetto a un sé a tutta prima psicologicamente ordinario. Il secondo William Wilson, il Goljadjkin-junior, Hyde, e così via, appartengono allo stesso spazio-tempo delle proprie controparti 'positive'. Per l'uomo post-darwiniano,

⁵⁷ Lo stesso D'Hubert riassume in questi termini la relazione col proprio doppio: «It's extraordinary how in one way or another this man has managed to fasten himself on my deeper feelings», J. CONRAD, «The Duel: A Military Tale», in *A Set of Six*, London, Dent, (1908) 1954, p. 266.

⁵⁸ All'analisi di «The Secret Sharer» dedicano pagine impegnate R. RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984; M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012; e M. VANON ALLIATA, «The Naked Man from the Sea: Identity and Separation in 'The Secret Sharer'», in *Annali di Ca' Foscari*, XLIV, 1-2, 2005, la quale argutamente definisce il racconto «a *kammerspiel* as most of the narrative is contained inside the narrator's cabin», p. 326.

alterità significa invece partecipare dell'*altrimenti che* uomo, ovvero, come si legge nel precedente passo da *Under Western Eyes*, la differenza affonda nella notte dei tempi, nella diacronia più remota e dilatata; chiama in causa l'animale, il bruto, il 'selvaggio', tutti con sgomento riconosciuti come parte di sé nell'esperienza devolutiva della ri-barbarizzazione. Conrad porta alle estreme conseguenze quanto, in anni a lui vicini, implicava il poeta simbolista Jules Laforgue evocando la 'nostra Africa interiore', la confusa area delle pulsioni inconscie più prossime alla natura ferina e primeva dell'uomo. Nella laforguiana Africa pre-coscienza di *Heart of Darkness* e «An Outpost of Progress», l'uomo civile si ritrova darwinianamente prossimo al suo antenato bestiale. L'io occidentale – tradizionalmente concepito come integro, formato, 'totale' – si sfalda a contatto con forze superiori, e cronologicamente a lui anteriori, che lo sur-determinano: la *wilderness* africana che bisbiglia nelle orecchie di Kurtz e ne innesca la reverzione atavica; la malaticcia atmosfera che conduce al degrado e alla morte i mercanti d'avorio e di schiavi Kayerts e Carlier.

Almayer, Willems, Lingard, i personaggi del primo Conrad – quello a tratti ipertrofico e *flamboyant*, «wordy», come scrisse H.G. Wells recensendo l'*Outcast* – sono comunque alieni epistemici.⁵⁹ Sovrappongono la logica del sogno a quella della realtà, non decodificano le motivazioni dell'altro, fraintendono la civiltà malese e le sue pratiche.⁶⁰ I personaggi del Conrad maggiore saranno, invece, soprattutto alieni deontici, i quali si auto-esentano dai codici del mondo per seguire i propri principi. Sono alieni deontici James Wait, che viola ogni regola della marineria e incrina l'ordine del microcosmo 'nave'; Jim, il solo a presentarsi al cospetto dei giudici fra i bianchi che hanno abbandonato la nave sul punto di naufragare, nonché, come scrive Ian Watt, l'unico fra i personaggi della grande narrativa modernista europea a morire per onore;⁶¹ Kurtz, che sceglie di vivere secondo l'essenza, e non le apparenze di comodo, del colonialismo; o il giovane capitano protagonista di «The Secret Sharer», che infrange sia i codici professionali, facendo lui il turno di guardia di notte che spettava ai semplici marinai, sia i codici legali, proteggendo e sottraendo alla prigione Leggatt, il suo

⁵⁹ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 131 e sgg.

⁶⁰ Come efficacemente sintetizza Gene Moore, «Long dismissed as 'apprentice work' (Moser 3) or as 'excessively adjectival studies in the Malaysian exotic' (Leavis 218), Conrad's Malay fictions have received serious attention mainly in the context of novels of imperial romance and adventure designed to instill in young Victorian gentlemen a properly ironic appreciations of the charms and responsibilities of empire. The Malay fictions can be read as cautionary tales in which white men behave sometimes well, but more often badly, under savage circumstances that put their racial or cultural loyalties to the test; but they can also be read as if from the 'other side', as what Hugh Clifford called 'studies in the brown humanity' under increasing pressure from the well-armed emissaries of western progress and enlightenment», G.M. MOORE, «Slavery and Racism in Joseph Conrad's Eastern World», in *Journal of Modern Literature*, XXX, 4, 2007, p. 21.

⁶¹ I. WATT, *Conrad in the Nineteenth Century*, London, Chatto & Windus, 1980, p. 356.

doppio oscuro, responsabile di aver ucciso un marinaio riottoso alla disciplina. Il rilievo conferito all'azione e all'alienazione deontica conferma la consapevolezza, da parte di Conrad, di non poter risolvere le contraddizioni dell'episteme tardo-ottocentesca sulla base di una secessione idealistica o estetizzante dal mondo di vita. Non si tratta, però, di abbracciare per converso il vitalismo decadente, così diffuso nella cultura coeva, né, secondo schemi più tardi, di dichiarare una muta resa all'assurdità dell'esistenza.⁶² È la ferma risoluzione di non rinunciare alla responsabilità etica e conoscitiva malgrado ci si muova nel vuoto del senso.

Prospettivismo, impressionismo, scotofanie

Oltre ai personaggi, la 'fine della totalità' caratterizza poi l'epistemologia conradiana. Radicalizzando, come si diceva, il relativismo tardo-vittoriano, Conrad concepisce la conoscenza come soggettiva e plurale, e la verità come qualcosa di nebuloso e ineffabile che sta oltre l'umana competenza epistemica. La conoscenza si dimostra sempre figlia delle prospettive e dei pregiudizi che determinano il soggetto conoscente. Ogni prospettiva, d'altra parte, è per definizione necessariamente parziale, incapace di produrre una rappresentazione completa e affidabile dell'interiorità individuale come della realtà esterna.

Già nella prefazione al *Nigger of the 'Narcissus'*, solitamente considerata il più esplicito manifesto della sua poetica, Conrad attribuisce alla letteratura la funzione di cogliere almeno «a glimpse of truth»,⁶³ sintagma che ritorna peral-

⁶² Si vedano, al riguardo, le seguenti definizioni conradiane della vita come errore: «Pues el delito mayor del hombre es haber nacido», citazione da Calderón apposta in epigrafe a *An Outcast of the Islands*; come pena fortunatamente limitata nel tempo: «Luckily life does not last for ever» (*Under Western Eyes*, p. 268); come sogno solitario, cosa tremenda: «We live, as we dream – alone» (*Heart of Darkness*, p. 86); «the mere life of men, vain like a dream and interfering with the tremendous sense of his own existence» (*The Rescue*, London, Dent, (1920) 1949, pp. 436-37); come priva di senso se una minaccia esterna non ci obbliga a difenderla: «Now that his life was safe it had suddenly lost its special magnificence. It had acquired instead a specially alarming aspect as a snare for the exposure of unworthiness.» («The Duel», p. 259); come cosa insignificante e vana: «Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose» (*Heart of Darkness*, p. 200), «that absurd and deadly game of his life» (*The Rescue*, p. 382); come fardello e vuoto racconto: «the futile tale of the burden of life» («Karain: A Memory», p. 227); come, con echi macbethiani, sequenza di insensati 'domani e domani' che conducono alla tomba: «To-morrow had come; the mysterious and lying to-morrow that lures men, disdainful of love and faith, on and on through the poignant futilities of life to the fitting reward of a grave» («The Return», p. 180); come mucchietto di polvere: «the little heap of dust that is life» (J. CONRAD, F.M. FORD, *Romance*, London, Dent, (1903) 1949, p. 541).

⁶³ J. CONRAD, «Author's Note» to *The Nigger of the 'Narcissus': A Tale of the Sea*. L'edizione cui faccio riferimento (London, Dent, [1897] 1997, p. 130), basata sulla prima versione in rivista del romanzo, reca come sottotitolo *A Tale of the Forecastle*.

tro in *Lord Jim* e *Nostramo*. La verità risulta conoscibile solo per frammenti, barlumi, pezzi incompleti di una totalità incomponibile. La verità ultima e completa permane infatti inaccessibile, come dimostra «The Tale», racconto del 1916 apparso postumo nei *Tales of Hearsay* (1925). I personaggi di questo apologo sono, al pari del titolo, distintamente archetipici: l'uomo, la donna, l'uomo del nord. L'uomo, di notte, racconta alla donna una vecchia vicenda di guerra. Il capitano di una nave inglese incrocia un'imbarcazione battente bandiera di un paese neutrale, costretta all'immobilità dalla foschia. L'uomo del nord, che la comanda, sostiene di aver perso contezza della propria posizione in mare. Il capitano inglese si convince che si tratta di una nave al soldo del nemico e suggerisce al collega straniero, l'uomo del nord, una rotta sbagliata, che condurrà l'imbarcazione a schiantarsi contro una scogliera. Nel finale del racconto, con un'improvvisa transfocalizzazione dall'apparente distacco oggettivo garantito dalla terza persona al soggettivismo autobiografico, l'uomo confessa alla donna che il capitano di quella nave altri non era che lui stesso. Ancor oggi si dice tormentato dal dubbio, incerto se, mandando a morire l'uomo del nord e i suoi marinai sulla base di una mera supposizione, egli abbia inflitto un duro castigo o si sia macchiato di un turpe assassinio. «I shall never know»,⁶⁴ conclude il capitano, sancendo lo scacco epistemico di cui ogni uomo, alla fine, si ritrova inevitabilmente vittima. La verità abita dimensioni trascendentali inattinguibili ai nostri conati interpretativi. Si prendono le decisioni più terribili in base a precarie congetture personali.⁶⁵ Né la conoscenza è mai resoconto documentale, ma indagine faticosa e risolvibile solo mediante costruzioni soggettive e difettive della datità.

Da qui, il noto soggettivismo-prospettivismo conradiano, che si palesa anzitutto in certe strategie linguistiche e narrative. La preferenza per i sostantivi astratti rispetto ai concreti, l'iperbolica frequentazione del lessico dell'indicibile (causa della fumosità di cui Forster e Leavis accusavano Conrad e che lui attribuiva alla sua *Polishness* e, in particolare, alla frequentazione di Mickiewicz e Słowacki),⁶⁶ una certa tendenza all'iperaggettivazione, l'inclinazione verso le strutture para-

⁶⁴ J. CONRAD, «The Tale», in *Tales of Hearsay*, pp. 80-81.

⁶⁵ «The truth seems to be that it is impossible to lay the ghost of a fact» (*Lord Jim*, p. 150); «he felt confusedly but powerfully, the demand of some such truth or some such illusion – I don't care how you call it, there is so little difference, and the difference means so little» (*ibid.*, p.170); «*Magna est veritas et [...]* Both of us had said the very same thing. Did we both speak the truth – or one of us did – or neither?...» (*ibid.*, p. 244). La conoscenza è inoltre diversa dall'informazione, in quanto non frutto di deliberata ricerca e mai definitiva: «Information is something one goes out to seek and puts away when found as you might do a piece of lead: ponderous, useful, unvibrating, dull. Whereas knowledge comes to one, this sort of knowledge, a chance acquisition preserving in its repose a fine resonant quality...» (*Chance*, p. 88).

⁶⁶ M. DABROWSKI, «An Interview with Conrad», in Z. NAJDER (ed.), *Conrad Under Familial Eyes*, Cambridge, Cambridge U.P., 1983, p. 199.

tattiche e a creare «meandering sentences freed of conventional grammatical and syntactical constraints»,⁶⁷ sono i rilievi stilistici di prima evidenza, tutti additan- ti l'indeterminazione e la diffrazione come esiti semantici più immediati.

Riconducibile al concetto di fine della totalità e, quindi, alle connesse nozioni di soggettivismo e frammentismo, è poi, come l'ha definito Ian Watt, il cosiddetto *delayed decoding*. La decodificazione ritardata di azioni o eventi come conseguenza di una percezione soggettiva e parziale è infatti, per definizione, la certificazione di un deficit, la conclamazione dell'impossibilità di apprensione completa e immediata dei fenomeni. Si ricorderà, ad esempio, quando in *Heart of Darkness*, al culmine del suo viaggio sul fiume, Marlow avvista una fila di pali, con i cima i consueti ornamenti, disposta sul davanti di una capanna africana. Le aspettative percettive di Marlow sono pre-orientate dagli stereotipi culturali e dall'esperienza ordinaria. Solo in un secondo momento, egli comprende infatti che i presunti ornamenti sono in realtà teste umane. È la capanna di Kurtz. La decodificazione ritardata della visione produce allora una sorta di *gestalt* differita dell'orrore: lo strano, l'imprevedibile, il terribile si nascondono in pelle all'ordinario e si rendono appercettibili solo al secondo o al terzo sguardo, in un perenne vai e vieni fra inaffidabilità dell'atto percettivo e infinita ri-costruzione dei *realia*.

Il *delayed decoding* ha spesso a che fare con l'*hysteron proteron*, altra tecnica di sconvolgimento della sequenzialità ordinaria dell'esperienza. Si veda, al riguardo, sempre in *Heart of Darkness*, l'episodio del ferimento del timoniere sulla barca di Marlow. Prima Marlow si sente i piedi caldi e umidicci. Poi si attarda ad analizzare l'effetto sensoriale, con una concretezza di riferimenti tale che ha indotto un lettore ad additarla come esempio di *eccetività* descrittiva.⁶⁸ Quindi, con un certo ritardo, comprende che l'umidore è causato dal sangue del timoniere trafitto da una lancia: «The thin smoke had blown away, we were clear of the snag, and looking ahead I could see that in another hundred yards or so I would be free to sheer off, away from the bank; but my feet felt so very warm and wet that I had to look down» (p. 136). Poco prima, la pioggia di frecce degli assalitori gli era del resto inizialmente parsa un'innocua massa di bastoncini.

Questa diffusa incertezza sensoriale fa parte del cosiddetto Impressionismo conradiano. Concetto, peraltro, da intendersi sostanzialmente come sinonimo di percezione sfocata della realtà e di impenetrabilità ultima dei *percepta*, perché non si dà, in Conrad, alcuna compiaciuta, luminosa, eulogizzazione del reale,

⁶⁷ M. VALDEZ MOSES, «Disorientalism: Conrad and the Imperial Origins of Modernist Aesthetics», in R. BEGAM, M. VALDEZ MOSES (eds), *Modernism and Colonialism: British and Irish Literature 1899-1939*, Durham, Duke U.P., 2007, p. 54.

⁶⁸ J. WOOD, *How Fiction Works*, London, Jonathan Cape, 2008, p. 54.

come spesso accade nell'Impressionismo pittorico; né i suoi foschi chiaroscuri paiono aver molto da spartire con gli euforici *en plein air* di Monet, Renoir e compagni. Per dirla con il Marlow di *Lord Jim*, il problema di Conrad è semmai come rendere in «slow speech the instantaneous effects of visual impressions» (p. 39). E, quando si tratta di rappresentare e comprendere personaggi complessi come lo stesso Jim, come trarre il partito migliore da «views [...] like those glimpses through the shifting rents in a thick fog» (p. 60). Programma che ad Allan Simmons ha ricordato la reazione di Monet alle acide critiche piovute sul suo *Impression, soleil levant* (1872), episodio inaugurale dell'Impressionismo: «Poveri idioti e ciechi! Vogliono vedere tutto chiaramente, anche in mezzo alla nebbia».⁶⁹

Si consideri, quale esempio di Impressionismo conradiano, e quindi di fallibilismo epistemologico, l'*incipit* di «The Secret Sharer». L'anonimo, giovane capitano, con un *tour de force* descrittivo magistrale, rende conto delle proprie malferme percezioni. È il trionfo del visivo (i molteplici riferimenti allo sguardo, all'occhio e ai suoi inadeguati sforzi ricognitivi: «eye», «glance», «saw»), dell'insondabile («mysterious system», «incomprehensible», «the eye could rest from the vain task of exploring»), del caotico («crazy of aspect»), del fluttuante e del *flo* («the track of light from the westering sun shone smoothly, without that animated glitter which tells of an imperceptible ripple», «Here and there gleams as of a few scattered pieces of silver», «My eye followed the light cloud of her smoke, now here, now there»), dell'analogico suggestivo («resembling», «as if», «suggesting», «as though»), dell'identificazione dimidiata dei *realia* che ne incoraggia lo straniamento («half-submerged», «half brown, half blue»). Una visione il cui senso di precarietà e incertezza è moltiplicato dal paradossale riferimento al mare, notoriamente paradigma di infida motilità data la sua consistenza liquida, come la cosa invece più stabile fra quante entrano nel campo della percezione («a blue sea that itself looked solid, so still and stable», «the stable sea»):

On my right hand there were lines of fishing stakes resembling a mysterious system of half-submerged bamboo fences, incomprehensible in its division of the domain of tropical fishes, and crazy of aspect as if abandoned forever by some nomad tribe of fishermen now gone to the other end of the ocean; for there was no sign of human habitation as far as the eye could reach. To the left a group of barren islets, suggesting ruins of stone walls, towers, and blockhouses, had its foundations set in a blue sea that itself looked solid, so still and stable did it lie below my feet; even the track of light from the westering sun shone smoothly, without that animated glitter which tells of an imperceptible ripple. And when I turned my head to take a parting glance at the tug which had just left us anchored

⁶⁹ A.H. SIMMONS, «Introduction» to *Lord Jim*, cit., p. xxiii. Sulla narrazione 'imperfetta' come *escamotage* epistemologico, si veda M. BIGNAMI, «'A Wilderness of Words': Conrad's Ways of Knowing the World», in *Textus: English Studies in Italy*, XVI, 2, 2003, pp. 259-309.

outside the bar, I saw the straight line of the flat shore joined to the stable sea, edge to edge, with a perfect and unmarked closeness, in one leveled floor half brown, half blue under the enormous dome of the sky. Corresponding in their insignificance to the islets of the sea, two small clumps of trees, one on each side of the only fault in the impeccable joint, marked the mouth of the river Meinam we had just left on the first preparatory stage of our homeward journey; and, far back on the inland level, a larger and loftier mass, the grove surrounding the great Paknam pagoda, was the only thing on which the eye could rest from the vain task of exploring the monotonous sweep of the horizon. Here and there gleams as of a few scattered pieces of silver marked the windings of the great river; and on the nearest of them, just within the bar, the tug steaming right into the land became lost to my sight, hull and funnel and masts, as though the impassive earth had swallowed her up without an effort, without a tremor. My eye followed the light cloud of her smoke, now here, now there, above the plain, according to the devious curves of the stream, but always fainter and farther away, till I lost it at last behind the miter-shaped hill of the great pagoda. And then I was left alone with my ship, anchored at the head of the Gulf of Siam.⁷⁰

L'incertezza percettiva, in Conrad, è inoltre spesso legata alla scotofania, la manifestazione delle tenebre. Per quanto spaventosa, paradossalmente, per più versi, la notte è però 'sincera', come si legge in «The Tale». Immergendosi nelle tenebre, il personaggio conradiano comprende e si auto-comprende. Nell'oscurità incontra a tu per tu la morte, il dolore, le dimensioni più remote del sé; vive sperimentalmente la fallibilità dei sensi, la precarietà delle proprie conoscenze e la fragilità di ogni rassicurante pregiudizio. Le tenebre annullano le coordinate spazio-temporali; introducono all'esistenza come esperienza estrema, ultima soglia. Nei vortici della coscienza iper-acutizzata, il personaggio conradiano vive allora il tempo in termini bergsonianamente 'umani', in opposizione al tempo 'cronico', misurato dall'orologio. Fenomeno, questo, peraltro non riducibile alla scotofania, come dimostrano alcuni episodi richiamati da John Peters:⁷¹ la scena, ad esempio, di *The Secret Agent* in cui l'ispettore Heat ricostruisce la morte di Stevie, saltato in aria mentre inscena un attentato. Qui, il funzionario ri-vive immaginativamente la temporalità dilatata dalla sofferenza, che abbraccia «ages of atrocious pain and mental torture», drasticamente compressa, nell'esperienza del ragazzo, in «two winks of an eye», i pochi attimi occorsi in realtà, secondo la «vulgar conception of time»,⁷² perché Stevie si rendesse conto di stare per esplodere. Non meno significativo il caso di Razumov in *Under*

⁷⁰ J. CONRAD, «The Secret Sharer: An Episode from the Coast», in *'Twiixt Land and Sea*, London, Dent, (1912) 1947, pp. 91-92. Sull'uso conradiano del lessico dell'incomprensibile, si sofferma F. MARRONI, «Alle porte dell'Erebo». Per una lettura di *The Secret Sharer* di Joseph Conrad», in C. PAGETTI, B. D'EGIDIO, F. MARRONI (a cura di), *Il nostro cammino tortuoso. Conrad tra autobiografia e fiction*, Pescara, Tracce, 1987, pp. 51-81.

⁷¹ J.G. PETERS, *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003, pp. 88-90.

⁷² J. CONRAD, *The Secret Agent: A Simple Tale*, London, Dent, (1907) 1947, p. 88.

Western Eyes, per il quale il tempo dell'orologio si espande a dismisura a tempo della colpa, tempo dell'attesa infinita che la legge venga a prelevare e punire il colpevole:

He went back into his room slowly, shutting the doors after him. The peaceful steady light of his reading-lamp shone on the watch. Razumov stood looking down at the little white dial. It wanted yet three minutes to midnight. He took the watch into his hand fumblingly.

"Slow," he muttered, and a strange fit of nervelessness came over him. His knees shook, the watch and chain slipped through his fingers in an instant and fell on the floor. He was so startled that he nearly fell himself. When at last he regained enough confidence in his limbs to stoop for it he held it to his ear at once. After a while he growled –

"Stopped," and paused for quite a long time before he muttered sourly –»
(*Under Western Eyes*, pp. 63-64).

L'Impressionismo di Conrad vive comunque di un singolare paradosso. Da una parte, implica lo scacco gnoseologico e la disforicità dell'esperienza: ogni atto percettivo-conoscitivo è parziale, spesso a meta inibita o, ancor più spesso, conduce alla conoscenza del male. Dall'altra parte, la sontuosità delle descrizioni conradiane, con la relativa sussunzione lirico-estetizzante del mondo inconosciuto, o conosciuto in quanto male, acutizza il dolore di non poter redimere il bello naturale dalla sua insensata ateleologia.

Alterità e dialogicità

Ulteriore conseguenza della fine della totalità è poi, passando dal prospettivismo percettivo-epistemologico a quello comunicativo, il pathos per la perdita della comunicazione 'integrale', completa, responsiva fra uomini condannati a vivere come monadi. Il fenomeno è, in parte, conseguenza dell'esplorazione conradiana delle differenze linguistiche e delle relative difficoltà di interazione in contesti interculturali. Ma il pathos dell'incomunicabilità emerge con più nettezza entro le situazioni dialogiche che interessano membri della stessa comunità e parlanti della stessa lingua, e, in particolare, gli idealisti e gli intellettuali. Conrad concepisce infatti il soggetto come costruito irrelato, vanamente teso verso una socialità irrecuperabile: «We live, as we dream – alone» (p. 86), recita un celebre apoftegma di *Heart of Darkness*. La vita è sogno, come testimoniano molti dei solitari idealisti conradiani. La comunicazione fra esseri umani presenta la stessa ineffettualità di un'interazione fra sogni che s'incrociano. E questo iato si accentua quando protagonisti della tentata comunicazione sono gli uomini di pensiero: gli idealisti puri, come Jim, o corrotti, come Kurtz, oppure gli intellettuali, come Razumov ('colui che pensa', secondo l'etimologia),

tutti irreparabilmente distanti dal mondo della vita e incapaci di comunicare. Questi eroi del pensiero, o del sogno, come Lord Jim, si chiudono allora in silenzi impenetrabili. Oppure, come il Razumov di *Under Western Eyes*, si riducono al borborigmo autocomunicativo. I pensieri a voce alta, le apostrofi e obiezioni alla propria coscienza morale sono quindi verbalizzati in forma di microdialogo. La massima ambizione del giovane sarebbe comunicare al mondo intero le proprie palingenetiche idee, ma egli, perso in involute astrazioni, si riduce a scarabocchiare qualche confusa elucubrazione su un misero quadernetto, mentre siede sotto la statua di Rousseau a Ginevra, ovvero, ironicamente, all'ombra dell'autore del *Contratto sociale*, uno dei fondamenti della moderna riflessione sulla vita comunitaria. Per di più, Razumov si trova relegato su un isolotto, e quindi ancor più distante dalla gente comune, ignara e inavvicinabile, cui i messaggi dell'acerbo filosofo dovrebbero indirizzarsi. Come l'incombente effigie di Rousseau, Razumov è insomma prigioniero della «sombre immobility of bronze» (p. 291). E l'isolamento del velleitario pensatore diverrà totale, quando, per ritorsione a causa della sua attività di spia zarista, gli anarchici lo renderanno sordo spaccandogli i timpani. Oltre che sull'asse della produzione, la sua competenza comunicativa sarà allora definitivamente mutilata anche su quello della ricezione. Per Conrad, il pensiero buono è, paradossalmente, sempre pensiero in atto, risolto in azione, etica. Ogni volta che esso si ritira entro i recinti della metafisica, non incontra che lo scacco.

Il problema della comunicazione tocca comunque tutti i personaggi, anche quelli 'ordinari', della narrativa di Conrad, il quale si lamentava di avere scarsa attitudine per le scene dialogate, riconoscendosi, semmai, un certo talento nell'arte della descrizione. D'altra parte, perseguitava gli editori finché le sue indicazioni sulla paragrafizzazione dei testi, inclusa quindi la rappresentazione grafica dei dialoghi, fossero minuziosamente rispettate. Variava continuamente i *turn ancillaries* (le porzioni di testo prossime ai dialoghi, che servono a introdurli e alternarli) e i *verba dicendi* che preparano il discorso diretto, aborrendo soprattutto la pigra iterazione di *say* nelle varie temporalità. E soprattutto, sempre allo scopo di dar rilievo all'aspetto della comunicazione, concepì, o forse sarebbe meglio dire 'rifunzionalizzò', due tipi fondamentali di dialogo, che potremmo rispettivamente battezzare 'coniuntivo' (omoplanare) e 'disgiuntivo' (eteroplanare).⁷³ Il dialogo disgiuntivo consta di contributi dialogici tipograficamente staccati, come accade solitamente con le battute di un testo teatrale. È il tipo di dialogo comunemente usato in ogni testo narrativo, e quindi largamente preponderante anche in quelli di Conrad, per l'ovvia ragione che consente di

⁷³ Si tratta di un aspetto, come direbbe Pareyson, concernente 'profilo' ed 'estensione' del testo, cfr. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 109.

identificare con facilità, tramite un a capo, i turni dialogici di ciascun partecipante. Si veda questo esempio tratto da «The Inn of Two Witches», un esercizio gotico del Conrad tardo:

«I must make haste on board now,» said Byrne, then.
 «Vaya usted con Dios,» muttered the gnome. And this interview ended with a sarcastic low sweep of the hat which was replaced at the same perilous angle as before.⁷⁴

Spesso Conrad ri-semantizza questo tipo dialogico ‘normale’ per esprimere un senso di separazione, emotiva o filosofica, fra i personaggi dialoganti. Ma ne fa anche utilizzi più specifici. In «The Secret Sharer», ad esempio, il dialogo disgiuntivo – in questo caso meglio ‘eteroplanare’ – serve infatti a produrre un effetto di fulminea sovrapposizione-identificazione fra i due parlanti: il giovane capitano protagonista del racconto e Leggatt, il suo doppio oscuro. I contributi dialogici dei due parlanti rimbalzano l’uno contro l’altro a ritmo serratissimo, senza (o con minimo) corredo esplicativo, come se le rispettive parole fossero gli immediati riflessi di due immagini allo specchio. La facilità e rapidità del dialogo fra i due ne dimostra l’immediata complicità. Il confronto culmina, non a caso, con il turno in cui il capitano, quasi leggendone il pensiero, anticipa le argomentazioni del proprio interlocutore:

«Yes,» I said, replacing the lamp in the binnacle. The warm, heavy tropical night closed upon his head again.
 «There’s a ship over there,» he murmured.
 «Yes, I know. *The Saphora*. Did you know of us?»
 «Hadh’t the slightest idea. I am the mate of her» – He paused and corrected himself. «I should say I *was*.»
 «Aha! Something wrong?»
 «Yes. Very wrong indeed. I’ve killed a man.»
 «What do you mean? Just now?»
 «No, on the passage. Weeks ago. Thirty-nine south. When I say a man →»
 «Fit of temper,» I suggested, confidently («The Secret Sharer», p. 101).⁷⁵

Sin da *Almayer’s Folly*, anche se in forma del tutto embrionale, Conrad sperimenta però anche il dialogo congiuntivo, entro il quale i turni dialogici di parlanti diversi sono omoplanari, cioè contigui, disposti sullo stesso rigo o entro lo stesso paragrafo, senza a capo, né stacco tipografico fra l’uno e l’altro. In certi ro-

⁷⁴ J. CONRAD, «The Inn of the Two Witches: A Find», in *Within the Tides*, (1915) 1950, pp. 142-43.

⁷⁵ A proposito della completa identificazione fra i due personaggi, Hillis Miller osserva che il racconto potrebbe essere letto come forma di autocomunicazione, un messaggio codificato lungo la direttrice io-io, confessione agostiniana indirizzata al proprio sé: «Since no time, no situation, no narration, no specific auditors are given, it might even be possible to imagine that the narrator is talking to himself», cfr. J.H. MILLER, «Conrad’s Secret», in ID., *Others*, Princeton, NJ., Princeton U.P., 2001, p. 139.

manzi, *Lord Jim*, ad esempio, ciò porterà a qualche difficoltà d'identificazione dei parlanti. I dialoghi faranno capolino all'interno di paragrafi lunghissimi, massivi flussi elocutivi di empito poco meno che wagneriano, entro i quali la letterarietà del discorso, a tratti ancora sontuosa, viene magari contrappuntata da colloquialismi, se non addirittura imprecazioni, appartenenti al codice marinairesco. E dove, soprattutto, si registrano notevoli semantizzazioni implicite dell'*escamotage* tipografico: la trasmissione o il rinforzo di un senso di complicità, intesa emotiva, temporanea comunione delle menti, ironico avvicinamento, sul piano psichico e verbale, di personalità inconciliabili, e altre, simili forme di interazione.

Da principio, tuttavia, Conrad adotta il dialogo omoplanare per un effetto meramente 'spettacolare-melodrammatico'. In una scena fondamentale di *Almayer's Folly*, per fare l'esempio forse più precoce entro la narrativa conradiana, la schiava Taminah, salita sul brigantino di Dain Maroola, in un *fiat* si ritrova cuore e mente rapiti dalla principesca beltà e fierezza del giovane. Anche il principe nota Taminah, e s'informa sull'identità della fanciulla presso i suoi marinai. Essi rispondono in un coro deferente, con la prontezza di chi insieme ammira e teme. Questa solerzia, propria del suddito e del subalterno nei confronti del venerato padrone, è resa appunto dal dialogo omoplanare:

Those men were brave; but the most fearless of them spoke of their chief with fear. Often the man they called their master passed before her, walking erect and indifferent, in the pride of youth, in the flash of rich dress, with a tinkle of gold ornaments, while everybody stood aside watching anxiously for a movement of his lips, ready to do his bidding. Then all her life seemed to rush into her eyes, and from under her veil she gazed at him, charmed, yet fearful to attract attention. One day he noticed her and asked, «*Who is that girl?*» «*A slave, Tuan! A girl that sells cakes,*» a dozen voices replied together (*Almayer's Folly*, p. 114, corsivi miei).

Gli occhi di Dain, la cui spettacolare apparizione in scena anticipa l'altrettanto enfatico episodio di Nostromo e della Morenita circondati dal coro ammirato dei curiosi cittadini di Sulaco, cadranno però subito dopo su Nina, con conseguenze immediate e catastrofiche per Taminah, Almayer e l'intera vicenda. Intanto, però, il *coup de théâtre*, sottolineato dal dialogo congiuntivo, è stato servito.

Già nel *Nigger* e in *Lord Jim* il dialogo congiuntivo, o omoplanare, viene però usato con funzioni più complesse. Prendiamo, ad esempio, la sequenza in cui il secondo macchinista reagisce malamente ai rimbrotti del capitano del *Patna* in *Lord Jim*. Il sottoposto, piuttosto alticcio, si mette allo stesso livello del capitano, e risponde ai ringhi livorosi del superiore con arroganza degna del suo interlocutore, un teutone 'rinnegato'. Il dialogo omoplanare sottolinea qui, con netta evidenza grafica, la dissoluzione di ogni rispetto e senso della gerarchia; premessa che, fatalmente, conduce alla rovinosa gestione della crisi che sta per scatenarsi sulla nave:

The poor devils of engineers had to get the ship along anyhow, and they could very well do the rest too; by gosh they – ‘*Shut up!*’ growled the German stolidly. ‘*Oh yes! Shut up – and when anything goes wrong you fly to us, don’t you?*’ went on the other. He was more than half cooked, he expected; but anyway, now, he did not mind how much he sinned, because these last three days he had passed through a fine course of training for the place where the bad boys go when they die – b’gosh, he had – besides being made jolly well deaf by the blasted racket below. The durned, compound, surface-condensing, rotten scrap-heap rattled and banged down there like an old deck-winch, only more so; and what made him risk his life every night and day that God made amongst the refuse of a breaking-up yard flying round at fifty-seven revolutions, was more than *he* could tell. He must have been born reckless, b’gosh. He... ‘*Where did you get drink?*’ inquired the German, very savage; but motionless in the light of the binnacle, like a clumsy effigy of a man cut out of a block of fat. Jim went on smiling at the retreating horizon; his heart was full of generous impulses, and his thought was contemplating his own superiority. ‘*Drink!*’ repeated the engineer with amiable scorn: he was hanging on with both hands to the rail, a shadowy figure with flexible legs. ‘*Not from you, captain. You’re far too mean, b’gosh. You would let a good man die sooner than give him a drop of schnapps. That’s what you Germans call economy. Penny wise, pound foolish*’ (Lord Jim, pp. 19-20, corsivi miei).

O, sempre in *Lord Jim*, si vedano altri due esempi finissimi e consecutivi. Intanto, l’ultimo dialogo del capitano Brierly con il suo secondo, Jones, un brav’uomo incapace di ingraziarsi gli armatori per ottenere una promozione:

Says he, just like this: ‘*Come in here, Mr. Jones,*’ in that swagger voice of his – ‘*Come in here, Mr. Jones.*’ In I went. ‘*We’ll lay down her position,*’ says he, stooping over the chart, a pair of dividers in hand. By the standing orders, the officer going off duty would have done that at the end of his watch. However, I said nothing, and looked on while he marked off the ship’s position with a tiny cross and wrote the date and the time. I can see him this moment writing his neat figures: seventeen, eight, four A.M. The year would be written in red ink at the top of the chart. He never used his charts more than a year, Captain Brierly didn’t. I’ve the chart now. When he had done he stands looking down at the mark he had made and smiling to himself, then looks up at me. ‘*Thirty-two miles more as she goes,*’ says he, ‘*and then we shall be clear, and you may alter the course twenty degrees to the southward.*’

We were passing to the north of the Hector Bank that voyage. I said, ‘*All right, sir,*’ wondering what he was fussing about, since I had to call him before altering the course anyhow. Just then eight bells were struck: we came out on the bridge, and the second mate before going off mentions in the usual way – ‘*Seventy-one on the log.*’ Captain Brierly looks at the compass and then all round. It was dark and clear, and all the stars were out as plain as on a frosty night in high latitudes. Suddenly he says with a sort of a little sigh: ‘*I am going aft, and shall set the log at zero for you myself, so that there can be no mistake. Thirty-two miles more on this course and then you are safe. Let’s see – the correction on the log is six per cent. additive; say, then, thirty by the dial to run, and you may come twenty degrees to star-*

board at once. No use losing any distance – is there?' I had never heard him talk so much at a stretch, and to no purpose as it seemed to me. I said nothing. He went down the ladder, and the dog, that was always at his heels whenever he moved, night or day, followed, sliding nose first, after him. I heard his boot-heels tap, tap on the after-deck, then he stopped and spoke to the dog – '*Go back, Rover. On the bridge, boy! Go on – get.*' Then he calls out to me from the dark, '*Shut that dog up in the chart-room, Mr. Jones – will you?*' (*ibid.*, p. 48, corsivi miei).

Jones prova risentimento nei confronti del borioso Brierly, promosso capitano saltando troppe teste, compresa la sua. Durante tutto il viaggio, gli rivolge la parola solo per questioni di servizio. Ecco perché, nella scena sopra citata, quando Brierly lo invita a entrare nella sala nautica e gli indica la rotta da seguire, Jones risponde con un freddo «All right, sir». Freddezza convenientemente sottolineata dal dialogo disgiuntivo. Brierly, l'uomo 'spinoso' (*brier* significa 'spina', 'rovo'), che tiene a sussiegosa distanza gli altri come un'intangibile pianta di rovi, qui, invece, si mostra insolitamente comunicativo, e si rivolge ancora a Jones con un turno congiuntivo: «'Shut that dog up in the chart-room, Mr. Jones – will you?'». Jones vuole mantenere le distanze. Brierly, a modo suo, imprevedibilmente le accorcia. Sta per suicidarsi. Regala a Jones il proprio solcometro, gli affida il cane e, a insaputa del proprio interlocutore, lascia una lettera di raccomandazione per il secondo.⁷⁶ Due drammi psicologici – uno culminante nell'autodistruzione, l'altro sfociante nel profondo rimorso per aver travisato le buone intenzioni di un morituro – sottolineati a livello formale dal ricorso a qualche a capo che determina dialoghi congiuntivi o disgiuntivi.

Malgrado i due siano separati da un'evidente rivalità, anche il primo dialogo fra Jones e il nuovo superiore – ed ecco l'ulteriore esempio che avevo annunciato – è di tipo congiuntivo. Il dialogo diventa omoplanare perché è condotto da entrambe le parti con grande franchezza: Jones non dimostra il minimo rispetto nei confronti del nuovo capitano, né questi ha gran considerazione di colui che bolla come 'vecchio mascalzone'. Jones si rivolgeva a Brierly con la deferenza dovuta al grado. Ora lo ricorda con commossa riconoscenza, rimpiange la propria, ormai irrimediabile, 'disgiuntività', e ripaga l'arroganza del nuovo comandante, di statura incomparabilmente inferiore a Brierly, con un'inedita sfrontatezza omoplanare:

⁷⁶ Con una certa ironia onomastica (cui Conrad, sempre in riferimento ad astronomia e mito, ricorrerà anche in *Nostromo*), il romanzo ci racconta poi che a Brierly non succederà, malgrado le sue stesse indicazioni, il povero Jones. Il posto andrà al comandante della *Pelio*: «The captain of the Pelion was shifted into the Ossa» (*Lord Jim*, p. 50). L'inevitabilità degli eventi è resa bene tramite il riferimento mitologico evocato dagli altisonanti nomi delle due navi. Quando i giganti Oto ed Efialte diedero l'assalto all'Olimpo, poggiarono infatti il monte Pelio sul monte Ossa per avvicinarsi alla casa degli dei. Era, insomma, nell'ordine naturale delle cose, predeterminato persino dalla mitologia, che l'antagonista di Jones aggiungesse il comando della *Ossa* a quello della *Pelio* per scalare i cieli della propria ambizione.

'Aw - I am - aw - your new captain, Mister - Mister - aw - Jones.' He was drowned in scent - fairly stunk with it, Captain Marlow. I dare say it was the look I gave him that made him stammer. He mumbled something about my natural disappointment - I had better know at once that his chief officer got the promotion to the Pelion - he had nothing to do with it, of course - supposed the office knew best - sorry... Says I, '*Don't you mind old Jones, sir; dam' his soul, he's used to it.*' I could see directly I had shocked his delicate ear, and while we sat at our first tiffin together he began to find fault in a nasty manner with this and that in the ship. I never heard such a voice out of a Punch and Judy show. I set my teeth hard, and glued my eyes to my plate, and held my peace as long as I could; but at last I had to say something. Up he jumps tiptoeing, ruffling all his pretty plumes, like a little fighting-cock. '*You'll find you have a different person to deal with than the late Captain Brierly.*' '*I've found it,*' says I, very glum, but pretending to be mighty busy with my steak. '*You are an old ruffian, Mister - aw - Jones; and what's more, you are known for an old ruffian in the employ,*' he squeaks at me. The damned bottle-washers stood about listening with their mouths stretched from ear to ear. '*I may be a hard case,*' answers I, '*but I ain't so far gone as to put up with the sight of you sitting in Captain Brierly's chair.*' With that I lay down my knife and fork. '*You would like to sit in it yourself - that's where the shoe pinches,*' he sneers (*ibid.*, pp. 50-51, corsivi miei).

Al di là delle passionali e icastiche tematizzazioni dell'umana incomunicabilità di cui è cosparso il macrotesto conradiano, alla cui memorabilità esse certo in prima istanza contribuiscono, questa tecnica dialogica, così apparentemente modesta nella sua artigianalità, costituisce insomma uno dei momenti più coerenti e funzionali del mondo narrativo dell'autore.

L'eros come compensazione psichica, microsocietà e antisocialità

Come dicevo, i critici hanno a lungo dibattuto se la fase conclusiva della carriera di Conrad sia da considerarsi un momento di declino o di sperimentazione.⁷⁷ A me pare più rilevante la questione del come mai il Conrad maturo, o addirittura anziano, elegga a tema dominante proprio l'eros.⁷⁸ Questo tardivo interesse per il *romance* sentimentale sorprende in uno scrittore onnisciente nell'omosocialità, ma cospicuamente ignaro del mistero femminile, anche perché, in giovane età, educato in collegi per soli maschi; perché, da adulto, eternamente

⁷⁷ Per una sintesi sull'argomento, cfr. M. CURRELI, *Invito alla lettura di Conrad*, Milano, Mursia, 1994, pp. 88-100.

⁷⁸ Jeremy Hawthorn, che collega il tema erotico alla questione dell'*achievement and decline*, rileva che Conrad manca il bersaglio quando rappresenta l'amore in termini stereotipi o melodrammatici, mentre i suoi «*finest works reveal the interpenetration between private sexuality and public and political life*», J. HAWTHORN, *Sexuality and the Erotic in the Fiction of Joseph Conrad*, cit., p. 155.

vissuto a parecchie miglia nautiche dalla più vicina gonnella; e, non ultimo, perché, al momento di prender moglie, talmente poco immaginoso sul versante dell'eros da soccombere al fascino, piuttosto anodino, di una giovane dattilografa londinese, Jessie George. Che, con la sua «buona cucina» e il suo «equilibrio popolano», quanto meno gli calmava i nervi, scriveva Mario Praz quando il *politically correct* era ancora sconosciuto ai grandi critici.⁷⁹

Certo, al quesito 'perché l'amore quale tema tardo' si potrebbe rispondere con la stessa motivazione del 'perché la linearità narrativa come tardo stile': ovvero adducendo la pressante esigenza, da parte dell'autore, di monetizzare più agiatamente i propri sforzi letterari.⁸⁰ Oppure si potrebbe ricordare, come fanno con audace semplicità Ian Watt e Zdzisław Najder, che Conrad desiderava amare ed essere amato.⁸¹ Raccontare l'amore, tema notoriamente palatabile ai più, e conservare l'amore dei propri lettori, finiva quindi per costituire un unico, conveniente programma.

Oppure, affidandoci a Freud, si potrebbe risolvere il problema con una formula del tipo: 'sublimazione delle pulsioni'. Il fantasma della Donna impura (lubrica, castrante, mascolina) non avrebbe mai cessato di visitare la psiche dello scrittore, e la puntuale soppressione finzionale delle donne brune, sensuali e cattive, a vantaggio delle bionde, pure e idealizzate, potrebbe anche essere de-rubricata come sublimazione dell'archetipo femminile, ripulito da ogni scoria o minaccia e finalmente reso accessibile alle devote pulsioni maschili. Né, secondo un altro schema psichico ben noto, in fondo sorprende che sia uno scrittore ormai anziano a subire il fascino dell'eros. L'acuito senso di finitudine ingenerato dall'età che avanza può ben indurre a cercare nell'amore il riscatto dalla mortalità.⁸² Si può, infatti, accedere alla dimensione dell'immortalità, preclusa agli esseri umani «per congenita difettività», laddove si ricostituisca, sia pur a livello di trasposizione finzionale, l'intero originario (*holon*), mediante il congiungimento amoroso degli opposti sessi.⁸³ Si torna all'originario, miticamente e psichicamente indiviso, per eludere la prospettiva della fine. L'amore sarebbe allora, per il Conrad vecchio, un antidoto al senso della fine, di cataclisma, di mor-

⁷⁹ M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 626.

⁸⁰ Cedric Watts osserva, fra l'altro, che il *New York Herald* fece una campagna pubblicitaria a favore della pubblicazione a puntate di *Chance*, nel 1912, annunciando che Conrad «was now writing with women in mind (an astute emphasis, given that women dominated the fiction buying public)», cfr. C. WATTS, «Joseph Conrad's Life», in J.G. PETERS (ed.), *A Historical Guide to Joseph Conrad*, cit., p. 36.

⁸¹ Z. NAJDER, *Joseph Conrad: A Chronicle*, New Brunswick, NJ., Rutgers U.P., 1984, p. 492.

⁸² U. CURI, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 86.

⁸³ Si veda, ad esempio, questo passo da *Almayer's Folly*: «And once more Dain, at the feet of Nina, forgot the world, felt himself carried away helpless by a great wave of supreme emotion, by a rush of joy, pride, and desire; understood once more with overpowering certitude that there was no life possible without that being he held clasped in his arms with passionate strength in a prolonged embrace» (p. 68).

bosa apatia, di ansia causata dalla guerra nella quale era coinvolto il figlio Borys, nonché di una certa nostalgia della patria: stati d'animo, ricorda Owen Knowles evocando l'epistolario conradiano o l'autorità di Jessie, nei quali sembra fosse precipitato l'anziano scrittore.⁸⁴ Si spiegherebbe così, entro il tardo Conrad, l'imprevedibile prevalenza di personaggi maschili decisamente attempati nei duelli contro rivali più giovani, con in palio le grazie di un altrettanto giovane, femminile oggetto del desiderio.

Guardando ai testi e all'evoluzione della poetica conradiana, pare tuttavia più proficuo osservare che questa crescente profusione di eros costituisce, per Conrad, il compimento naturale, quasi inevitabile, della sua riflessione su nichilismo e alterità. Al nulla costituito da un universo puramente spettacolare, figlio del caso, ostile e privo di sostanziale giustificazione storica o metafisica, si sopravvive, in circostanze speciali (la tempesta in *Typhoon* e nel *Nigger*, l'esperienza estrema in luoghi remoti alla *Heart of Darkness*), con la fedeltà corporativa, la fratellanza del mare, l'integrità individuale. Oppure, in circostanze ordinarie, con l'amore a dispetto di tutto; l'amore inteso in tutte le sue manifestazioni: agapiche, solidaristiche, e, per l'appunto, erotiche. Con una precisazione ulteriore. Se la solidarietà è la forma di affezione più stringente cui il soggetto possa esser chiamato nella dimensione della *societas*, l'eros, per contro, risulta in Conrad quasi sempre un fattore asocializzante. L'amore erotico isola gli innamorati, come fossero soli al mondo. Quando giunge a compimento, esso crea società a due, nette secessioni dal 'mondo grande' dal quale gli amanti fuggono in cerca di paradisi geograficamente o psichicamente insulari, come Jim e Jewel a Patusan o Heyst e Lena a Samburan. Sicché il comune sentire sigilla il consorzio della coppia in una precaria separazione dal resto del mondo, una *fête* dell'innocenza certo non immemore del melodramma ottocentesco. In questi rari momenti euforici, l'amore è una forma di solitudine a due, «il non-pubblico per eccellenza».⁸⁵ E il più romantico degli *impossibilia*.

L'amore, come sentimento socializzante entro la comunità, risulta, per contro, impraticabile. Allorché, ad esempio, in *Under Western Eyes* Razumov rivela la sua passione per Natalia, egli si sente spinto a confessare anche il tradimento politico e viene quindi espulso dalla cerchia degli anarchici ginevrini. Dal canto suo, Nostromo ama Giselle nell'ombra e Linda in pubblico. Ma quando la pubblica coscienza posa su di lui il proprio sguardo, attraverso gli occhi di Giorgio Viola, padre delle ragazze, l'incolmabile discrepanza fra la passione e la sua ammissibilità sociale costerà la vita all'eroe. In genere, comunque, come accade nel finale di

⁸⁴ O. KNOWLES, «Conrad's Life», in J.H. STAPE (ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003, p. 18.

⁸⁵ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 272.

Victory, in un modo o nell'altro il mondo viene 'a far visita' agli innamorati.

L'amore, nei suoi risvolti disforici, è allora la più forte delle illusioni (*Nostromo*), la più crudele e sottile strategia della vita per farci attaccare a lei (*Victory*), o semplicemente rinuncia e disinganno, come nel caso di Winnie in *The Secret Agent*, la quale, anziché l'innamorato dei suoi desideri, sposa Verloc per garantire all'adorato fratello Stevie una certa protezione familiare, ma viene tradita dall'agente segreto e poi anche da un anarchico suo complice. È, per ogni donna che ama, sacrificio e dedizione, spesso vanificati dalle più varie circostanze. Soprattutto, può risolversi in solitudine irriducibile, puro desiderio asintotico, come dimostra la parabola di «The Return», entro cui prima l'uomo, poi la donna, cercano l'amore nell'altro ma ne vengono a turno rifiutati, a dimostrazione che l'essere umano è un'isola impenetrabile. Una storia di disagio borghese, fitta di simboli freudiani, con riferimenti al *world-weary love* dell'*Antonio e Cleopatra* shakespiriano e con passi che richiamano Ibsen e Strindberg o l'assurdità dei dialoghi di Pinter, o, ancora, David Mamet, hanno osservato i critici.⁸⁶ Ma, soprattutto, un apologo sull'amore come vana tensione, variazione sull'antico paradigma romantico del 'lontana ti cerco, vicina ti fuggo', in versione ancor più delusoria perché de-sublimizzata nel tritume dell'esperienza comune.

Filoponia: la fellowship of the craft e i departmental men

Per i Vittoriani il lavoro era sacro dovere, l'espressione più pura dell'ethos. Slogan come *the dignity of labour* o *work is worth* erano moneta corrente fra i borghesi dell'epoca. Come recisamente affermava sin dal titolo, *Self-Help* (1859), un discusso libro di Samuel Smiles, essi concepivano il lavoro quale primo strumento di autorealizzazione. Lavoro e religione risultavano quindi inestricabili, tanto che la frase latina più citata dai Vittoriani era probabilmente: «Laborare est orare». Anche l'arte, quella seria, passava per una forma specifica di lavoro edificante. Non stupisce, dunque, che un quadro come *Work* (1852-63) di Ford Madox Brown accogliesse nella sua cornice diverse citazioni religiose, fra le quali un'altra massima di ascendenza biblica, particolarmente cara ai contemporanei, attraverso la quale il lavoratore veniva assimilato alla figura cristiana: «I must work till it is day for the night cometh when no man can work». «All true work

⁸⁶ Per un'efficace sintesi degli studi su questo racconto, rimando a R.J. HAND, «Mixing the Masks of Comedy and Tragedy: The Popular Theatres of Joseph Conrad's Fiction», in K.I. BAXTER, R.J. HAND (eds), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, cit., p. 55. Una recente e articolata interpretazione del testo si deve inoltre a R. BORGNA, *Riflessioni e rifrazioni di un borghese allo specchio. Lettura critica di «The Return» di Joseph Conrad*, Udine, Forum, 2009, su cui si vedano anche le osservazioni di E. LINGUANTI, «Enigmi sotto le apparenze», in *Anglistica Pisana*, VIII, 2, 2011, pp. 127-28.

is sacred»; sentenziava dal canto suo Carlyle.⁸⁷ E non è inopportuno ricordare che, come accadeva sul continente, anche in certi strati della protestante Gran Bretagna, agli occhi di molti il successo negli affari mondani poteva weberianamente fornire qualche rassicurazione su un adeguato riconoscimento nei cieli.

Apparentemente Conrad sembra condividere questa ipervalutazione vittoriana del lavoro. Per lui, il lavoro non è tuttavia importante in quanto produce ricchezza o sostentamento, ma perché, in primo luogo, garantisce al buon marinaio il giusto riconoscimento della corporazione. Inoltre, come dice Marlow in *Heart of Darkness*, il lavoro consente di conoscere se stessi. In terzo luogo, esso è indispensabile per monitorare la natura e conferire ai componenti della società il necessario senso di co-appartenenza destinale: le tempeste si sedano se tutti sulla nave fanno la loro parte. In questo organicismo gerarchico, parte della critica da sempre riconosce lo stigma dell'ideologia conservatrice di Conrad. A me, pare tuttavia più produttivo intenderlo come la riproposizione di quella lega degli umani già addotta da Leopardi e Schopenhauer quale unico argine possibile all'ostilità cosmica.

Un aspetto ancor più specifico dell'assiologia conradiana è, comunque, la filoponia gratuita: l'amore per la fatica in sé, al di là di ogni prestazione produttiva o implicazione psicologica e sociale. Per Conrad, pensare è un processo distruttivo. Colui che pensa è perduto (*Victory*). Non a caso i personaggi conradiani che ricorrono al suicidio sono spesso intellettuali o comunque, come Decoud in *Nostromo* o Heyst in *Victory*, uomini costretti all'autocoscienza dalla solitudine. Affaticarsi nel lavoro non è solo una prestazione sociale a sfondo etico o economico, ma una forma di difesa dalle forze distruttive che si agitano entro l'uomo, alle quali l'inoperosità rischia di dare deleteria stura.⁸⁸ Si lavora non soltanto per vivere, ma anche e soprattutto per non morire. Non solo per costruire, ma per non venir distrutti.

L'ostracismo al pensiero, d'altra parte, espone al rischio opposto: la beata

⁸⁷ T. CARLYLE, *Past and Present*, London, Chapman and Hall, (1843) 1905, p.173.

⁸⁸ L'oblio del male che è la vita, oltre che tramite la fatica, si può raggiungere anche mediante una sorta di schopenhaueriano distacco, come provano a fare Heyst in *Victory* o Jörgenson in *The Rescue*: «Jörgenson noted things quickly, cursorily, perfunctorily, as phenomena unrelated to his own apparitional existence of a visiting ghost. They were but passages in the game of men who were still playing at life. He knew too well how much that game was worth to be concerned about its course. He had given up the habit of thinking for so long that the sudden resumption of it irked him exceedingly, especially as he had to think on toward a conclusion. In that world of eternal oblivion, of which he had tasted before Lingard made him step back into the life of men, all things were settled once for all. He was irritated by his own perplexity which was like a reminder of that mortality made up of questions and passions from which he had fancied he had freed himself forever» (*The Rescue*, p. 382). Ma, in questi casi, nei quali peraltro i protagonisti della secessione dal mondo sono spesso personaggi di origine nordica, un agente esterno (l'*evil trio* nel caso di Heyst, Lingard in quello di Jörgenson) interviene a ri-precipitare l'aspirante asceta nel gorgo delle passioni mondane.

ottusità, la *bêtise* del copista che non si tormenta nell'elaborazione di idee originali, ma si compiace dell'inflessa, meccanica riproduzione dei deliberati altrui. Questo atteggiamento, iperbolicamente post-metafisico, che Flaubert aveva incarnato nei suoi Bouvard e Pécuchet e Melville mirabilmente proclamato con lo stralunato Bartleby (se il suo è un tempo dove non si può più affermare nulla, non resta che poter dire, all'occasione, alcuni calcolati 'no'), Conrad lo trasferisce nel *departmental man*, il funzionario ligio e metodico che assolve al proprio dovere senza arrovellarsi in questioni esistenziali o ubbie filosofiche. L'uomo, ad esempio Heat in *The Secret Agent*, che non vede la propria ombra stampata sul muro dalla canicola e dissolve ogni problematica nella catena routinaria di giorni tutti uguali, eternamente fedele ai grigi protocolli della sussistenza. Un tipo umano, beninteso, che, specialmente nella versione marinara, non risulta necessariamente disprezzabile. Basti pensare al Singleton del *Nigger* o al MacWhirr di *Typhoon*, che ne incarna forse la versione più positiva. Davanti alla violenza della natura, quando la nave è in pericolo, la salvezza giunge dalla calma osservanza dei legati dell'esperienza messa in campo dall'incrollabile MacWhirr, e non dalle competenze astratte di velleitari marinai improvvisati: «The old chief says that this was plainly the only thing that could be done. The skipper remarked to me the other day, 'There are things you find nothing about in books.' I think that he got out of it very well for such a stupid man».⁸⁹

Il rilievo che Conrad attribuisce alla competenza aletica dell'eroe (il saper fare), spesso presentata a braccetto con la sua inadeguatezza epistemica (la scarsa vocazione al pensiero),⁹⁰ in parte si spiega con l'etica immediatista dell'autore: una filosofia dell'azione che si manifesta in forme di compassione e solidarietà irriflessiva (quella ad esempio dimostrata da Heyst nei confronti di Morrison e Lena in *Victory*), oppure nell'indilazionabile opposizione alle sollevazioni della natura (MacWhirr in *Typhoon*).⁹¹ Si vive gettati in un *continuum* di situazioni eccezionali da affrontare per mezzo di risoluzioni automatiche: l'ethos intraspe-

⁸⁹ J. CONRAD, *Typhoon*, London, Dent, (1902) 1950, p. 102.

⁹⁰ Non a caso Watt definisce MacWhirr un «Wise Fool», cfr. I. WATT, «Comedy and Humour in *Typhoon*», in Id., *Essays on Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 2000, p. 110. E un altro critico nota come «MacWhirr's slow steadiness» risulti «functionally superior to the ideology of the *Übermensch*», R.G. FORMAN, «Coolie Cargoes: Emigrant Ships and the Burden of Representation in Joseph Conrad's *Typhoon* and James Dalziel's *Dead Reckoning*», in *English Literature in Transition*, XLVII, 4, 2004, p. 21.

⁹¹ Talvolta l'azione è mero rimedio istintivo alla disperazione, come accade a Haldin in *Under Western Eyes*. Al riguardo Keith Carabine ha evocato una massima di Hannah Arendt: «è più facile agire che pensare sotto una tirannia», cfr. K. CARABINE, «From *Razumov* to *Under Western Eyes*: The Dwindling of Natalia Haldin's 'Possibilities'», in M. CURRELI (ed.), *The Ugo Mursia Memorial Lectures*, Milano, Mursia, 1988, p. 160 n. Il lavoro è, insomma, una forma di azione. E l'azione, come si legge in *Nostromo*, è anti-pensiero, che diviene però mera illusione quando pretende di condizionare il fato: «Action is consolatory. It is the enemy of thought and the friend of flattering illusions. Only in the conduct of our action can we find the sense of mastery over the Fates», J. CONRAD, *Nostromo*, London, Dent, (1904) 1947, p. 66.

cifico del simile che soccorre il simile; la solidarietà minimale, che miracolosamente scatta nell'uomo a dispetto della propria darwiniana aggressività (non esiste fraternità, a parte il vecchio «Cain-Abel business», scriveva uno scettico Conrad a Cunninghame Graham).⁹² Un'etica, appunto, istintiva, dove lo *zoon* è assai vicino al *bios*, ma che ammette almeno due decisive mediazioni da parte della cultura: la capacità, propria di alcuni illuminati, di identificarsi con l'altro riconoscendone la sofferenza, e, non meno rilevante, la consapevolezza che ogni esperienza umana è accessibile solo in quanto parola. L'arte di Conrad è, non a caso, quasi sempre retrospettiva: non stenografia di una datità raccolta nella sua istantanea e bruciante autoevidenza, ma ricostruzione verbale di eventi trascorsi o addirittura di loro precedenti formalizzazioni linguistiche. Sicché anche la faticosa ricognizione dell'esperienza – di traccia verbale in traccia verbale, di metadiegesi in metadiegesi, di testimone in testimone – diventa di per sé concreto atto etico oltre che linguistico. In questo senso lo scrittore è anzi l'uomo etico per eccellenza, perché avoca a sé l'onere tormentoso di ripensare i propri e gli altrui pensieri, riandando ciò che è opaco, incoeso, sparso in mille frammenti, ciò che dilania e atterrisce e da cui sarebbe meglio fuggire. Con l'ulteriore complicazione, nel caso di Conrad, che, ove il linguaggio davvero funzioni da casa dell'essere, egli rimase sino alla fine, strumentalmente parlando, ospite in casa d'altri.

⁹² Lettera dell'8 febbraio 1899, in F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1898-1902*, II, cit., p. 159.

Capitolo II

La dimensione dell'enigma nel *Nigger of the 'Narcissus'*

L'incipit

L'enigma del *Nigger of the 'Narcissus'* (1897), romanzo breve che inaugura la voga retrospettivo-marinara e, forse, la fase maggiore di Conrad, verte anzitutto sulla figura del protagonista eponimo, il marinaio James Wait. Wait è un personaggio-soglia, che oscilla ambigualmente fra paradigmi e valori opposti: luce e tenebre, Cristo e il diavolo, comunità e individualità, salute e malattia, sincerità e simulazione. L'ambiguità non investe tuttavia solo il personaggio, ma l'intero testo che, sin dal titolo e dall'*incipit*, presenta una strutturazione ancipite e poli-semica a partire da una serie di contiguità/opposizioni a forte caratura sensoriale. L'antitesi più evidente, nonché la più prevedibile in Conrad, è quella, a carattere visivo,¹ che oppone luce e tenebre. Le prime parole del racconto recitano: «Mr Baker, chief mate of the ship *Narcissus*, stepped in one stride out of his *lighted* cabin into the *darkness* of the quarter-deck» (p. 3, corsivi miei). Sono inoltre neri o oscuri, fra l'altro, il ponte di coperta, la notte, le ombre degli uomini, le loro giacche, le mani e i baffi di Singleton, il catrame di cui Belfast imbrattò il candido vestito di un certo secondo ufficiale su una certa imbarcazione, il corpo di Wait. La luce esce invece dalle porte spalancate del castello, e bianchi sono i vestiti degli asiatici che spingono le imbarcazioni con cui l'equipaggio torna a bordo della nave, oltre ai colletti degli uomini che si radunano sul ponte, le braccia di Singleton, gli occhi e i denti di Wait. E rispettivamente bianco e nero sono, nel titolo del romanzo, il *Narcissus*, fiore che dà il nome alla nave, e il *Nigger*, il marinaio protagonista della vicenda.

Assai potenziata è anche la dimensione acustica nella parte iniziale del testo, con sibili opposti a strida, con il cicaleccio orientale contrapposto al tono iroso e alle imprecazioni dei bianchi sbronzi, con la pace splendente e stellata del-

¹ A proposito di visività, uno dei critici più acuti del romanzo, Allan Simmons, ha sottolineato i frequenti fenomeni iconografici, simmetrici e di incorniciamento, che avvicinano le tecniche del *Nigger* a quelle della pittura ottocentesca, cfr. A.H. SIMMONS, «Introduction» to J. CONRAD, *The Nigger of the 'Narcissus'*, cit., pp. xxv-xxx.

l'Oriente oltraggiata dalle urla selvagge dei marinai che discutono volgarmente di danaro: «Not a pice more! You go to the devil!» (p. 4). L'isotopia della sonorità si manifesta, nel primo paragrafo del racconto, con i due colpi sulla campana, quasi un segno del destino che bussa alle porte della storia, battuti dal marinaio di guardia. E subito si spalanca un deficit epistemico: dai contrasti e dalle vaghezze sensoriali, visive e sonore, si passa all'isotopia dell'incertezza cognitiva.² Alla richiesta del primo ufficiale, che vuol sapere se l'intero equipaggio si trova a bordo, risponde un marinaio di nome Knowles, 'uno che ne sa di meno' (*Know less*), uno 'privo di conoscenza' («Don't you know better!», p. 56, lo rimprovererà più avanti il Signor Baker). Non a caso Knowles fornisce risposte dubitative ed incerte: «I think so, sir [...] They must be all here» (p. 3). Eppure rimane il partecipante a un antico rito: uno che officia misteri, segnato dalla zoppia, tradizionale segno di iniziazione.³

Parimenti insondabili sono le ragioni per cui i marinai che corrono i mari del sud ammirano la sofisticata scrittura di Bulwer-Lytton. L'isotopia dell'indecidibilità conoscitiva si manifesta in una lunga sequenza di interrogative interrotta dalla duplice occorrenza dell'esclamazione 'Mystery':

The popularity of Bulwer-Lytton in the forecastles of southern-going ships is a wonderful and bizarre phenomenon. What ideas do his polished and so curiously insincere sentences awaken in the simple minds of the big children who people these dark and wandering places of the earth? What meaning their rough, inexperienced souls can find in the elegant verbiage of his pages? What excitement? – what forgetfulness? – what appeasement? Mystery! Is it the fascination of the incomprehensible? – is it the charm of the impossible? Or are those beings who exist beyond the pale of life stirred by his tales as by an enigmatical disclosure of a resplendent world that exists within the frontier of infamy and filth, within the border of dirt and hunger, of misery and dissipation, that comes down on all sides of to the water's edge of the incorruptible ocean, and is the only thing they know of life, the only thing they see of surrounding land – those life-long prisoners of the sea? Mystery! (p. 5).

Un passo, quello citato, esemplarmente fitto di ossimori (i 'grandi fanciulli'), paradossi (il disvelamento dell'esistenza di un mondo risplendente entro la frontiera dell'infamia e della sozzura), antitesi (le menti ingenuie e rozze dei

² Sull'argomento, ancora interessante risulta W.W. BONNEY, «Semantic and Structural Indeterminacy in *The Nigger of the 'Narcissus'*: An Experiment in Reading», in *English Literary History*, XL, 4, 1973, pp. 564-83.

³ Sul livello epistemico del romanzo, strettamente connesso a quello etico-politico, essenziali gli studi di G. SERTOLI: «Una negazione testuale: Frammento di lettura da *The Nigger of the 'Narcissus'* di Joseph Conrad», in *Nuova corrente*, 61-62, 1973, pp. 383-412; «Conrad o dello scambio fra la vita e la morte. Interpretazione di *The Nigger of the 'Narcissus'* di Joseph Conrad», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Università di Perugia), XI, 1973-74, pp. 1-179; «Contraddizione e materialità in *The Nigger of the 'Narcissus'*», cit., pp. 102-42, riedito in M. BIGNAMI (a cura di), *Joseph Conrad: Antologia critica*, Milano, LED, Casa Editrice Ambrosiana, 1993, pp. 237-77.

marinai *vs* l'elegante verbosità di Bulwer-Lytton; la sporcizia e la dissolutezza della terra che aggredisce l'incorruttibile oceano). Tutte polarità che rinunciano ben presto alla propria autonomia per sottoporsi a contaminazione, attivare e consolidare l'enigma, tematizzare e problematizzare l'alterità.

Fra i membri dell'equipaggio emerge immediatamente la figura, di statura quasi epica, di Singleton, ipostasi della saggezza ed esperienza marinara. Dopo tanti anni di mestiere, Singleton, il cui stesso nome allude a univocità e alla capacità di dissipare ogni dubbio riducendo *ad unum* le complessità (*single tone*), non si cura più di «distinguish daylight» (p. 6). Giorno e notte, con tutti i loro correlati simbolici, sono per lui tutt'uno. Entrambi assumono significato entro la dimensione unica ed unificante di quell'etica marinara imperfettamente incarnata dagli altri marinai, che rispondono all'appello degli ufficiali in «divers tones» (p. 12) e sono vittime dell'inesperienza o della modernità.

Intorno all'esperto marinaio, nelle descrizioni della nave e dell'equipaggio, dilaga infatti un caos molteplice causato dall'incrocio di lingue, nazionalità, dissonanze fisiche. I contrari s'inseguono rendendosi indistinguibili in un turbinio *flo*.⁴ Ai piedi del vecchio Singleton, il vetusto sacerdote del mare, è accovacciato il giovane Charley, l'imberbe neofita. Belfast è ossimoricamente animato da «facetious fury» (p. 6). Vicino a lui, un marinaio, dimidiato sin nel vestiario («half undressed», *ibid.*), ride fino alle lacrime. Uno (Archie) cuce silenzioso, l'altro (Belfast) strilla come un invasato. A un tempo «repulsive and smiling» (p. 8), questi ha conosciuto ogni degradazione ed umiliazione, ma sorride con «a sense of security» (p. 7).

Maledicendo gli ufficiali, «blast their black 'arts» (p. 7), Belfast introduce poi, surrettiziamente, la *quaestio* del racconto: la conoscibilità del cuore oscuro dell'uomo. L'enigma da sciogliere sarà, in effetti, se il cuore di Jimmy sia nero come l'involucro corporeo che lo ingabbia, o, inversamente agli esempi citati da Belfast, se dietro l'apparenza oscura di Jimmy si celi piuttosto un cuore innocente.⁵ Anche il successivo gesto di Belfast è simbolicamente significativo. Adentando e ingoiando un pezzo di «black tabacco», con richiamo al cuore nero

⁴ Oltre ai contrasti fisici, va segnalata anche una fondamentale opposizione a livello di personalità. Elio di Piazza fa giustamente notare che il personaggio di Jimmy Wait, «esoculturale» in quanto estraneo al mondo culturale dei bianchi (M. Echeruo), permane monoliticamente uguale a se stesso nel corso dell'intero racconto. Proprio la sua enigmatica immutabilità garantisce le evoluzioni e contorsioni psicologiche dei personaggi circostanti. Cfr. E. DI PIAZZA, *Cronotopi conradiani. Negri e narcisi nello spazio-tempo colonialistico*, Roma, Carocci, 2004, p. 34.

⁵ Si potrebbe parlare addirittura di 'doppio enigma' o, come fa Serpieri, di «enigma irrisolvibile»: «Wait è davvero malato e sta per morire, eppure continua a fingere, a credere che la morte sia il suo inganno, e reagisce terribilmente quando il cuoco di bordo, molto religioso, gli rivela la realtà del suo stato. Egli è quasi metafisicamente falso, un 'enigma' irrisolvibile, non solo per gli altri ma anche per se stesso», A. SERPIERI, «'The horror, the horror': il Male in Conrad», in *Anglistica Pisana*, VI, 1/2, 2009, p. 202.

poco prima evocato, il marinaio anticipa l'esito della parabola esistenziale del nero Jimmy Wait: come il tabacco, anche Jimmy dovrà essere simbolicamente inglobato e metabolizzato dai compagni dell'equipaggio affinché la sua influenza, forse morbosa, certo distruttiva, possa essere neutralizzata.⁶

Jimmy alla fine morirà mentre l'equipaggio riguadagnerà la vita. All'inizio del viaggio, tocca invece a tutti i marinai venir rappresentati come morti; le loro cuccette richiamano i loculi dei cimiteri:

Over the white rims of berths stuck out heads with blinking eyes; but the bodies were lost in the gloom of those places, that resembled narrow niches for coffins in a whitewashed and lighted mortuary (p. 6).

Per rinascere a nuova vita, liberandosi della malattia e della morte, si dovrà espellere dal corpo dell'equipaggio l'escrescenza morbosa e destabilizzante di Jimmy Wait, il quale, come Cristo prende su di sé ogni disvalore e contraddizione, muore per salvare gli altri, ripristinando l'omeostasi della comunità in cui egli aveva introdotto l'entropia.

I marinai, all'inizio, sono esseri incompleti, individui a sé stanti, frammenti di un tutto che non si è ancora costituito. Aspirano a costituire una situazione organica ed armonica della quale essi permangono però solo schegge confuse e irrelate. Sono infatti descritti sineddochicamente (parti per il tutto): un braccio, una gamba, le dita, al posto del corpo intero. Esseri umani, gesti, oggetti di vestiario ed arredo sono inoltre connotati dalla frammentazione e scomposizione, in particolare a causa dell'insistita ripetizione di *half* davanti a participio e dal solito, confuso, alternarsi di luce e tenebre:

The double row of berths yawned *black*, like *graves* tenanted by uneasy *corpses*. Here and there a curtain of gaudy chintz, *half* drawn, marked the resting place of a sybarite. A *leg* hung over the edge very *white and lifeless*. An *arm* stuck straight out with a *dark palm* turned up, and thick *fingers half* closed. Two light snores, that did not synchronise, quarrelled in funny dialogue. Singleton stripped again – the old man suffered much from prickly heat – stood cooling his back in the doorway, with his arms crossed on his bare and adorned chest. His head touched the beam of the deck above. The nigger, *half* undressed, was busy casting adrift the lashing of his box, and spreading his bedding in an upper berth (pp. 16-17, corsivi miei).

Prima del viaggio, i marinai non sono infatti ancora amalgamati in comunità organica basata sulla fratellanza del mare e, soprattutto, non hanno ancora af-

⁶ A lungo Wait funziona infatti da specchio per le incertezze narcisistiche, anti-solidali dei marinai intesi come individui irrelati, cfr. D. LUCKING, «Narcissus in the Underworld: Counterpointing Myths in *The Nigger of the 'Narcissus'*», in M. CURRELI (ed.), *The Ugo Mursia Memorial Lectures, II Series*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 47-48.

frontato la prova dell'incertezza, il disagio in cui li getterà confrontarsi con l'enigma, con l'ambiguità di bene e male, con la tensione che strazia fra dovere e dovere. Solo Singleton sembra appartenere alla dimensione dell'unità, all'epoca dei forti, gli «everlasting children of the mysterious sea» (p. 19), i quali erano capaci di conciliare gli opposti, seguendo un destino 'unico' nel duplice senso del termine:

They had been strong, as those are strong who know neither doubts nor hopes. They had been impatient and enduring, turbulent and devoted, unruly and faithful. [...] It was a fate unique and their own; the capacity to bear it appeared to them the privilege of the chosen: their generation lived inarticulate and indispensable, without knowing the sweetness of affections or the refuge of a home; and died free from the dark menace of a narrow grave (pp. 18-19).

Per il vecchio marinaio, non c'è nulla che non va con le navi; il problema sono gli uomini che ci stanno sopra. Per lui, volere la luce piuttosto che le tenebre è un *habitus* naturale: «Singleton stood at the door with his face to the light and his back to darkness» (p. 18).

Gli uomini di oggi, i «grown-up children of a discontented earth» (p. 19), appartengono invece alla stagione dell'ansia, dell'insoddisfazione, dell'ambiguità. Sono già, da vivi, sulla nave, prigionieri di quelle tombe che, a detta del narratore, rimanevano eternamente estranee al destino delle vecchie generazioni. Se prima egli li aveva descritti ricorrendo al qualificante *half*, ora connota la loro incompletzza insistendo su un altro segno privativo: *less*. A paragone dei loro padri, i moderni dimostrano minore semplicità, minore energia e determinazione: «they are less naughty, but less innocent; less profane, but perhaps also less believing; if they had learned how to speak they have also learned how to whine» (p. 19).

Enter diabolus: Jimmy Wait

Nella sequenza iniziale del racconto, il primo ufficiale fa l'appello dei marinai. Rispondono in diciassette. L'adunata si sta ormai sciogliendo, quando il diciottesimo marinaio, in ritardo, si presenta da sé: «'Wait!'» cried a deep, ringing voice» (p. 13). Il grido suscita l'irritazione dell'ufficiale, il quale scambia il cognome dell'ultimo arrivato per un'irrispettosa ingiunzione ad attendere. Poco dopo – significativa ambiguità, dato che il personaggio si chiama James, etimologicamente, fra l'altro, 'seguace di Dio' – il cuoco lo scambia per un demone: «I thought I had seen the devil» (p. 14). Maligna o benevola che sia, quella di Jimmy, uomo fisicamente imponente (altra intima contraddizione, perché l'aiutante marinaio si rivelerà ben presto fragile e debole come un bambino) e dotato di una voce profonda e dolce allo stesso tempo, è comunque una presenza

carismatica. Come dimostra l'episodio dell'appello e del tutto coerentemente con il suo stesso cognome, Jimmy Wait pare destinato, sin dall'inizio, a introdurre delle pause nella vita della nave, causando ritardi e interrompendo il corso naturale degli eventi. Per l'intera durata del viaggio, Jimmy spezza la routine del lavoro e dell'interazione ordinaria innescando problematiche particolari, circostanze di vita speciali: induce i marinai a una sorta di intervallo filosofico entro la routine del mestiere, a sospendere le proprie attività per pensare e dedicarsi a lui. A più riprese li costringe a interrogarsi, a guardarsi dentro e misurare la qualità delle loro relazioni. Con la sua sola presenza, trasforma il consueto esercizio del mestiere in un'avventura esistenziale, muta un comune viaggio nell'interrogazione sul significato sociale e metafisico dell'umano esser-gettati in situazioni estreme. Su quali pilastri poggia il fascino sinistro che egli esercita sull'equipaggio viene chiarito da subito: l'irrevocabile appartenenza alla comunità («I belong to the ship», p. 13) e una retorica stringente («he was right as ever, and as ever ready to forgive», p. 14). Da subito, Jimmy stabilisce che il suo destino è indissolubilmente legato a quello dell'equipaggio. Ricorre contemporaneamente ai luoghi della quantità (sono uno di voi) e a quelli della qualità⁷ (essere malato mi dà privilegi speciali; essere nero non mi priva dei diritti di ogni individuo; esigo rispetto, una cuccetta in alto e non amo le confidenze: «Don't be familiar [...] We haven't kept pigs together», p. 17).

Il *nigger* ottiene il riconoscimento della comunità fondendo magicamente due strategie opposte: quella del tiranno e quella della vittima. Nel 'fare la vittima', ricorda in effetti Todorov, di per sé è insito «qualche cosa di magico: le frustrazioni, le ferite narcisistiche di cui posso soffrire, diventano fonti di soddisfazione grazie alla mia sola forza di volontà». ⁸ In questo modo, ricorda lo studioso citando La Rochefoucauld, la vittima si colloca anzi sullo stesso piano dell'eroe o, nel nostro caso, un malato inerme può svolgere la funzione, magnetica e volitiva, del padrone assoluto. Jimmy è dunque, come suggerisce il nome della nave, un 'narciso' esasperatamente autocondiscendente e, al tempo stesso, il membro di una comunità di lavoro dalla quale pretende solidarietà e a cui impone il proprio volere di sinistro fasciatore di masse. È, inoltre, un agente del destino. Già annunciato dai due colpi di campana nell'*incipit* del racconto, presto il destino si riprende infatti la scena con i due colpi di tosse del *nigger*, che scuotono la volta del cielo e le murate di ferro della nave «like two explosions» (p. 14) e accompagnano l'entrata in scena di Jimmy Wait.

⁷ C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYRECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, vol. I, pp. 91-98.

⁸ T. TODOROV, *La vita comune. L'uomo è un essere sociale*, Parma, Pratiche, 1998, p. 133.

Il viaggio

Nel secondo capitolo ha inizio la navigazione: la nave salpa da Bombay con destinazione Londra. Gli uomini cominciano a sentirsi parte di una comunità cementata dalla «brotherhood of the sea» (p. 23). Nel lavoro, essi finiscono per «forgetting themselves» (p. 25). Come sempre, per Conrad, pensare è un processo distruttivo. L'azione, invece, consente l'oblio di sé e dell'angoscia di esistere, rende gli uomini «healthy and contented» (p. 24); il «desired unrest» provocato dallo sforzo fisico impedisce loro di «meditate at ease upon the complicated and acrid savour of existence» (p. 67).

La serenità e l'allegria regnano tra l'equipaggio finché compare Jimmy, la cui presenza sembra sufficiente a prosciugare la luce: «to hasten the retreat of departing light» (p. 24). È un «sick tyrant» (p. 24) che domina, come un altro malato dall'ambiguo statuto, l'Enrico IV di Pirandello, i suoi perplessi sudditi. Di nuovo Jimmy obbliga gli uomini a fermarsi in ansiosa attesa delle sue parole: «No one went away. They waited in fascinated dread» (p. 26). Infonde in loro il senso di colpa accusandoli di disturbare, con il rozzo vociare, il riposo di un morente: «They resembled criminals conscious of misdeeds more than honest men distracted by doubt» (p. 26). Da subito, autoqualificandosi come gravemente ammalato, Wait esige solidarietà, attenzioni e privilegi da parte dei compagni. Da subito, l'enigma, che qui è corroborato dal dubbio, si accompagna alle autodescrizioni del *nigger*: la malattia è «reality» o «sham»? Jimmy merita «pity» o «mistrust»? (p. 27); è «bad», nel senso che sta male, o è semplicemente malvagio? («We know. Ye are bad, but...», p. 30). È una figura cristica o un 'nero demone'?

La comunità, la stessa coscienza dei singoli marinai, sono visitate dall'incertezza: «We suspected Jimmy, one another, and even our very selves» (p. 33); «He fascinated us. He would never let doubt die» (p. 36). Ma qual è il vero scandalo posto in essere da Wait? Non solo e non tanto quello di essere un simulatore, il furbo sfruttatore del lavoro e delle attenzioni altrui, ma quello di funzionare da magnificatore dell'umano destino di essere-per-la morte. Jimmy dilata interminabilmente la condizione della mortalità, connaturata all'uomo, collocandola in un primo piano enfatico: «Jimmy's interminable last moments» (p. 28). Obbliga gli uomini a confrontarsi con ciò che comunemente essi più desiderano rimuovere. Secondo l'etica marinara, come dice Singleton, morire è un lavoro come un altro, nel quale peraltro nessuno può aiutarci. Ma dove si insinua la sinistra influenza di Jimmy, le coordinate della virile convivenza fra sodali vengono meno e subentra una logica morbosa fra accudito/accudente, malato/sano, bisognoso/moralmente obbligato, padrone/servo. Per i marinai l'imperativo è «Do or die» (p. 69). Jimmy sgretola invece le fondamenta conso-

litate dell'etica marinara: s'imbarca pur sapendo di non poter lavorare e si giustifica poi dichiarandosi condannato a vivere non meno che a morire: «I must live till I die» (p. 34). Coonestando l'inazione e l'immobilità, il *nigger* fa emergere gli aspetti più intimamente morbosi e distruttivi della personalità umana ed infrange il sacro codice della corporazione.

Quando infuria la tempesta, le vele e gli alberi della *Narcissus* assumono «attitudes of crucifixion» (p. 42). Jimmy, che grida quasi fosse flagellato («flayed») come Gesù, è adesso il Cristo sofferente della nave, colui che dovrà morire portandosi dietro ogni peccato perché la nave possa giungere sicura in porto. Il suo dolore e le sue grida, simili a quelle di una donna torturata, quanto di più remoto dallo stoicismo marinaresco, sono scandalosi. Gli uomini non vedono l'ora di allontanarsene, di trarsi fuori portata dai suoi richiami per assumere peraltro, si noti il paradosso, una condizione simile alla sua, quella di morituri, seppur fortunatamente non assillati dalla consapevolezza incalzante della propria mortalità: «wait passively for death in incomparable repose» (p. 50). In coperta, nel mondo del lavoro, si affrontano le prove più ardue sorretti dagli automatismi del dovere e si sfida la morte senza pensarci; in presenza di Jimmy, la morte obbliga al confronto indugiato e alla ineludibile riflessione. Maneggiare il suo corpo, quasi uno «stolen corpse», è come muoversi «on the very brink of eternity» (p. 53).

Fra i marinai che combattono la furia degli elementi, si distinguono Singleton, capace di sostenere un turno di trenta ore al timone, e il capitano Allistoun, che non lascia mai il ponte, è tutt'uno con i «fittings» della nave, quasi un'effigie di roccia, duro come la pietra di cui il suo stesso nome lo dichiara interamente fatto (*All is stone*):⁹ «Captain Allistoun, looking more hard and thin-lipped than ever» (p. 39), «His hard face worked suffused and furious» (p. 63).

Cessata la tempesta, gli uomini si sentono «dead and [...] resuscitated» (p. 74). L'esperienza ha lasciato evidenti segni di iniziazione e arricchito di conoscenza i sopravvissuti: «Singleton was possessed of sinister truth; Mr Creighton of a damaged leg; the cook of fame» (p. 74). Solo Donkin, l'agitatore politico, recrimina perché il merito del salvataggio della nave sarà ascritto agli ufficiali. Ma il vero *anticlimax* alla rinnovata euforia («Life seemed an indestructible thing», p. 78) è introdotto ancora una volta da Jimmy, che inanella lagnanze puerili: si è bruciato col caffè, un ratto lo ha morso, disperava che qualcuno venisse a salvarlo dall'acqua minacciosa...

Significativamente, il dialogo fra Jimmy e Archie è, in questa occasione, disgiuntivo, cioè graficamente distribuito in paragrafi diversi. Nel romanzo domi-

⁹ Stephen Ross ricorda invece che Allistoun significa anche «from the old manor», a conferma che l'ufficiale rappresenta gli austeri valori della tradizione, cfr. S. ROSS, «The Ancien Régime and Fetishistic Politics in *The Nigger of the 'Narcissus'*», in *Conradiana*, XXXIX, 1, 2007, p. 7.

na invece, a differenza della maggior parte dei testi conradiani, il dialogo congiuntivo, con l'evidente scopo di sottolineare concetti come 'comunità di lavoro', 'solidarietà fra uomini in pericolo', oppure 'credulità di massa', 'omologazione del pensiero irretito da forze ipnotiche e sinistre'. Lo scopo della disgiunzione è, nel dialogo fra Jimmy e Archie, rimarcare la distanza fra i risuscitati e colui che sta morendo, fra i marinai che si compiacciono di aver riguadagnato la vita e Jimmy che li richiama al proprio destino con il mero *memento* della sua presenza:

«Cook had just given me a pannikin of hot coffee... Slapped it down there, on my chest – banged the door to... I felt a heavy roll coming; tied to save my coffee, burnt my fingers... and fell out of my bunk... She went over so quick... Water came through the ventilator... I couldn't move the door... dark as a grave... tried to scramble up into the upper berth... Rats... a rat bit me in the finger as I got up... I couldn't hear him swimming below me... I thought you would never come... I thought you were all gone overboard... of course... could hear nothing but the wind... Then you came... to look for the corpse, I suppose. A little more and...».

«Man! But ye made a rare lot of noise in here!» Observed Archie thoughtfully (pp. 78-79).

Se, nella scena seguente, i contributi dialogici dei marinai che parlano fra di loro sono riportati in forma congiuntiva, ovvero di fila e senza accapo, come a rinforzare l'idea di rinnovata coesione della comunità, quando nei dialoghi viene coinvolto Jimmy torna invece il dialogo disgiuntivo, tipograficamente staccato:

«Aren't you going to give him a hand with the sail?» asked Jimmy.

«No. Hif six ov 'hem hain't 'nough beef to set that blamed, rotten spanker, they hain't fit to live», answered Donkin... (p. 81).

L'alternanza di congiuntivo e disgiuntivo assume poi forme flessibili, di solito agevolmente razionalizzabili; un momento «confidential» con Donkin, ad esempio, giustifica il ritorno di Jimmy al dialogo congiuntivo:

Donkin closed one eye, amicable and confidential. He whispered: – «Ye 'ave done hit afore – 'aven' tchee?» Jimmy smiled – then as if unable to hold back he let himself go: – «Last ship – yes. I was out of sorts on the passage. See? It was easy. They paid me off in Calcutta, and the skipper made no bones about it either... I got my money all right. Laid up fifty-eight days! The fools! O Lord! The fools! Paid right off» (p. 82).

Vale comunque ripetere che Jimmy rappresenta la diversità irriducibile alla nuova armonia che si è creata sulla nave scampata alla tempesta. Dove c'è gioia lui porta ambiguità, incertezza, senso di colpa, paura. Quando il capitano Allistoun lo dichiara apertamente un simulatore e gli nega il diritto alla paga, la presunta offesa a Jimmy provoca una rivolta fra i marinai, che prendono le

difese del *nigger*. Paradossalmente, anche una manifestazione di solidarietà, se coinvolge Jimmy, si traduce in violenza e lacerazione. Ma dei numerosi paradossi che innervano il testo, il più eclatante riguarda gli sviluppi d'intreccio seguenti il presunto smascheramento di Jimmy. Proprio quando la frode pare svelata, risulta chiaro che Jimmy sta davvero morendo. L'ambiguità non cessa di accompagnare l'esistenza del personaggio. L'enigma, appena sciolto, si ripropone.

Come aveva previsto Singleton, Jimmy muore in vista della terra, l'isola di Flores, *fiori* in spagnolo. Poiché i fiori richiamano l'idea di paradiso, sin dalle culture più antiche associato a un parco o un giardino o un'isola dei beati, il fatto che il simulatore Jimmy Wait muoia in vista di un'isola fiorita, in certo senso 'paradisiaca', accresce l'ambiguità insita nella sua fine. Egli non è solo il male da espellere, ma anche un ambiguo Cristo di indecifrabile caratura etica.

Per certi aspetti, si applica qui la fenomenologia vittimaria illustrata da Girard in *La violenza e il sacro*: un meccanismo di ingegneria sociale che fonda la stabilità e la salute di una costituenda comunità sull'arbitrario sacrificio di un suo membro 'diverso'. Il nero, l'enigmatico, il simulatore, il malato Jimmy Wait possiede evidenti tratti di selezione vittimaria, caratteristiche, cioè, che lo rendono speciale e altro rispetto alla norma della comunità. Jimmy detiene inoltre, sempre nei termini di Girard,¹⁰ il potere di influenzare il destino, magari scatenando o ponendo fine a una crisi. Con la scomparsa del *nigger* – episodio che richiama l'uccisione dell'albatro nella *Rime* di Coleridge – in effetti subito s'interrompe la bonaccia e una brezza fresca spinge la *Narcissus* fino a Londra. Nessuna violenza viene comunque esercitata su Jimmy da parte del gruppo, soggiogato e fedele sino all'ultimo. È il mito stesso, la superstizione evocata da Singleton, e quindi una sorta di antica religione marinara, eterna e imprescindibile, a decretare la fine di Wait in prossimità della terra. Più che costituire una nuova comunità, in effetti, la morte di Jimmy ne conferma una antica e idealizzata, messa alla prova da varie spinte disgreganti – psicologiche, metafisiche, politiche – ma alla fine corroborata e ripristinata sotto nuove forme.

L'epilogo: costruzione di sé e solidarietà di gruppo

Una volta a Londra, i marinai, goffi e a disagio lontani dal mare, ricevono la paga e si separano per sempre dal sobillatore politico Donkin, bollato da un cer-

¹⁰ Un'interpretazione antropologico-culturale del testo, sulla scorta di Eric Gans e del suo *The End of Culture*, è accennata anche da D.P. POLLOCZEK, «Case and Curse: Confinement, Legal Fiction and Solidarity in Conrad's *The Nigger of the 'Narcissus'*», in *Conradiana*, XXX, 3, 1998, pp. 188 e sgg.

tificato di sbarco disonorevole e ormai deciso ad abbandonare il mestiere. Il gruppo, in conclamata armonia, celebra il felice esito del viaggio. Ma il tono sentimentale e idealizzante del finale – meno monologico di quanto possa apparire – risulta, a ben vedere, ‘carnevalizzato’. L’equipaggio si ritrova alla taverna del Black Horse, il cui nome rimanda alla «darkness of James’s negritude»¹¹ e dichiara quindi una filiazione illegittima dei marinai, non riconducibile solo al Capitano Allistoun ma, secondo una nuova forma di ibridità, anche a Jimmy Wait.

Diverso e singolare, invece, il destino dell’anonimo narratore del racconto. Fin qui egli ha svolto pressoché esclusivamente la funzione di testimone, trasparente e quasi impercettibile, degli eventi. La sua voce, solitamente contraddistinta dalla prima persona plurale («we»), è sempre risultata assiologicamente indistinguibile dalla comunità in cui il personaggio si trova inserito.¹² Solo nel finale del racconto egli si distacca a sua volta dai compagni della *Narcissus*: «and I never saw one of them again» (p. 127). Tuttavia, se qui il soggetto dell’enunciazione passa dalla prima persona plurale alla prima singolare non è perché la soggettività irrelata rimpiazza la fratellanza del mare. La solitudine del narratore, nell’*explicit* testuale, è, in effetti, caratterizzata da separatezza fisica lenita dalla persistente comunione ideale con i marinai e con gli uomini degni che ha conosciuto. Né, d’altra parte, il portato della sua esperienza va esclusivamente individuato nell’adesione a un mito arcaico e consolatorio, una «engaged nostalgia»¹³ volta all’idealizzazione del passato e all’exasperata disaffezione per l’attuale decadenza. Il narratore trova nuova consapevolezza di sé razionalizzando l’inquietudine metafisica sulla scorta di motivazioni sociali. Dopo essersi confrontato con l’enigma della morte ed essere passato indenne dall’auscultazione, arrischiata e morbosa, della voce oscura proveniente dai recessi più torbidi

¹¹ C. ROBIN, «The One and the Multiple: The Question of Hybridity in *The Nigger of the 'Narcissus'*», in *L'Epoque Conradianne*, XXIX, 2003, p. 49.

¹² Non mi sembra indispensabile assumere, come fa Allan Simmons, che la focalizzazione del racconto passi da una modalità ‘zero’, tipica della narrazione esterna in terza persona e dell’onniscienza, alla focalizzazione interna incentrata sul ‘noi’ e quindi a quella, ancora più ristretta, orientata sull’‘io’, cfr. A.H. SIMMONS, «*The Nigger of the 'Narcissus'*: History, Narrative, and Nationalism», in J. LOTHE, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., p. 148. Più semplicemente, direi che il lettore si accorge con un certo ritardo che la responsabilità della narrazione è sulle spalle di un membro dell’equipaggio, il quale si autorappresenta come parte del gruppo dicendo «we». La transizione dall’apparente ‘esteriorità’ della voce narrante e del punto di vista narrativo verso l’interno della storia e della comunità marinara produce un effetto sorpresa, paragonabile, a livello tecnico, ad uno zoom improvviso che porta il lettore dal lontano al vicino, dal fuori al dentro, da un’incerta oggettività a una più evidente soggettività. Schematizzando grossolanamente, si potrebbe dire che l’apparente focalizzazione zero è usata per i preparativi del viaggio, quando i marinai non sono ancora uniti in una comunità organica; la focalizzazione sul ‘noi’ si afferma quando si comincia a costituire una vera e propria ‘brotherhood of the sea’ e quella sull’‘io’ allorché il narratore abbandona la nave e i compagni.

¹³ C. BONGIE, *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*, Stanford, Ca., Stanford U.P., 1991, p. 172.

ed enigmatici della psiche, egli riconosce in sé iscritti i segni del 'noi', i valori della convivenza civile, della fraternità fra lavoratori e della solidale alleanza dell'uomo con l'uomo di fronte al pericolo e alla minaccia di estinzione. Il piano del 'vivere', il condursi secondo automatismi biologici e irriflessivi, ha incrociato quello dell' 'esistere' consapevole, facendo segnare un passo avanti rispetto alla tradizione e al mito, comunque incontestati. I fragili figli della modernità, inizialmente assoggettati al magnetismo narcisista di Jimmy¹⁴ e alla psicologia delle folle quale descritta da Gustave Le Bon (per cui l'eterogeneo cede all'omogeneo, l'agire razionale alla cieca reazione istintiva, l'autonomia individuale all'anima collettiva), riscattano la propria dignità e guadagnano, nel finale del racconto, la qualifica di «good crowd» (p. 127), comunità eticamente dimensionata di cui l'io narrante è orgoglioso membro in quanto soggetto autonomo e, al contempo, socialmente realizzato.

¹⁴ Al riguardo, è stato osservato che, in corrispondenza del narcisismo di Jimmy, anche l'equipaggio, proiettando le proprie pulsioni su Wait, inizialmente attiva quello che Freud definisce 'narcisimo secondario' e che Lacan ha chiamato 'stadio dello specchio': una situazione in cui si assiste al «withdrawal of the libido from all external objects and its corresponding displacement onto the ego, so that the total environment is seen as an extension or projection of self», G.G. HARPHAM, «To Make you Sea: Conrad's Primal Words», in ID., *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, NJ., Princeton U.P., 2006, p. 206. Questo desiderio non può avere altro scopo che quello di tornare tutt'uno con la realtà obiettiva, le cose, l'universo, gli altri, specialmente se essi sollecitano la nostra identificazione con la loro apparentemente lesa umanità.

Capitolo III

Lord Jim: l'alterità romantica

Ormai pienamente addentro alla cosiddetta 'fase maggiore', in *Lord Jim* Conrad attenua sensibilmente l'efflorescenza stilistica delle prime prove, ma accentua sia la complessità delle tecniche di narrazione, che si fanno più indirette e frante, sia lo spessore dei rimandi interni all'opera, spesso criptici e simbolici.

La struttura narrativa del romanzo è giustappunto notoriamente complicata. Nei primi quattro capitoli, la narrazione è affidata a un narratore onnisciente extradiegetico, che ricostruisce gli antefatti inglesi della vita dell'eroe eponimo e le sue vicissitudini in Oriente sino al momento dell'inchiesta sull'affare del *Patna*. Dal capitolo cinque al trentacinque il ruolo di narratore è assunto in prima persona da Marlow, che racconta la storia di Jim a un gruppo di sodali. La cornice, posta in un mai nominato porto orientale (Singapore o Bombay, secondo i critici), è un agiato dopocena sulla veranda del Malabar Hotel. Il capitolo quattro era terminato con la notazione che Jim, chiusosi totalmente in se stesso, rinuncia quasi interamente alla comunicazione verbale. Da qui, secondo lo schema utilizzato anche in *Heart of Darkness*, l'utilità di un narratore 'interno' ed epimeteico come Marlow, che accresce il fascino impenetrabile dell'eroe cercando vanamente di sondarne la coscienza.¹ Marlow non è però soltanto una voce narrante. Come personaggio funziona anche da discreto padre vicario e tutore di Jim, che egli consiglia e indirizza al lavoro e alla vita sociale. Quando il giovane sembra aver ormai raggiunto una certa stabilità a Patusan, coerentemente Marlow esce di scena e segue le vicende di Jim da lontano, come un uomo che ha affidato al mondo il figlio ormai pronto. La narrazione (capitoli 36-45) prosegue allora grazie a dei documenti scritti, inviati da Marlow stesso a un componente – il più scettico ma anche il più interessato – dell'uditorio collettivo cui il marinaio aveva precedentemente rivolto il suo racconto orale. Alla lettera di trasmissione sono allegati un memorandum di Jim scritto

¹ «[I]t seemed to me that the less I understood the more I was bound to him in the name of that doubt which is the inseparable part of our knowledge», J. CONRAD, *Lord Jim*, cit., pp. 169-70. Secondo Brian Artese, «the novel underscores Marlow's 'opacity' not to portray the tragic inaccessibility of truth, but to keep in view the testimonial condition that is necessarily truth's milieu», cfr. B. ARTESE, *Testimony on Trial*, cit., p. 129.

dal forte che ha costruito a Patusan, una missiva che il padre di Jim aveva spedito all'eroe dall'Inghilterra e, testo assai più sostanzioso dacché contiene l'intera parte finale della storia, un manoscritto dello stesso Marlow che mette insieme una serie di ulteriori fonti frammentarie. Questa evoluzione della tecnica narrativa, forse addirittura tardiva, si rende indispensabile perché Conrad tira fin troppo per le lunghe l'espedito del racconto orale di Marlow, di un'estensione implausibile anche per un'intera notte di narrazione e di relativo ascolto. Inevitabilmente le leggi della verosimiglianza imponevano un diverso radicale di presentazione.

Quanto al denso simbolismo dell'opera, esso rimanda soprattutto ai miti solari e alla connessa isotopia litica. Numerosi e sottili anche i nessi interni ed esterni. Simbolismo, connettività testuale a distanza e intertestualità diventano momenti essenziali di produzione semantica in un testo il cui narratore principale, il capitano Charlie Marlow, dichiara a ogni piè sospinto l'imperscrutabilità del protagonista della vicenda, sul cui significato sostanziale egli non ritiene di potersi pronunciare: «I affirm nothing».² *Lord Jim* è il romanzo dell'indeterminato, come ricorda John Hillis Miller,³ dell'inafferrabilità ultima di ogni verità, come consente ancora James Phelan,⁴ e forse persino della «unambiguous ambiguity»,⁵ come ingegnosamente si esprime un altro critico. D'altra parte, le dominanti tematiche di *Lord Jim* – onore, amore e fedeltà – costituiscono esattamente la triade dei sentimenti privilegiati dall'arte romantica quale la definisce Hegel nella sua *Estetica*.⁶ Utile, quindi, rileggere il romanzo come uno studio dell'alterità romantica ai tempi del colonialismo, una storia il cui spettro semantico è più ampio delle strategie comunicative del suo narratore principale.

In termini genealogici il testo va invece ascritto alla tradizione del romanzo di

² «Inconceivable», «inscrutable at heart», «mysterious», «inexplicable», «impalpable», «impenetrable» sono alcuni fra gli attributi continuamente associati a Jim. «I am fated never to see him clearly» (p. 185), si lamenta comprensibilmente Marlow. Per un critico, questa indefinità di Jim ne fa un personaggio in cerca di intreccio, cfr. K.I. BAXTER, «Lord Jim: A Character in Search of a Plot», in *Critical Survey*, XXI, 1, 2009, pp. 103-16.

³ J.H. MILLER, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge, Ma., Harvard U.P., 1982, pp. 22-41.

⁴ J. PHELAN, «'I affirm nothing': *Lord Jim* and the Uses of Textual Recalcitrance», in J. LOTHE, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., pp. 41-42.

⁵ R. NADER, «*Lord Jim* and the Formal Development of the English Novel», in J. PHELAN (ed.), *Reading Narrative Forms, Ethics, Ideology*, Columbus, Oh., The Ohio State U.P., 1989, p. 37. La complessità, non solo narrativa, di *Lord Jim*, ha tratto in errore persino un lettore del calibro di Gérard Genette. Illustrando la nozione di racconto metadiegetico in *Figure III* (Torino, Einaudi, 1976, p. 271), Genette rileva in *Lord Jim* un'inesistente pletora di livelli diegetici: «un incastro [...] ai limiti della comune intelligibilità», salvo poi correggersi in *Nuovo discorso del racconto* (cit., p. 81) e attribuire il precedente giudizio all'interferenza di «oscurità di un ordine diverso».

⁶ G.F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, (1835)1967, pp. 624-41.

prove. Gli ostacoli che l'eroe di questo tipo di racconto incontra nel mondo, le prove che è chiamato a superare, così si esprime Bachtin, sono pietre di paragone per testare le sue virtù.⁷

Sole e pietra

Lord Jim è un eroe solare. Sono eroi solari quei personaggi la cui parabola esistenziale, magari passando attraverso micro-cicli di morte e rinascita, descrive un percorso simile a quello compiuto dal sole nel cielo durante il giorno o nel corso delle stagioni. Giovani, pieni di aspettative e speranze primaverili, gli eroi solari si affacciano alla vita come l'alba all'orizzonte. La loro maturità coincide simbolicamente con il punto più alto toccato in cielo dal sole a mezzogiorno o in estate; in questa fase essi raggiungono lo zenit dell'esistenza, coronando sogni e realizzando progetti. Infine, al pari dell'astro calante, scivolano verso il tramonto o l'inverno, figure di declino, senilità e morte.

Jim è però un eroe solare insolito in quanto, come apprendiamo sin dalla prima pagina del romanzo, volge il corso dei suoi passi verso Oriente e non verso lo zenit e, poi, l'Occidente, come avviene di solito nei miti eliaci moderni, tendenzialmente tutti spengleriani, dice Frye,⁸ in quanto tipici di una cultura concepita come votata al tramonto: «[...] he would leave suddenly the seaport where he happened to be at the time and go to another – generally farther east. [...] He retreated in good order towards the rising sun» (p. 6).

Ogni giorno, come si ribadisce poco più oltre, Jim («quasi monomaniaco», lo definisce non a caso Borges) figge avidamente lo sguardo verso Est, la meta ossessiva delle sue tensioni ideali:⁹

Jim looked every day over the thickets of gardens, beyond the roofs of the town, over the fronds of palms growing on the shore, at that roadstead which is a thoroughfare to the East, – at the roadstead dotted by garlanded islets, lighted by festal sunshine, its ships like toys, its brilliant activity resembling a holiday pageant, with the eternal serenity of the Eastern sky overhead and the smiling peace of the Eastern seas possessing the space as far as the horizon... (p. 12).

⁷ M.M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 198-202.

⁸ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 211 e sgg.

⁹ J.L. BORGES, *Testi prigionieri*, Milano, Adelphi, 1998, p. 37. Un altro critico usa invece il termine «fundamentalist», cf. J. SKOLIK, «Lord Jim and Razumov: Interpretations Lost and Found Under Western Eyes», in *Yearbook of Conrad Studies (Poland)*, VI, 2011, p. 9. Da parte sua, Amar Acheraïou descrive Jim come un egotista incapace di integrarsi con la popolazione nativa: «As he problematises the dichotomy of Same and Other, Conrad through Jim's example takes the concept of alterity to a breaking point, showing man's incapacity to escape from the reassuring empire-of-the-same», A. ACHERAÏOU, «Meaning and Being in *Lord Jim*», in *L'Époque Conradienne*, XXX, 2004, pp. 16-17 (numero monografico dedicato a *Lord Jim*).

Del resto, ho già definito Jim un alieno deontico.¹⁰ E, in termini psicologici, un altro lettore lo ha descritto come un tipo 'altamente differenziato', ossia una sorta di eccentrico.¹¹ Non sorprende, dunque, che egli vada contro le consuetudini del mito. Jim è un eroe solare inverso, un essenzialista che non si accontenta delle mezze misure: va incontro alla fonte stessa della luce e della purezza. Vorrebbe lasciarsi alle spalle i fenomeni per tendere all'assoluto. Risale al rovescio il sentiero del sole come per riportare indietro il tempo e la propria vita all'innocenza di un Eden pre-lapsariano: la condizione di pre-colpa della quale godeva prima del vile abbandono di una nave sul punto di affondare; stato d'innocenza che effettivamente egli ripristinerà, dopo tante peregrinazioni, entro una «virgin forest» (p. 6), a Patusan. Proceede, quindi, biancovestito (il colore della purezza), verso Oriente, sede dell'Eden secondo la *Genesi*. Lo insegue, specifica sempre la prima pagina del testo, un fatto: «a fact». Jim è un idealista fichtiano-coleridgiano, in apparenza auto-sussistente, che costruisce sé e il mondo mediante *vis* soggettiva. Ma i suoi sogni non possono impedire ai fatti di esistere. La realtà corpulenta lo incalza, l'effettività lo ammorba, rea di non esistere ad altezze consone alla sua anima bella. Stein, il mercante tedesco esperto di coleotteri e Romanticismo, lo paragonerà non a caso a una meravigliosa farfalla, essere designato in greco col termine *psichè*, che indica anche l'anima. L'«angelica farfalla» della *Commedia, Purgatorio*, IX.

Nel suo progetto di darsi forma, a causa di un atto di viltà, Jim esce d'un tratto dalla modalità attiva dell'esistenza per entrare nella modalità passiva. Diventa la stoica vittima della colpa che lo insegue in ogni porto e in ogni remoto angolo d'Oriente, dove lo conducono l'ansia di nascondersi e la vana attesa di un'occasione di riscatto.¹² Permane, tuttavia, incapace di sperimentare l'eternullità dell'abitudine. Non si annulla nel lavoro routinario che ottunde la coscienza e scolora l'identità: solitamente l'umile compito, svolto a terra, di «water-clerk», che consiste nel proporre servizi di ristoro e bevande alle navi che attraccano nei porti. Sogna ancora grandi imprese. La motivazione essenziale del personaggio, sin dai tempi in cui studia da ufficiale di marina in Inghilterra, era e permane infatti la filotimia, l'amore per la gloria. Ma il rimosso, il senso di colpa, ritornano continuamente sotto forma di persone, voci, chiacchiere, tutte latrici di un fatto, *il fatto*.

¹⁰ Cfr. *Infra*, p. 29.

¹¹ «A person who has a high degree of individuality or independence is said to be highly differentiated, that is separated from others», J.P. ANDERSON, *Conrad's Lord Jim: Psychology of the Self*, cit., p. 13. Non a caso un altro lettore rileva come «Even if Jim is 'one of us' to Marlow and others, he is consistently placed in scenes of isolation, concealment and confinement», cfr. P. KINTZELE, «*Lord Jim*: Conrad's Fable of Judgment», in *Journal of Modern Literature*, XXV, 2, 2001-2002, p. 74.

¹² Lo stoicismo di Jim è studiato in dettaglio da G.A. Panichas, che individua nella «endurance» la prima qualità dell'eroe conradiano, cfr. *Joseph Conrad: His Moral Vision*, Macon, Ge., Mercer U.P., 2007, pp. 15-34.

Ricostruiamo dunque, brevemente, l'evento chiave della vita di Jim, che costituisce anche il nucleo originario del racconto concepito da Conrad come parte di un trittico marlowiano insieme a «Youth» e *Heart of Darkness*, ma in seguito evolutosi nel lungo romanzo autonomo intitolato *Lord Jim*. A causa di un incidente, che lo rende peraltro zoppo,¹³ Jim, ormai marinaio a tutti gli effetti nell'estremo Oriente, perde un buon ingaggio e si vede confinato a terra per un periodo di riposo. Quando decide di riprendere servizio, si trova costretto ad imbarcarsi su una vecchia carretta del mare, il *Patna*, un piroscafo rugginoso che trasporta ottocento pellegrini da un porto orientale a una località del golfo arabico, induttivamente decifrabili rispettivamente come Singapore e Jedda, scalo utile, quest'ultimo, per proseguire fino alla Mecca.¹⁴ Nome, peraltro, quanto mai appropriato quello della nave, dacché *Patna* è un'antica città dell'India da sempre meta di pellegrinaggi.

Appena a bordo, la frustrazione dei sogni di gloria dell'impaziente Jim è resa attraverso la simbologia della luce. Il fulgore del sole, che incendia il piroscafo, uccide infatti i pensieri dell'eroe, irridendone l'inadeguata dotazione atletica e il repertorio di insufficienti capacità agentive. Il giovane ufficiale difetta d'esperienza, e, forse, delle virtù essenziali che fanno l'eroe. Non a caso Marlow dirà, più avanti, che nella lega di cui Jim era fatto forse difettava qualcosa:

She held on straight for the Red Sea under a serene sky, under a sky scorching and unclouded, enveloped in a fulgor of sunshine that killed all thought, oppressed the heart, withered all impulses of strength and energy. And under the sinister splendour of that sky the sea, blue and profound, remained still, without a stir, without a ripple, without a wrinkle – viscous, stagnant, dead (pp. 14-15).

¹³ La zoppia è un segno mitico di iniziazione. È significativo che questa marchiatura avvenga per un banale incidente e non a seguito della 'prova decisiva' dell'eroe, come Greimas chiamerebbe il test di coraggio di lì a poco affrontato da Jim sul *Patna*. Jim è un personaggio ordinario, «one of us», come lo definisce Marlow citando forse la Bibbia, *Genesi*: 3, 22, dove Jahvè, che per 'noi' intende però se stesso o le potenze celesti, caccia l'uomo dall'Eden perché, dopo aver conosciuto il bene e il male, non diventi anche immortale mangiando il frutto dell'albero della vita. In quanto 'uno di noi', Jim non viene iniziato all'impresa mitica o all'eroismo estremo, bensì al rischio quotidiano, alla diuturna necessità di confrontarsi con la nostra inadeguatezza e insipienza, coi banali infortuni, le navi scalinate e l'umanità più reietta. Non riconoscendo la sua iniziazione al pericolo insito nel vivere la trivialità di ogni giorno, l'insidia della corruzione nascosta nei «facili vantaggi dei viaggi brevi, delle buone sedie a sdraio in coperta, degli equipaggi indigeni e del privilegio non indifferente di essere un bianco in un contesto coloniale», Jim non si accorge di stare in realtà già combattendo e sogna ingenuamente l'occasione di una romanzesca impresa eroica (la citazione è da M. CURRELI, «Introduzione» a *Joseph Conrad. Opere. Romanzi e racconti 1895-1903*, Milano, Bompiani, 1990, p. xli). La locuzione «one of us» richiama anche la poetica aristotelica, che definiva tragedia e commedia a seconda che i personaggi rappresentati fossero superiori o inferiori a noi. Essendo 'uno di noi', Jim non avrebbe la statura dell'eroe tragico tradizionale, malgrado si ostini a immaginarsi e a vivere come tale. Frye lo definisce non a caso un *alazon*, cioè un impostore o, meglio, uno che si crede più di quel che è, cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 54.

¹⁴ Come in *Heart of Darkness*, le coordinate geografiche del viaggio non vengono esplicitate, e ciò favorisce la surdeterminazione simbolica dell'episodio.

Il sole accompagna comunque, con fatale ineluttabilità, la navigazione del *Patna* entro «a luminous immensity» (p. 15). La nave è perseguitata da una luce senza pietà:

Every morning the sun, as if keeping pace in his revolutions with the progress of the pilgrimage, emerged with a silent burst of light exactly at the same distance astern of the ship, caught up with her at noon, pouring the concentrated fire of his rays on the pious purposes of the men, glided past on his descent, and sank mysteriously into the sea evening after evening, preserving the same distance ahead of her advancing bows (*ibid.*).

Durante il viaggio, a causa di una misteriosa collisione notturna, a un tratto il piroscalo comincia a imbarcare acqua. Mentre sembra sul punto di affondare, il capitano tedesco e gli altri componenti bianchi dell'equipaggio abbandonano in gran fretta la nave, lasciando ignominiosamente i passeggeri immersi nel sonno, privi di soccorso e di guida. Dopo ripetuti appelli a lasciare l'imbarcazione, sirenicamente rivolti a un Jim scambiato dai bianchi fuggiaschi per tale George, il terzo macchinista in realtà ormai cadavere, alla fine il giovane cede alle lusinghe dell'*amor vitae* e salta sulla loro scialuppa. Anche qui, complici l'oscurità e la concitazione, i tre marinai in fuga a lungo continuano a crederlo l'amico George, ulteriore sottolineatura di come l'aspirante eroe, abbandonando la nave, abbia perduto se stesso e il diritto all'identità.

A questo punto è inevitabile confrontarsi con un grumo certamente psico-biografico, ma a mio avviso di rilievo anzitutto testuale, la cui densità da tempo appassiona la critica. Gli interpreti dell'episodio, sulla scia di Gustav Morf,¹⁵ hanno spesso letto l'abbandono del *Patna* da parte di Jim come simbolica o inconscia trasposizione finzionale della fuga di Conrad dalla Polonia, schiacciata dal giogo zarista e quindi altrettanto bisognosa di aiuto di una nave che affonda. Fuga dagli incombenti obblighi del servizio militare da prestarsi nell'esercito russo, da una lingua, da una cultura, dall'isolamento provinciale, da una situazione personale e politica; fuga, comunque, com'è noto, anch'essa descritta dall'autore nei termini di un «jump» nello scritto autobiografico *A Personal Record*.¹⁶ Jim stesso, imbarcandosi, evoca l'idea di un brusco allontanamento dalla

¹⁵ G. MORF, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, New York, Haskell House, 1965, p. 163. Il libro uscì a Londra nel 1930, ma il sottotesto 'polacco' dell'episodio del *Patna*, a grandi linee, venne subito intuito in patria, ben prima di Morf, dallo scrittore Wiktor Gomulicki, autore nel 1905 di un intervento di particolare rilievo fra quelli suscitati dalla prima traduzione polacca di *Lord Jim*, apparsa l'anno precedente. Da parte sua, nel 1904, una scrittrice di una certa reputazione, Eliza Orzeszkowa, aveva gridato alla vergogna perché un figlio della Polonia svendeva il proprio talento per danaro e per una gloria forestiera. Cfr. S. ZABIEROWSKI, «Conrad's *Lord Jim* in Poland», in *Yearbook of Conrad Studies (Poland)*, II, 2006, pp. 99-100.

¹⁶ «I verily believe mine was the only case of a boy of my nationality and antecedents taking a, so to speak, standing jump out of his racial surroundings and associations», cfr. J. CONRAD, *A Personal Record*, cit., p. 121.

patria: «suddenly, giving up the idea of going home» (p. 13). D'altra parte, la nave è un equivalente simbolico della patria più che un'effettiva alternativa ad essa, perché secondo Conrad alla comunità marinara si deve un obbligo di fedeltà almeno pari a quello spettante alla propria nazione.¹⁷ Se la relazione di somiglianza si trasforma in relazione d'identità, non sorprende quindi che la scritta *Patna*, come ha notato Czesław Miłosz, tolto uno iota di vernice, finisca per coincidere fatalmente con *Patria*.¹⁸

Si può ulteriormente osservare che, nella diretta esperienza di Conrad, George è una marca onomastica per più versi legata all'emigrazione. In Francia, il giovane esule dalla Polonia divenne infatti fatuamente noto come Monsieur George. Inoltre George, in quanto nome del patrono dell'Inghilterra, è il marcatore della *Englishness* per eccellenza e perciò denominazione onnidiffusa a quelle latitudini.¹⁹

¹⁷ Gli obblighi nei confronti della patria sono puntualmente specificati da Marlow, il quale sottolinea come a Jim sia ormai precluso il ritorno a casa. Significativi i riferimenti alla necessità di tornare con la coscienza a posto in quanto ci si presenta dinanzi a veri e propri giudici: «We wander in our thousands over the face of the earth, the illustrious and the obscure, earning beyond the seas our fame, our money, or only a crust of bread; but it seems to me that for each of us going home must be like going to render an account. We return to face our superiors, our kindred, our friends – those whom we obey, and those whom we love; but even they who have neither, the most free, lonely, irresponsible and bereft of ties – even those for whom home holds no dear face, no familiar voice – even they have to meet the spirit that dwells within the land, under its sky, in its air, in its valleys, and on its rises, in its fields, in its waters and its trees – a mute friend, judge, and inspirer. Say what you like, to get its joy, to breathe its peace, to face its truth, one must return with a clear conscience. [...] I think it is the lonely, without a fireside or an affection they may call their own, those who return not to a dwelling but to the land itself, to meet its disembodied, eternal, and unchangeable spirit – it is those who understand best its severity, its saving power, the grace of its secular right to our fidelity, to our obedience. Yes! few of us understand, but we all feel it though, and I say *all* without exception, because those who do not feel do not count. Each blade of grass has its spot on earth whence it draws its life, its strength; and so is man rooted to the land from which he draws his faith together with his life. I don't know how much Jim understood; but I know he felt, he felt confusedly but powerfully, the demand of some such truth or some such illusion – I don't care how you call it, there is so little difference, and the difference means so little. The thing is that in virtue of his feeling he mattered. He would never go home now. Not he. Never» (pp. 170-71).

¹⁸ C. MIŁOSZ, *Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision*, Berkeley, Ca., University of California Press, 1977, p. 183 (contiene la ristampa di un articolo apparso su *Atlantic Monthly*, nel 1957, col titolo «Joseph Conrad's Father»). Norman Sherry presume di far piazza pulita delle speculazioni di Morf e Miłosz ricordando che Conrad semplicemente riprende il nome di una vecchia nave a vapore, appunto chiamata *Patna*, che prestava servizio a Singapore, cfr. N. SHERRY, *Conrad's Eastern World*, cit., p. 45. L'intero episodio del *Patna* trae del resto spunto da un evento effettivamente verificatosi nell'agosto del 1880, quando un equipaggio bianco abbandonò in mare aperto una nave in avaria di nome *Jeddab*, diretta, col suo carico di pellegrini, da Singapore a Jedda. Ma naturalmente l'esistenza di fonti 'reali' non ne esclude la plasmabilità, conscia o inconscia, in sede estetica.

¹⁹ A salvare Jim e compagni sarà del resto una nave dall'inglesissimo nome di Avondale. L'Avon, che evoca immediatamente il nome di Shakespeare, è in questo senso il più 'letterario' dei fiumi inglesi e quello che meglio di ogni altro prefigura una carriera di scrittore in Albione per Jim-Conrad 'salvato dalle acque'. Sulla necessità conradiana di crearsi 'doppi strategici', incluso Marlow, allo scopo di elaborare la dimensione dell'esilio e ricostruirsi un'identità torna il recente, G.Z. GASZYNA, *Polish, Hybrid, and Otherwise: Exilic Discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*, cit.

Attribuendo al fuggiasco Jim il nome di 'George', Conrad pare insomma esplicitare ulteriori modalità del 'tradimento', ovvero il suo destino di *émigré*, sotto altra identità, in terra francese e poi inglese. Qui lo scrittore sarà riconosciuto dai nuovi connazionali come 'uno di loro', esattamente come accade a Jim sulla scialuppa, solo finché i membri della comunità in cui si è appena inserito non ne scoprono l'«estraneità»: un'estraneità – nel caso di Conrad, relativa a origine, lingua e cultura – nascosta dietro al più familiare e inglese dei nomi.²⁰

A voler rapsodizzare sulle associazioni psichiche, non può d'altra parte sfuggire che George è il cognome di Jessie, la donna sposata da Conrad nel 1896, circa due anni prima dell'inizio della stesura di *Lord Jim*. E questo, insieme alla simbologia concernente ruolo e identità di genere, ha implicazioni testuali di non poco conto. Sia Jim, che abbandona vilmente la nave, sia Conrad, che abbandona la lotta per l'indipendenza nazionale per la quale il padre aveva dato la vita – un padre la cui memoria costituisce certo un ostacolo psicologico alla 'fuga' del futuro scrittore, al pari del cadavere in cui Jim inciampa mentre sta per spiccare il tragico salto –²¹ vengono evidentemente de-virilizzati e de-eroicizzati

²⁰ «Joseph Conrad was in exile even from his real name, Teodor Józef Konrad Korzeniowski (coat of arms Nalecz)», osserva giustamente John Clayton, il quale ricorda che in Inghilterra Conrad firmava in modo diverso, con il nome inglese acquisito o con quello originario polacco, a seconda delle occasioni. Cfr. J.J. CLAYTON, *Gestures of Healing: Anxiety and the Modern Novel*, Amherst, Ma., The University of Massachusetts Press, 1991, p. 48.

²¹ Apollo Korzeniowski (1820-1869), poeta, drammaturgo e traduttore (fra l'altro di Shakespeare e Dickens), più noto come padre di Joseph Conrad, fu un patriota e attivista della fazione dei Rossi, lo schieramento più radicale che combatteva per l'indipendenza della Polonia dalla dominazione zarista. Di origine aristocratica e simpatie democratiche, dichiarò l'intenzione di tirare su «Konradek not as a democrat, aristocrat, demagogue, republican, monarchist or as a servant and flunkey of those parties – but only as a Pole», Lettera del 5/17 marzo 1868 di A. Korzeniovski a Stefan Buszczyński, in Z. NAJDER (ed.), *Conrad Under Familial Eyes*, Milano, Mursia, 1983, p. 113. A seguito della sua attività di cospiratore, Korzeniowski fu esiliato a Vologda, nella Russia occidentale, e quindi a Cernikov, in Ucraina. Morì di tubercolosi e, come il terzo macchinista di *Lord Jim* nel cui corpo l'eroe inciampa, di problemi cardiaci.

Da notare che, nel romanzo, l'ombra del padre – un ecclesiastico, un uomo di fede (e tale, cupamente, fu anche Apollo, in particolare dopo la morte della moglie) – incombe su Jim nell'intero episodio del *Patna*. Poco prima di imbarcarsi sulla nave, egli riceve una lettera in cui il padre gli raccomanda di osservare rigorosamente i propri doveri, perché basta tralignare una volta e non c'è più modo di porre freno alla rovina. A livello biografico, inoltre, anche il capitano del *Patna*, l'odioso tedesco che di notte sale sul ponte in pigiama in cerca di refrigerio, può essere un segno di 'dispersione' della figura paterna. Nei suoi racconti Conrad assocerebbe spesso il padre a personaggi rappresentati con questo tipo di abbigliamento, a sottolineare il velleitarismo ineffettuale di chi si fa sorprendere in veste da camera da quella Storia di cui pretende di mutare il corso. Come osservano Frederick Karl e John Stape, in *A Personal Record* lo scrittore sovrappone ad esempio le figure di due uomini in pigiama, l'Olmeijer che ispirerà il protagonista di *Almayer's Folly* e quella del proprio padre, in quanto entrambi figure paterne, personaggi all'estremo delle risorse e, in ultima analisi, falliti. Cfr. J.H. STAPE, «Narrating Identity in *A Personal Record*», in J. LOTHE, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., pp. 217-18. Che, occasionalmente, nel romanzo la solarità simboleggi l'inflessibile super io incombente su Jim è poi parzialmente spiegabile col 'nome del padre', Apollo, lo stesso del dio greco della luce e del sole.

dall'associazione a un nome e un comportamento 'da donna'. Fanno parte di questa strategia femminilizzante, attivata non a caso proprio mentre sta per scatenarsi la crisi sul *Patna*, la trasformazione in latte tiepido del sangue che scorre nelle vene del languido e sospirioso Jim (fenomeno proprio della fisiologia femminile in concomitanza della maternità, codificato dalla medicina antica, Ippocrate e Galeno compresi, e in certa misura ancora ammesso dalla scienza ben entro il XIX secolo);²² l'atteggiamento 'materno' dell'eroe nei confronti del bambino cui premurosamente Jim procura da bere a collisione ormai avvenuta;²³ il suo comportamento da *mater hysterica*, che scaraventa lontano un membro dell'equipaggio dopo averlo sollevato come «a little child» (p. 71); la «strange illusion of passiveness» (p. 84) da Jim sperimentata in mezzo a un mare in tempesta che l'eroe descrive in termini 'domestici', da cucina, con similitudine affatto muliebre («the sea hissed 'like twenty thousand kettles'», p. 87), proprio mentre l'albero maestro, ovvio mimo fallico, è sul punto di crollare insieme a ogni residua mascolinità del personaggio: «He saw just one yellow gleam of the mast-head light high up and blurred like a last star ready to dissolve. 'It terrified me to see it still there,' he said» (pp. 87-88).²⁴ Questa dissimilazione della personalità, con

²² «He sighed with content, with regret as well at having to part from that serenity which fostered the adventurous freedom of his thoughts. He was a little sleepy too, and felt a pleasurable languor running through every limb as though all the blood in his body had turned to warm milk» (p. 18). Sulla derivazione del latte materno dal sangue, credenza comune nell'antichità, cfr. PLUTARCO, *De amore proliis*, 495e-496a e CLEMENTE ALESSANDRINO (*Il pedagogo [Paidagogos]*, Roma, Città Nuova Editrice, [190 ca.] 2005, pp. 72-73), il quale ricorda come la trasformazione in latte materno del sangue arterioso o mestruale venisse anticamente attribuita a un «soffio caldo» inviato dagli dei.

²³ Fra i mille rimandi interni del romanzo, c'è un sottile riferimento all'acqua che costituisce un primo momento di ritorno del represso. Un pellegrino, sulla nave apparentemente votata alla catastrofe, rivolge a Jim la richiesta di un po' d'acqua per il figlio: «Water, water!» (p. 71). In futuro Jim rivivrà l'episodio quando, nel suo ruolo di «water-clerk», si troverà a rifornire le navi che attraccano in porto, anch'esse richiedenti acqua e ogni genere di conforto, come in una postuma condanna a iterare perennemente i soccorsi, inadeguatamente prestati o addirittura negati, ai pellegrini del *Patna*.

²⁴ Da notare il riferimento al 'giallo', cromia in inglese associata alla pavidità. In seguito Jim erroneamente crede che l'insolente apostrofe di «wretched cur» (p. 56), udita in un dopo seduta all'inchiesta, sia rivolta a lui e non a un povero «yellow dog» (*ibid.*). Il simbolismo del giallo contribuisce ad associare Jim e il cane anche nello 'scambio simbolico' fra Rover e il giovane attuato nell'episodio del suicidio di Brierly: «'Hallo, Rover, poor boy. Where's the captain, Rover?' The dog looked up at us with mournful yellow eyes, gave one desolate bark, and crept under the table» (p. 51).

È inoltre significativo che, nel finale del romanzo, la postura di Jim torni a conformarsi ai principi eroici della convenzionale «gorgeous virility» (p. 18) da lui vagheggiata. Mentre nella prima parte della fuga sulla scialuppa del *Patna* se ne sta seduto, accucciato in atteggiamento passivo («crouched down [...] sitting», pp. 87, 91, 98), a Patusan, quando la sua parabola esistenziale va eroicamente a concludersi, Jim è sempre in piedi, eretto, irrigidito in una verticalità anche sessualmente qualificante: «Jim was already in a canoe, standing up paddle in hand» (p. 316); «Jim came up slowly» (p. 317), «Jim stood stiffened and with bared head in the light of torches» (*ibid.*).

La femminilizzazione del personaggio in prossimità dell'inchiesta o successivamente (sguardi, rossori etc.): «Had he been a girl – my friend wrote – one could have said he was blooming – blooming modestly – like a

relativa acutizzazione degli opposti, troverà momentanea ri-composizione solo molto più avanti, nell'incontro di Jim con Jewel. Chi vuole la completezza, scriveva Jung, «deve subire il contrario delle proprie intenzioni»,²⁵ e Jim, in questo frangente della storia, non è ancora maturo per vivere la differenza femminile come parte indispensabile alla propria integrità psichica e non solo come mero svilimento delle prerogative virili. È un eroe psicologicamente incompiuto.

Ulteriori affondi ermeneutici sono infine suggeriti dall'associazione fra *Patna* e il quasi omofono termine polacco *panna* ('ragazza') o *panna młoda* ('sposa'). Il *Patna* come spazio dove Jim assume i tratti psicologici di una fanciulla? La nave-patria dei vincoli di gioventù²⁶ disonorevolmente abbandonata dall'autore a

violet», p. 143) è rilevata da diversi critici, fra i quali C. CORONEOS, *Space, Conrad, and Modernity*, Oxford, Oxford U.P., 2002, p. 142 e S. MCCracken, «'A Hard and Absolute Condition of Existence': Reading Masculinity in *Lord Jim*», in A.M. ROBERTS (ed.), *Conrad and Gender*, cit., p. 27. A McCracken pare addirittura che Jim, a questa altezza della storia, assuma un atteggiamento femminile nei confronti di una serie di personaggi maschili. Sulla stessa linea Robert Hampson, il quale pone anche il successivo caso dell'eccentrico Mr Denver, la cui stizzita lettera, indirizzata a Marlow, pare scritta da un amante tradito che lamenta la brusca dipartita di Jim, cfr. R. HAMPSON, «'Not Certain of Him': First and Last Sights in *Lord Jim*», in F. CIOMPI (a cura di), *One of Us. Studi inglesi e conradiani in onore di Mario Curreli*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 43. A mio avviso, questo processo di femminilizzazione del personaggio inizia però sin dall'episodio del *Patna*: precisamente subito dopo che l'eroe smette di sognare a occhi aperti virili avventure e, con una transizione di grande efficacia narrativa, insensibilmente precipita in un languore femminile mentre il sangue gli si tramuta in latte. Christophe Robin vede un'anticipazione della femminilizzazione di Jim anche nell'incidente (la caduta di parte dell'alberatura) che lo lascia «'disabled', impotent», cfr. C. ROBIN, «The Traces of the Feminine in *Lord Jim*», in *L'Epoque Conradienne*, XXXIV, 2008, p. 191.

²⁵ C.G. JUNG, «Cristo, un simbolo del Sé», in *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé, Opere*, vol. IX, t.2, Torino, Boringhieri, 1970, p. 66.

²⁶ Anche i pellegrini giocano una parte significativa nel sottotesto 'polacco'. Quando Jim rifiuta di sottoscrivere la posticcia versione dell'incidente architettata dagli altri fuggiaschi, lo fa per tema di «cheating the dead» (p. 103). I morti, la cui memoria non va offesa, non possono ovviamente essere gli ottocento pellegrini in viaggio verso la Mecca, scampati, in realtà, al peggio. Per condensazione simbolica, essi sarebbero allora il popolo polacco e, in particolare, gli ardimentosi compagni di strada del padre, come lui caduti o pronti a cadere nella marcia verso la libertà e parimenti ispirati da una fede assoluta («the call of an idea», p. 14). A stabilire l'equivalenza fra gli ottocento pellegrini e i patrioti belligeranti contribuisce anche il riferimento numerico. Nell'immaginario conradiano e, in genere, polacco, il numero 800 è infatti legato a un celebre pronunciamento di Napoleone, il personaggio storico forse più studiato da Conrad e fra i più amati in Polonia, tanto da essere menzionato nell'inno nazionale e da indurre Adam Mickiewicz ad adottare 'Napoleone' come secondo nome al momento di iscriversi all'Università di Wilno. Secondo un detto di Bonaparte pronunciato all'indirizzo del principe Poniatowski, 800 polacchi valevano infatti 8000 soldati. 800 è insomma il numero dei valorosi e patriottici combattenti per antonomasia (per alcune attestazioni ottocentesche, cfr. J. STRASEWICZ, *La révolution du 29 novembre 1830, ou Portraits de personnes qui ont figuré dans la dernière guerre de l'indépendance polonaise*, Paris, Dinard, 1832, p. 6; L. CHODŹKO, *Histoire populaire de la Pologne*, Paris, Collection Georges Barba, 1864, p. 293, e A.J. OSTROWSKI, *Żywot Tomasza Ostrowskiego*, Paryż, W księgarni i drukarni polskiej, 1840, t. 2, p. 381). Si ricorderà del resto che, a salvare il *Patna*, ci pensa una nave da guerra francese (combattenti che soccorrono fratelli combattenti, altro che la nave 'letteraria' che mette in salvo Jim-Conrad). Intervento, quello dei francesi, che Gustav Morf assume a conferma dell'assimilabilità di *Patna* e Polska: «Ever since the rise of Napoleon, the Poles have expected their help to come from France», G. MORF, *Joseph Conrad. The Polish Heritage*, cit., p. 164.

Sulla sovrapposibilità dei concetti di 'patriota' e 'pellegrino' nella cultura polacca sin dai tempi di Mickie-

favore dell'Inghilterra, il disimpegno politico e un comodo matrimonio borghese (Jessie George come *panna młoda*)? *Excutienda damus praecordia*. Ciò che preme sottolineare, crociantamente interessati più ai parti (il testo) che non alle partorienti (l'autore), è comunque la femminilizzazione dell'eroe, ulteriore segno e causa, secondo ovvi stereotipi di *gender* e di *genre*, del mancato superamento della prova di coraggio.²⁷ Aggiungendo magari, per completare la meta-

wicz, rimando a quanto scrive Andrea Ceccherelli: «All'indomani della disfatta del moto insurrezionale, due sono le figure che occupano un posto centrale nell'immaginario nazionale: il carcerato e l'esule. Entrambe in *Dziady* parte III compaiono avvolte in un'aura sacrale: carcerati ed esuli diventano martiri e pellegrini. La parola martire compare già nella dedica: 'martiri della causa nazionale' sono detti i tre 'compagni di studio, di prigionia, di esilio' (U.N.) ai quali è dedicato il poema; 'pellegrino' è detto invece il protagonista del poema nell'*Episodio* finale, quando viene deportato in Russia. 'Pielgrzymstwo', nome collettivo che indica l'insieme dei pellegrini, assurge a parola chiave e tassello centrale nel mosaico di significati sacrali che compongono la nuova idea di nazione. Non è un caso che la prima rivista polacca fondata all'estero (novembre 1832) e destinata agli emigrati, diretta per breve tempo nel 1833 dallo stesso Mickiewicz, prenda il nome proprio di 'Pielgrzym Polski' (Il Pellegrino Polacco). Il rapporto tra Nazione e Pellegrini in quest'epoca è talmente stretto che i due termini costituiscono un'endiadi: la nazione polacca è nazione di pellegrini, poiché la sua parte migliore è costretta all'esilio. 'Il pellegrino è l'anima della nazione polacca', scrive Mickiewicz nel suo 'Catechismo dei Pellegrini', composto subito dopo la terza parte di *Dziady* e pubblicato nel medesimo 1832 col titolo di *Libri della Nazione polacca e dei Pellegrini polacchi*», A. CECCHERELLI, «L'immagine della nazione polacca in *Dziady* parte iii di Adam Mickiewicz», in *Lingue Linguaggi*, V, 2011, pp. 93-94.

La sacralità dell'immagine del pellegrino-esule-patriota viene ancora difesa negli anni '60 da Apollo Korzeniowski, il quale dà un giudizio durissimo su quanti, specialmente fra le nuove generazioni, tradiscono il mandato patriottico e la nobile condizione di esule politicamente impegnato per darsi a una vita senza ideali in dorati esili occidentali: una descrizione in cui il giovane dandy noto come 'Monsieur George' poteva in qualche misura riconoscersi. Si vedano, al riguardo, le parole di Henryk, l'eroe di un'incompiuta trilogia teatrale del padre di Conrad: «No secrets – none at all! More conspiracies?! The generation which I fondly contemplate and of which I am a member has taken a road which is open and [therefore] safe – as so many counts, men of the world, industrialists, gentlemen and ladies can testify, having survived life's difficult moments by squawking and screeching on the banks of the Seine, the Thames and the Tiber. So many of my male and female contemporaries are greater or lesser clowns. Their last remnants can still be seen in fashionable drawing rooms and their portraits continue to grace the fashion magazines. Having been born, we even underwent a slight baptism for the sake of tradition, but this baptism into humanity did not in any way force us to be [truly] humane», A. NAŁĘCZ-KORZENIOWSKI, *Koniec pana Henryka. Komedia*, Rkps BJ (manoscritto conservato presso la Jagiellonian Library di Cracovia), segn. 6577 IV, Vol. II, ff. 128-29, cit. in G. ZYCH, «Apollo Nałęcz-Korzeniowski as a Playwright», in *Yearbook of Conrad Studies (Poland)*, V, 2010, p. 72, trad. di G. Zych, corsivi miei. L'immagine dei *clown*, associata da Apollo agli esuli senza fede, ritorna fra l'altro in *Lord Jim* in riferimento ai fuggiaschi dal *Patna*, figure cialtronesche e antitetiche ai pellegrini, che invece rispondono al 'richiamo di un'idea': «They had no leisure to look back upon his passive heroism, to feel the sting of his abstention. The boat was heavy; they pushed at the bow with no breath to spare for an encouraging word: but the turmoil of terror that had scattered their self-command like chaff before the wind, converted their desperate exertions into a bit of fooling, upon my word, fit for knockabout clowns in a farce» (p. 81).

²⁷ Jim si era già dimostrato in ritardo all'appuntamento con l'eroismo quando, da allievo ufficiale, non era stato abbastanza reattivo da accorrere in soccorso di una nave in procinto di affondare nel Tamigi. Il fatto che l'eroe del momento si riveli, in quell'occasione, un ragazzino dai lineamenti femminili («with a face like a girl's», p. 9) è un ulteriore smacco alla filotimia e alla mascolinità frustrata di Jim. L'episodio anticipa la femminilizzazione simbolica del personaggio quando egli manca la ben più decisiva occasione d'eroismo a bordo del *Patna*. Qui Jim retrocede a uno stadio muliebre evidentemente ancor più distante dalla virilità rispetto al pur imberbe collega di un tempo.

fora, che a questo passo conradiano si attaglia a perfezione l'idea di Frye per la quale l'autore funge più da levatrice che non da padre dei testi, la cui effettiva paternità va semmai ascritta a forma, tradizione e inconscio.

Tornando sulla scialuppa del *Patna* e al viaggio verso la salvezza, esso si svolge in gran parte di notte. L'assenza del sole simboleggia la sordina temporaneamente messa alle respiscenze superegoiche dell'eroe, alla paura della legge e degli sguardi accusatori: «No fear, no law, no sounds, no eyes – not even our own, till – till sunrise at least» (p. 94). Il sole appena sorto, segno ormai associato al destino del personaggio, il mattino seguente splenderà su Jim, ben saldo al timone della barca. Proiettando la luce della coscienza pubblica sul giovane, ne testimonierà la ritrovata determinazione, come se l'eroe avesse voluto farsi trovare subito deciso a riscattare se stesso dinanzi alla comunità. Anche il verbo *jump up*, che indica un moto direzionalmente inverso (dal basso verso l'alto) a quello descritto dal vergognoso salto dalla nave alla scialuppa,²⁸ sottolinea l'immediata volontà di riscatto del giovane: «And the rising sun found him just as he had jumped up first in the bows of the boat» (p. 95). Il viaggio in barca verso la salvezza descrive comunque un intero corso compiuto dal sole, un micro-ciclo completo della vita di Jim, dall'esordio pieno di speranze al tramonto inglorioso. Scontato qui evocare l'archetipo del viaggio notturno del sole, miticamente compiuto a bordo di una barca che rappresenta la morte, cui segue, con il sopraggiungere del mattino, la resurrezione del dio eliaco. Comunque sia, la ritrovata luce non danneggia l'eroe. Rinnovando silenziosamente i propri propositi di riscatto, da subito egli impara a convivere stoicamente col sole più cocente. L'astro dardeggiante anticipa infatti lo sguardo inquisitorio, l'atteggiamento sprezzante e reprobatorio cui Jim sarà sottoposto dai propri simili una volta tornato sulla terra ferma. L'ostinato infierire della luce su Jim mima la super-coscienza sociale e corporativa al cui giudizio l'eroe ha già deliberato di non sottrarsi: «The sun crept all the way from east to west over my bare head, but that day I could not come to any harm, I suppose. The sun could not make me mad...» (p. 98).

Il *Patna*, contrariamente alle previsioni, non affonderà e i pellegrini saranno condotti in salvo. Seguirà un'inchiesta, in conseguenza della quale Jim, unico dei responsabili a presentarsi dinanzi alla commissione giudicante, si vede ritirare il brevetto d'ufficiale, mentre l'altezzoso capitano Brierly, uno dei suoi giudici, si suicida misteriosamente.

Quando Marlow, un mese dopo l'incidente del *Patna*, incontra Jim all'inchiesta, il giovane, ancora colto nell'atto di fissare il sole, persiste nel volgere lo sguardo verso l'origine del bene e della gloria: «The young chap, making no

²⁸ «It was as if I had jumped into a well – into an everlasting deep hole...» (p. 87).

movement, not even stirring his head, just stared into the sunshine. This was my first view of Jim» (p. 33). Malgrado si trasformi, come dicevo, in una sorta di Caino errante, perennemente inseguito dalla colpa, il giovane non si piega a un destino inglorioso. Un certo Chester, in società con Holy-Terror Robinson – fin troppo scoperto il simbolismo onomastico – vorrebbe mettere Jim a capo di una quarantina di *coolies* e affidargli la raccolta del guano (anticipazione del motivo della splendida farfalla posata su un mucchio di sudiciume, successivamente introdotto da Stein) su un'isola remota. Il sole allo zenit sembra dunque ironicamente prospettare un ben misero culmine della carriera di Jim: «I said nothing. I had a rapid vision of Jim perched on a shadowless rock, up to his knees in guano, with the screams of sea-birds in his ears, the incandescent ball of the sun above his head» (p. 128).

Ma per Jim il destino ha ben altro in serbo. A partire dalla nota introduttiva al romanzo e in diversi passi del testo, egli è descritto come una creatura celeste, discesa dal cielo su una nuvola o in movimento sotto la sua egida. È il figlio del sole, come dimostra la descrizione del suo avvicinamento alla corte del rajah Allang, un losco oppiomane che, a Patusan, campa di ruberie e violenze:

In the midst of these dark-faced men, his stalwart figure in white apparel, the gleaming clusters of his fair hair, seemed to catch all the sunshine that trickled through the cracks in the closed shutters of that dim hall, with its walls of mats and a roof of thatch. He appeared like a creature not only of another kind but of another essence (p. 175).

L'eroe pare inavvicinabile per il sordido mondano. Come l'angelo di Meister Eckhart, all'inferno Jim vola nella propria nuvoletta di paradiso: «living before me, under his own little cloud» (p. 180).

L'occasione di riscatto tanto attesa da Jim gli viene infine offerta dal mercante Stein, per intercessione di Marlow. Jim rappresenterà gli interessi di Stein a Patusan, territorio lontano dalla civiltà e infestato da gruppi di potere rivali che se ne disputano il controllo. Di nuovo, quando Marlow fa sbarcare il suo protetto a Patusan, il sole calante solennemente segna la fine di un ciclo. Jim ha ormai cancellato la propria esistenza prima di Patusan: «Never existed – that's it, by Jove» (p. 178). Una nuova vita – l'esistenza al suo punto più basso, quello in cui la vita viene data a sé senza alcun sviluppo precedente, diceva Fichte – ha quindi inizio per lui nell'Eden del sole perenne (e di un'altrettanto costante, disforica foschia): «the everlasting sunlit haze» (p. 185). Qui gli eliotropismi dell'eroe sembrano finalmente approssimarlo all'essenza della luce: «soaring towards the sunshine» (p. 187). Grazie alle sue imprese militari, tese a instaurare un ordine pacifico e giusto, presto il giovane diviene una sorta di leggenda vivente fra i nativi. Mentre prepara il proprio trionfo bellico sullo sceriffo Alì, Jim appare all'apice della gloria, fuoriuscito dalle tenebre, alto nel sole:

And there I was with him, high in the sunshine on the top of that historic hill of his. He dominated the forest, the secular gloom, the old mankind. He was like a figure set up on a pedestal, to represent in his persistent youth the power, and perhaps the virtues, of races that never grow old, that have emerged from the gloom. I don't know why he should always have appeared to me symbolic. Perhaps this is the real cause of my interest in his fate. I don't know whether it was exactly fair to him to remember the incident which had given a new direction to his life, but at that very moment I remembered very distinctly. It was like a shadow in the light (pp. 202-203).

Quando Marlow, a seguito dell'ultima visita al suo protetto, lascia per sempre Patusan, Jim è tentato di affidargli un messaggio per i suoi in Europa. Il simbolismo del sole, per metà affondato nel mare, trasmette qui l'idea che una parte dell'esperienza inglese di Jim, legata all'ipoteca superegoica e alla figura del padre, ancora sopravvive nella sua memoria. Ma ben presto l'eroe rinuncia al proposito. Ormai egli appartiene a Patusan. Il sole sprofonda completamente a segnare il completo affrancamento dal suo retaggio europeo (la sudditanza nei confronti del padre) e il definitivo distacco anche da Marlow, padre vicario. Jim è diventato un soggetto psicologicamente autonomo, un sicuro membro della comunità orientale, Tuan Jim:

«Tell them...» I had waited – curious I'll own, and hopeful too – only to hear him shout, «No – nothing.» [...]

The half-submerged sun faced him; I could see its red gleam in his eyes that looked dumbly at me... «No – nothing.» he said, and with a slight wave of his hand motioned the boat away. I did not look again at the shore till I had clambered on board the schooner.

'By that time the sun had set. The twilight lay over the east, and the coast, turned black, extended infinitely its sombre wall that seemed the very stronghold of the night; the western horizon was one great blaze of gold and crimson in which a big detached cloud floated dark and still, casting a slaty shadow on the water beneath, and I saw Jim on the beach watching the schooner fall off and gather headway (p. 256).

Nell'ultima parte del romanzo, si susseguono le immagini del sole calante che accompagnano la morte di Dain Waris e anticipano la fine di Jim. Anche il desiderio di pace dell'eroe, figura della pulsione di morte, si esprime ora nella brama del tramonto: «Principally, he longed for sunset» (p. 187). Le ultime due apparizioni del sole all'interno della vicenda simboleggiano il bagno di sangue finale che si verificherà a Patusan: «The sky over Patusan was blood-red, immense, streaming like an open vein. An enormous sun nestled crimson amongst the tree-tops, and the forest below had a black and forbidding face» (p. 315). E il definitivo tramonto dell'eroe solare in una terra «that under the western sun looks like the very stronghold of the night» (p. 317). Il sole si è inabissato. L'eroe muore. Il ciclo mitico è compiuto.

Ho ripercorso brevemente gli eventi essenziali della parabola di Jim come eroe solare non per suggerire un'interpretazione inedita del romanzo, semmai per ri-orientarla e richiamare i presupposti di una più originale considerazione del testo come incentrato non semplicemente sull'isotopia della luce, in buona misura garantita appunto dal mito solare, bensì dall'incrocio di questa direttrice tematica con quella della pietra.

La cogenza dell'isotopia litica è data anzitutto dall'associazione dei principali personaggi del romanzo a delle pietre. Jim, da buon *wanderer*, è una «rolling stone» (p. 150). Marlow è, di volta in volta, una pietra («stone») o un mattone («brick»). Il solenne, statuario Doramin, pare fatto «of stone» (p. 198), ma alla sua aurea nobiltà sembra alludere più sottilmente anche la parte iniziale del suo nome: *D'or*.²⁹ Ancor più espliciti i nomi di Stein, che in tedesco, lingua madre del mercante, significa 'pietra', e di Jewel, per più ragioni davvero una pietra preziosa.³⁰ Stein e Jewel, non a caso i personaggi onomasticamente più marcati dalla semantica litica, sono quelli maggiormente vicini a Jim o che meglio lo comprendono. Dopo la scomparsa dell'eroe, i due vivranno insieme, all'ombra del suo ricordo.

Salienza assumono poi, nel romanzo, un anello d'argento e uno smeraldo. L'anello, originariamente donato a Stein da Doramin in segno di amicizia, è la credenziale che Jim porterà con sé a Patusan, la 'marchiatura' che gli apre le porte del mondo edenico e straordinario, dopo che la zoppia, precedente marchio inflitto all'eroe, gli aveva spalancato quelle del mondo infernale e ordinario. Occorre notare che sia l'anello, sia lo smeraldo sono tenuti sul petto, nascosti sotto le vesti, da Jim³¹ e Jewel.³² Entrambe le pietre rappresentano un valore intimo, non esibito, una purezza ideale che riposa nel profondo.

L'anello rappresenta l'amicizia e l'onore. Trasforma l'eroe caduto nel destina-

²⁹ Doramin è associato all'oro sin dalla prima descrizione: «Doramin was one of the most remarkable men of his race I had ever seen. His bulk for a Malay was immense, but he did not look merely fat; he looked imposing, monumental. This motionless body, clad in rich stuffs, coloured silks, *gold* embroideries; this huge head, enfolded in a red-and-*gold* headkerchief; the flat, big, round face, wrinkled, furrowed, with two semicircular heavy folds starting on each side of wide, fierce nostrils, and enclosing a thick-lipped mouth; the throat like a bull; the vast corrugated brow overhanging the staring proud eyes – made a whole that, once seen, can never be forgotten» (p. 198, corsivi miei).

³⁰ Secondo più di un critico, del resto, la ragazza, come Jim spesso vestita di bianco, rappresenta la completezza dell'ideale femminile: «a careful combination of native and white, dark mistress and fair wife, the possibility of excess but also its management», P. MONGIA, «Empire, Narrative, and the Feminine in *Lord Jim* and *Heart of Darkness*», in G. FINCHAM, M. HOOPER (eds), *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad Under Empire*, Cape Town, UCT Press, 1996, p. 128.

³¹ «He was stumping about the room flourishing his arm absurdly, and now and then feeling on his breast for the ring under his clothes» (p. 180).

³² «[O]n the other hand, there could be no doubt she wore the white man's jewel concealed upon her bosom» (p. 215).

tario di un contratto di riscatto. Lui, che ha sempre vissuto in completa solitudine, fuggendo la confidenza degli uomini, si avvicinerà a Patusan accompagnato dal segno di un'intima forma di socializzazione: l'amicizia. L'eroe spedirà poi l'oggetto a Doramin, a suffragio della veridicità di un suo messaggio portato al capo indigeno dal proprio servitore, Tamb'itam.

A Patusan, Jim dimostra finalmente quel che vale. Lo smeraldo di cui egli s'impossessa, tradizionale simbolo di speranza, primavera e rinascita, sarà il segno del suo desiderio di accedere magicamente a una nuova vita. Il fatto che la pietra sia probabilmente «unlucky» anticipa d'altra parte l'esito infausto di queste attese, che trovano momentanea personificazione in Jewel, donataria (gioiello nascosto in un gioiello) dello smeraldo:

The emerald seems to appeal more to the Eastern imagination than any other precious stone. The white man had obtained it, I was told, partly by the exercise of his wonderful strength and partly by cunning, from the ruler of a distant country, whence he had fled instantly, arriving in Patusan in utmost distress, but frightening the people by his extreme ferocity, which nothing seemed able to subdue. Most of my informants were of the opinion that the stone was probably unlucky, – like the famous stone of the Sultan of Succadana, which in the old times had brought wars and untold calamities upon that country. Perhaps it was the same stone – one couldn't say. Indeed the story of a fabulously large emerald is as old as the arrival of the first white men in the Archipelago; and the belief in it is so persistent that less than forty years ago there had been an official Dutch inquiry into the truth of it. Such a jewel – it was explained to me by the old fellow from whom I heard most of this amazing Jim-myth – a sort of scribe to the wretched little Rajah of the place; – such a jewel, he said, cocking his poor purblind eyes up at me (he was sitting on the cabin floor out of respect), is best preserved by being concealed about the person of a woman. Yet it is not every woman that would do (pp. 214-15).

Censiti i più evidenti segni individui della pietra, vediamo adesso di ripercorrere per sommi capi l'isotopia litica. Il nesso esplicito fra pietra e luce viene chiarito da Marlow: la pietra, l'attrito litico, è ciò che serve a far brillare le scintille della luminosità. È incontrando Stein e Jewel che l'anima romantica di Jim può rifulgere nei campi dell'onore e dell'amore. D'altra parte, perché l'alienazione deontica e l'alta differenziazione dell'eroe possano romanticamente risaltare, perché i suoi nobili sogni possano sussistere e inverarsi, egli deve venire a contatto con la petrosa concretezza, ora triviale e rozza, ora a suo modo acuminata, della vita oggettiva. In termini fichtiani, protendendosi verso il mondo, l'io di Jim, dolorosamente e ineluttabilmente, incontra la delimitazione del non-*io*: «it is respectable to have no illusions – and safe – and profitable – and dull. Yet you, too, in your time must have known the intensity of life, that light of glamour created in the shock of trifles, as amazing as the glow of sparks struck from a cold stone – and as short-lived, alas!» (p. 173). Tutti hanno avuto illusio-

ni romantiche, concede Marlow. Rifiutandosi di rinunciarsi e di adeguarsi al mondo inconciliato, Jim s'inserisce in una catena di personaggi che va da Don Chisciotte (come l'*ingenioso hidalgo*, Jim cade vittima di sogni ispirati dai romanzi dopo «a course of light holiday literature», p. 7) a Fabrice del Dongo, e che comprende gli eroi di quello che Lukács chiamava 'il romanzo dell'idealismo astratto'. Al contrario dell'eroe del *Bildungsroman* tedesco, che, al culmine della sua parabola formativa, entra nel mondo, come si esprime Hegel, «secondo ragionevolezza», l'idealista astratto non viene a patti con la prosaicità delle leggi mondane, le nega nonostante tutto, asserisce *usque ad finem* il diritto all'assoluto, a costo di mettere fra parentesi le reiterate smentite al proprio titanico volontarismo che gli procura la realtà. Quella di Jim, in quanto idealista astratto, non è dunque una vicenda di formazione, bensì una sequela di ripetute, dolorose iniziazioni alla 'vita vera' di cui il personaggio si ostina ad ignorare il portato anti-romantico.

La pietra rappresenta allora l'oggettività e il confine fra io e non-io, fra Jim e il mondo, fra l'idealista romantico e l'elemento distruttivo. È il carapace dello spirito grazie al quale l'idea permane inviolata dagli affronti della vile materia e dalle turpitudini dell'esistenza ordinaria: la necessaria protezione di «souls, steeled in the impenetrable armour of resolution» (p. 69), animi capaci di sacrificare persino la vita per un'ideale. La pietra marca anche la recisa contrapposizione fra Jim e il mondo, appaia esso sotto forma di marinai volgari e aggressivi: «I flinched no more than a stone. I was as solid standing there as this» (p. 72), o sotto quella del filibustiere Brown, al quale Jim oppone una resistenza da «stone wall» (p. 286). L'eroe delimita il non-io osteggiando il tenebroso elemento distruttivo con la fermezza di un essere petrigno, affinché il suo io profondo possa permanere inaccessibile: «dark powers should not rob him twice of his peace. He sat like a stone figure» (p. 312). E duro come la pietra, almeno in un primo momento, Jim effettivamente si rivela nei confronti di Brown, l'avventuriero che, giunto a Patusan in cerca di viveri, vi si trattiene intravedendo la possibilità di loschi affari. Da parte sua, Brown intuisce che Jim nasconde qualche magagna e determina il riemergere del contenuto censurato dei pensieri dell'eroe usando, in riferimento a Patusan, lo stesso termine, «hole», con cui il giovane aveva descritto il salto dal *Patna*: «He asked Jim whether he had nothing fishy in his life to remember that he was so damnedly hard upon a man trying to get out of a deadly hole by the first means that came to hand – and so on, and so on» (p. 296).

Il ritorno del rimosso ben presto tramuta il paradiso in inferno. E, come accade in *Victory* con il mellifluo Mr Jones, «gentleman-at-large», è la caricatura di un gentiluomo, un improbabile 'Gentleman' Brown, a svolgere la funzione del serpente che introduce il male nell'Eden. «The devil is a gentleman», come recita il proverbio. Il gentiluomo corrotto e ingaglio fitto rappresenta il male in quanto

decadenza, lo stato di morbosa deiezione in cui l'umanità 'migliore', la presunta aristocrazia del sangue, che non è più aristocrazia dell'essere, è precipitata nel secolo dell'utilitarismo. Una decadenza sottolineata anche dai nomi dei due presunti gentiluomini, Jones e Brown, fra i più corrivi e ordinari di quanti noti all'onomastica inglese. Del resto *brown*, 'marrone', è tonalità oscura e patentemente antitetica alla solarità di Jim. Al pari del Satana di Blake, Brown è davvero, per dirla con il poeta, «accusatore» del peccato e «limite dell'opacità».³³

Tornando all'isotopia litica, ultima importante applicazione, è interessante notare come essa ravvicini i due personaggi che svolgono una funzione paterna nei confronti di Jim: il padre biologico dell'eroe, un austero ecclesiastico dell'Essex che debitamente instilla nel figlio un rigoroso senso etico (la Legge), e il padre vicario di Jim, ovvero il capitano Marlow, che assolve invece alla funzione paterna con diverso 'stile dell'attaccamento', orientato a trasmettere sicurezza e autonomia. È infatti solo in riferimento a loro, o al loro ambito di vita, che nel testo ricorre il termine «brick». Si veda, al riguardo, il «wall of bricks» (p. 7) contiguo all'avito edificio ecclesiastico del sacerdote, in Inghilterra, e l'apostrofe di Jim a Marlow in cui «brick» sta per 'uomo perbene': «'You are a brick!' he cried next in a muffled voice» (p. 141). Il mattone, superficie troppo opaca per riflettere romantici bagliori di luce, connota una costruzione familiare, una realtà rassicurante, il rigoroso retaggio paterno, una scarsa immaginazione e l'uomo dabbene.

Del pari opportuno è infine osservare che solo in associazione ai due 'padri' di Jim, a ciò che essi fanno o al luogo dove abitano, ricorre l'espressione «first stone», come a evidenziare la funzione edificante, fondativa, esercitata con alterna fortuna dalle figure genitoriali. Di 'prima pietra' si parla infatti in riferimento alla solita chiesa dell'Essex³⁴ e a uno dei tentativi, vanamente messi in piedi da Marlow, di assicurare un'occupazione a Jim presso amici o conoscenti.³⁵

Altri scambi simbolici

Abbiamo visto che il capitano Brierly, con gesto apparentemente inspiegabile, si suicida a seguito dell'inchiesta su Jim, alla quale il contegnoso ufficiale

³³ Sull'argomento si diffonde N. FRYE, *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 190, da cui traggio le citazioni blakiane.

³⁴ «The little church on a hill had the mossy greyness of a rock seen through a ragged screen of leaves. It had stood there for centuries, but the trees around probably remembered the laying of the first stone» (p. 7). Il grigiore della pietra sarà di nuovo evocato quando Jim, a Patusan, decide di rompere ogni comunicazione con la famiglia. Sarà una «slaty shadow on the water beneath» (p. 197) a richiamare per l'ultima volta la grigia ingerenza paterna sulla struttura psicologico-motivazionale di Jim.

³⁵ «I laid on Jim's behalf the first stone of a castle in Spain» (p. 144).

partecipa in veste di commissario. Una prima motivazione dell'atto di Brierly è la sua sofferta identificazione con Jim. Si verifica una sorta di 'controtransfert complementare', come il fenomeno è definito in psicanalisi,³⁶ per cui l'analista, nel nostro caso l'analista-giudice, a forza di cercare di intendere le ragioni e la psiche del giudicato, entra in contatto empaticamente tanto stretto con essa da finire per dividerne il dissesto ('controtransfert concordante') e, quindi, provare fastidio, talvolta in forme insopportabili, per i sentimenti di colpa e il desiderio di riparazione in lui evocati. La riparazione, nel caso di Brierly, riguarda i danni inflitti all'etica corporativa e alla gerarchia sociale basata sulla superiorità di classe e razza convenzionalmente associata agli ufficiali e ai bianchi. Brierly, cultore ossessivo dall'integrità morale e professionale, non può ammettere che un membro della sua corporazione si esponga al pubblico ludibrio, come fa Jim, gettando discredito sull'intera marineria e ostentando indifferenza per il giudizio di chi rappresenta l'ordine. In uno studio del 1897 intitolato *Le suicide*, Émile Durkheim definì 'anomico' un suicidio di questo tipo: un atto estremo che denuncia la vacuità delle regolazioni morali e delle norme sociali codificate in leggi. Con la sua sottomissione puramente formale a un'inchiesta screditante, un vuoto rito che non spiega le motivazioni profonde di Jim,³⁷ l'eroe dimostra infatti l'insignificanza delle leggi e distrugge l'astratta impalcatura su cui riposa l'etica dell'ufficiale. La rigida deontologia di Brierly si sgretola dinanzi all'inesplicabile. Suicidandosi, egli mette allora in scena un curioso incrocio simbolico fra uomini, salti e cani, che sottende uno 'scambio' fra vita e morte, onore e vergogna, fedeltà e tradimento. Si uccide saltando dalla *Ossa* perché si identifica con il giovane rovinatosi saltando dal *Patna*. Morendo 'al posto di Jim', egli cancella la vergogna non dalla parte dell'oggettività (Jim) ma da quella della soggettività (la coscienza pubblica che osserva e giudica l'eroe). E in questo modo gli dona una nuova vita, esattamente come accade con Rover, il fedele cane che fa rinchiudere nella sala nautica per impedirgli di seguirlo nel suo tuffo mortale. Jim, dal canto suo, quasi che alla parte integra e 'fedele' del proprio sé fosse stato impedito di saltare e fosse quindi stata preservata dalla corruzione, comincerà una nuova vita da *rover* (sui suoi «wanderings» il testo torna più volte). Diverrà un idealista errante pronto a morire per onore e fedeltà, anziché lo *yellow dog*, il cane rognoso (il codardo, dacché il colore giallo ha questa valenza in inglese), al quale egli crede Marlow ignominiosamente lo paragoni, a voce alta, dopo una sessione dell'inchiesta.

Queste risposdenze simboliche fanno parte di quel *pattern* di ripetizioni,

³⁶ H. RACKER, *Transference and Countertransference*, New York, International U.P., 1968, p. 183, illustra il fenomeno facendo proprio l'esempio di un paziente sull'orlo del suicidio.

³⁷ «Apparently he shared Brierly's contemptuous opinion of these proceedings ordained by law» (p. 63).

richiami a distanza e ritorni sulle esche disseminate nella narrazione che, osservava Hillis Miller, caratterizzano Conrad e in particolare *Lord Jim*,³⁸ un testo la cui densità simbolica, sconosciuta alla produzione conradiana precedente, è forse paragonabile solo a *Heart of Darkness*, storia anch'essa non a caso narrata da Marlow. Il simbolismo surroga la reticenza di Marlow, che non vuole affermare nulla, né può sapere tutto. I continui, suggestivi richiami di parole intrecciate, innamorate, interconnesse alimentano la bellezza del testo.

Patusan: l'Eden interumano

A Patusan, dove il tempo 'cronico' è fermo come l'orologio di Tunku Allang e dove vige, come osserva John Peters, un tempo ciclico, scandito da sole, luna, stagioni,³⁹ Jim, soggetto finora scisso e tensivo, fa infine esperienza degli assoluti da sempre romanticamente sognati. I suoi nobili ideali, a lungo vagheggiati e mai incarnatisi nell'esperienza precedente, qui camminano sulle gambe degli uomini: l'amore, la fedeltà (Jewel); l'amicizia, la lealtà, il valore guerriero (Dain Waris, nome che contiene non a caso *war*); l'onore, la giustizia (Doramin); l'approvazione della comunità.⁴⁰ È semmai Jim, carico di storia 'bianca' e di secoli di civiltà dell'utile, a rimettere in cammino, con la sua venuta, il tempo cronico a Patusan, come dimostra simbolicamente la riparazione, per sua mano, del suddetto orologio.

Patusan è comunque per molti versi paradiso, Eden interumano: «the impossible world of romantic achievements» (p. 66). Qui s'invera quanto annunciato dall'epigrafe apposta al romanzo, un pensiero di Novalis noto a Conrad nella

³⁸ Oltre al citato testo di Hillis Miller, sulla coerenza e coesione testuale si veda l'acuto l'articolo di A.H. SIMMONS, «'He was misleading': Frustrated Gestures in *Lord Jim*», in A.H. SIMMONS, J.H. STAPE (eds), *Lord Jim: Centennial Essays*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 31-47, e J. LOTHE, «Repetition in Conrad's *Lord Jim*», *L'Époque Conradienne*, XXX, 2004, pp. 97-105. Un recente tentativo di leggere il romanzo come unità organica, anziché come testo sostanzialmente bisecato ('con la schiena spezzata in due', diceva Leavis), o addirittura «an absurdity as a whole», come scrisse George Orwell («Review of 'The Nigger of the 'Narcissus', etc by Joseph Conrad», in S. ORWELL, I. ANGUS (eds), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, London, Secker & Warburg, 1968, p. 389), o come retto da una «logique narrative de l'aléatoire et de l'accidentel» (J. PACCAUD-HUGUET, «*Lord Jim*: cherchez le féminin», in *L'Époque Conradienne*, XXXI, 2005, p. 45), si deve a K.B. NEWELL, *Conrad's Destructive Element: The Metaphysical World-View Unifying Lord Jim*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, che fonda le proprie ipotesi 'continuiste' sia sull'analisi del manoscritto di *Lord Jim* che sulle risultanze di lettura del testo definitivo. La funzione coesiva della meta-discorsività testuale è invece attentamente studiata in R. AMBROSINI, *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, cit., in particolare pp. 117-18.

³⁹ J.G. PETERS, *Conrad and Impressionism*, cit., p. 92.

⁴⁰ Come osserva Cedric Watts «Jim's romantic dreams need a responding community for their fulfilment», C. WATTS, «Bakhtin's Monologism and the Endings of *Crime and Punishment* and *Lord Jim*», in A.H. SIMMONS, J.H. STAPE (eds), *Lord Jim: Centennial Essays*, cit., p. 27.

traduzione di Carlyle apparsa in *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*: «It is certain my conviction gains infinitely, the moment another soul will believe in it». Ciò in cui si crede acquisisce maggior valore se condiviso da un'altra anima, ovvero se si stabilisce una sorta di comunità spirituale delle coscienze, per usare un'espressione di Fichte. In effetti Jim si guadagna la stima dei maggiorenti della comunità bugi, che sembrano condividere il suo senso dell'onore. Ottiene il rispetto dell'intera popolazione, che ammira i suoi modi al punto di attribuirgli l'epiteto di *tuan*, cioè 'lord'. Lui, che era stato trasformato in un reietto e un *rover* solitario dal fatale salto dal *Patna*, si ritrova finalmente reintegrato nella dimensione sociale del *noi*. Dal *Patna* a *Patusan*. Come è stato notato ciò che, linguisticamente e concettualmente, si aggiunge al primo lemma è proprio *us*, 'noi'. Ciò che trasforma l'inferno (il *Patna*) in precario paradiso (*Patusan*) è la ritrovata comunione sociale, la forma di vita del *noi*. Finalmente Jim pare davvero «one of us», per tornare alla definizione di Marlow, un uomo come tutti, un membro del consesso umano nel senso più ampio e degno. A *Patusan*, Jim rinasce a nuova esistenza. L'alienazione deontica si stempera nell'integrazione. Con la voluttà di Adamo nomotete, che attribuisce un nome a ogni nuova cosa incontrata nell'Eden, il narratore di questa sezione 'paradisiaca' della vicenda sembra giocare insistentemente sui simbolismi onomastici dei suoi personaggi. Jim s'innamora di Jewel, come un'associazione allitterativa (*Jim-Jewel*, fenomeno speculare alla diade *Patna-Patusan*) faceva del resto presagire. Il nome della donna allude alla socializzazione a due che la coppia amorosa determina: Jewel contiene *io* (*je*), *noi* (*we*) e forse *lei* (*elle*). Fondendosi con l'oggetto d'amore e ponendo il *noi* là dove c'era l'*io*, irrelato e tensivo, l'*io* trova il proprio bene. Jewel è un nome compendiario dell'individualità divenuta, da assolutamente propria, propria-altrui, io-noi. La soggettività trascende il solipsismo, così almeno dovrebbe essere, grazie al vincolo erotico.

Queste 'parole sotto le parole' e altri anagrammi o paronomasie qui commentati, più che di deliberata progettazione sono verosimilmente frutto di suggestioni sonore o semantiche vagamente intuite e, forse, istintivamente assecondate dallo scrittore. Sappiamo, d'altronde, che un testo è più dei significati intenzionali dell'autore e che la fortuna, da sempre provvida collaboratrice dell'arte, le porge volentieri soccorso. La *tyche* ama la *techne*, come dicevano gli antichi, e Lionel Trilling con loro.⁴¹ Per illustrare il contributo del caso alla semiosi testuale basterebbe del resto l'esempio dell'epiteto *tuan*, con cui i nativi si rivolgono ai bianchi in ogni racconto malese di Conrad. Lì, di solito, *tuan*, se non del tutto adiaforico (le *adiaphora*, semmai trovino cittadinanza in letteratura,

⁴¹ L. TRILLING, «Arte e fortuna», in ID., *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 106-29. Sullo stesso punto, vedi anche H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., pp. 367-68.

sono le questioni indifferenti), è un lemma dallo statuto sostanzialmente opaco, semantizzabile senza brividi. Solo in *Lord Jim* l'epiteto subisce un effettivo 'aumento d'essere', lasciandosi proficuamente decodificare nell'omofono *two-one*. Due-uno, due-in-uno: di nuovo il programma amoroso di Tuan Jim,⁴² ricreare l'*holon*, ristabilire, grazie a Jewel, l'originaria, conchiusa integrità erotica, l'amore inteso come comunione perfetta, costituita un attimo prima che il paradiso, come ogni Eden conradiano, si dissolva tragicamente. Come accade a Heyst e Lena in *Victory*, la morte dell'eroe, l'annientamento o il danneggiamento dei suoi cari, si verificano infatti al culmine della compiutezza, quando gli iperbeni sembrano finalmente acquisiti, il sogno realizzato, gli amanti e gli amici pienamente amanti. È un'intensificazione romantica dell'idea di perdita come destino: sfugge di mano quello che a lungo si è cercato e, alla fine, posseduto quel poco che basta per rimpiangerne, con accresciuto dolore, la subitanea, definitiva dissoluzione. È la primultimità dell'esperienza paradisiaca. Si perde immediatamente ciò che si è fugacemente sperimentato per la prima volta, dopo un'agognante ricerca.

Le modalità del riscatto del proprio onore da parte di Jim, e la conseguente perdita del paradiso, rispondono per converso a una logica de-socializzante. «The Patusan episodes are developed in obvious counterpoint to the *Patna* affair», ricorda John Stape.⁴³ Invertendo stavolta la propria gerarchia assiologica, Jim ripete infatti, nella sostanza, la prova di coraggio fallita sul *Patna*, quando aveva anteposto la vita all'onore. Ma, altra iterazione, dopo l'inchiesta gestita da Brierly e associati, si sottopone anche a un ulteriore tribunale: quello della comunità bugi presieduta da Doramin.⁴⁴ E ripete infine la prima prova, quella fallita sul Tamigi all'epoca della scuola ufficiali, dimostrando stavolta la necessaria reattività alle provocazioni della storia. Pur di tener fede alla parola data, egli rinuncia a Jewel, antepoendo un ideale astratto a un concreto vincolo d'amore. Ci troviamo insomma, per usare la terminologia di Hegel, dinanzi alla «prima e più corrente collisione»⁴⁵ entro la sfera valoriale romantica: quella fra *onore* e *amore*. Scegliendo l'onore, Jim riscatta la propria presunta colpa (l'aver indiret-

⁴² Anche qui non manca del resto un referente concreto. Conrad conobbe un bianco chiamato 'Tuan Jim' dai nativi, un nipote del capitano Lingard, mentre era imbarcato sul *Vidar* nel 1887-88.

⁴³ J.H. STAPE, «*Lord Jim*», in J.H. STAPE (ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge U.P., 1996, p. 75.

⁴⁴ Anche il nome dell'albergo dove Marlow racconta la storia di Jim sembra alludere alla struttura 'processuale' di buona parte del romanzo. Malabar, ovvero *Mal à [la] barre*, richiama infatti l'idea di portare il 'male, la colpa, alla sbarra', ovvero raccontare, come fa Marlow, di un presunto crimine originario escutando varie testimonianze sulla sua natura. Notevoli, del resto, le analogie fra *Lord Jim* e *Delitto e castigo* di Dostoevskij. Sulle rifrazioni del concetto di colpa nel romanzo, cfr. L. VILLA, «*Lord Jim: la colpa*», in F. MORETTI (a cura di), *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 459-69

⁴⁵ G.F. HEGEL, *Estetica*, cit., p. 634.

tamente causato la morte di Dain Waris per mano di Brown, che non tiene fede al patto di non belligeranza in cambio di un lasciapassare) consegnandosi come pattuito al padre dell'amico, Doramin, per essere a sua volta ucciso. L'eroe solare conclude dunque la sua parabola esistenziale nell'Eden di Patusan, dal quale ha vanamente cercato di espellere ogni residuo di storia, agendo da de-colonizzatore e pacificatore, ma non potendo impedire ai suoi antagonisti bianchi di reintrodurla, la storia, in tutta la sua violenza.⁴⁶ A difesa del suo demanio idealistico, a Patusan Jim aveva persino costruito un fortilizio, e si ricorderà che il suo memorandum, quello inviato da Marlow al 'lettore privilegiato' nel finale del romanzo, reca l'intestazione: «The Fort, Patusan» (p. 259). Un'intestazione, specifica il narratore, senza data. Come se il forte dovesse difendere lo spazio dell'ideale fuori dal tempo. Jim ha risalito sino alla sorgente il sentiero del sole – Patusan contiene, fra l'altro, l'anagramma *a sun pat(h)* –⁴⁷ per morire nella luce fuori dal tempo, per mano dell'uomo d'oro, lì dove abitano innocenza e onore, amore e fedeltà.

La seconda parte del romanzo, che a molti lettori è parsa artificiosa e inferiore alla più sobria e realistica prima sezione, come è noto conosce anche un mutamento di genere per adeguare la forma narrativa al contenuto paradisiaco. Improvvido il giudizio di Moser, per il quale *Lord Jim* sarebbe un capolavoro in due generi contrastanti: il romanzo esotico-avventuroso alla Stevenson-Kipling e l'elaborato romanzo artistico alla Flaubert-James.⁴⁸ Quel tanto di avventura che è dato trovare in *Lord Jim* è debitamente straniato e il presunto esotismo è una funzione simbolica. All'ingrosso si potrebbe dire comunque che, con la transizione verso Patusan, si passa dal *novel* al *romance*. Scendendo nella grana fina, Jakob Lothe da parte sua elenca una serie di sottogeneri che il romanzo modernisticamente ibriderebbe: «the sketch, the tale, the fragment, the episode, the legend, the letter, the romance, and the parable», senza trascurare aspetti propri della lirica e del

⁴⁶ La sezione del romanzo ambientata a Patusan inizia non a caso con un richiamo all'interesse coloniale del posto, a lungo meta privilegiata delle navi europee per la sua ricchezza di spezie. 'Patusan' è nome ispirato da un porto di fiume nel Borneo occidentale, distrutto dagli inglesi nella guerra contro i pirati fra il 1843-44. Giudicando dalla rotta seguita da Gentleman Brown, la *location* di Patusan sembra in realtà coincidere con Sumatra, anche se, probabilmente, nelle prime fasi di stesura del romanzo Conrad aveva pensato al Borneo orientale e solo successivamente si era deciso per l'altro *setting*. Cfr. R. HAMPSON, «'Not Certain of Him': First and Last Sights in *Lord Jim*», cit. p. 46, che accoglie ed elabora congetture di John Stape e Hans Van Marle.

⁴⁷ Marlow paragona Patusan a un corpo celeste («heavenly body») di cui non si conoscono «weight, path» (p. 167). Più avanti, la località si scoprirà però disseminata di «trodden paths» (p. 283), un Eden usurato, visitato dalla storia.

⁴⁸ T. MOSER, «Introduction» to *Lord Jim: A Tale*, New York, Norton, 1996, p. ix. Nella diversità stilistica delle due parti in cui sembra suddividersi il romanzo, Frederick Jameson vede attuata la transizione dal realismo ottocentesco al Modernismo intellettualistico e, al contempo, al gusto tipico della cultura di massa, F. JAMESON, «Romance and Reification in *Lord Jim*», in ID., *The Political Unconscious*, London, Routledge, 1983, p. 431.

dramma, specialmente la tragedia.⁴⁹ A tale elenco eterogeneo, ma non per questo meno pertinente, aggiungerei volentieri il melodramma, che trionfa nella scena finale del romanzo, quella in cui Jim viene ucciso.⁵⁰ Incedendo teatralmente fra due ali di nativi, Jim si produce al cospetto di Doramin. L'anello di Stein, simbolo di fiducia tradita, cade dal petto del monumentale re e rotola ai piedi dell'eroe. Quindi l'anziano sovrano, reggendosi in piedi a fatica, apre il fuoco contro il giovane che gli si fa incontro con decisione. Episodio, senza dubbio, sopra le righe, ma la cui magniloquenza è intessuta di sottili venature simboliche e intertestuali. Si prenda, ad esempio, l'ultimo gesto compiuto da Jim prima di morire: «They say that the white man sent right and left at all those faces a proud and unflinching glance. Then with his hand over his lips he fell forward, dead» (p. 317). L'eroe si porta le mani alla bocca, non, come parrebbe a una prima lettura, per trattenere un grido di dolore e, magari, congedarsi dal mondo con dignità stoica. Prima di quel gesto, il dolore è stato infatti ampiamente assorbito. Jim ha avuto tutto il tempo di volgersi a destra e a sinistra verso gli astanti e, con l'affettazione di un *poseur* da melodramma, ha esibito la versione più ostentatamente eroicizzata di sé. Più che alla logica proeretica del racconto, l'atto risponde allora a quella simbolica. Esso contrassegna la fermezza e dignità di Jim, che impedisce alle sue labbra di tremare, e quindi tradire una vergogna che ora non ha più ragion d'essere, come era invece accaduto all'eroe mentre raccontava a Marlow del famigerato salto.⁵¹ E, soprattutto, il gesto evoca l'antica leggenda, attestata in vari testi e tradizioni – inclusi i poemi omerici, Epicuro, fino, con qualche variante, alla notte di Valpurga del *Faust* goethiano – secondo cui l'anima, *spiraculum vitae*, alito vitale, abbandonerebbe il corpo fuoriuscendo dalla bocca al momento della morte. Secondo la *Genesis*, è del resto Dio in persona, nell'Eden, a insufflare lo spirito nell'uomo soffiandogli in bocca. Jim, dunque, si occlude la cavità orale perché, fino all'ultimo, vuole impedire all'anima di effondersi nella concreta realtà di vita in cui si è trasformato il suo Eden, il non-io delimitato dallo spropositato egotismo dell'idealista astratto e quindi l'«elemento distruttivo», come Stein chiama il mondo.⁵²

⁴⁹ J. LOTHE, «Conrad's *Lord Jim*: Narrative and Genre», in J. LOTHE, J. HAWTHORN, and J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., p. 236.

⁵⁰ Di 'melodramma' in riferimento a *Lord Jim* hanno parlato, fra gli altri, N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 54, e M. CURRELLI, «Conrad (e il melodramma romantico) fra Coleridge e Wagner», in M. BOTTALICO, M.T. CHIALANT (a cura di), *Studi di letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 26-27.

⁵¹ «His lips quivered while he looked straight into my eyes. 'I had jumped – hadn't I?'» (p. 103).

⁵² «L'anima esce dalla bocca, ma non può rientrarvi», si legge in uno studio sulle immagini dell'anima nella classicità, cfr. M. BETTINI, *Antropologia e cultura romana: parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 220. Cfr. anche G. RAVASI, *Breve storia dell'anima*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 83 e sgg. Per l'identificazione del «destructive element» con la realtà effettuale, e non con il suo opposto onirico (interpretazione letterale del passo), rimando alle argomentazioni di I. WATT, *Conrad in the Nineteenth Century*, cit., pp. 325 e sgg.

Quello di Jim è l'estremo atto di ritenzione di un'intimità segreta, una bellezza spirituale intrisa di colpa rimossa, fino all'ultimo inespugnabile.⁵³ A ucciderlo è proprio l'inconsapevolezza di essere, già da sempre, originariamente gettato nel mondo in una relazionalità imprescindibile, e non come una mera coscienza che può, alla bisogna, ritrarsi nel proprio recinto dopo essersi protesa quanto basta verso un esterno ostile e triviale.⁵⁴ Nelle sue transazioni col mondo l'angelico Jim s'illude di usare la dignità, la grazia e il sublime, ovvero le armi proprie dell'«anima bella» secondo Schiller, ma l'opaco, demoniaco Brown, conoscitore assai più profondo della vita e degli uomini, intende e soppesa bene l'eroe. Jim viene quindi fatalmente ingannato e rovinato dall'avventuriero.

L'interpretazione del gesto finale di Jim entro la simbologia dell'anima è inoltre supportata dalla continuità semantica dell'episodio con le sequenze immediatamente successive. Qui, l'anima dell'eroe si ripresenta infatti in due opposte e convenzionali fattispecie. La prima, propria di un Romanticismo oscuro e tormentato, è quella di «ombra» e «spirito vagante», che continua a visitare Marlow anni dopo la morte di Jim: «like a disembodied spirit astray amongst the passions of this earth, ready to surrender himself faithfully to the claim of his own world of shades» (p. 318).⁵⁵ La seconda, più rasserenata e apollinea, è quella, forse allusa nell'*explicit* testuale, di anima bella, tacitamente accolta fra le farfalle che l'invecchiato Stein pateticamente saluta di lontano.

Per comprendere la logica de-socializzante sottesa al finale del romanzo, bisogna infine soffermarsi su un riferimento intertestuale evocato dalle ultime parole di Jim.⁵⁶ Egli si presenta dinanzi alla comunità nativa citando, da buon figlio di un pastore anglicano, la seconda lettera di S. Paolo ai Corinzi: «I am come in sorrow» (p. 317). Paolo aveva scritto in realtà: «And I decided this to myself, not again to come in sorrow unto you».⁵⁷ L'apostolo, oppresso dal dolore, non

⁵³ L'evento è metaforicamente anticipato nel capitolo 42: «No, he didn't turn Jim's soul inside out» (p. 294).

⁵⁴ Sull'incapacità di Jim di fare i conti con la banalità del male e dell'abiezione, il mondo dei *wretched curs*, si diffonde John Attridge, che d'altro canto attribuisce a Marlow una più matura adattività al mondo come deiezione, cfr. J. ATTRIDGE, «'The Yellow-Dog Thing': Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism», in *ELH*, LXXVII, 2, 2010, p. 28.

⁵⁵ Notevole, richiamando in servizio il sottotesto polacco del romanzo, il fatto che, con la morte, Jim, alter ego di Conrad, si ricongiunga «fedelmente» alle ombre avite, vero culmine dell'ossimorico «eroismo passivo» espressamente addotto, parrebbe, per coonestare una discutibile scelta esistenziale e politica.

⁵⁶ Per ulteriori spunti intertestuali si rimanda a M. CURRELI, «Some Intertextual and Narratological Features of *Lord Jim*», in *Lectures d'une œuvre: Lord Jim de Joseph Conrad*, Collectif coordonnée par N. MARTINIÈRE, Nantes, Editions du Temps, 2003, pp. 25-49, e J.H. STAPE, «'Gaining Conviction': Conradian Borrowing and the *Patna* Episode in *Lord Jim*», in G.M. MOORE, O. KNOWLES, J.H. STAPE (eds), *Conrad: Intertexts & Appropriations: Essays in Memory of Yves Hervouet*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 59-80, dove si riprende il suggerimento che fra le fonti dell'episodio del *Patna* vi sia un capitolo dei *Voyages* di Louis Garneray.

⁵⁷ *Corinzi II: 2*, Robert Young's Literal Translation (1862). Secondo autorevoli commentatori ottocenteschi, l'atteggiamento tenuto da Paolo nella circostanza pare proprio quello di un proto-gentleman, si direbbe

aveva voluto rattristare con la sua presenza la comunità di cui si sente fraternamente parte, dalla cui gioia – egli afferma – dipende la sua stessa gioia. Jim, invece, si presenta immerso nella sofferenza. Non teme la morte, ma soffre per la pena che egli ‘paolinamente’ reca alla comunità in cui si è ormai integrato. Per chi viene nel dolore, d’altronde, Paolo auspica carità e benevolenza. Jim non ne otterrà. La comunità spirituale degli eletti, delle coscienze fichtianamente pure, semmai si sia davvero costituita, si è dissolta all’incrocio con le concrete pratiche della comunità storica (il tradimento di Gentleman Brown) e a seguito di un inesorabile editto di morte ispirato al più astratto degli idealismi (la deliberazione di Jim di non sottrarsi a una punizione sostanzialmente non meritata).

Con la morte, la parte ‘storica’ di Jim conosce a pieno la distruttività insita nel non-io, ma la sua anima, bella e tormentata, la componente idealisticamente astratta del suo essere, permane intangibile per la vile concretezza della vita ‘in movimento’, come fichtianamente si potrebbe chiamare ciò che si oppone al polo della pura ‘intenzione’. «Nothing can touch me» (p. 315), aveva improvvidamente sentenziato Jim poco prima, ormai sicuro di essersi definitivamente sottratto allo spettro della colpa. Intendeva ‘nulla può toccarmi’, ma, a posteriori, l’ironico significato della frase pare piuttosto ‘il nulla può toccarmi’: un presagio della definitiva vittoria dell’elemento distruttivo sulle velleità idealistiche di un ego ipertrofico. O, in altri termini, del moderno nichilismo sull’inattuale alterità romantica.

‘di un lord’: «It is remarkable as showing a degree of sensitiveness which perhaps we should hardly have expected in a character of such intense devotion to great objects, partly as a consequence of the peculiar feeling of high honour and courtesy, which runs through the Apostle’s writings, and which, as Paley and Coleridge have well observed, makes him a striking example – they might almost have said the first example in any great detail – of what is now called by the untranslatable name of ‘gentleman’», *The Epistles of St. Paul to the Corinthians: With Critical Notes and Dissertations by A.P. Stanley*, London, John Murray, 1855, Vol. II, p. 42. Da notare, peraltro, che, fra gli argomenti trattati nella lettera, figura quello del tribunale divino cui l’anima, lasciando il corpo, finalmente si presenta.

Capitolo IV

Le asimmetrie conoscitive di *Heart of Darkness*

Secondo una predizione di Ford Madox Ford, si sarebbe finalmente potuto apprezzare *Heart of Darkness* come opera letteraria solo quando fosse giunta a esaurimento l'età dell'imperialismo. L'occasione, malgrado la fase storica degli imperi si sia formalmente chiusa, non è ancora arrivata. Anzi, la globalizzazione postmoderna e le relative discrasie economico-culturali hanno fatto di quest'opera conradiana un ipersegno più che mai politicamente sensibile, il quale ha peraltro steso la sua lunga ombra, come si è espresso Homi Bhabha, su gran parte dell'attuale pedagogia postcoloniale.¹ Per reagire all'invasività di un dibattito sin troppo schiacciato sulla dimensione ideologica di *Heart of Darkness*, John Hillis Miller ha quindi sentito il bisogno di sostenere le ragioni di una lettura del romanzo conradiano non come pamphlet o mera argomentazione logico-assiologica, bensì come testo letterario, dotato di codici espressivi e peculiarità retoriche sue proprie.² In sintonia con Hillis Miller, propongo un'interpretazione di *Heart of Darkness* come testo incentrato essenzialmente su tre aspetti: la reversione atavica del bianco in un contesto africano, come conseguenza di un viaggio interiore alla scoperta del proprio cuore di tenebre;³ la rappresentazione critica dell'imperialismo attraverso codici sintattico-simbolici e non predicativi; e, infine, la critica dell'idealismo astratto, che coonestà l'impresa coloniale con la scusante dell'«idea che redime».

Riassumiamo, comunque, le principali riserve ideologiche avanzate nei confronti del romanzo per proporre poi una verifica su basi in primo luogo esteti-

¹ H. BHABHA, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 214.

² Miller insiste in particolare sulla funzione testuale dei raddoppiamenti e dei richiami, dell'ironia, della prosopopea (quella della *wilderness*, ad esempio, utilizzata, anche catacrescicamente, allo scopo di «naming the indirection», J.H. MILLER, «Should We Read *Heart of Darkness*?», in ID., *Others*, cit., p. 120), dei paradossi e altri effetti retorici (similitudini, metafore), del tropo dei disvelamenti a catena senza però alcuna rivelazione finale.

³ È la linea interpretativa rappresentata in primo luogo da I. WATT, *Conrad in the Nineteenth Century*, cit., e A.J. GUERARD, *Conrad the Novelist*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1958, dove si sostiene, a giustificazione della «retorica dell'indicibile» tanto largamente usufuita nel testo, che essa è indispensabile a che i misteri e i segreti del testo rimangano tali («must remain *unspoken*», p. 42), entro un testo strutturato come viaggio psico-onirico di auto-scoperta.

che e narratologiche. Chinua Achebe ha tacciato *Heart of Darkness* di razzismo: Conrad non dà la parola ai neri e li rappresenta come creature sub-umane; vede l'Africa come l'alterità («the other world») rispetto all'Europa e, quindi, come inciviltà; con un «bombardment of emotive words» induce una sorta di trance ipnotica nel lettore, predisponendolo alla sussunzione semi-consapevole di ideologemi perniciosi.⁴ Edward Said ha invece imputato al testo una sorta di autoreferenzialità omertosa: né Conrad, né Marlow ci danno una versione critica completa dei nefasti perpetrati dal colonialismo. Il discorso narrativo, secondo il critico palestinese, si rivelerebbe incapace di uscire dalla ristretta cerchia che include l'autore, il suo narratore e i destinatari interni del racconto.⁵ Da noi, Renato Oliva ha dal canto suo letto il romanzo come critica del rozzo colonialismo belga, un *j'accuse*, specioso e parziale, che salverebbe però l'imperialismo buono, quello inglese, redento invece dalla fede nel colonialismo come impresa umanitaria e inevitabile fardello dell'uomo bianco.⁶ A queste critiche hanno fatto seguito autorevoli e, dal mio punto di vista, spesso persuasive confutazioni.⁷ Ne darò via via parziale conto, integrandole con ulteriori argomentazioni di conio personale.

La poetica del «to make you see»

Per leggere 'letterariamente' *Heart of Darkness* bisogna anzitutto tenere presente la poetica impressionistico-simbolista di Conrad, incentrata sul principio del «to make you see» enunciato nella prefazione al *Nigger*. All'arte, descritta in termini di forma, colore e vibrazione, Conrad attribuisce qui la facoltà di rivelare il potenziale semantico-simbolico del frammento, indurre alla solidarietà, garantire un barlume di conoscenza:

⁴ C. ACHEBE, «An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'», in *Massachusetts Review*, 18, 1977, pp. 782-94.

⁵ E. SAID, «Two Visions in *Heart of Darkness*», in ID., *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993, pp. 22-31. Muovendo da tutt'altre premesse metodologiche, ad analoghe conclusioni è recentemente giunta Charlotte Rogers: «The narrative structure of the novel takes on the form of concentric circles around a core of unnarratability: Kurtz cannot communicate his knowledge gained in madness to Marlow, Marlow cannot communicate what he knows to the frame narrator, and Conrad cannot express what he sees as the essence of the wilderness to the reader», C. ROGERS, «Medical Discourse and Modernist Prose in *Heart of Darkness*», in EAD., *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives*, Nashville, Tenn., Vanderbilt U.P., 2012, p. 59.

⁶ R. OLIVA, «Dalla commedia della luce alla tragedia della tenebra, ovvero l'ambigua redenzione di Kurtz», in R. OLIVA, A. PORTELLI, *Conrad. L'imperialismo imperfetto*, cit., pp. 40 e sgg.

⁷ Le risposte più articolate e persuasive mi paiono quelle di C. WATTS, *Conrad's Heart of Darkness: A Critical and Contextual Discussion*, Milano, Mursia, 1977; «*Heart of Darkness*», in J.H. STAPE (ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, cit. pp. 45-62; e «*Heart Of Darkness: The Political, the Aesthetic, and the Judgment*», in *Anglistica Pisana*, IX, 1-2, 2012, in corso di stampa.

To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth – disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing moment.⁸

Se l'arte si limita alla rappresentazione della realtà frammentata, senza enunciare predicativamente ideologemi e valori, spetta al lettore 'vedere', 'intendere', interpretare la muta eloquenza dei simboli e dei nessi testuali. Del tutto funzionali a questa poetica risultano i multiformi talenti del Marlow di *Heart of Darkness*, definito, non a caso, un narratore atipico rispetto alla categoria professionale di appartenenza. Marlow non si accontenta di semplici parabole, come fanno di solito i comuni marinai, ma si rivela una sorta di indefesso impressionista delle tolde e delle cambuse, un insolito cultore dell'indeterminato («misty halos»)⁹ e della sottile viscosità assimilativa fra segni («likeness»): «to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine» (p. 28).

La mia interpretazione intersecherà quindi il codice proeretico (la catena degli eventi ricostruiti dai narratori interni) con il codice simbolico della narrazione. Distinguere le responsabilità argomentative dei narratori rispetto a quella del testo e del suo autore è essenziale per comprendere come la reticenza di Marlow sugli orrori del colonialismo non impegni Conrad (né, se accettiamo la distinzione, l'autore implicito del testo), che di quegli orrori propongono una rappresentazione inequivoca. Ciò comporta inoltre la necessità di valorizzare gli aspetti simbolici e strutturali del romanzo, mettendo insieme esche e riprese, allusioni e sviluppi a distanza della loro portata significativa: fenomeni, insomma, di coerenza semantica a lunga portata, come li chiama Doležel.¹⁰ Più precisamente, *Heart of Darkness* sfrutta in primo luogo la simbologia 'discorsiva', costituita da richiami fra serie organizzate di unità di senso, incrociandola, in momenti decisivi del testo, con la simbologia 'presentificativa', che sfrutta invece la presenza simultanea di più relazioni, come accade nelle rappresentazioni figurative.¹¹ Non

⁸ J. CONRAD, «Author's Note» to *The Nigger of the 'Narcissus'*, cit., p. 130.

⁹ ID., *Heart of Darkness*, cit., p. 87.

¹⁰ L. DOLEŽEL, «Narrative Semantics», in *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, 1, 1976, pp. 129-51.

¹¹ Uso i concetti di simbolo *presentificativo* e *discorsivo* nel senso di S. LANGER, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975.

si tratta, inoltre, come recita una vecchia massima ermeneutica, di leggere soltanto quel che le parole non dicono, ma talvolta anche di intendere letteralmente quel che esse si ostinano a dire senza essere credute.

Marlow: identificazione di un narratore

Prima, plenaria infrazione all'omologabilità testo-Marlow è, a livello strutturale, la cornice che involge il suo racconto. Marlow prende la parola, dopo che un anonimo narratore ha presentato situazione e personaggi – una riunione fra amici a bordo di una iole da crociera ormeggiata nei pressi di Londra – e si è concesso qualche divagazione storica sugli antichi colonizzatori inglesi. Lo schema della cerniera posta fra il racconto cornice e il racconto metadiegetico è il seguente: 1) panoramica situazionale-identificativa ad opera del narratore primo (interesse fulcrato sull'unico personaggio nominato e descritto, Marlow); 2) ulteriore descrizione d'ambiente, con un'*egressio* apparentemente eulogetica sui grandi colonizzatori del passato; 3) autoselezione di Marlow come narratore secondo;¹² 4) prima analessi operata da Marlow, che narra l'apologo del colonizzatore romano nell'antica Inghilterra e pone vagamente la *quaestio* (esiste un'idea capace di redimere l'impresa coloniale?): «I was thinking of very old times» (p. 28); 5) seconda analessi di Marlow, che accenna al tempo in cui, durante uno dei suoi molti viaggi, conobbe Kurtz, per ora menzionato semplicemente come «poor chap» (p. 32).

Il gioco, familiare ai lettori di Conrad, consisterà d'ora in avanti nel far ruotare un caleidoscopio di opinioni sull'eroe, Kurtz, facendone brillare tutte le sfaccettature in un montaggio alternato e contrappuntistico con le definizioni d'ambiente (quello africano, eccezionalmente ostile, che conduce anzi alla follia) e degli altri personaggi (brutali sfruttatori senza ideali, *outcast* invasati, funzionari imprevedibilmente ligi in un mondo di inefficienza e lassismo). E se il narratore in cornice mantiene una prudente inopia assiologica, la *reliability* del narratore secondo deve essere accuratamente costruita. Il problema di Marlow è, lo nota esattamente Paola Pugliatti in polemica con Prince, la stipula di un efficace contratto narrativo con il lettore, piuttosto che con un uditorio intradiegetico preventivamente solidale.¹³ Segnatamente i principali termini di questo accordo

¹² La brusca autoselezione di Marlow come narratore secondo è in assoluta continuità con i pensieri del predecessore: «'And this also', said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth'» (p. 26). A stringere solidalmente il nesso è preposta la seguente giustificazione: «And indeed nothing is easier for a man who has, as the phrase goes, 'followed the sea' with reverence and affection, than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames» (p. 24).

¹³ P. PUGLIATTI, *Lo sguardo del racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 142.

saranno: l'interesse puramente conoscitivo e avventuroso che Marlow ripone nel proprio viaggio (va in Africa per coronare un sogno coltivato sin da bambino, non per conoscere Kurtz o condurre un'inchiesta a sfondo politico); la sua indipendenza di otopiografo di Kurtz, laddove chi gli bisbiglia all'orecchio è gravato da pregiudizi o da rivalità professionale nei confronti dell'eroe; e, infine, l'odio verso la menzogna, più volte protestato da Marlow, che lo induce all'autodenuncia di una rara, mendace trasgressione nel dialogo con l'Intended.

L'ulteriore problema di Marlow, condiviso peraltro da ogni narratore omo-diegetico, è dichiarare le proprie fonti e giustificare il proprio sapere: «Unde autem tu [...] scire potuisti?» (LX, 30), si chiedeva coscienziosamente già l'asino d'oro di Apuleio. Se non per segreta auscultazione, le informazioni giungono a Marlow tramite zelanti interlocutori incontrati nelle varie stazioni africane. Kurtz è il cuore di una corolla di demoni con barbetta biforcuta e naso adunco, Mefistofele di cartapesta, Arlecchini di dantesca memoria, petali vassalli che il narratore stacca uno dopo l'altro nel suo avvicinamento all'eroe. E la chiave della loro loquacità sta spesso nelle lettere di raccomandazione che a Marlow aprono le porte della città sepolcrale prima di quelle del continente africano. Impregiudicatezza, franchezza, amore per i semplici fatti, urgenza conoscitiva e disinteresse economico, sono caratteristiche da fedele cronista, direbbe Renato Oliva, ed ecco perché il lettore non considera attualizzato l'eroe finché non sia Marlow a focalizzarlo. Marlow è lo *histor*, per dirla con Scholes e Kellog,¹⁴ che regista la costellazione di segni disseminata da Kurtz nel suo viaggio al cuore delle tenebre. Negli inferi del colonialismo e della corruzione, Marlow riceve l'illuminazione dall'eroe demoniaco, e, di tale conoscenza, si fa, a nostro usufrutto, oracolare epitomatore.

Intendiamoci, anche il cronista Marlow dichiara una propria, e spesso ambivalente, ideologia.¹⁵ Al contrario dei suoi contemporanei, che ne avevano fatto una vera e propria religione, intanto Marlow non ama il lavoro.¹⁶ Crede che esso

¹⁴ R. SCHOLES, R. KELLOG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 338 e sgg.

¹⁵ Sulle oscillazioni di Marlow e sull'instabilità delle sue prese di posizione, si diffonde Paul Wake, che in questa mobilità individua il proprio del più celebre narratore conradiano, cfr. P. WAKE, *Conrad's Marlow: Narrative and Death in «Youth», «Heart of Darkness», Lord Jim, and Chance*, Manchester, Manchester U.P., 2008.

¹⁶ «I don't like work – no man does – but I like what is in the work, – the chance to find yourself. Your own reality – for yourself, not for others – what no other man can ever know» (p. 90). È sulla base di questa autodescrizione di Marlow che dissento dall'interpretazione di Homi Bhabha, il quale ascrive *tout court* l'ideologia di Marlow e di Conrad all'etica del lavoro di ascendenza vittoriana: «Caught as he is – between the madness of 'prehistoric' Africa and the unconscious desire to repeat the traumatic intervention of modern colonialism within the compass of a seaman's yarn – Towson's manual provides Marlow with a singleness of intention. It is the book of work that turns delirium into the discourse of civil address. For the ethic of work, as Conrad was to exemplify in 'Tradition' (1918), provides a sense of right conduct and honour achievable only through the acceptance of those 'customary' norms which are the signs of culturally cohesive 'civil' communities», H. BHABHA, *The Location of Culture*, cit., p. 103. Secondo Bhabha, Marlow si salverebbe attaccandosi

serva, al più, per conoscere se stessi. Accetta quella che, in epoca vittoriana, si chiamava la «natural law», secondo cui l'oggettiva superiorità della civiltà occidentale impone all'uomo bianco di portare il progresso ai popoli arretrati,¹⁷ ma riconosce l'insensatezza di applicare nei confronti dei nativi leggi europee che, nella loro terra e nella loro esperienza, non hanno valore alcuno.¹⁸ Né può fare a meno di provare orrore per la gratuita crudeltà nei confronti dei neri, che vede ridotti a cose («dark things», p. 54), e mandati mestamente a morire dopo una vita di catene e lavoro forzato, spesso senza fini apparenti. Approva il colonialismo britannico, ad esempio osservando che, ovunque sulla carta dell'Africa c'è del rosso (colore che indica la presenza inglese sul territorio), si può star certi che si sta facendo un buon lavoro. Ma, al tempo stesso, condanna esplicitamente l'imperialismo belga. È reticente a Bruxelles, ma, a suo modo, loquace a Londra. È, comunque, estremamente selettivo nella scelta del suo uditorio. Tornato nella «sepulchral city» (appunto la mai nominata Bruxelles, la città dei sepolcri imbiancati), non svela, né alla pubblica opinione né alla fidanzata di Kurtz, la vera essenza dell'eroe, perché pensa che tanto nessuno avrebbe capito. Tutti avrebbero preferito credere in ciò che faceva loro comodo o in quello che volevano far credere i martellanti slogan e l'ottusa retorica dell'impero. A Londra, invece, rivela la sua verità, o quanto ad essa si sia approssimato, sia pur dinanzi a un ristretto pubblico di confidenti.

Questa strategia, apparentemente incoerente e contraddittoria, si spiega intanto col fatto che Marlow è un narratore nell'epoca della 'fine della totalità'. Da un punto di vista estetico e politico, egli non può quindi dire tutto a tutti, non può 'dire la totalità' o pretendere di mantenere un uditorio universale inconcusso. Non può perché ha sperimentato la crisi di un sistema di valori in cui *tout se tient*, il paradigma di un preteso senso universale, ovvero l'Ontologia Occidentale, che vuole ridurre l'altro all'identico, il frammento all'insieme,

all'etica europea del lavoro, mentre Kurtz si dannerebbe perché «gone native», per riprendere l'espressione di G.C. SPIVAK (*Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003, p. 76). A differenza di Bhabha, la Spivak attribuisce però a Marlow sfumature ideologiche più complesse, tanto è vero che, secondo il critico, il capitano-narratore riconoscerebbe «la complicità [con l'imperialismo belga] di quell'apparentemente benevolo imperialismo britannico» (*ibid.*). A me pare che l'interesse di Marlow per il manuale di Towson, e quindi per il mestiere della mariniera, simboleggi la sua necessità di attaccarsi al semplice mondo dell'esperienza quotidiana, fatta di oggetti e mansioni anche triviali e corrivi, pur di non cedere all'assurdità cui l'Africa è stata ridotta dalla colonizzazione o, in seguito, per non sprofondata negli abissi metafisici che hanno attratto e soggiogato Kurtz. Con Barthes, potremmo definire il manuale 'un effetto di reale'.

¹⁷ «Whatever one nation is able to contribute to the preservation or perfection of another nation in which the other is not self-sufficient, it is bound by nature to contribute that to the other», come si esprimeva già un filosofo dei lumi quale Christian Wolff (cit. in L.C. GREEN, O.P. DICKINSON, *The Law of Nations and the New World*, Edmonton, University of Alberta Press, 1989, p. 68).

¹⁸ «They were called criminals, and the outraged law, like the bursting shells, had come to them, an insoluble mystery from over the sea» (p. 54).

l'indicibile al razionalizzabile e al volgarmente manipolabile nella retorica giornalistica.¹⁹ L'alterità, rappresentata dalla periferia dell'impero, deve quindi resistere alla normalizzazione discorsiva e ideologica; se conoscibile, lo sarà solo a tratti, per bagliori e affondi gnoseologici che non trovano composizione in un verbale irredigibile o, se redatto, destinato a rimanere «unreadable».²⁰

Ma, quali che siano le limitazioni di Marlow, proprio perché l'orizzonte di significazione del testo è più ampio e complesso della sua narrazione, quando, nel finale del romanzo, egli tace all'Intended l'involuzione di Kurtz, il lettore ha già conosciuto la realtà del colonialismo in Africa. E se Marlow sembra deprecare con forza solo l'imperialismo belga, il testo eleva a livello universale la sua portata critica tramite una strategia di indeterminazione delle proprie coordinate geografiche e storiche: Bruxelles, il Belgio, Re Leopoldo, il Congo, non sono mai nominati. Dal canto suo, Kurtz, date le sue composite origini e la sua formazione (madre per metà inglese, padre mezzo francese, educazione inglese), simbolicamente condensa nella propria persona l'intera Europa: «All Europe contributed to the making of Kurtz» (p. 146). Per di più, le tenebre, il cui cuore ci si aspetterebbe di aver penetrato una volta giunti al centro dell'Africa, nel finale del romanzo incombono su Londra. La metropoli londinese è una città sepolcrale quanto quella da dove era partito Marlow per il suo viaggio africano. Egli sembra dunque sottoscrivere la nobiltà dell'idea che redime, ma la retorica e il simbolismo del testo la negano recisamente.

Tornando alla cornice testuale, al suo interno si provvede, come dicevo, alla presentazione di Marlow e del suo uditorio. L'identificazione dei personaggi, a partire dai sodali di Marlow, sembra ispirata alla logica utilitaristica che domina l'Ottocento vittoriano e coloniale. Essi sono infatti identificati mediante designatori funzionali e professionali: «The Director of Companies», «the Lawyer», «the Accountant». Del resto quasi tutti i personaggi, in *Heart of Darkness*, sono definiti tramite nomi-classe. Le eccezioni più significative sono quella di Kurtz, la cui onomastica, al pari degli eroi classici, consta di un designatore unico, e

¹⁹ Su questo punto, cfr. A. GIBSON, *Postmodernity, Ethics, and the Novel: From Leavis to Levinas*, New York, Routledge, 1999, p. 63.

²⁰ P. BROOKS, «An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*», in E. JORDAN (ed.), *Joseph Conrad*, London, Macmillan, 1996, pp. 67-86. La nuova poetica 'anti-schiavista' di Conrad, semmai potremmo definirla così, necessariamente differiva da quella dei Romantici, basata sulla franca «revelation of atrocities», P. BRANTLINGER, «Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent», in *Critical Inquiry*, XII, 1, 1985, p. 170. Più che l'aperta denuncia, pur non trascurata, Conrad persegue infatti la valorizzazione del sostrato mitico e metaforico della sua narrazione. E senza perdere troppo in efficacia, se, come osserva ancora Brantlinger, egli «dealt with these mythic dimensions in a more conscious way than other writers, producing a quest romance that foreshadows the atrocity literature of the Congo Reform Association – works such as Arthur Conan Doyle's *Crime of the Congo* and Mark Twain's *Soliloquy of King Leopold*, to name two examples by other prominent novelists», *ibid.*, p. 193.

quella del narratore-deuteragonista, Charlie Marlow, che, non aspirando al rango di Ercole o di Marte, reca invece una marca onomastica a due termini, decisamente più dimessa se non proprio da registro anagrafico. Dimodoché, eccettuate rare e labili occorrenze di nomi propri (Van Shuyten, Fresleven), avremo: the manager, the Harlequin, the uncle, the aunt, the Intended..., secondo un principio che anticipa le archetipizzazioni di Kafka e degli Espressionisti.

Kurtz: la presentazione differita

Analizzando le tecniche di presentazione degli eroi conradiani, si è visto che essi vengono presentati nelle prime pagine, o, addirittura, nelle prime righe dei rispettivi racconti.²¹ Kurtz è il solo a entrare in scena oltre metà testo. È, in effetti, una personalità epicentrica: dal cuore del romanzo (e delle tenebre), anche quando non appare direttamente sul proscenio, egli diffonde la sua torva aura su tutta la narrazione sotto forma di voce, ombra, o leggenda. Questa modalità di presentazione dell'eroe risponde a una precisa strategia di smaterializzazione.²² Serve a trasformare il personaggio in vuoto concetto, o, meglio, in un castone che si può riempire con qualunque contenuto. Già da vivo, ancor prima che Marlow lo incontri, Kurtz è del resto un'idea astratta: un costrutto di parole, un complesso di tratti contraddittori e irriducibili a unità. Presto scopriamo anzi che egli è pura voce, eloquenza che incanta e illumina: la retorica dell'impero che, messa fra parentesi l'esperienza referenziale (Kurtz si libera a calci della terra), si nutre del suono delle sue stesse parole. Come agente coloniale, egli ha accumulato più avorio di qualunque altro cercatore, ma si è al contempo assottigliato, cedendo a sua volta materia, spessore corporeo e capelli (è stato il bisbiglio della «wilderness» al suo orecchio a farli cadere, assimilando il suo cranio spoglio alla lucidità dell'avorio): un processo che ha assecondato la conversione dell'eroe allo stato di idea astratta. Dopo la sua morte, il male che aveva trovato, per breve tempo, demoniaca personificazione in un individuo ben definito, torna a sfaldarsi nell'immaterialità. Kurtz scompare in quanto individuo in carne e ossa, ma persiste come grumo indistinto di sogni e catastrofi, e, come tale, disponibile alle illazioni interpretative più disparate su ciò che egli è stato e ciò che avrebbe potuto essere.

Da vivo o da morto, Kurtz è, comunque, un personaggio contraddittorio, la

²¹ Cfr. infra, pp. 20-30.

²² Come osserva al riguardo Inga Clendinnen, «We have seen the helmsman. We know he is real. But Kurtz? 'Do you see him?' Marlow asks. 'Do you see the story?' 'Do you see anything?' [...] For all his portentous rumblings and loomings, Kurtz remains strangely insubstantial», I. CLENDINNEN, «Preempting Postcolonial Critique: Europeans in the Heart of Darkness», in *Common Knowledge*, XIII, 1, 2007, p. 14.

più ossimorica fra le creazioni conradiane.²³ Antitetico alle aspettative del lettore è, ad esempio, il suo ingresso in scena. Dopo aver udito su di lui le storie più straordinarie, il lettore si aspetta di incontrare un titano di foggia e vigore classici. Invece, con straordinario *anticlimax*, vede un esile silhouette barcollare e cadere a terra, sfinita dalla malattia. Lo stesso dicasi della prima manifestazione acustica di Kurtz. Come altri personaggi conradiani, Almayer e Wait anzitutto, egli si presenta sul proscenio del romanzo con un grido, ma nel suo caso l'urlo si strozza in un gemito soffocato, l'inudibile interiezione della vittima di un'idea malata, che lo sta lentamente consumando.

Altre contraddizioni. Il suo stesso nome, suggerito a Conrad dall'incontro con un certo Klein durante il suo viaggio in Africa, significa 'corto' in tedesco, ma designa in realtà un personaggio alto quasi due metri. «Angel or fiend» (come è stato notato, il nome Kurtz, pronunciato all'inglese, presenta peraltro una certa consonanza con *curse*, maledizione), nella sua essenza gianiforme l'eroe sembra poter includere tutti gli opposti. Giunto nel continente nero come portatore della luce, diventa il signore delle tenebre (Lucifero). Partito come araldo del progresso, incorre nel processo che Herbert Spencer definiva di 'ri-barbarizzazione' e che Ian Watt ha invece chiamato 'reversione atavica'. Il primo pronunciamento di Kurtz all'interno del romanzo, come riferisce il manager della stazione africana, riproduce non a caso gli stereotipi del colonialismo quale impresa umanitaria: «Each station should be like a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course, but also for humanising, improving, instructing» (p. 100). Le sue ultime parole, riferite questa volta da Marlow, sono invece le celebri: «The horror! The horror!» (p. 220). Tutto un itinerario.²⁴ Ma, nonostante le apparenze, Kurtz non è un eroe diacronico o soltanto devolutivo; è un personaggio che, nell'economia del romanzo, tiene insieme, contemporaneamente, tutte le temporalità e tutte le antitesi. Meglio che ossimorico, potremmo allora definirlo un personaggio olistico, avido, come l'Ontologia Occi-

²³ Anche dal punto di vista delle fonti storiche e letterarie, Kurtz richiama infinite e contraddittorie suggestioni: «A creare la figura di Kurtz hanno [...] contribuito la storia e la cronaca, la letteratura e il mito, da Klein (lasciato a marcire 'in a muddy hole') a Casement (che 'parla bene' e aiuta Conrad a 'vedere'), da Wilde fascinoso poeta 'maledetto' [...] a Stanley (il giornalista-esploratore in cerca dello scoop sensazionale), allo stesso Leopoldo (che, con tutta la retorica dell'idea della Scienza e del progresso, voleva aprire alla 'civiltà' il continente nero, facendo 'dileguare le tenebre che ancora avvolgono intere popolazioni') a Cecil Rhodes (altro grande fondatore di imperi), dal sadico maggiore Barttelot (che comandava la retroguardia di Stanley) al naturalista James Jameson (il cui delicato animo d'artista non gli aveva impedito di far uccidere a pagamento una fanciulla indigena per poter fare una serie di disegni mentre questa veniva squartata e mangiata)», M. CURRELI, *Invito alla lettura di Conrad*, cit., p. 60; cfr. anche I. WATT, *Conrad in the Nineteenth Century*, cit., p. 135.

²⁴ L'involuzione di Kurtz è peraltro documentata da uno scritto, iniziato come programma di emancipazione umanitaria dei nativi e poi rinnegato con un frego brusco sulla pagina e con la nuova, radicale deliberazione: «Exterminate all the brutes» (p. 148).

dentale, di inglobare ogni tratto e ogni differenza. È la sinistra reincarnazione del *deinos* aristotelico, l'uomo provvisto di doti eccezionali: *panurgos*, capace in ogni cosa.²⁵ In atto o in potenza, Kurtz è infatti un 'genio universale' che eccelle come cercatore d'avorio, pittore, scrittore, musicista, capopopolo (di qualsiasi partito). È, per dirla con Lukács, un idealista astratto, che unisce in sé il divino e il demoniaco:

La concentrazione aproblematica della propria interiorità lo costringe a convertire in azioni le avventure, che da lui vengono assunte come comune, quotidiana essenza del mondo [...] Qui si manifesta con la massima chiarezza il carattere ateistico, demonico di questo invasamento, ma anche allo stesso tempo la sua somiglianza, ugualmente demonica, conturbante e affascinante col divino: l'anima dell'eroe è un'anima che riposa, chiusa e in sé compiuta, come un'opera d'arte o una divinità [...] la sublimità diventa follia, monomania.²⁶

Questa confusione di divino e demoniaco, quando emerge, induce il personaggio ad autorappresentarsi in forma di divinità oscura, in grado di esigere, come Kurtz fa con i nativi, «unspeakable rites» (p. 146) e forme di assoggettamento assoluto. La sacralizzazione dell'impero è, del resto, un fenomeno ampiamente registrato da diversi osservatori vittoriani del colonialismo trionfante. Secondo il socialista Ernest Belfort Bax, ad esempio, l'imperialismo era ormai la nuova religione per le «possessing classes», il sostituto ideale, insieme al patriottismo jingoista, delle declinanti confessioni tradizionali.²⁷ Trasformandosi in una divinità, Kurtz realizza quanto diagnosticato dal più autorevole studioso coevo dell'argomento, John Hobson, secondo il quale l'imperialismo non avrebbe fatto altro che sostituire una «distant deity», una divinità ormai remota e sbiadita, con una fede plausibilmente spendibile nella realtà, verso cui oscuramente confluiscono non solo le istintive pulsioni degli indigeni, ma anche i «mystical sentiments» diffusi nella società vittoriana e nel romanzo rappresentati, potremmo aggiungere, soprattutto dalla *Intended*.²⁸ Dunque Kurtz non è solo l'ennesimo occidentale 'gone native', cioè retrocesso all'estremità infima, secondo la cultura vittoriana, della scala socio-evoluzionistica. È anche, guardando al vertice opposto della gerarchia dei valori, l'interprete per eccellenza della mistica dell'impero: la sua divinizzazione.

Ma la grande intuizione di Conrad è fare di Kurtz, in quanto campione dell'idealismo astratto, un uomo vuoto. Quando la *wilderness* gli ha sussurrato all'orecchio, «It echoed loudly within him because he was hollow at the core...»

²⁵ H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 376.

²⁶ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972, p. 376.

²⁷ G. CLAEYS, *Imperial Sceptics: British Critics of Empire 1850-1920*, Cambridge, Cambridge U.P., 2010, p. 3.

²⁸ J. HOBSON, *Problems of a New World*, London, G. Allen Unwin, 1921, p. 95.

(p. 168). Alla fine, l'idealismo di Kurtz si rivela infatti pura (nel senso di 'vuota di ogni altro contenuto') volontà di potenza e di possesso. Poteva *essere* tutto, ma finisce per *avere* tutto («My Intended, my ivory, my station, my river, my —», p. 144), al prezzo di scavare il nulla dentro di sé.²⁹ È un eroe demoniaco, che svolge un programma narrativo di affrancamento dalla realtà eterogenea, per tansvalutare tutti i valori. Gettata la maschera dell'ipocrisia umanitaria, vive sino in fondo l'essenza del colonialismo, che comporta la distruzione dell'alterità e l'assolutizzazione, quasi divina, della propria onniestensiva identità. Come il colonialismo, che pretende di inglobare ogni diversità, Kurtz prende tutte le sembianze e tutto cerca di acquisire per sé: luce, tenebre, avorio, paesaggio, paura, amore, devozione, idolatria. E, allo scopo di inglobare tutto, assume le forme di un plasmabile nulla, idea astratta, uomo vuoto.

Questa idea di infinita plasmabilità pare inscritta anche nell'esclamazione finale dell'eroe, quando, in *limine mortis*, egli si guarda dentro e proferisce parole che suonano come un giudizio finale: «The horror! The horror!». L'esclamazione è infatti composta di ben quattro *or*, che sembrano dilatare all'infinito l'alternativa «Angel *or* fiend», luce o tenebre, civiltà o barbarie, Dio o demone, esprimendo, al contempo, la sfinitezza causata dall'iperprotratta tensione, nella sfera deliberativa di Kurtz, verso opposte polarità psichiche, metafisiche e morali. Il grido costituisce dunque sia un richiamo all'orrore storico del colonialismo, dacché subito riporta alla mente i nomi delle navi imperialiste menzionati nell'*incipit* del romanzo (*Erebus, Terror*), sia la più fedele, in quanto impenetrabile, autodescrizione etico-psicologica di Kurtz. Rientra, del resto, nelle tradizionali modalità espressive dell'eroe tragico, che, a conclusione della propria parabola esistenziale, egli pronuncia un giudizio definitivo su se stesso in presenza di un pubblico rimemoratore (Marlow).³⁰ Con il problema che, da buon eroe modernista, Kurtz non rinuncia affatto alla propria ambiguità di fondo. Non a caso, mentre sta per esalare l'ultimo respiro, come in un'allegoria medievale, le forze del bene e quelle del male ancora si disputano la sua anima.

²⁹ Strettamente connesso alla sua brama di possesso, e alla relativa degenerazione dell'eroe, è poi l'attivismo orale di Kurtz, sul quale attira l'attenzione Sertoli: «la bocca spalancata 'come se avesse voluto inghiottire tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva dinanzi'. Il dettaglio della bocca [...] è il simbolo non solo della brama di potere di Kurtz, ma anche della sua follia *regressiva*. Egli vorrebbe divorare la *wilderness*, vorrebbe cioè possederla introiettandola in sé (per usare un'espressione freudiana che qui cade a proposito) 'secondo il linguaggio dei più arcaici impulsi istintivi orali'. Il che significa che Kurtz [...], l'incarnazione stessa del 'progresso', è regredito allo stadio più arcaico dello sviluppo della libido, l'oralità, nonché (darwinianamente) alla fase più primitiva dello sviluppo dell'umanità, il cannibalismo (vero o presunto che sia)», G. SERTOLI, «Introduzione» a *Heart of Darkness/Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1999, pp. xix-xx.

³⁰ «Il rapporto di analogia con il sogno fa sì che l'eroe tragico, misterioso e imperscrutabile, come il cigno fiero e silenzioso, parli chiaramente nel momento della morte, e che il pubblico, come il poeta di Kublai Khan, faccia rivivere dentro di sé il suo canto», N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 286.

In forza di questa ambiguità, il «whispered cry» di Kurtz, altro ossimoro, è stato inevitabilmente interpretato secondo le modalità più varie. Forse, evocando l'orrore in punto di morte, l'eroe certifica che il compromesso con le tenebre e il ricorso alla crudeltà sono inevitabili per chi voglia porre in essere un'idea, anche la più nobile e luminosa (*relatio*)? Oppure, ma assai meno credibilmente (pena l'ammissione di un finale edificante), egli scorge dentro di sé l'orrore, fino all'ultimo compagno tormentoso della propria vita, e vorrebbe rinnegarlo *in extremis* (*deprecatio*)? O, magari, si riconosce strumento inerte nelle mani di un potere ben più forte di lui, che ha finito per corromperlo e asservirlo (*remotio*)? O, all'orrore, nelle sue forme storiche o psichiche, rivolge piuttosto l'estremo, idolatrico omaggio di un adepto irriducibile (*adoratio*)? Delle molte interpretazioni suscitate dalle ultime parole di Kurtz, le quattro che ho riportato costituiscono la sintesi più rappresentativa, ma tutte si arrestano, in ultima analisi, dinanzi all'irriducibile ambiguità del personaggio. Il tratto imprescindibile dello statuto narrativo di Kurtz rimane allora la vacuità, intesa come pre-condizione della volontà di potenza che tutto si predispone a inglobare spalmandolo sul vuoto della propria indeterminatezza: *phoné*, non corpo; pura essenza, non apparenza. Se di orrore si tratta, quello che segna la cupa parabola di Kurtz sarà dunque orrore del vuoto, *horror vacui*. L'*horror vacui* del gusto vittoriano, come descritto da Praz, era ansia di saturare sino alla soffocazione l'ambiente con ogni forma di arredo e ornamento. Negli ambiti psichico e politico esplorati da *Heart of Darkness*, esso è l'equivalente desiderio di tutto essere e tutto possedere cui predispone, secondo i critici dell'imperialismo come Conrad, un terribile nulla interno. Non a caso, per descrivere l'ontologia di Kurtz, Pagnini richiama l'idea di significante inattuabile, di vuoto nichilista.³¹ E anche Todorov parla di «conoscenza del vuoto».³²

³¹ M. PAGNINI, «Le voci dell'ermeneutica e i silenzi dei testi», in ID., *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2002, p. 214.

³² «Kurtz è il cuore della tenebra, ma tale cuore è vuoto [...] nel momento estremo, quando, in prossimità della morte, si acquisisce la conoscenza assoluta [...] Ciò che Kurtz [...] dice [...] sono delle parole che enunciano il vuoto, che annullano la conoscenza: 'L'orrore! L'orrore!'. Un orrore assoluto di cui non conosceremo mai l'oggetto», T. TODOROV, «Conoscenza del vuoto: *Cuore di tenebra*», in ID., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 181. Sertoli, da parte sua, chiosa che se Kurtz è uomo notevole, come afferma Marlow, è perché egli consegue una finale, «'suprema' conoscenza del negativo», G. SERTOLI, «Introduzione» a *Heart of Darkness / Cuore di tenebra*, cit., p. xxxiv. Per Serpieri, «In definitiva, il viaggio di Kurtz nel cuore della tenebra è il viaggio di un eroe a suo modo tragico che ha affrontato il mostro, interiore e ontologico, anche a condizione di farne coincidere le mostruosità. La sua volontà di potenza abominevolmente umana ha sfidato il 'divieto' del grande tabù che lo ha attratto in maniera appunto 'divorante' e infine ha certificato l'immane orrore della 'threshold of the invisible'. Da quella soglia Marlow, suo compagno segreto o 'secret sharer' come nell'omonimo racconto, si è ritratto appena in tempo. Riassumendo: nello scontro tra l'abietto ontologico, che è il vuoto della morte e oltre la morte, e l'abiezione umana si spalanca un orrore che resta necessariamente *sacro* anche nella prospettiva di chi agita 'il pugno all'idiota mistero del cielo'. Due forze – l'inconcepibile ontologico, che è il Nulla della Morte, e l'insondabile umano, che è la libido pre-culturale pulsante

La torcia del progresso

Tra i simboli più rilevanti del testo si segnala quello, intimamente contraddittorio, della torcia. Verso la metà del romanzo, Marlow descrive un quadretto che gli era capitato di osservare durante un suo viaggio in Africa. Il dipinto, opera di Kurtz, raffigura una donna bendata e avvolta in drappi, effigiata nell'atto di impugnare una torcia. Secondo i critici, l'opera, poco più di un bozzetto, s'ispirerebbe alla statua della libertà (*Liberty Illuminating the World*), oppure potrebbe essere un'allegoria della retorica o della giustizia, in effetti quest'ultima di solito rappresentata, nell'iconologia tradizionale, come una donna bendata con una spada al posto della torcia. O, ancora, simboleggerebbe l'Europa, l'umanità intera o lo stesso Kurtz.³³ Di certo, la figura comunque costituisce un emblema del logos occidentale, che interviene a squarciare le tenebre e a sottrarre l'etnorama africano alla minorità dell'intelletto e ai millenari ritardi nell'evoluzione civile (si pensi a Prometeo, che ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini, insieme alla civiltà).³⁴ Occorre però notare che, nel corso del romanzo, l'idea di progresso associata alla torcia non è mai sottoscritta in termini univocamente positivi. In questo caso, ad esempio, il riverbero sinistro che la fiamma produce sul volto della donna allude alla corruttibilità, alla distorsione dei valori ideali simboleggiati dalla torcia, una volta che essi tocchino la concreta sfera del pragma. L'ombra cupa, che il presunto bene proietta sul volto della donna, evoca oscuramente il male: «Then I noticed a small sketch in oils, on a panel, representing a woman, draped and blindfolded, carrying a lighted torch. The background was sombre – almost black. The movement of the woman was stately, and the effect of the torchlight on the face was sinistre» (p. 80).

Risalendo all'indietro il corso della narrazione, si rammenterà poi che una torcia era già stata menzionata nelle prime pagine del romanzo. E, anche lì, questo simbolo di progresso, civiltà e illuminazione è associato a un segno di valenza opposta: la spada, che ne distorce e corrompe il presunto idealismo. A evocare l'immagine è il narratore primo, che richiama la memoria di celebri figure storiche dell'imperialismo inglese, come Francis Drake o John Franklin, sognatori, avventurieri, fondatori d'imperi, talvolta pronti a sollevare la torcia del-

sotto la superficie della coscienza – si confrontano in una partita linguistica e letteraria che comporta l'emergere di una *retorica dell'indicibile*», A. SERPIERI, «'The horror, the horror': il Male in Conrad», cit., p. 212.

³³ Per una sintesi sull'argomento, cfr. L. SCHNEIDER, *Conrad's Narratives of Difference*, cit., pp. 9 e sgg., che ricerca analoghe rappresentazioni della figura femminile 'con torcia' in altri testi conradiani.

³⁴ Non mancò, certo, in epoca vittoriana, chi trovò il modo di parlare della «torch of civilization» come eredità della civiltà (coloniale) greca, concependo la storia come una «Greek torch-race» in cui le nazioni, di volta in volta più qualificate, si passano di mano «The Torch, which is Humanity, the onward progress of mankind», AN., *The Progress of Nations, Or the Principles of National Development in Their Relation to State-manship*, London, Longman & Green, 1861, pp. 22-23.

l'ideale, ma sempre e comunque usi a stringere in pugno la spada della conquista e della sopraffazione violenta:

Hunters for gold or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth!... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires (p. 26).

Se ci spingiamo ancora più indietro, troviamo poi un riferimento alla torcia, stavolta assai più criptico, anche nelle parole d'apertura del testo: «The *Nellie*, a cruising yawl» (p. 22). *Nellie*³⁵ – come si chiama l'imbarcazione che ospita il capitano Marlow e i suoi sodali, tutti uniti dal vincolo del mare – è, infatti, il diminutivo di 'Eleanor', che significa 'cresciuta nella luce', o di 'Helen', che deriva dall'antico termine greco per 'torcia'. Non si tratta, in questo caso, della menzognera luce dell'umanitarismo coloniale. Anche se gli ospiti della barca sono tentati da una partita a domino, le cui tessere, probabilmente d'avorio, collegano Marlow e compagni alla storia coloniale, la *Nellie*, imbarcazione da diporto, non è l'ennesima torcia del progresso economico pronta a lanciarsi in missioni salvifiche al richiamo della marea. È il luogo dal quale Marlow tenterà di illuminare i destinatari del suo racconto e costituisce, quindi, un piccolo intermondo fra conoscenza e oscurantismo. Ancorata all'estuario del Tamigi, e quindi al confine fra l'Occidente e il mare aperto, fra il centro e la periferia dell'impero, la *Nellie* occupa una posizione mediana fra la conoscenza, che si ottiene in Africa (con l'esperienza, con il diretto confronto con la storia), e la sua rimozione, che si preferisce perseguire in Europa. Con le spalle alle tenebre che incombono su Londra («mournful gloom», p. 22; «brooding gloom», p. 26), Marlow guarda verso la distesa di luce che, al largo, sembra unire cielo e acqua: «luminous space» (p. 22), «luminous estuary» (*ibid.*). Dietro di lui, il villaggio di Gravesend (Grave = tomba, Send = spedire) – località posta sulla via di Londra, e altrettanto sovrastata da aere fosco («dark») – simbolicamente spinge l'osservatore o il viaggiatore nel sepolcro metropolitano. Questa prossemica è stata inter-

³⁵ La *Nellie* apparteneva, nella realtà, a George Fountaine Hope (1854-1930), uno dei primi amici che Conrad si fece in Inghilterra e che in *Heart of Darkness* sembra ritratto nella figura del Director of Companies. Conrad, che partecipò ad alcune crociere sul Tamigi su invito di Hope, menziona la *Nellie* anche in *Chance*. Cfr. N. SHERRY, *Conrad's Western World*, cit., p. 122, e G.F. HOPE, «Joseph Conrad's First Cruise in the *Nellie*», in G.M. MOORE (ed.), *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*, Oxford, Oxford U.P., 2004, pp. 111-24. Il dato storico ovviamente non desemantizza l'onomastica della nave. Scegliendo *Nellie* come nome della iole, Conrad poteva avere intenzioni artistiche che ben si conciliavano con l'esigenza di un omaggio amicale. O, semplicemente, il prelievo realistico funziona 'estheticamente' per via di autopromozione: «Niente è nell'arte, neanche nella più sublimata, che non provenga dal mondo; niente ne proviene senza mutamenti», T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 198.

pretata, non senza ragione, come un'inversione di segno fra presunta barbarie (la periferia dell'impero in realtà possiede una sua luce autonoma, indipendente dai modelli occidentali) e presunta civiltà (il centro dell'impero è, a ben vedere, il centro stesso delle tenebre). Ma il simbolismo può essere inteso anche in chiave epistemica. Il Marlow *redux*, quello scampato al confronto con la follia di Kurtz, è, nel finale del romanzo, l'unico personaggio che ha esperienza di entrambe le prospettive assiologiche e conoscitive: la retorica di progresso e civiltà proposta dall'*establishment* coloniale, da una parte, e la sua concreta, ignominiosa attualizzazione nella periferia dell'impero, dall'altra.³⁶ Volta quindi le spalle alle tenebre dell'ignoranza, dell'ipocrisia, della cieca e idealistica fede nel colonialismo, per rivolgere invece lo sguardo verso la luce della conoscenza, verso i luoghi dove ha maturato esperienze e ricevuto illuminazioni. In Africa, è vero, Marlow si era condotto per lo più come una figura epimeteica. Si era accostato a Kurtz senza comprendere fino in fondo – ma gli era già accaduto con Lord Jim – il mistero ideologico e metafisico di una personalità tanto più complessa della sua. Aveva persino pensato che, qualunque cosa potesse dire o fare, il mistero di Kurtz sarebbe rimasto insondabile e impartecipabile.³⁷ L'esperienza lo ha tuttavia segnato, facendo di lui, così limitato, una sorta di oracolo: ora siede nella posizione di un Budda e racconta storie profonde e simboliche.

Il dialogo disgiuntivo come marcatore dei gradi di conoscenza

Per sottolineare il divario conoscitivo esistente fra Marlow (l'esperienza) e l'Intended (l'idealismo astratto), nella scena finale del romanzo, essa viene redatta in forma di dialogo disgiuntivo.³⁸ I precedenti contributi dialogici di Mar-

³⁶ La composita natura di Marlow, con particolare riferimento al senso di alienazione da lui provato in Africa, è notata anche da Knowles e Moore: «Marlow unites within his apparently single identity the position of both welcoming host and disconcerting stranger», O. KNOWLES, G.M. MOORE, *The Oxford Reader's Companion to Conrad*, Oxford, Oxford U.P., 2000, p. 40.

³⁷ «[B]efore I could come to any conclusion it occurred to me that my speech or my silence, indeed any action of mine, would be a mere futility. What did it matter what anyone knew or ignored? [...] One gets sometimes such a flash of insight. The essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach, and beyond my power of meddling» (p. 116). Questa dichiarazione preliminare di inadeguatezza e inutilità di ogni sforzo conoscitivo-comunicativo, come osserva giustamente un critico, è peraltro almeno in parte smentita dall'atto stesso della narrazione di Marlow, che «should be read as performative speech act because it does not represent a given truth, but generates its truth in the act of telling», D. ERDINAST-VULCAN, «Some Millennial Footnotes on *Heart of Darkness*», in C.M. KAPLAN, P.L. MALLIOS, A. WHITE (eds), *Conrad in the Twenty-First Century*, New York, Routledge, 2005, p. 57.

³⁸ Per altri versi, anche Michael Macovski parla di una «disjunctive rhetoric», presente in *Heart of Darkness* come conseguenza di un conflitto socio-politico, cfr. M. MACOVSKI, «The Heartbeat of Darkness: Listening in(to) the Twentieth Century», in ID., *Dialogue and Literature: Apostrophe, Auditors, & the Collapse of*

low erano stati invece presentati in forma prevalentemente congiuntiva:

Suppose he began to shout? Though he could hardly stand, there was still plenty of vigour in his voice. 'Go away – hide yourself', he said, in that profound tone. It was very awful. I glanced back. We were within thirty yards from the nearest fire. A black figure stood up, strode on long black legs, waving long black arms, across the glow. It had horns – black antelope horns, I think – on its head. Some sorcerer, some witch-man, no doubt: it looked fiend-like enough. 'Do you know what you are doing?' I whispered. 'Perfectly', he answered, raising his voice for that single word: it sounded to me far off and yet loud, like a hail through a speaking-trumpet (p. 188).

In casi come quello sopra citato, il dialogo congiuntivo colloca infatti il *mondo attuale*, come esperito e verificato da Marlow, in una situazione di accessibilità conoscitiva e comunicativa, sia pur con atteggiamenti divergenti (esaltazione, disprezzo, reprobazione), per ogni interlocutore co-esperiente. Lo *histor* conosce la realtà dell'imperialismo, la chiosa, ne registra le distorsioni, dopo averne condiviso l'esperienza diretta con i testimoni che ascolta.

Il dialogo disgiuntivo era stato invece talvolta adibito, anche nel *setting* africano, per rappresentare situazioni asimmetriche sul piano gnoseologico. Serve, ad esempio, a sottolineare la divergenza incolmabile di familiarità con certi riti oscuri esistente fra Marlow e Kurtz:

'Do you understand this? I asked.

'He kept on looking out past me with fiery, longing eyes, with a mingled expression of wistfulness and hate. He made no answer, but I saw a smile, a smile of indefinable meaning, appear on his colourless lips that a moment after twitched convulsively. 'Do I not?' he said slowly, gasping, as if the words had been torn out of him by a supernatural power (p. 194).

Un analogo divario conoscitivo – stavolta riguardo allo statuto di Kurtz – è sottolineato in questo scambio dialogico fra Marlow e il brickmaker. Prima il dialogo è disgiuntivo, a sottolineare la vaghezza e reticenza del colono. Poi diventa congiuntivo, non appena questi, cedendo alle pressioni di Marlow, si lascia andare a esaltate confidenze su Kurtz. Con un'ironia implicita: davvero «the devil knows» cos'altro Kurtz sia, oltre all'emissario della compassione e del progresso:

'Tell me, pray', said I, who is this Mr. Kurtz?'

'The chief of the Inner Station', he answered in a short tone, looking away. 'Much obliged', I said, laughing. 'And you are the brickmaker of the Central Sta-

tion. Every one knows that'. He was silent for a while. 'He is a prodigy', he said at last. 'He is an emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else. We want', he began to declaim suddenly, 'for the guidance of the cause entrusted to us by Europe, so to speak, higher intelligence, wide sympathies, a singleness of purpose'. 'Who says that?' I asked. 'Lots of them', he replied (p. 80).

Ma, come dicevo, l'episodio disgiuntivo più lungo, rilevante e sistematico concerne la scena finale del romanzo, in cui Marlow, alcuni anni dopo il suo ritorno dall'Africa, incontra, nella città sepolcrale, la promessa sposa di Kurtz. Gli *a-events* africani, come si definiscono in linguistica i dati noti a un solo partecipante alla conversazione (Marlow, appunto), vengono sottaciuti dal narratore nel suo colloquio con la giovane donna. Gli accapo staccano dunque visivamente il *turn-taking* per distanziare i due parlanti, depositari di conoscenze e credenze del tutto asimmetriche:

«'Yes, I know,' I said with something like despair in my heart, but bowing my head before the faith that was in her, before that great and saving illusion that shone with an unearthly glow in the darkness, in the triumphant darkness from which I could not have defended her – from which I could not even defend myself.

«'What a loss to me – to us!' – she corrected herself with beautiful generosity; then added in a murmur, 'To the world.' By the last gleams of twilight I could see the glitter of her eyes, full of tears – of tears that would not fall.

«'I have been very happy – very fortunate – very proud,' she went on. 'Too fortunate. Too happy for a little while. And now I am unhappy for – for life.'» She stood up; her fair hair seemed to catch all the remaining light in a glimmer of gold. I rose too.

«'And of all this,' she went on, mournfully, 'of all his promise, and of all his greatness, of his generous mind, of his noble heart, nothing remains – nothing but a memory. You and I –'

«'We shall always remember him,' I said, hastily.

«'No!' she cried. 'It is impossible that all this should be lost – that such a life should be sacrificed to leave nothing – but sorrow. You know what vast plans he had. I knew of them too – I could not perhaps understand, – but others knew of them. Something must remain. His words, at least, have not died.'

«'His words will remain,' I said.

«'And his example,' she whispered to herself. 'Men looked up to him, – his goodness shone in every act. His example –'

«'True,' I said; 'his example too. Yes, his example. I forgot that.'

«'But I do not. I cannot – I cannot believe – not yet. I cannot believe that I shall never see him again, that nobody will see him again, never, never, never.'

[...]

'He died as he lived.'

«'His end,' said I, with dull anger stirring in me, 'was in every way worthy of his life.'

«'And I was not with him,' she murmured. My anger subsided before a feeling of infinite pity.

«Everything that could be done –’ I mumbled.

«Ah, but I believed in him more than anyone on earth – more than his own mother, more than – himself. He needed me! Me! I would have treasured every sigh, every word, every sign, every glance.’

«I felt like a chill grip on my chest. ‘Don’t,’ I said, in a muffled voice.

«Forgive me. I – I – have mourned so long in silence – in silence... You were with him – to the last? I think of his loneliness. Nobody near to understand him as I would have understood. Perhaps no one to hear...’» (p. 216).

Questo tipo dialogico separa due prassi enunciative, due stati cognitivi e due mondi esperienziali asimmetrici. Dinanzi alla persistente idealizzazione filantropica dell’imperialismo, Marlow, l’esperienza, recede in una contegnosa secessione.³⁹

Sembrare, essere, sapere, credere

Per l’interpretazione del romanzo come critica dell’idealismo astratto, è essenziale soffermarsi ulteriormente sulla scena finale della vicenda. Marlow si presenta qui, anche dal punto di vista dello stile enunciativo, come il consapevole depositario della natura problematica e sfuggente di ogni conoscenza; i verbi usati dall’Intended dimostrano invece il cieco fanatismo della giovane. Marlow ormai sa che essere e sembrare, bene e male, progresso e sfruttamento, sono concetti ambigui e spesso inestricabilmente sovrapposti. Sa che la conoscenza è un processo infinito e problematico. Non a caso, fra i verbi di apprensione, percettiva e intellettuale, ricorrenti entro l’eloquio narrante di Marlow, domina *sembrare*: «She *seemed* ready to listen without mental reservation, without suspicion, without a thought for herself» (p. 208); «The vision *seemed* to enter the house with me – the stretcher, the phantom-bearers, the wild crowd of obedient worshippers» (p. 210); «And later on I *seemed* to see his collected languid manner, when he said one day, ‘This lot of ivory now is really mine’» (*ibid.*); «while I waited he *seemed* to stare at me out of the glassy panel [...] I *seemed* to hear the whispered cry, ‘The horror! The horror!’» (*ibid.*); «she *seemed* as though she would remember and mourn for ever» (p. 212); «The room *seemed* to have grown darker» (*ibid.*); «the impression was so powerful that for me too he *seemed* to have died only yesterday» (*ibid.*); «while my stained ears *seemed* to hear distinctly» (*ibid.*); «Then before the appealing fixity of her gaze, that *seemed* to

³⁹ Come osserva Carola Kaplan, «In this scene, Marlow’s language and observations suggest, although his panic and confusion indicate he does not consciously understand, that domestic bliss and female innocence in Belgium are predicated upon the exploitation of natives and the pilfering of ivory in the Congo», C.M. KAPLAN, «Colonizers, Cannibals, and the Horror of Good Intentions in Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*», in H. BLOOM (ed.), *Joseph Conrad, Bloom’s BioCritiques*, Broomall, Pa., Chelsea House, 2003, p. 72.

watch for more words on my lips, I went on» (p. 214); «and the sound of her low voice *seemed* to have the accompaniment of all other sounds» (p. 216); «her fair hair *seemed* to catch all the remaining light in a glimmer of gold» (*ibid.*); «a whisper that *seemed* to swell menacingly» (p. 218); «It *seemed* to me that the house would collapse» (*ibid.*, corsivi miei).

Al contrario, i verbi usati dall'Intended esprimono modalizzazioni forti dell'epistemico, la certezza e sicurezza proprie dei dogmatici: «She *knew*. She *was sure*» (p. 221, corsivi miei).⁴⁰

Giungono inoltre a compimento, in questa scena finale, tre protensioni sintattico-simboliche del testo. La prima riguarda il quadretto di Kurtz raffigurante la donna bendata con la torcia in pugno. Ho accennato ad alcune interpretazioni possibili del dipinto. Esse possono essere ora integrate con l'ipotesi che il quadro in realtà effigi il cieco idealismo – questo il significato simbolico della benda sugli occhi – di cui anche la fidanzata di Kurtz si fa irriducibile baluardo nel finale del romanzo. Con pathos esasperato, la donna proclama infatti immutata fede nel Kurtz 'originario' – il facondo enunciatore di mirabolanti progetti umanitari, l'apostolo del kiplinghiano *white man's burden* – e mantiene quindi alta, con incrollabile dedizione, la torcia dell'ideale imperial-colonialista, inteso come disinteressata missione di progresso. A sostegno di questa interpretazione, si possono addurre alcune prove 'pittorico-lessicali'. Gli aggettivi e participi «sombre» e «draped», quest'ultimo nella variante «bedraped», ricorrono sia nella descrizione del quadro («draped and blindfolded [...]. The background was sombre», p. 80), sia in quella della casa dell'Intended:

The dusk was falling. I had to wait in a lofty drawing-room with three long windows from floor to ceiling that were like three luminous and *bedraped* columns. The bent gilt legs and backs of the furniture shone in indistinct curves. The tall marble fireplace had a cold and monumental whiteness. A grand piano

⁴⁰ Il dogmatismo dell'Intended è alimentato, fra le altre cose, dal fatto che, come tutte le donne di *Heart of Darkness*, la giovane non viaggia. Le donne sono espressione di culture locali e chiuse: «no less than eight women are present in *Heart of Darkness*: the Belgian aunt who secures Marlow a job when his prospects for work in Europe are exhausted; the two women sitting on 'straw-bottomed chairs, knitting black wool' who appear to Marlow in the Company offices as guardians of 'the door of darkness' (14); the 'wife of the high dignitary' to whom Marlow's aunt recommends him for employment in Africa (15); the African laundress for the Company's chief accountant, who keeps him looking like a 'vision' or a 'miracle' (21); the 'wild and gorgeous apparition of a woman' (60) at the Inner Station who 'rushed out to the very brink of the stream' (66) as Marlow leaves with Kurtz on board his steamer; Kurtz's mother, who dies shortly after Marlow's return to Belgium (70); and finally, Kurtz's Intended, the woman he might have married, whom he 'intended' to be his final interpreter, and the woman to whom Marlow lies at the very end of the text [...] The principal women of the text are always positioned in transitional spaces in either the colony or the metropole, while they are decidedly static and unable to wander between cultural, ideological, and national boundaries, as do Marlow and Kurtz», G. MCINTIRE, «The Women Do Not Travel: Gender, Difference, and Incommensurability in Conrad's *Heart of Darkness*», in *Modern Fiction Studies*, XLVIII, 2, 2002, p. 3.

stood massively in a corner, with dark gleams on the flat surfaces like a *sombre* and polished sarcophagus (p. 212, corsivi miei).

Lo sfondo contro il quale è rappresentata l'Intended è inoltre altrettanto scuro e tenebroso dello spazio circostante la donna del quadro: «The room seemed to have grown darker, as if all the sad light of the cloudy evening had taken refuge on her forehead» (p. 212). Ed anche le mani protese della fidanzata di Kurtz richiamano la gestualità enfatica della figura dipinta: «She put out her arms as if after a retreating figure» (p. 218). Mentre il sintagma «unearthly glow», associato all'Intended, richiama da vicino il bagliore della torcia.

La simbologia presentificativa prevale qui su quella discorsiva, in quanto è l'evidenza iconica a dare significato alle due figure. Si aggiunga peraltro che Marlow, insieme ad altri effetti personali di Kurtz, restituisce all'Intended un suo «portrait», la foto che l'eroe, ormai prossimo alla morte, gli ha consegnato in Africa e che potrebbe essere stata usata come modello per l'olio raffigurante la donna bendata. L'equivoco designatore lessicale dell'oggetto ne aumenta del resto la funzionalità simbolica, perché «portrait» può stare sia per 'foto' che per 'ritratto', ovvero il quadro di Kurtz. Come se la rappresentazione simbolica della donna alla fine si ricongiungesse al suo modello ispiratore tramite Marlow. Al di là dei dettagli pittorici, è comunque il contenuto simbolico delle due icone femminili a collimare perfettamente. Entrambe enfaticamente ipostatizzano la cieca idealizzazione dell'impresa coloniale.

La seconda protensione simbolica che, come dicevo, trova attualizzazione nel colloquio di Marlow con l'Intended, riguarda il simbolo dell'aura. Nelle pagine iniziali del libro, si era fatto riferimento all'essenza dell'arte narrativa di Marlow come qualcosa di indefinito, che si diffonde in «misty halos» (p. 28). Ritroviamo poi il simbolo dell'aura, o dell'alone («ashy halo», p. 212), con tutto il rilievo metanarrativo conferitogli dalla prima occorrenza del lemma, solo nel finale, quando è posto intorno alla fronte dell'Intended. Qui il simbolo non solo evidenzia la nobile sofferenza della donna (il riferimento alla cenere), ma sottolinea il procedimento di astrazione mentale cui essa ricorre nell'elaborazione del lutto di Kurtz. Mentre l'Intended si autoproclama unica e certa conoscitrice dell'autentica grandezza di Kurtz, uno zoom di luce isola la sua «pure brow» dalle tenebre circostanti, a sottolineare che il Kurtz colonialista umanitario è un'idea che sopravvive solo in quella mente femminile, non toccata dalle tenebre di una realtà che sgrata. Kurtz è, di nuovo, ridotto a pura costruzione mentale, astratto artificio: «This fair hair, this pale visage, this pure brow, seemed surrounded by an ashy halo [...] and only her forehead, smooth and white, remained illumined by the unextinguishable light of belief and love» (*ibid.*). L'elaborazione del lutto messa in atto dalla donna si fonda, non a caso, sulla completa rimozione della fase africana della vita di Kurtz. Le donne non devo-

no conoscere la crudezza della realtà. Vivono in un mondo tutto loro dal quale non bisogna distoglierle, aveva del resto preannunciato Marlow.⁴¹

Il terzo, e più rilevante, compimento simbolico che si verifica nella scena dell'Intended riguarda l'esclamazione finale di Kurtz. Essa risuona nelle orecchie di Marlow già mentre egli si presenta alla porta della donna: «I seemed to hear the whispered cry, 'The horror! The horror!'"» (p. 210). Durante il colloquio con la ragazza, del resto, Marlow la vede e la sente insieme a Kurtz, sulla sua barca nel cuore dell'Africa, nel momento stesso in cui il cacciatore d'avorio esala l'ultimo respiro. Lei si trovava là quando Kurtz evocava l'orrore: «I saw her sorrow in the very moment of his death. Do you understand? I saw them together – I heard them together» (p. 212). E lei stessa scorge ora, a sua volta, la «retreating figure» del proprio innamorato vicino a sé, come se i due non si fossero mai separati, come fossero figure simbolicamente complementari e indivisibili. Tuttavia, avida di postreme attestazioni d'amore, l'Intended chiede quali siano state le ultime parole di Kurtz. Marlow, per pura compassione, risponde che, in punto di morte, Kurtz aveva proferito il nome dell'amata: «The last word he pronounced was – your name» (p. 220). I critici ostili a Conrad da sempre additano questa apparente menzogna di Marlow, fedele fino in fondo al proprio perverso fratello prometeico, come il culmine della resistenza dell'autore, e del suo narratore, a denunciare Kurtz e gli abomini dell'imperialismo. A ciò si può obiettare che, certo, Marlow, a livello di informatività conversazionale («Non essere reticente o ridondante»: massima della quantità, lo avrebbe rimproverato Grice), sembra mentire alla donna, ma in realtà, rompendo il circolo autoreferenziale di cui parlava Saïd, letteralmente egli dice la verità al lettore. Le ultime parole di Kurtz – alla luce delle conoscenze del lettore, certo non nell'angolazione psicologica del satanico cacciatore d'avorio – davvero si attagliano alla Intended quale emblema di ignoranza, fanatismo ideologico, cieca fede in ideali dimostratisi insostenibili alla riprova del turpe pragma. L'Intended è l'or-

⁴¹ M.J. DiSanto, che legge *Heart of Darkness* come revisione degli ideali di eroismo e di religione del lavoro propugnati da Carlyle, richiama l'attenzione sul colloquio fra Marlow e la Intended come commento a una «whole phase of life» (lettera di Conrad a Blackwood del 31 maggio 1902) e a un'intera fase della cultura inglese. Qui Conrad paleserebbe, in sostanza, il timore dei «potential dangers implied in having 'faith' in 'a great and saving illusion'», M.J. DiSANTO, *Under Conrad's Eyes: Novel as Criticism*, McGill, Queen's U.P., 2009, p. 34.

Richard Ambrosini sottolinea invece che il romanzo inizia e finisce con un colloquio di Marlow con una donna: nell'*incipit*, la zia, che gli procura l'ingaggio per poter compiere il suo viaggio in Africa; nell'*explicit*, l'Intended. Entrambe le figure femminili tendono a idealizzare il colonialismo. La zia definisce Marlow una sorta di emissario della luce, ma il marinaio butta l'idea al macero delle sciocchezze idealistiche che all'epoca si scrivevano e dicevano sull'argomento. «Le due donne sono dunque in realtà personificazioni di quell'opinione pubblica che per otto anni Conrad non si era sentito di risvegliare dai sogni alimentati dall'autocompiacimento in cui amava cullarsi», R. AMBROSINI, «Introduzione» a *Cuore di tenebra*, Firenze, Giunti, 2006, p. 11.

rore, in quanto rappresenta l'idealismo cieco, il dispregio della storia, l'umanitarismo astratto, che costituiscono le false premesse e le vacue giustificazioni a posteriori delle nefandezze imperialiste. La torcia che squarcia le tenebre, per tornare al dipinto che probabilmente la effigia *sub specie allegoricae*, porta nel mondo orrore e non progresso, perché chi la impugna è cieco. E l'orrore più grande è forse proprio l'idea che dovrebbe redimere l'impresa imperialista, a costo di falsificare la storia e ridurla a una fantasia sentimentale di comodo.

Un'analogia deflagrazione della lettera dell'enunciato, dovuta allo scontro fra le asimmetrie conoscitive di Marlow e dell'Intended, nonché fra quelle esistenti tra i personaggi e il lettore, si produce del resto quando Marlow, sempre con l'apparente intento di rassicurare la giovane interlocutrice, afferma che la fine di Kurtz è stata in tutto degna della sua vita. Anche in questo caso, Marlow, giocando sull'equivoco fra la lettera e il senso dell'evento, dice la cruda verità: Kurtz è morto in circostanze miserevoli quanto la sua esistenza 'africana'. E anche in questo caso, idealizzando il decesso dell'uomo amato, l'Intended crede a ciò che vuol credere. Nondimeno Marlow, il suo uditorio interno e il lettore, sono tutti ben consapevoli che Kurtz è morto nelle tenebre, alla mesta presenza di un *boy* nero, per essere poi sbrigativamente sepolto nel fango, lungo la sponda del fiume che la barca di Marlow stava risalendo. È in questa occasione, peraltro, che il ragazzo nero pronuncia le sole parole proferite da un nativo nell'intero romanzo, e poi apposte da Eliot in epigrafe a «The Hollow Men»: «Mistah Kurtz – he dead» (p. 200). Come nel finale delle tragedie shakespiriane, quando l'apparizione di un bambino introduce talvolta una fragile speranza dopo un cumulo insostenibile di orrori, così in *Heart of Darkness*, la sanzione linguistica del trapasso di Kurtz ad opera di un *boy* nativo rimarca la determinazione del colonizzato a sussistere a dispetto della violenza coloniale. I nativi possono parlare, e ritrovare quindi una forma di auto-espressione dell'africanità, solo dopo l'annichilimento del signore del male, che alla cultura nativa aveva tolto voce. Del resto, quale atto di accusa nei confronti del colonialismo potrebbe risultare più efficace che mostrare come esso distrugga l'alterità riducendola al silenzio, espropriandola della facoltà di auto-rappresentazione linguistica, oltre che della libertà e della dignità nel lavoro? A togliere la parola ai nativi non è il razzismo di un autore o di un testo, ma la strategia coloniale di reificazione della cultura indigena che il testo registra e addita. Non si rappresentano i neri come sub-umani. Se ne rappresenta la disumanizzazione ad opera dei colonizzatori.

Riconsiderati alcuni dei complessi stilemi e simbolismi del romanzo, non resta forse che tornare, brevemente, su una questione di fondo. Perché affidare la denuncia del colonialismo e della sua cieca idealizzazione a forme tanto sottili e indirette? Una prima, ovvia risposta, chiama in causa motivazioni di natura storica. Ammicciare alla benintenzionata efficienza britannica, usare Marlow per

rassicurare il lettore ingenuo o politicamente conformista (*The Heart of Darkness* apparve peraltro sulla *Blackwood's Magazine*, rivista scozzese di orientamento notoriamente conservatore),⁴² lasciando che intanto il testo comunichi le sue scomode verità agli iniziati, a quanti sono culturalmente pronti per intendere, parrebbe la sola formazione di compromesso disponibile per un autore come Conrad, la cui condizione di espatriato, sostanzialmente straniero in una terra che doveva garantirgli accoglienza e sostentamento, sconsigliava audacie parresiasche. Una sorta di *double coding*, insomma, come lo definirebbe Charles Jencks. Ma, a ben vedere, *Heart of Darkness* non è né più né meno reticente o eloquente, sul piano ideologico, di altri testi conradiani altrettanto o maggiormente compromessi con la politica britannica. Semplicemente applica, forse con maggior coerenza e fascino, la stessa poetica simbolista e le medesime tecniche di argomentazione indiretta, secondo una logica estetica prima che perlocutiva o ideologica. La nuova estetica di un'epoca in cui la conoscenza si è ormai tanto frammentata e disoggettivata da fuggire ogni riduttiva reificazione come un tradimento della sua più intima vocazione.

⁴² Vale la pena di ricordare che la prima puntata di *The Heart of Darkness* (a questo stadio evolutivo, il titolo era ancora preceduto dall'articolo, poi soppresso probabilmente per conferire maggiore indeterminazione simbolica), apparve sul numero di *Blackwood's* del febbraio 1899 tra «Maga for ever», un pezzo di reminiscenze letterarie con qualche ambizione satirica, e i ricordi di un parlamentare incentrati sull'implementazione della *Divorce Court* nel 1857: «Seventy Years at Westminster» di Sir John R. Mowbray; la seconda puntata (marzo 1899) fu preceduta da «Bygone Days» di Mrs Bagot, celebrazione della gloria militare, del mito imperiale, nonché dei grandi uomini del passato (Nelson, il Duca di Wellington, Napoleone...), e seguita da un articolo di taglio moraleggiante («Sins of Education»); la terza e conclusiva puntata (aprile 1899) trovò invece collocazione fra due pezzi dai titoli di per sé eloquenti: «The Thames as a Game-Fish River» e «'Christian' Quackery».

Capitolo V

Sull'istituzionalizzazione del mito in «Falk»*

Se non sono mancate ricezioni laudative di «Falk» – racconto assai amato da Conrad, ma a suo tempo censurato dal mercato per la sua ostinazione nel non revocare, belletteristicamente, la violenza della realtà – occorre rilevare come, sul piano quantitativo prima che qualitativo, la critica conradiana sia rimasta, in specie riguardo all'esuberanza socio-semiotica del testo (mitologie, ideologie), ineloquente. La semantica di «Falk», ormai rimessasi da squalifiche di morbosità e delitescenza, sembra difatti articolarsi come variazione o funzionalizzazione di uno schema narrativo mitico, e, precisamente, di un'operazione condotta sul mito e sul concetto di eroe mitico deliberata a ridurre entrambi, con fini critico-parodici a direzionalità ben altro che mitica, alle proporzioni del salotto. I mitologemi sapientemente dislocati nel testo costituiscono la dequalifica di unità generalmente immanenti a un unico universo, quello classico, greco-romano, ma sono incoercibili ai codici di un solo sottotesto.

La relazione fra gli *exempla* mitici e le *personae* del racconto è inoltre ipotattica (cioè di subordinazione gerarchica del paludato al quotidiano), e non parametrica (sono affermati la discontinuità dei parallelismi e il principio di contaminazione delle fonti, al contrario di quanto avviene nei testi allegorici). «Falk» non presuppone alcuna sinopia, e tuttavia, in un senso ristretto, acconsente alla giurisdizione del mito e del racconto iniziatico nel dispiegarsi della sua logica sintagmatica: il mito è l'ossatura strutturale che sostiene la sequenza dei *topoi* del racconto, ed esso racconto può essere distribuito nei momenti d'intreccio isolati dal modello narrativo sistematizzato da Greimas sulla scorta dei classici studi di Propp. Entro tale schema, l'eroe intraprende la ricerca del senso della propria vita e del proprio posto nel mondo come essere sociale passando attraverso delle prove, le quali sono scandite, secondo le modalità canoniche, in prova qualificante, prova decisiva e prova glorificante.

Prima di analizzare il comportamento segnico del testo secondo la suddetta segmentazione, sarà tuttavia opportuno inventariare brevemente le componenti

* Come specificato nelle *Avvertenze* (cfr. infra, p. 5), alcuni paragrafi di questo capitolo (da quello intitolato *Ordine* sino a *L'atto mancato* compreso) sono da attribuire a Mario Curreli; i rimanenti a Fausto Ciompi.

strutturali che sembrano autorizzare l'interpretazione di «Falk» come racconto mitico:

- Ricorrenza di mitologemi (*exempla* mitici, metafore, similitudini mitologiche): «Hercules», «Diana», «Earth», «nymph», «centaur», «siren», «Arcadia», sono fra i deitici e i lessemi che ricorrono nelle diverse modalità retoriche.
- La particolare catabasi di Falk.
- La simulazione dell'oralità, forma tipica di trasmissione del mito, da parte del radicale di presentazione.
- La presenza di un eroe asociale, che si separa dalla comunità e costituisce il «mediatore personalizzato fra la situazione-prima e la situazione-poi».¹ Nel nostro caso, l'«unsociable man»² è Falk, l'eroe scivilizzato che vuole reintegrarsi alla società.³
- Il relativismo spazio-temporale: il luogo del racconto primo è una trattoria sul Tamigi, a circa trenta miglia da Londra, mentre il racconto metadiegetico si svolge in un imprecisato «Eastern port» (p. 148), la mai nominata Bangkok. Scarsissimi i riferimenti al tempo dell'orologio; il tempo è piuttosto tempo mitico, tempo di natura ritmica: riferimenti al sorgere del sole, al riposo notturno, alla ciclicità dei bisogni fisiologici, al tempo lavorativo, alle abituali serate a bordo della *Diana*. Dalla stipula del doppio contratto di Hermann e del narratore secondo con Falk – momento che rompe la stasi del racconto sviluppandone i preparativi – alla realizzazione finale dell'eroe, trascorrono cinque giorni. Un'ellissi di cinque anni, nel paragrafo finale, porta il racconto in un tempo nel quale i Falk non abitano più nel porto orientale.

Altre caratteristiche essenziali saranno:

- Una struttura attanziale elementare: «Falk my enemy, Hermann my friend» (p. 147), dice il narratore secondo come a suggerire la riduzione degli attori principali a mere funzioni attanziali.⁴

¹ A.J. GREIMAS, «Il racconto mitico», in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1982, p. 53.

² J. CONRAD, «Falk», in *The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon and Other Stories* [Medallion Edition], London, Gresham, 1925, p. 167. Tutte le citazioni seguenti provengono da questa edizione.

³ Come scrive Francesco Marroni, Falk «è una figura mitica, un essere arcaico che rimanda a un passato [in cui la] distanza tra gli uomini e gli elementi era pressoché di grado zero», F. MARRONI, «Voci e silenzi in 'Falk' di Joseph Conrad», in *Merope*, VIII, 18, 1996, p. 56. Anche Jennifer Turner nota come Falk subisca un processo di disumanizzazione a causa dell'atto antropofago, divenendo così «a mere creature of instinct», cfr. J. TURNER, «'Petticoats' and 'Sea Business': Women Characters in Conrad's Edwardian Short Stories», in D. ERDINAST-VULCAN, A.H. SIMMONS, J. STAPE (eds), *Joseph Conrad: The Short Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 148. Per il rilievo dell'uditorio interno al racconto in quanto comunità civilizzante, cfr. S. CENNI, «Assurdità e errore in *Falk* di Joseph Conrad», in EAD., *Il sortilegio della parola*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 11-30.

⁴ La parabola di questo narratore è spesso interpretata, con varie sfumature, come una sorta di processo di formazione. Daphna Erdinast-Vulcan, in un acuto studio d'impronta lacanianiana, ritiene che egli alla fine consegua «a hard-earned place within the community of action and discourse», *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad: Writing, Culture, and Subjectivity*, Oxford, Oxford U.P., 1999, p. 108. Dal canto suo, Marroni sottolinea «il ruolo di interprete svolto dal narratore, che appropriandosi verbalmente di quella 'great, cruel and terrible misfortune' [la vicenda di Falk], si appropria anche di un'esperienza che cancella in lui ogni illusione [...] la storia di Falk gli ha insegnato che non può esistere romanticismo dove esiste la vita», F. MARRONI, «Voci e silenzi in 'Falk' di Joseph Conrad», cit., p. 72.

- La presenza della figura convenzionale di un guardiano-donatore (Hermann); a tratti manipolatore e demiurgo – *destinante*, infatti – tale figura costituisce il precipitato di valori che non trascendono l'esplicitazione fabulistica e compare, alla fine del racconto, per sanzionare l'operato dell'eroe.
- Una struttura motivazionale che include gli erotemi di cui l'eroe è portatore in un sistema, gerarchicamente superiore, fondato su ragioni antropologiche: Falk, europeo di estrazione sociale indefinitamente elevata, deve acquistare un oggetto di valore (la nipote di Hermann), che, per lo scandinavo, rappresenta il segno di riappropriazione dell'originale rispettabilità.
- Una struttura contrattuale, d'importanza apparentemente secondaria (Falk si impegna a rimorchiare sino al largo le navi di Hermann e del capitano inglese), che, in realtà, include il racconto e determina l'agire dell'eroe: Falk cerca di inscrivere nel proprio programma narrativo i valori di cui è portatore il destinante dell'unico contratto cui l'eroe tiene effettivamente fede.

Alla valutazione del messaggio, profondamente storicizzato, liberato dalla dattità linguistica del testo – inteso, appunto, nella sua articolazione di racconto mitico (o di mito ironico, come direbbe Frye)⁵ – si antepone, a questo punto, la descrizione della sua teleologia significativa; si tratterà di vedere come e perché si voglia mettere Ercole in pantofole.

Ordine

Il marcato asincronismo di *fabula e intreccio*,⁶ come tutti sanno, è un fenomeno particolarmente accentuato delle opere conradiane. La ricostruzione cronologico-causale della parabola di Falk, tuttavia, si presenta piuttosto agevole, dimodoché possiamo limitarci ad una sintesi formulare:

Nell'atmosfera conviviale di un dopo pranzo fra un gruppo di amici «more or less connected with the sea» (p. 145), uno dei presenti cede indirettamente la parola, come accade in *Heart of Darkness*, a un collega (qui quasi simposiarca), voce dell'esperienza che ricapitola sé stessa. È la vista di una nave tedesca, l'*Arcadia* (sulla quale si notano presenze femminili), a richiamare alla mente dell'anonimo capitano la nave di Hermann, la *Diana* di Brema – a bordo della quale, appunto, regnava una familiare «arcadian peace» (p. 158) – a stimolarlo a riandare un episodio della propria gioventù, protagonista Falk, di cui tale nave fu il fulcro topologico (A).

Assai poco sappiamo del periodo che intercorre fra l'atto antropofago di Falk e la sua apparizione nel porto orientale, dove il marinaio, quale unico possessore di un rimorchiatore, monopolizza un'attività particolarmente redditizia. Falk, che

⁵ N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., pp. 57-58, 177-82.

⁶ I termini sono usati nel senso di B.V. TOMAŠEVSKIJ, «La costruzione dell'intreccio», in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 315.

già da tempo aveva manifestato speciale interesse per la nipote di Hermann, un'orfana bellissima, cerca in tutti i modi di ostacolare l'attività di un giovane capitano inglese (l'anonimo narratore secondo), del quale teme, come possibile rivale in amore, l'ascendente su Hermann. Il culmine dell'inimicizia fra i due giovani si tocca allorché Falk – anziché la nave dell'inglese, come diritto – rimorchia sino al lago la nave di Hermann (B).

Il capitano inglese, che pure aveva ammirato la nipote di Hermann nelle serate trascorse sulla nave del tedesco (di solito in compagnia del taciturno Falk), rassicura quest'ultimo della propria assenza di progetti sulla ragazza, e anzi, per ingraziarsi lo scandinavo, si offre di favorirne il matrimonio richiedendo personalmente l'assenso di Hermann. La sera decisiva, Falk, i cui propositi matrimoniali sono appena stati esplicitati dal capitano inglese, con calma e inaspettata predeterminazione, afferma di essersi cibato di carne umana. Lo scandalizzato Hermann dà in escandescenze e Falk deve ritirarsi (C).

Sul rimorchiatore di Falk, il narratore apprende dall'eroe le circostanze dell'atto antropofago. Ufficiale di marina scandinavo imbarcatosi su di un piroscalo costruito nel suo paese e destinato oltre il Pacifico, Christian Falk si trova, allorché l'imbarcazione va in avaria e rimane sprovvista di viveri in pieno oceano, a dover uccidere il carpentiere di bordo e a dividerne le carni con i marinai sopravvissuti. Il solo Falk, tuttavia, riesce a rimanere in vita sino a quando il piroscalo viene finalmente avvistato (D). Entro breve tempo dalla scenata, Hermann torna sulle proprie decisioni e acconsente al matrimonio fra la nipote e Falk. Quando il capitano inglese torna nel porto orientale, cinque anni dopo, i Falk se ne sono andati; che la malignità di Schomberg, l'albergatore alsaziano da sempre ostile a Falk, sia infine riuscita ad allontanarli? (E).

Illustrando con i numeri la dislocazione logico-fabulistica dei segmenti testuali così individuati e rappresentando con le lettere le loro posizioni di intreccio, la seguente formula sintetizza la partizione in sequenze postulata:⁷

$$A_2 [B_3 - C_4 (D_1) E_5]$$

A

Questa partizione ignora tutta una serie di anacronie rinvenibili a livello micro-narrativo, ma segnala almeno la più vistosa insidia recata dal testo all'armatura temporale naturalistica. Genette definisce questo tipo di analessi «esterna» e «parziale»,⁸ cioè una retrospezione non interferente con il racconto primo,

⁷ La formula che rappresenta le posizioni di tempo rinvenute è esplicabile nei seguenti termini: entro le parentesi quadre, che raccolgono il racconto metadiegetico (racconto con narratore di secondo grado), un trattino indica l'ellissi di una notte, mentre la posizione (D₁) rappresenta un momento, l'episodio del *Borgmeister*, precedente sia al racconto metadiegetico sia al prologo (A sta per analessi). Si veda G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 81 e sgg.

⁸ *Ibid.*, pp. 96, 110, 112-14. In questo caso, tuttavia, l'informazione viene a illuminare il racconto metadiegetico.

bensì intesa ad illuminarlo con la rievocazione di un precedente e, infine, non ricongiungentesi temporalmente con il racconto principale stesso. Si tratta, tuttavia, nel nostro caso, anche di un'evidente strategia di differimento di significato da parte del testo mediante la semplice ritenzione di informazioni essenziali. Tale processo, scandito dalla sapiente disseminazione di esche solo retrospettivamente riconoscibili, culmina nella improvvisa acquisizione di quanto tesaurizzato dal testo: il segreto di Falk. Il carattere tensivo del racconto è così articolato proprio dall'inesplicabile comportamento dell'eroe eponimo esternamente focalizzato;⁹ comportamento che assume di per sé colorazioni eccentriche o carattere di improbabile causalità nel chiacchiericcio deformante di Schomberg, dimodoché il lettore, per buona parte del racconto, naviga nel più incerto relativismo inferenziale. Questa eccentricità di Falk (il passarsi improvvisamente le mani sul volto accompagnando il gesto con un brivido, il corteggiare la nipote di Hermann semplicemente sedendosi in silenzio dinanzi a lei, la 'persecuzione' del capitano inglese), definibile, con formula dubbiamente eufonica, *psichismo evenemenziale*, è la direttrice lungo la quale il testo descrive lo svolgersi del programma narrativo dell'eroe.

Il viaggio di Falk (prova qualificante)

La frequenza con la quale Falk entra, con metafora o allusione, in identificazione o sincretismo con la figura di Ercole è, probabilmente, una strategia di significazione intesa a incorniciare il viaggio dell'eroe, classica esperienza iniziatica, con lo schema della discesa agli inferi. Questa metaforizzazione di Falk, di fatti, iscrive l'eroe in un ruolo stabilizzato dalla tradizione culturale, determinato da stereotipi e automatismi, della cui leggibilità è condizione il grado di partecipazione del lettore al suddetto universo culturale (nel nostro caso, l'archetipica classica).¹⁰ Di qui l'idea della servitù di Ercole presso Onfale,¹¹ la regina di Lidia della quale l'eroe è perduto innamorado, allorché Falk, che richiama nell'aspetto l'iconografia tradizionale dell'eroe classico (fisico gigantesco, barba scura e fluente), mima goffamente la nipote di Hermann mentre cuce (p. 225). Di qui, ancora, l'inevitabile accostamento della lotta di Ercole con Anteo, il

⁹ Nel racconto a *focalizzazione esterna*, «il protagonista agisce davanti a noi senza che siamo mai ammessi a conoscere i suoi pensieri o i suoi sentimenti», *ibid.*, p. 237. Il fatto che il narratore si sottragga alla sua virtuale funzione di analista determina, quindi, l'*opacità* dell'eroe.

¹⁰ Si parafrasa, qui, la definizione di 'personaggio referente' offerta da PH. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, p. 92.

¹¹ Sulla connessione Ercole-Onfale, si veda K. KERENY, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1962, vol. II, p. 188.

gigante ucciso da Ercole alzandolo di peso perché traente forza dal contatto con la terra, allorché Falk solleva, con gesto dimostrativo, il capitano inglese.

Naturalmente anche i soprannomi di Adefago (l'insaziabile), Bufago (mangiatore di buoi) e Pamfago (mangiatore di tutto), attribuiti a Ercole dalla tradizione formulaica, sono rapportabili alla voracità di Falk, l'eroe antropofago. Tale voracità, in virtù di un'onomastica allusiva, è peraltro connotata da toni socialmente polemici dal nome del piroscifo sul quale Falk si imbarca: il *Borgmeister Dahl*. *Dahl* è infatti l'equivalente malese di un ingrediente dietetico,¹² dimodoché, essendo il borgomastro il borghese tardottocentesco per eccellenza – il protoborghese, si direbbe – e rivelandosi la dieta del borghese un'alimentazione a base di carne umana, è difficile non collegarvi il nome di Christian Falk, il falco cristiano (*Falke* è il tedesco per falco), esso stesso evocante l'idea della rapacità. 'Falco cristiano', peraltro, è nome perfettamente accordantesi con la rapacità economica di Falk, che, in una società geograficamente e culturalmente altra, sfrutta il lavoro dei colleghi bianchi.

L'idea della discesa agli inferi, infine, e la necessità di esaminare sommariamente la topologia e gli eventi di cui essi sono scenario, derivano dal comportamento lunatico di Falk reduce dal viaggio. Tale eccentricità sembra infatti definibile come la duplicazione della presunta pazzia di Ercole asceso dal regno dei morti; particolare di cui si ha notizia in alcune varietà geografiche del mito: quella beotica ad esempio, ed Hermann «was, however, inclined to think that Falk must have gone mad quite recently» (pp. 221-22).

Topologia

La destinazione del viaggio di Falk è imprecisata; il piroscifo deve comunque attraversare il Pacifico e ha Wellington come primo scalo in programma. L'imbarcazione va però in avaria «in latitude 44° south and, somewhere halfway between Good Hope and New Zealand» (p. 227), cioè verso il basso, verso il mondo infero. Poiché è agevole discendere agli inferi (ma assai difficile il risalirne), la porta dell'Ade è solitamente detta molto ampia, ed è suggestivo, ma non remoto, intendere come un'allusione in questo senso i distanti riferimenti spaziali offerti al lettore: Capo di Buona Speranza (ironia) e la Nuova Zelanda. Inferi comunque, è ben noto, altro non significa che 'in basso', 'sotto'; e «down south», giù nel sud, è il luogo dell'atto antropofago di Falk (l'accenno

¹² Il rilievo linguistico è offerto, senza l'inferenza che esso stimola naturalmente, da W.W. Bonney, nel suo *Thorns & Arabesques: Contexts for Conrad's Fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins U.P., 1980, p. 21 e n. 55.

al moto verso le regioni inferiori della terra è significativamente sottolineato: «She drove south» (p. 228), «they had drifted south out of men's knowledge» (p. 229). È infine complementare osservare come i ghiacci dell'antartico avvistati dalla ciurma, ormai persa in un mare dal cuore di ghiaccio («heart of ice», p. 234), ben rendano l'idea del gelido Ade, o gelido Tartaro, come lo definisce Esiodo. Direzione del moto, atmosfera (spettri, ghiacci antartici, tempeste che squassano l'imbarcazione), sembrano avere un'analogia anche con la discesa nella terra dei ghiacci nella coleridgiana ballata del vecchio marinaio o con la dantesca palude ghiacciata del Cocito, che ospita il 'fiero pasto' dell'antropofago Ugolino.

Qualificazioni

Esaminiamo ora i tratti distintivi dell'eroe quali essi emergono dal momento in cui viene intrapreso il viaggio; si tratterà, come suggerisce Chatman,¹³ di intendere tali tratti come disponibili su di un asse verticale, paradigmatico, che interseca la catena sintagmatica degli eventi.

Falk, orgoglioso di imbarcarsi come primo ufficiale sul *Borgmester Dahl*, appare, all'inizio e nella prima fase del viaggio, integrato entro un sistema sociale rigidamente codificato e in sintonia con i suoi buoni natali («good parentage», p. 227). È proprio Falk, difatti, vista la malinconica irresolutezza e il conseguente suicidio del capitano, a farsi custode della «organized life» (p. 231) convenzionale e fautore della solidarietà fra i marinai. Basti menzionare il suo prodigarsi nell'inutile tentativo di salvare il marinaio che si getta in acqua, o la sua solerzia di raziatore e distributore del cibo. Ma ci troviamo, per usare la terminologia di Frye,¹⁴ nel mondo della parodia demoniaca: l'acqua sarà acqua di morte (il testo recita letteralmente «spring of death», p. 234), che va in mensa insieme alla carne e al sangue del carpentiere ucciso, e questi si rivelerà il *pharmakos*, la vittima sacrificale le cui carni devono accrescere la forza dei sacrificanti. I riferimenti al mare plumbeo simboleggiano il caos, l'incoercibile prepotere della natura sull'inerte elemento umano; e il cielo tenebroso convoglia il senso di una fatale e imperscrutabile necessità: «iron necessity».

Questo concetto di un destino predeterminato è ribadito dal riferimento ironico alla leggenda del *Flying Dutchman* (p. 170), storia di un marinaio condannato da una singola colpa a vagare disperatamente in mare sino a quando, in una delle rare soste sulla terraferma, non sposi una fanciulla che gli sia fedele

¹³ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 130-35.

¹⁴ N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., pp. 193-98.

per tutta la vita.¹⁵ Il riferimento conferma inoltre la nipote di Hermann nel ruolo di antidoto naturale e predestinato alla voracità degli istinti di Falk se anch'egli, come il marinaio della leggenda, infine riuscirà a trovar pace grazie a una donna: anche Falk, è il caso di ricordare, trascorre il proprio tempo quasi esclusivamente sul mare, tanto che il narratore lo definisce «man-boat».

Il carattere ironico-tragico della situazione è infine accentuato dalla confortevolezza dell'imbarcazione, «a dead [...] carcass» (p. 229) tuttora fornita degli accessori della vita organizzata («beds, bedding, knives, forks», come di «a complete cook's gallery», p. 232), nel momento in cui vengono meno, in uno stato di penuria, le convenzioni morali e sociali che, nelle forme associative 'evolute', presiedono alla ripartizione dei beni. Ciò attiva l'istinto di sopravvivenza di Falk, e, quindi, la sua regressione al primordiale. Lo scandinavo è visto come padrone degli elementi cosmogonici: l'acqua (controlla con un'arma la pompa dell'acqua dolce aspettando al varco il carpentiere), e il fuoco (ucciso il marinaio, Falk toglie agli altri tutti i fiammiferi); è un «born monopolist» (p. 234), osserva il narratore allorché apprende come Falk faccia in modo di restare l'unico possessore di un'arma da fuoco sul piroscalo. Falk diviene il tiranno che decide delle spartizioni dei beni comunitari, il corpo del carpentiere, scandendole ritualmente con il rumore di uno sparo. Lo *sparagmos*, il sottinteso atto di squarciare il corpo sacrificale, segna in modo radicale la fine di una società armonica, fondata su valori culturali e sulla mutua solidarietà, e il passaggio ad una società naturale, regolata dalla forza, alla cui base è il ciclico appagamento degli istinti. Falk è così iniziato alla conoscenza del mondo come necessità, istintualità antisolidale, dove il potere è condizione della sopravvivenza e della soddisfazione dei bisogni; ed è questo sapere, acquisito come *Erlebnis* nel darwiniano viaggio a ritroso dell'uomo civile verso gli elementi costitutivi la primordialità della specie, che Falk applicherà, in senso erotico ed economico, nella società non naturale.

Questa sequenza narrativa, d'altra parte, che s'interpone fra la partenza dell'eroe e la prova principale da lui affrontata, serve proprio, secondo il citato modello di Greimas, «a qualificare l'eroe, cioè a fornirgli quelle qualità di cui era sopravvissuto e che lo renderanno capace di superare la prova».¹⁶ Tali qualificazioni, o tratti distintivi, come denominati da Chatman, sono, succintamente:

¹⁵ Il nome 'Falk' potrebbe anche riprendere parzialmente quello del conte Falkenberg, protagonista di una variante tedesca della leggenda dell'Olandese Volante, cfr. E.K. DALGARNO, «Conrad's 'Falk' and the Folklore of the Sea», in *L'Epoque Conradienne*, IV, 1978, pp. 11-15. Conrad fa riferimento alla leggenda, resa celebre da Wagner, anche in *Victory*, *The Shadow-Line*, *The Rescue* e *A Personal Record*. Il primo riferimento 'storico' a corroborare il mito di un olandese volante sembra invece comparire in *A Voyage to Botany Bay* (1795), volume attribuito a George Barrington, nel quale l'olandese in questione si perde proprio oltre il capo di Buona Speranza.

¹⁶ A.J. GREIMAS, «Il racconto mitico», cit., p. 89.

solidale alla propria educazione (di buoni natali), monopolizzatore nato, dotato di «pitiless resolution, endurance, cunning and courage – all the qualities of classic heroism» (p. 234); tratti, di cui, a ben vedere, solo il primo non emergente come acquisizione, paradigmatici e parametrici, coesistenti cioè con tutto il futuro dipanarsi degli eventi.

Il ratto (pseudoprova)

La prova, figura essenziale di trasferimento e comunicazione dei valori, si articola nella successione sintagmatica di tre enunciati:

- 1) confronto di due soggetti antagonisti (Hermann e Falk).
- 2) affermazione di uno dei due soggetti antagonisti (Hermann).
- 3) trasferimento di un oggetto da un soggetto all'altro.

Il termine pseudoprova indica invece un tipo di prova destinato al fallimento e che necessita la duplicazione; nella pseudoprova, quindi, il terzo enunciato non si realizza: il soggetto virtuale non modifica il proprio statuto.¹⁷

L'oggetto di valore

Come ricorda Greimas, con riferimento al pensiero mitico, il soggetto, tenendo per impossibile l'esistenza di un oggetto creato *ex nihilo*, non dà alcun valore a un oggetto se non in quanto appartenente a un altro soggetto.¹⁸ L'indicazione

¹⁷ A.J. GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 280. Altro importante sintagma narrativo messo in luce da Greimas è il *contratto*. Il contratto collega un destinante, un destinatario e una dimensione, cognitiva (far essere) o pragmatica (un atto), che il destinatario si vede proposta dal destinante come manipolazione o come programma. La relazione fra destinante e destinatario non è paritaria, ma gerarchica. Il destinante è manipolatore dell'essere e del fare del destinatario, ne sanziona l'operato, ed è garante di un universo assiologico che il destinatario non può eludere né scardinare. Nel racconto inteso come successione sintagmatica di enunciati trasformatori, Greimas individua *soggetti di stato*, in giunzione con l'oggetto di valore, e *soggetti virtuali*, tesi a trasformare il loro stato di disgiunzione dall'oggetto di valore. Il soggetto che consegue l'oggetto di valore si dice *realizzato*. I soggetti virtuali saranno soggetti *velleitari*, quelli di stato saranno soggetti *inquieti*, A.J. GREIMAS, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 5-44, 98. Secondo Segre, il modello attanziale di Greimas, che riduce i personaggi a sei funzioni basilari, pecca di «generalità» (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 272-73). Oltre al rigoroso antipsicologismo, e oltre alla sottovalutazione dei fenomeni dell'*indizialità*, come intesa da Roland Barthes (carattere, sentimenti, atmosfera, cfr. «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti», in AA.VV., *L'analisi del racconto*, cit., pp. 21 e sgg.), questo modello riduce effettivamente in modo drastico le funzioni del racconto; esso è utilizzato qui, debolmente, come ibridazione di indicazioni offerte da Fye, Chatman, Genette, Scholes & Kellog.

¹⁸ A.J. GREIMAS, *Del senso 2*, cit., pp. 27-40.

ben si attaglia allo stato narrativo proposto dal testo allorché il narratore secondo inizia la propria ampia retrospezione; il desiderio di Falk è proteso al possesso di un particolare oggetto di valore: la nipote di Hermann («Hermann's niece»), appartenente al capitano tedesco. Fulcro passivo del racconto, tale oggetto è privato di un nome proprio e della facoltà della parola; la sua designazione si attua tramite il debole coreferente¹⁹ del genitivo di possesso; il suo fare comunicativo è interamente consegnato al discorso indiretto libero: grammatica e sintassi di superficie inscrivono il personaggio nella sfera della merce, del cosale che ha il proprio destino nella transazione.

La nipote di Hermann è paragonata, nelle pagine iniziali del racconto, a una statua allegorica della Terra («Earth»), una Terra giovane e rigogliosa, non ancora guasta dalle «cruel battles of hunger and thought» (p. 152). Alla luce della similitudine mitologica, considerato come infine la ragazza divenga Mrs Falk, il personaggio sembra essere portatore di ulteriori tratti significanti. Ad esso personaggio è infatti sottesa, come archetipo, la figura di Demetra, divinità, questa, come Gea, identificata con la Terra madre: Demetra è epifania del divino in forme femminili, accogliente in sé «quella parte dell'esistenza che è violenza sessuale e morte oltre che generazione e durata»;²⁰ la terrestre, demetrea, recipienza della ragazza, attende cioè, come destino naturale, la saturazione metonimica, violenta e primordiale, di Falk, l'eroe mitico.

La nipote di Hermann vive su di una nave, la *Diana*, il cui aspetto ricorda più un ambiente domestico («home») che un'imbarcazione. La virginea purezza convenzionalmente attribuita ad Artemide-Diana non solo richiama la pulizia immacolata della nave, ma è associata anche alla nipote di Hermann, la quale, peraltro, è collegata all'archetipo da altri tratti: la ragazza è definita «a very nymph of Diana» (p. 208); come Artemide Kurotrophos (nutrice) attende ai bambini (di Hermann); come l'omerica 'dea dal fuso d'oro', è solerte cucitrice; come Artemide, infine, rappresenta un principio vitale, estivo e luminoso, appunto di rigogliosa esuberanza.

L'atto mancato

Per comprendere il programma narrativo di Falk, l'eroe classico che nel suo

¹⁹ «She» e «her» co-riferiscono con «Hermann's niece»: hanno cioè il medesimo referente nel mondo del testo (la ragazza). I pronomi, come il genitivo, sono forme deittiche spersonalizzanti a paragone del nome proprio (reificazione sintattica). Sulla coreferenza si rimanda a R.A. BEAUGRANDE, W.U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 90-91.

²⁰ Si veda la voce «Ge», redatta da Furio Jesi per il *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, Torino, 1968, vol. VIII.

sviluppo mette in gioco tutto il proprio sapere, è rilevante leggere per esteso la clausola testuale qui condensata:

Nobody heard me. Falk certainly could not hear me. His tug was turning at full speed away under the other bank. The wire hawser between her and the *Diana*, stretched as taut as a harpstring, vibrated alarmingly.

The high *black* craft careened over to the awful strain. A loud crack came out of her, followed by the tearing and splintering of wood [...]. I could not have believed that a simple towing operation could suggest so plainly the idea of abduction, of rape. Falk was simply running off with the *Diana* [...]. The *Diana* in mid-stream waltzed round with as much grace as an old barn, and flew after her ravisher [...]. But Falk had her! He had her in his clutch [...]. The whole family passed before my sight as if dragged across a scene of unparalleled violence [...] that bald-headed ruffian, Nicholas, was whacking her on the shoulder. I saw his tiny fat arm rise and fall in a workmanlike manner (pp. 170-72).

Alcune occorrenze lessicali si palesano immediatamente ambivalenti: «rape» significa sia ratto che stupro (ratto, stupro della nave); «ravisher» significa sia rapitore che stupratore (Falk rapitore e stupratore della nave). I pronomi personali di genere femminile («She», «her») – nave, in inglese, non è neutro – contribuiscono a metaforizzare il desiderio e il possesso figurato della ragazza da parte di Falk. Funzione analoga a quella delle scelte lessicali svolgono simbologia metonimica e metaforica. Abbiamo visto come la nipote di Hermann sia identificabile con la nave sulla quale abita: la logica della contiguità spaziale, del contenente per il contenuto, è attivata e rinforzata dalla rispondenza fra il paradigma di sapere sotteso al nome della nave e, appunto, il suddetto sapere antropomorficamente attualizzato nel personaggio. Falk, d'altra parte, è metaforicamente definito «man-boat»: forma speciale di «centaur», cioè di una creatura mitologica convenzionalmente libidinosa e violenta; il corpo del personaggio, dalla cintola in giù, è nave (cfr. p. 162); la nave, è quindi, per così dire, sessuata. A favorire l'identificazione di Falk col suo rimorchiatore c'è inoltre il fatto che egli vesta solitamente di bianco, il colore della nave. Se poi l'eroe viene descritto come uomo foderato di ferro (p. 208), con ciò richiamandone la forgiatura sul *Borgmester* («iron ship») in uno stato di ferrea necessità («iron necessity»), il simbolismo fallico (il coinema 'cavo', «wire hawser»), nonché gli effetti violenti dello stupro (lo squarcio subito dalla *Diana*), risultano ulteriormente motivati.

Si noti, ancora, la relazione fra i personaggi nella scena analizzata. Il capitano inglese e Falk sulle rispettive imbarcazioni, Hermann e la ragazza sulla *Diana*, si volgono reciprocamente la fronte. Sicché Hermann, frapposto al desiderio brutalmente estrinseco di Falk e a quello, strumentalmente postulato, del capitano inglese, occupa il luogo pertinente alla sua funzione di guardiano: salvaguarda il proprio possedimento.

Nell'orizzonte interpretativo postulato, quello del mito ironico, la sequenza

assume dunque il valore esemplare del ratto, azione 'mitica' in età classica convenzionalmente finalizzata al matrimonio. Cercando di rapire la ragazza e, sempre in metafora, recandole violenza, Falk agisce 'naturalmente', a livello primordiale o, appunto, mitico. La modifica del proprio statuto virtuale, tuttavia, richiederà all'eroe una strategia alternativa: guardiano arcigno dell'oggetto di valore, manipolatore occulto della situazione, Hermann non consente a Falk di agganciare l'oggetto il cui possesso, per sua intima natura, il soggetto desiderante pensa proletticamente.

Spazio radiante - Spazio itinerante

Si può introdurre, a questo punto, mutuandolo dall'etnologia, il concetto di una bimodalità logico-percettiva di costruzione dello spazio la cui pertinenza sembra estendibile al tipo testuale narrativo: spazio radiante, spazio itinerante.²¹ Si tratta di due differenti, ma solitamente cooperanti, modalità di percepire il mondo e costruirlo logicamente: la prima modalità, statica, permette, da fermi, di ricostruire attorno a sé l'intramondano come in cerchi successivi che vanno attenuandosi fino ai limiti dell'ignoto; la seconda modalità, dinamica, consiste nel percorrere lo spazio prendendone coscienza.

Il narratore omodiegetico-intradiegetico²² di «Falk», in quanto soggetto radiante, percorre e conosce uno spazio ed è iniziato a un mondo, ma tale spazio non conduce direttamente a Falk e tale narratore è di un tipo diverso dal Marlow di *Heart of Darkness*. Non ricerca una verità da penetrare; è, come si direbbe nella terminologia di Scholes e Kellog, «testimone oculare»²³ di eventi in cui è involontariamente coinvolto. L'opacità di Falk gli risulta, in ultima analisi, indifferente: «However, I was not disposed to investigate the psychology of Falk» (p. 177).

Il narratore, a causa del boicottaggio di Falk, deve guadagnare il largo con le proprie forze o con un aiuto diverso. Si rivolge al proprio noleggiatore, Siegers, nome che si può immaginare coniato come forma ellittica di *besiegers*, assediati (*siege*: assedio), poiché, da più di una generazione, i Siegers stringono nella loro morsa economica le attività del porto. Il personaggio del finanziere è rapi-

²¹ Questa bimodalità interessa il 'chi vede' del testo e, in generale, anche gli altri fenomeni connessi al punto di vista (fenomeni *concettuali* e *d'interesse* secondo CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 160). Leroi-Gourhan indica come soggetti itineranti i cacciatori-raccoglitori, che seguono gli astri e gli itinerari degli eroi organizzatori; come soggetto radiante, l'agricoltore sedentario, cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, pp. 379-82. Il fatto che, spesso, in Conrad, lo spazio itinerante dell'«avventura» sia esplicitamente contenuto dallo spazio radiante della rimemorazione e della riflessione conferma che le avventure conradiane sono avventure della mente.

²² G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 296.

²³ R. SCHOLE, R. KELLOG, *La natura della narrativa*, cit., pp. 325-37.

damente e abilmente connotato: l'epidermide di Siegers è di un pallore cadaverico; il magro cranio reca appiccicate in forma di croce (similitudine mortuale) ciocche grigie di capelli; il corpo è cadente, come compete a chi è già descritto come un cadavere. Solo la voce, in Siegers, analogamente al Kurtz di *Heart of Darkness*, è forte, aspra, innaturale, quasi provenisse da un congegno meccanico; in entrambi i personaggi, uomini vuoti, il corpo cavo funziona da cassa di risonanza acustica.

Come in un montaggio contrastivo, i successivi spazi attraversati dal soggetto itinerante sono il consolato e i bassifondi, dove il narratore fa esperienza di una macedonia di razze, fango nero, sporcizia, abitazioni come tane o prigioni. Poi, abbiamo la sosta in casa di Johnson, il marinaio che dovrebbe porre rimedio al boicottaggio predisposto da Falk. Questa stazione è stata efficientemente interpretata da Tony Tanner:

Willing to try anything, the narrator seeks Johnson out. He finally finds where he lives (behind a «mound of garbage») and goes in. Johnson is standing with a banana in his left hand; with his right hand he is flipping silver dollars onto the floor where his native wife, on all fours, is crawling for them. The banana nicely brings together food and sex, and the dollars reveal his – temporary – economic strength [...]. Thus in a grotesque comic cameo we find the central concerns of the story outlined: the uses and abuses of power, bodily power, economic power, power through language; the banana, the dollar, and the mouth.²⁴

Concludiamo questa breve ricapitolazione dello spazio itinerante percorso dal narratore secondo, con un luogo testuale significativo: l'episodio, esemplare dell'iper valutazione dell'economico da parte di Hermann, del furto subito dal narratore stesso. Hermann, da buon borghese etnocentrico, insegue il ladro e difende la proprietà privata. Si dispera poi esageratamente per il danaro andato perduto proprio dinanzi a una grande pagoda, la quale, imponente ed evocativa, resta, nello sviluppo del racconto, estranea, non conosciuta, percepita con i sensi ma interdetta alla mente, simbolo dell'inaccessibile ieraticità orientale.

Se, nelle raffigurazioni dello spazio itinerante, il testo allude prevalentemente all'economico, nella definizione dello spazio radiante è attualizzato il legame – in Falk, del resto, cooriginario – fra l'economico ed il suo complemento relazionale: la libido e, insieme alla libido, la sua mediazione culturale, l'etica sessuale. Se lo spazio itinerante coglie la logica dinamica del personaggio, nello spazio radiante abitato dalla nipote di Hermann si definisce lo spazio passivo, non autonomamente percepito, bensì imposto, della reificante esposizione allo sguardo del

²⁴ T. TANNER, «Gnawed Bones and Artless Tales: Eating and Narrative in Conrad», in N. SHERRY (ed.), *J. Conrad: A Commemoration*, London, Macmillan, 1976, p. 23.

desiderio maschile. L'attivismo scopico di tale desiderio delimita la circonferenza dello spazio radiante considerato; il personaggio della ragazza, del resto, di tipo eminentemente teleologico, è costruito essenzialmente con tratti corporei: «built on a magnificent scale», «such shoulders! Such round arms!», «the opulence of her form, her imposing stature» (pp. 151-52). Queste descrizioni sensuali ricorrono quando la giovane si mostra alla luce del sole, sul ponte della *Diana* (emersione del represso: lo spazio radiante coronato dal sole è lo spazio della plasticità monumentale dell'oggetto erotico, del coire ostracizzato e figurato, del desiderio brutalmente esplicitato), mentre, all'interno della cabina (repressione), lo spazio radiante costruito dal medesimo punto di vista attoriale è spazio angusto e apparentemente irrefutabile, nella sua abitudinarietà, della servitù domestica.

Altra varietà di spazio radiante è l'hotel gestito da Schomberg. Questo è l'ambito della chiacchiera e della maldicenza, dell'ozio dei giocatori, della corruzione (si veda la raccomandazione fornita da Schomberg al cinese che deruberà il narratore). Chi abita questo spazio non si cura della datità dei fatti e della realtà: ricostruisce entrambi arbitrariamente, da fermo.

È inoltre nell'hotel di Schomberg che l'eroe opera una svolta nel proprio programma narrativo: scambia il proprio poter-fare (rimorchiare la nave del capitano inglese) con il saper-fare del capitano inglese stesso (chiedere ad Hermann la ragazza in sua vece). Nello scambio di modalità attualizzanti, che il narratore-ingannatore conduce secondo il modo del *sembrare*, l'eroe converte in *adiuvante* un supposto *oppositore*, ma ottiene in realtà un non-valore, un valore che gli appartiene già a sua insaputa: «I was aware that he could have the girl for the asking» (p. 207), dice il narratore secondo.

Il dono

Se la prova dà luogo a una trasformazione nel senso di un'appropriazione e una spoliatura concomitante, il dono, l'altra figura che rende conto della comunicazione dei valori, produce una rinuncia e un'attribuzione solidali.²⁵

La confessione di Falk

Il dono dell'oggetto di valore da parte di Hermann, differito dalla rivelazione di Falk che afferma di essersi cibato di carne umana, avviene nei modi dell'ipocrisia: Hermann definisce Falk «monster», ma ha già deciso di lasciargli la nipote,

²⁵ A.J. GREIMAS, *Del senso 2*, cit., p. 35.

anche perché così spenderà meno per la traversata di ritorno in Germania. Differisce il dono in omaggio a un codice morale di facciata.²⁶ L'etica della civiltà, ricorda Lévi-Strauss, prescrive infatti l'emarginazione di chi commette un atto cannibalesco. Alla barbarie dell'antropofagia fa riscontro la barbarie dell'*anthropoémia* (dal greco *émein*, 'vomitare': nel senso di espellere dalla comunità).²⁷

L'attribuzione dell'oggetto di valore avviene allora secondo il tipo specifico della *comunicazione partecipativa*, entro la quale il soggetto che opera il dono resta comunque in congiunzione con l'oggetto di valore (nel nostro caso la donna):²⁸ «He was going home to Germany. There were plenty of poor girls walking about in Germany» (p. 211). In quanto uomo (sufficientemente ricco), Hermann dispone di una quantità apparentemente illimitata degli oggetti cui rinuncia (già nelle società primitive, osserva del resto Lévi-Strauss, le donne costituiscono il bene per eccellenza e lo scambio delle donne è lo scambio più importante, civilizzante nel suo significato più intimo). In quanto uomo, e in quanto eroe sconfitto nel proprio programma 'mitico', Falk deve quindi passare, ancora nei termini di Lévi-Strauss, dall'utenza dell'oggetto di valore donna inteso come stimolo naturale all'utenza differita dello stesso, dimodoché, all'atto dell'attribuzione, «matrimonio per dono», possa operarsi la trasformazione dello stimolo in «segno sociale», il passaggio dalla natura alla cultura e lo sviluppo dell'istinto in istituzione.²⁹

Tornerò più oltre sull'argomento, ma osservo subito che se l'eroe passa dalla parte dell'istinto a quella delle istituzioni, queste recano una connotazione disforica: permutano la violenza della natura e del mito senza redimerle. Le qualificazioni della nave di Hermann epitomizzano la brutta logica utilitaristica che presiede al dono: «And Diana the ship sat, high-walled and as solid as an institution, on the smooth level of the water, the most uninspiring and respectable craft upon the seas, useful and ugly, devoted to the support of domestic virtues like any grocer's shop on shore» (p. 208). Del resto, il sintagma che marca la nave è assimilato a una «shop-sign» (p. 149); e, in precedenza, un'ironica *distinctio* («not of Ephesus but of Bremen», *ibid.*) aveva sostituito il nome di una città greca con il nome di una località commerciale tedesca. È questa la logica delle istituzioni vigenti nell'antinatura: la soddisfazione differita degli stimoli naturali,

²⁶ Questa ipocrisia ha un preciso fondamento strutturale. Nell'opera a finale comico, con il momento tipico della *anagnorisis* (o *cognitio*), naturalmente collocato verso la fine, veniamo a conoscenza di precedenti o di fatti nuovi riguardanti personaggi, dimodoché, alla luce di quelli, questi vedono superata ogni difficoltà e la vicenda precipita verso il finale positivo. In «Falk», il momento della *cognitio* è dato da una rivelazione che, visto il moralismo di Hermann, dovrebbe sortire l'effetto opposto alla sua funzione preparatoria del finale comico: la confessione dell'atto antropofago.

²⁷ C. LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 375-76.

²⁸ A.J. GREIMAS, *Del senso 2*, cit., 41.

²⁹ C. LÉVI-STRAUSS, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 113-14.

istanze di felicità intese come appagamento di un bisogno preistorico (il primordiale Falk), sfocia nella creazione di segni sociali: la donna come oggetto di valore intercambiabile o come mera forza lavoro.

L'eroe, il centauro Falk, per ovviare alla 'mancanza' originariamente avvertita, ha mutato la propria strategia. Dalla strategia della spoliazione è passato alla strategia della transazione, ha inserito nel proprio programma i cardini della «civic virtue» del proprio destinante, è ricorso alla logica dello scambio per assumere le modalità attualizzanti di cui si credeva sprovvisto ed è pervenuto, infine, all'attribuzione dell'oggetto di valore nell'unico modo possibile nella società civile: la cessione di una donna ad un uomo che la chieda ad opera di un altro uomo, matrimonio per dono.

Codice alimentare - Codice sessuale

Ma l'eroe mitico è veramente passato dalla natura alla cultura? Va a Tony Tanner il merito di avere cercato, per primo, di rispondere a questo interrogativo, studiando antropologicamente il codice alimentare inerente al testo. Dell'interpretazione suggerita da Tanner, accenno il solo punto centrale: attribuendo a Falk, l'eroe caduto allo stato di natura con l'atto antropofago, il rifiuto dei cibi serviti da Schomberg o preparati dai suoi dipendenti (arrosto, fritto) e la scelta di divenire consumatore di bollito, il testo suggerisce scelte alimentari che hanno il valore di un'evoluzione verso la cultura.³⁰

Questa interpretazione, certamente acuta e funzionale, mi sembra suscettibile di sviluppo. Le scelte alimentari di Falk, è vero, sembrano stare decisamente dalla parte della cultura: l'eroe si aspetta che i suoi dipendenti, al pari suo, consumino i propri pasti da soli, nel silenzio delle loro cabine. Ha inoltre una sorta di disgusto («repulsion») per Schomberg e il suo rumoroso hotel. Ora, una di-

³⁰ T. TANNER, «Gnawed Bones and Artless Tales», cit., pp. 26-27. L'interpretazione di Tanner si basa su di un'inferenza legittima. Il testo non offre informazioni esplicite sulla 'ricetta antropofaga'. Nella memoria del lettore funziona però l'immagine iniziale del «primeval man», il quale, «evolving the first rudiments of cookery from his dim consciousness, scorched lumps of flesh at a fire of sticks in the company of other good fellows; then, gorged and happy, sat him back among the gnawed bones to tell his artless tales of experience – the tales of hunger and hunt – and of women, perhaps!» (pp. 145-46). Il riferimento attiva dunque l'iconografia, convenzionale, dell'uomo primitivo che arrostisce il proprio cibo. Tanner si rifà quindi al 'triangolo culinario' di Lévi-Strauss, il quale, studiando le mediazioni culturali che l'uomo ha via via posto fra il cibo e la sua preparazione e consumazione, situa dalla parte della cultura il cibo *cotto*, dalla parte della natura il cibo *crudo* e *marcio*; dalla parte della cultura (altro triangolo), il *bollito* e l'*affumicato*, dalla parte della natura, l'*arrosto*. Per la disamina di questa problematica e delle sue varianti si veda C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 422 e sgg. Ironia forse involontaria del testo, nello slang militare e marittimo, il termine *carpenter* ha peraltro un equivalente nel nomignolo *chips*, ben noto anche a Conrad che lo adopera in «Christmas Day at Sea» (*Last Essays*).

scriminante essenziale fra natura e cultura, ci insegna Lévi-Strauss, è proprio il silenzio: «Tacere fra le vivande», sintetizza lo studioso con una citazione. L'acquisizione culinaria, culturale, del fuoco di cucina, impone un atteggiamento di riserbo nei confronti del rumore; cucina, intesa come cultura, e rumore sono incompatibili. Lévi-Strauss ricorda, al proposito, l'isomorfismo di categorie gustative e uditive caratterizzante la relazione derivativa (lat.) *nausea* > (fr.) *noise*; nonché la derivazione del francese *gargote* (bettola, luogo dove viene servito cibo ripugnante) dal verbo *gargoter* (far rumore bollendo).³¹ Sulla qualità della cucina di Schomberg – «greasy rice», «chops», «stale cheese» – ecco d'altra parte il giudizio del capitano inglese: «It flashed through my mind in the midst of my depression that if all the meat in the town was like these *table-d'hôte* chops, Falk wasn't so much to blame» (p. 174).³²

Sin qui considerazioni di natura antropologica. Ma se spostiamo l'attenzione al piano delle tipologie letterarie, avremo indicazioni che problematizzano quanto acquisito: «I daresay there are yet a few shipmasters afloat who remember Falk and his tug very well. He extracted his pound and a half of flesh from each of us merchant-skipper with an inflexible sort of indifference which made him detested and even feared» (p. 161). Così il narratore secondo sulla voracità economica dell'eroe, il quale, in questo passo, viene recisamente inserito nella tradizione di personaggi – come Polifemo, Tieste, Shylock, l'Arina Petrovna e lo Juduška di Saltykov-Ščedrin, il José Arcadio Buendia di García-Marquez, il John Hargreaves di Graham Greene – commercianti o consumatori di carne umana, cannibali in senso letterale o parodico-figurato. Falk continua a esercitare il cannibalismo, ma se, nello stato di natura, oltre a risultare forse parodicamente rituale, il cannibalismo era giustificato dalla necessità, nell'antinatura l'eroe pratica un cannibalismo voluttuario, lucra sulla carne umana: pratica, come si dice, una forma figurata di «endocannibalismo gastronomico».³³

Veniamo, adesso, alla ricostruzione del codice sessuale dell'eroe mitico, e, a questo fine, torniamo a considerare la fenomenologia del silenzio, centrale nell'agire comunicativo di due personaggi: Falk e la nipote di Hermann. Questo silenzio di natura mitica, pre-logica,³⁴ ovviamente insolito nella pragmatica erotico-comunicativa vigente nell'età dell'industria, affonda le proprie radici nel pen-

³¹ C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, cit., pp. 388-89.

³² Come osserva un lettore, i pasti consumati da Falk tendono dunque verso «an ideal of dining», cfr. P. VLITOS, «Conrad's Ideas of Gastronomy: Dining in 'Falk'», in *Victorian Literature and Culture*, XXXVI, 2, 2008, p. 444.

³³ W.E. ARENS, *Il mito del cannibale. Antropologia e antropofagia*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 25.

³⁴ Il termine non ha qui la portata antropologica originariamente prestatagli da H. Levy-Bruhl, che attribuirebbe al pensiero selvaggio l'incapacità di operazioni logiche; tesi, come noto, smentita da Lévi-Strauss e, in seguito, dal suo stesso proponente.

siero selvaggio. Il silenzio e l'isolamento intesi come antidoto all'abuso di comunicazione sono prescritti dal pensiero selvaggio in diverse circostanze: dopo l'uccisione di un nemico, per esempio (il laconismo e l'isolamento, diremmo quindi per analogia gli «iuemenali» di Falk,³⁵ sono in effetti successivi all'uccisione del «carpenter»). Ma, fatto per noi ancora più interessante, il silenzio è prescritto anche nei rapporti a sfondo erotico precedenti la nascita del primo figlio, la cui funzione sarà di mediare fra il padre e la madre, come fra il cielo e la terra, per evitare che la temuta congiunzione provochi disastri (bruciatura della terra, siccità).

L'interpretazione mitica, pre-logica, del silenzio dei due sposi virtuali, trova inoltre conforto in due ulteriori dati testuali. Il primo dato è la redazione iterativa,³⁶ appunto allusiva di una recursività miticamente dimensionata, delle scene di corteggiamento: «he certainly used to stare» (p. 161), «The girl would look up for an instant» (p. 164), «Falk would throw himself into a chair» (*ibid.*), «His manner was usually odd» (p. 167). Il secondo dato è il parallelismo del corteggiamento della nipote di Hermann con il corteggiamento, avvenuto anni indietro, della signorina Vanlo, nel quale Falk aveva mantenuto il medesimo ossequio a una sorta di proibizione acustica. Entrambi i rilievi confermano il carattere ritornante, non casuale, del silenzio pre-logico di Falk nell'agire comunicativo a sfondo erotico.

Codice alimentare e codice sessuale, osservo inoltre, trovano uno spazio testuale d'intersezione nel sintagma «the same need», che ritorna, entro l'agire trasformatore dell'eroe, a omologare il desiderio della ragazza e l'atto antropofago. L'identificazione è esplicita in questo dialogo fra Falk e il narratore secondo: «'Pardon me. I feel it everyday more difficult to live alone...' 'On rice and fish', I interrupted smartly» (p. 207).

Il motto di spirito del narratore si basa su di una precisa associazione di idee; egli attribuisce all'eroe qualificazioni come: «so strangely ascetic» (p. 225), «Carpuchin» (p. 201) e «anchorite» (*ibid.*). È perciò naturale che la ragazza sostituisca, in quanto carne da consumarsi entro lo stato matrimoniale, il riso e il pesce, cioè la dieta dell'astinenza, del frate, del celibato.³⁷ Si veda, ancora, questa considerazione del narratore: «He was hungry for the girl, terribly hungry, as he had been terribly hungry for food» (p. 224). Il racconto condivide omologhe consapevolezze dell'antropologia e della psicanalisi: fra il cibo e il sesso vi è re-

³⁵ Il significato del termine è «ritiro da una posizione esposta», cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, cit., pp. 440-41.

³⁶ Nel racconto iterativo, «un'unica emissione narrativa assume contemporaneamente varie manifestazioni dello stesso evento»; questo tipo di racconto consiste nel raccontare una volta sola quanto è accaduto *n* volte, cfr. G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 165.

³⁷ Per l'analisi di questi meccanismi si fa riferimento a *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) e a *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) di Freud.

lazione, tanto che il copulare e il mangiare, ricorda Lévi-Strauss, sono da diverse lingue espresse con il medesimo verbo.³⁸ Il cibo cotto presenta una stretta connessione con l'attività sessuale³⁹ e la semplicità del cibo evocato sembrerebbe stare per la semplicità del desiderio sessuale del soggetto di riferimento: «He was domestic» (p. 208), dice il narratore a proposito di Falk, che ha inserito nel proprio programma le prescrizioni di Hermann e, pur conservando l'originale voracità degli istinti, ha assunto abitudini gastronomiche ordinarie. Non a caso la famiglia come «agenzia di socializzazione degli istinti»⁴⁰ sembra essere il

³⁸ Così, per esempio, in una lingua della penisola di Capo York, con la medesima emissione (*Kuta Kuta*), s'intende sia incesto che cannibalismo, associando in tal modo le due forme estreme del mangiare e del copulare, cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 119. È inoltre comune a diversi miti il porre l'origine delle donne nei brandelli di una vittima, appunto di sesso femminile. Gli uomini, cui la donna è sconosciuta, incontrandone una la fanno a pezzi e se la spartiscono (proprio come si fa con il cibo): dai brandelli lasciati a riposare, in alcune varietà del mito, nascono le donne. Scoperta la donna, gli uomini non devono perderla, così la portano con loro a caccia: come cacciatrice o come selvaggina, cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, cit., pp. 154-61. Come altrove osserva Lévi-Strauss, «tra il cibo e le donne esiste tutto un sistema di relazioni, reali e simboliche», cfr. *Le strutture elementari della parentela*, cit., p. 76.

³⁹ Lévi-Strauss mostra come questa connessione sia confermata dalla morfologia di alcuni villaggi nei quali il luogo deputato alla cottura – e al consumo – del cibo si trova nei pressi delle abitazioni periferiche, cioè delle abitazioni delle coppie maritate. Verso il centro del villaggio invece, dove abitano i celibi, si conserva il cibo crudo ed è proibito cucinare; cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 156-57. Fra l'altro Lévi-Strauss annota come in certe regioni della Francia e del Belgio si sia diffusa l'espressione 'danzare sul culo del forno' (*Il crudo e il cotto*, cit., pp. 437-38): essa deriva dall'usanza, non certo arcaica, di porre la primogenita, ostinatamente nubile, 'cruda', a scaldare sulla volta di un forno, nel caso che la secondogenita si sposasse per prima. L'associazione-identificazione dei campi semantici *cibo-sesso* è, su remote basi antropologiche, assai comune nel linguaggio dell'arte, in cui questi vicinati metaforizzano le situazioni erotiche più diverse. In Pinter, è stata ad esempio rilevata l'associazione inconscia *wife-casserole*, cfr. C. DENTE, «Tre livelli omologhi: Il modello binario in *Old Times* di H. Pinter», in M. CURRELI (ed.), *Critical Dimensions*, Cuneo, Saste, 1978, pp. 542-43. Mentre nel «Merchant's Tale» di Chaucer, l'anziano cavaliere di Pavia non desidera per moglie una donna matura («bene-straw, forage», cibo crudo), in quanto la carne deve essere giovane (ragazza come «tendre veele», cibo cotto), e il pesce (ricorrente simbolo fallico) vecchio: «Old fish» è metafora sineddochicamente alludente al cavaliere stesso. Per una rassegna psico-linguistica delle intersezioni cibo-sesso, cfr. J. COLEMAN, *Love, Sex, and Marriage: A Historical Thesaurus*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 332 e sgg.

Nel caso di «Falk», da un punto di vista psicanalitico, la vicenda potrebbe essere letta come regressione alla fase della sessualità analitica (analisi = appoggio), cioè a quella fase della sessualità da Freud definita *orale* o *cannibalica*. Nella fase cannibalica, le prime soddisfazioni sessuali del bambino cercano appoggio nelle «funzioni somatiche necessarie alla conservazione della vita» e il soddisfacimento sessuale è «associato al bisogno del cibo», cfr. J. LAPLANCHE, J.B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1968, pp. 35-36, 178. Le indicazioni della psicanalisi spiegano, da un altro punto di vista, il sintagma «the same need», che associa desiderio sessuale, desiderio del cibo e istinto di autoconservazione. Di Falk effettivamente si dice: «He wanted to live. He had always wanted to live. So we all do – but in us the instinct serves a complex conception, and in him this instinct existed alone. There is in such simple development a gigantic force, and like the pathos of a child's naïve and uncontrolled desire» (p. 223). Al principio psicanalitico dell'incorporazione di codici sessuali e alimentari, rimanda, come chiave di lettura del racconto, anche A. SERPIERI, «Introduzione» a J. CONRAD, *Falk*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-42.

⁴⁰ Il concetto è tratto da J. HABERMAS, *Conoscenza e interesse*, Bari, Laterza, 1970, pp. 271 e sgg.

destino contenuto *in nuce* nel nome dell'eroe, Christian Falk, ovvero 'gente cristiana' (Falk, pronunciato all'inglese, è pressoché omofono di *folk*). Copulatore, sì, ma cristiano, copulatore nella famiglia, l'eroe vede istituzionalizzate le proprie istanze di felicità patrocinate dalla biologia: può scaricarle nella legalità domestica. L'Ercole-centauro ha calzato le pantofole, il mito è istituzionalizzato.

Concludendo, il codice alimentare proprio dell'eroe ne indica l'evoluzione dalla natura alla cultura; il cannibalismo economico da lui praticato, in quanto barbarie legalizzata, non è scandaloso. Il codice sessuale, d'altra parte, include inizialmente l'eroe nella sfera del mito e della natura: il ratto, il silenzio mitico nell'agire comunicativo pre-domestico. L'attribuzione culturale della donna, che nasce come conseguenza della fallita spoliatura mitica, avviene poi secondo una logica brutalmente utilitaristica ma avvertita come norma etica consolidata. Il superiore accento gerarchico che, in ogni racconto, cade sulla figura demiurgica del destinante, ne è la garanzia.

Barbaro irriducibile, barbaro accettato dalle istituzioni che accolgono culturalmente la sua barbarie (l'economia capitalista, la famiglia), cannibale e violentatore figurato che inguaina i propri istinti in belle maniere, l'eroe non consegue una vera crescita culturale: include le istanze della natura nelle forme istituzionali della violenza.

Sanzione

La sanzione positiva – sintagma di significato equivalente alla 'glorificazione', ma che preferisco per la sua connotazione più dimessa e moralistica – è il momento in cui la società giudica benevolmente e accoglie dentro di sé, come meritorio, il soggetto che ha superato le prove. Abbiamo considerato il dono e la sanzione differita, ipocrita, di Hermann. La sanzione della società si realizza nel pre-finale del testo, dove, come tipico della commedia, tutti i personaggi – i buoni e i cattivi convertiti – sembrano abbracciarsi idealmente in una restaurata comunione sociale: «Those two met in sunshine abreast of the mainmast» (p. 239). Malgrado l'apparente euforicità della situazione, il personaggio femminile non pare tuttavia aver subito leggibili modifiche qualificative al proprio statuto. Al più la giovane sembra lontana parente della *muta persona*, che, nella Commedia Antica, dopo essere stata a lungo tenuta in secondo piano, accompagna l'eroe nel suo trionfo finale.⁴¹ Due volte, infatti, si accenna alla sanzione

⁴¹ Traggio la definizione di *muta persona* da N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 262, che aggiorna e rende più flessibile la tipologia aristotelica. Insisto sul carattere passivo proprio della donna in quanto oggetto scambiabile. Non mi pare quindi che, entro l'«international market» in cui il personaggio si muove, la giovane

del sole, sanzione della luce del giorno, che è pubblicità; e anche l'indifferenza del marinaio conferma il carattere non scandaloso, ormai socialmente accettato, del nuovo enunciato di giunzione fra gli innamorati proposto dal testo: «But the two, standing before each other in sunlight with clasped hands, had heard nothing, had seen nothing and no one. Three feet away from them, in the shade, a seaman sat on a spar, very busy splicing a strop and dipping his fingers into a tar-pot, as if utterly unaware of their existence» (*ibid.*). È tuttavia negata la plenarietà dell'*happy ending*.⁴² L'ultimo paragrafo porta il racconto in un tempo di cinque anni posteriore. Apprendiamo così che i Falk, probabilmente a causa delle chiacchiere messe in giro da Schomberg, hanno abbandonato il porto. L'ultima parola spetta dunque a un tipo comico riconducibile alla figura dell'*agroikos*,⁴³ come definita dalla teoria aristotelica: il guastafeste, il chiacchierone maligno, l'«untrustworthy humbug» (p. 155). La negazione del finale comico è negazione di una strategia celebrativa, tipica di tanta narrativa secondottocentesca, che all'ideologia borghese porta l'obolo della precettistica matrimoniale idealizzata.⁴⁴

Valore di «Falk» come mito ironico

«Falk» appartiene a quel gruppo di opere conradiane che, con apparente semplicità di mezzi e nella dissimulazione di ogni sforzo di costruzione, interpretano situazioni storico-epistemiche complesse e, ad esse, portano il correttivo della critica. Riassumiamo, per concludere, alcuni dei risultati dell'analisi, che hanno portato a questa considerazione:

«seizes agency by deciding with whom to trade», P. RAU, *English Modernism, National Identity and the Germans 1890-1950*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 37. Né credo si possano intravedere, nella rappresentazione della donna nel finale del testo, elementi di tacita 'aggressività': «The dark specter of the female endangers the vulnerable feminine element in man. The chilling suspicion that what she wants is man's weakness, his capitulation, his enslavement, breeds the ostensibly irresolvable Freudian perplexity about the nature of female desire», cfr. W. FREEDMAN, «Conrad's 'Woman as Truth' Topos: Supposing Truth Is a Woman – What Then?», in *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, VIII, 1, 2010, p. 68.

⁴² Malgrado diversi critici insistano sul carattere 'positivo' del finale di «Falk», credo colgano nel segno quanti ci vedono piuttosto un'espressione di consapevole ironia (W.W. BONNEY, *Thorns and Arabesques*, cit., p. 119), o, addirittura, un nichilismo di fondo. In quest'ultima prospettiva, «Falk» sarebbe una commedia-burlesque «anti-problem, anti-experience, anti-initiation, the reflection of a strong and often unchecked nihilism», S. DE VOREN HOFFMAN, *Comedy and Form in the Fiction of Joseph Conrad*, The Hague, Mouton, 1969, p. 112. In effetti, la satira sociale di «Falk» sembra azzerare, sovrapprendendoli, sia i valori istintivi e pre-sociali, sia quelli civili e istituzionalizzati.

⁴³ N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 262.

⁴⁴ Sull'argomento si sofferma anche A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 318 e sgg.

- Il testo si compone di due parti principali: un proemio simposiaco, che contribuisce a rendere il mito di secondo grado, ironico; e un racconto metadiegetico, che articola il mito ironico stesso. L'istanza narrativa metadiegetica è fornita da un'occasione analogica: la nave tedesca, la presenza femminile a bordo, la pace arcadica etc.
- L'andamento del racconto è dato dalla subordinazione e dalla progressiva eclissi di scene iterative – le serate a bordo della Diana, anzitutto – al loro incrocio con scene singolative: la catabasi, il ratto, la confessione dell'eroe, lo scambio di modalità attualizzanti, il dono, la glorificazione, il finale da epos comico di significato asociale.⁴⁵ Il sempreuguale mitico – in un certo senso, *pre-logico* – cede alla logica transattiva: l'eroe deve scendere tutti i gradini che, dalla sfera mitica, lo portano a sedere in un salotto borghese. L'andamento logico del testo è dato dalla successione di scambi, comunicazioni di valori, spoliazioni legalizzate.
- L'uso indiziale e focalizzante delle descrizioni,⁴⁶ tipico esercizio di economia dei testi conradiani, rende significanti parti non secondarie del racconto: il ratto, le stazioni nelle quali fa sosta lo spazio itinerante percorso dal narratore (connotazione mortuaria del capitalismo occidentale; connessione di cibo, sesso, potere economico nella casa di Johnson).
- La spazializzazione del racconto dà conto del ristagno intervenuto, verso il centro geometrico del racconto, della mobilità circuitale dei valori: l'oggetto donna staziona in un ambiente come di apoteca; il suo destino risiede nel tropismo maschile all'inerzia dei suoi attributi corporei e, complementariamente, nella rassegnazione all'idea della servitù domestica.

Dal pre-logico al logico, dall'iterativo al singolativo, dallo stimolo al segno, dall'istinto all'istituzione, dal cannibalismo di necessità all'endocannibalismo gastronomico, il testo illustra la trasformazione della violenza biologica in violenza storica, della forza elementare in potere. Le mediazioni culturali non mitigano la primitiva ferinità, la trasformano nelle sue forme storiche: barbarie organizzata, barbarie delle istituzioni, potere.

⁴⁵ Epos, nel senso ampio di Frye, è termine che sta per ogni narrazione presentata da un «autore o menestrello o dicitore, il quale ha davanti a sé un pubblico che l'ascolta», cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 482.

⁴⁶ Funzioni ricorrendo alle quali il testo allude al destino o alla psicologia di un personaggio, o intorno ad esso porta un «corredo di informazioni, diretto o indiretto», PH. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, cit., pp. 53-83, 200.

Capitolo VI

Inizi e fini di *Nostromo*

Inizi e fini di *Nostromo*, il testo. Inizi e fine di Nostromo, il personaggio-uomo. L'argomento di questo capitolo sono gli estremi del romanzo – l'inizio e la fine delle tre parti in cui si divide il testo – e i momenti capitali nella parabola esistenziale dell'eroe. Ma in quale relazione stanno personaggio e romanzo? Secondo alcuni critici, il romanzo si tiene e cade con la figura di Nostromo.¹ Secondo altri, la maggioranza, *Nostromo* è un romanzo senza eroe e il personaggio eponimo è uno dei tanti della vicenda, senza particolare rilievo gerarchico o funzionale.² Entrambe le posizioni, per quanto contraddittorie, colgono in realtà aspetti rilevanti del testo. Dal punto di vista quantitativo, Gian Battista Fidanza, detto Nostromo, non occupa un ruolo di assoluta preponderanza nell'intreccio. *Nostromo* è un'epica della disumanizzazione.³ Tutti i personaggi del

¹ Secondo Bloom, ad esempio, *Nostromo* è una tragedia «of a post-Nietzschean sort», nella quale «Nostromo himself is the imaginative center of the book» e dove «Only Nostromo saves the novel, and Conrad, from nihilism, the nihilism of Decoud's waste in suicide», H. BLOOM, *Novelists and Novels*, Philadelphia, Pa., Chelsea House, 2005, pp. 213-15.

² «*Nostromo* is a novel without a protagonist, a text which does not enable or invite sustained emotional engagement with any one of the characters», osserva D. ERDINAST-VULCAN, «*Nostromo* and the Writing of History», in J. LOTHE, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., p. 178. Questa scarsa capacità attrattiva dei personaggi di Nostromo è spiegata dalla Hay con la loro mancanza di autonomia. A differenza di *Guerra e pace*, cui *Nostromo* è stato spesso paragonato, secondo la Hay il romanzo di Conrad propone una visione ironica della storia, entro la quale all'uomo è preclusa ogni forma di autodeterminazione: «But whereas history is determined by individual wills in *War and Peace*, the autonomy of the actors in *Nostromo* is overshadowed by a force in history on which they have little control, silver», E.K. HAY, «*Nostromo*», in J.H. STAPE (ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, cit., p. 81. Non a caso Leavis, a proposito di quello che reputava uno dei capolavori della letteratura inglese, parlò di «totality of action», mentre Cunnighame Graham e Arnold Bennett mossero a Conrad delle obiezioni sull'opportunità di intitolare il romanzo *Nostromo*, cfr. S. ROSS, *Conrad and Empire*, Columbia, Mo., University of Missouri Press, 2004, p. 114. Dal canto suo, Michael Greaney ha riconosciuto nel romanzo un quartetto di protagonisti maschili: Nostromo, Gould, Decoud e il Dottor Monygham, cfr. M. GREANEY, *Conrad, Language, and Narrative*, Cambridge, Cambridge U.P., 2004, p. 126. Da ultimo, ma di qualche importanza, Conrad stesso dichiarò che «Nostromo has never been intended for the hero of the Tale of the Seaboard. Silver is the pivot of the moral and material events», F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1898-1902*, II, cit., p. 296.

³ Secondo Terry Collits, «*Nostromo* is the only English candidate from the great age of European imperialism to match (say) Virgil's official pæan to Augustus' Rome, *The Æneid*», T. COLLITS, «Anti-Heroics and Epic Failures: The Case of *Nostromo*», in *The Conradian*, XXIX, 2, 2004, p. 9.

romanzo sono comparse più o meno insignificanti sul palcoscenico della storia, marionette della cui sorte dispongono il fato o l'inflessibile logica macro-economica che regola ogni cosa. Tutti recitano la propria parte per la loro oretta, poi non se ne sa più nulla. Eppure, per certi aspetti qualitativo-funzionali, Nostromo è effettivamente il personaggio decisivo del testo. Basti, al riguardo, considerare un dato strutturale del romanzo: i finali di ciascuna delle tre sezioni che compongono il libro, e quindi anche il suo *explicit*, sono incentrati sull'eroe. Nostromo è, infatti, l'elemento reagente che consente di dar significato agli investimenti semantici attuati nelle fasi preliminari del testo. Sulle sue spalle ricade l'onere di testimoniare l'ostilità o l'indifferenza armata dimostrata nei confronti dell'essere umano da parte della natura, della storia, del caso, di un Dio distratto se non malevolo, entro una tragedia che torna a ripetersi con ciclica regolarità a infinita riprova della subalternità dell'uomo, anche il più agonistico e versatile, dinanzi a immutabili potenze sovraperpersonali.

Nostromo non è, però, solo una tragedia metafisica. È un dramma metafisico concatenato a un romanzo storico, che narra gli effetti della colonizzazione su uno stato del terzo mondo – l'immaginary repubblica sudamericana della Costaguana, nell'ultimo scorcio dell'Ottocento – ad opera di potentati *prima facie* americani, ma rappresentanti in realtà l'Occidente intero. La 'forza sovraperpersonale' cui si è fatto riferimento, questo oscuro potere ostile all'uomo e al bene, spesso assume, dunque, la reticolare fattispecie del capitale straniero che, imperscrutabilmente, determina la vita politico-economica degli stati e dei gruppi sociali che li costituiscono. Tra gli effetti della logica coloniale-capitalista c'è, quindi, la riduzione a forza lavoro, priva di identità, e forse dignità, della popolazione nativa.⁴ Ed anche in questo senso, Nostromo, in quanto capo degli scaricatori di porto di Sulaco, è un personaggio di rilievo nel testo, dacché egli incarna le ambizioni di autopromozione del proletariato urbano, a dispetto di ogni convenzione etica e malinteso lealismo, al livello di benessere garantito ai dirigenti del capitalismo globale. Un tentativo destinato a fallire perché, certo, egotistico, velleitario, privo di coscienza di classe. Ma, soprattutto, perché al determinismo economico che regge la storia, nessuno, figuriamoci un povero capoccia di portuali come Nostromo, è in grado di contrapporre progetti di vita, individuale o collettiva, in grado di neutralizzare la distruttività dell'umana cupidigia.

⁴ Come nota Mario Curreli, attorno alla miniera d'argento sorgono «il Villaggio Uno, il Villaggio Due e il Villaggio Tre, che ospitano i minatori in divisa della Concessione Gould. In un paese in cui la fantasia popolare si sbizzarrisce a trovare nomi pittoreschi, è significativo che qui abbiamo soltanto tre aridi numeri: questo significa che il progresso tecnico e gli interessi materiali cancellano le tradizioni, inaridiscono i sentimenti e spersonalizzano gli individui», cfr. M. CURRELI, «Introduzione» a J.C. *Opere. Romanzi e racconti 1904-1924*, Milano, Bompiani, 1995, pp. XXXIV-XXXV.

Il sottotesto cristiano

Prima di addentrarci nell'analisi di inizio e fine delle sezioni romanzesche, è opportuno approfondire la conoscenza di Nostromo. Il magnifico *Capataz de Cargadores* di Sulaco, l'ex marinaio ligure stabilito nella capitale della Costaguana per consolidare la propria situazione finanziaria, di solito appare sulla scena del romanzo, splendido ed enfatico, circondato da una corte di ammiratori o preceduto dalle attestazioni di stima della sua valentia. È l'uomo di fiducia di tutti, leader incontrastato dei lavoratori del porto, sempre pronto a imprese di qualche rilievo e virile momento. Non sorprende, quindi, che Charles Gould, l'amministratore della miniera di Sulaco, gli affidi un carico d'argento perché lo occulti ai rivoluzionari che stanno per impadronirsi del potere. Ma proprio nel mezzo della sua impresa più notevole, Nostromo tradisce. A seguito della missione notturna nel Golfo Placido, nell'ennesimo confronto di un eroe conradiano con le tenebre, egli soccombe alla tentazione: finge che il carico sia andato perduto e si appropria dell'argento su cui si basano l'economia della Costaguana e il suo contratto di fiducia coi maggiorenti di Sulaco. Ovvero, morendo e ri-nascendo simbolicamente, l'eroe ricostruisce il proprio sé su basi egotistiche.

Infedele, del resto, Nostromo si dimostra anche in amore, perché non rinuncia a un *affaire* segreto con Giselle Viola, mentre è ufficialmente promesso alla sorella Linda. E proprio questo amore proibito causerà la sua morte. Da buon eroe da melodramma, Nostromo muore in circostanze iperboliche. Lo uccide, per sbaglio, l'uomo che forse lo ama di più, il vecchio garibaldino Giorgio Viola. Ed ironia vuole che, scambiandolo per un altro, l'abborrito Ramirez, l'ignaro vecchio tratti Nostromo per quel che effettivamente è: un ladro e l'attentatore al buon nome delle figlie.

Nell'arco della sua intera esistenza, Nostromo si dimostra, insomma, un personaggio tutto risolto nell'esteriorità, l'eroe melodrammatico più adatto all'universo meramente spettacolare entro cui Conrad situa le vicende della Costaguana.⁵ Il suo stesso nome dice, o promette, cose che non mantiene.⁶ Malgrado

⁵ La teatralità è un tratto che in effetti appartiene all'intero romanzo, entro cui «the stage is set for an absent epic action [...] which fails to turn up or which swept off long ago», J. REILLY, *Shadowtime: History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, London, Routledge, 1993, p. 157.

⁶ Riguardo alla scelta del nome Giovan Battista, Mario Curreli ha recentemente osservato: «In my opinion, Conrad's choice of a typically Ligurian name may well have been suggested to him either directly by his early Mediterranean rambles, or even by Mark Twain and Charles Dickens», p. 321, cfr. M. CURRELI, «Our (un)trusty Man in Costaguana», in S. BECCONE, C. DELL'AVERSANO, C. SERANI (a cura di), *Hammered Gold and Gold Enamelling. Studi in onore di Anthony L. Johnson*, Roma, Aracne, 2011, p. 321. Il nome ricorre infatti in testi ben noti a Conrad, quali *The Innocents Abroad* di Twain, o da lui forse consultati, come *Pictures from Italy* di Dickens.

l'omonimia evangelica, Giovanni Battista Fidanza non preparava la strada della gloria ad uno più grande di lui, uno cui non era degno di allacciare i calzari.⁷ Non era al servizio di Charles Gould, l'amministratore della miniera di San Tomé e il presunto salvatore di Sulaco. Non era il 'nostro uomo', l'uomo di tutti, sempre pronto a raccogliere le istanze delle innamorate, dei lavoratori, della comunità e dei suoi capi. Fidanza ispirava fiducia, fede.⁸ Mostrava di credere nelle magnifiche sorti della *societas*, spendendosi peraltro anche in qualche associazione segreta,⁹ ma sotto sotto fidava solo in se stesso, nel suo carisma, nella sua abilità, nella sua audacia. È un falso profeta, che, al momento opportuno, pensa bene di imprendere in proprio.

Del resto Gould – colui che lo invidia – si rivela altrettanto fallibile. Anch'egli venera il dio della cupidigia, come sembra suggerire il suo stesso nome, entro cui *God* e *Gold* s'intersecano e sovrappongono sinistramente.¹⁰ Come Nostromo, Gould diviene schiavo di quegli interessi materiali che crede di poter volgere a strumento di emancipazione morale. Significativo, del resto, anche il nome della miniera d'argento che determina la rovina dei due personaggi: San Tomé, San Tommaso, come l'apostolo scettico che non crede alla resurrezione del Cristo se non tocca con mano le ferite infertegli sulla croce. Gian Battista Fidanza, infatti, ostenta teatralmente la propria fede in qualcosa che non si vede, in generosi ideali di cavalleria, munificenza e Romanticismo, che incantano i suoi creduli seguaci o le sue innamorate (e, per qualche tempo, forse persino lui stesso), ma poi cade vittima della materia, di ciò che si può toccare e tesaurizzare: l'argento. E tantomeno prescinde dalla materia la fede di Gould, il quale teorizza il progresso morale e civile come naturale conseguenza del progresso economico. Come Tommaso, Gould arriva insomma all'ideale partendo dal materiale, da quello che si può toccare con mano, appunto la miniera, l'argento: «What is wanted here is law, good faith, order, security. Any one can declaim

⁷ È in questo senso ironica la sottolineatura che, ben lungi dall'incedere scalzo e vestirsi rozzaemente come il profeta evangelico, Nostromo indossi, lui stesso, comodi «soft leather sandals» (J. CONRAD, *Nostromo*, cit., p. 101) e indumenti con bottoni d'argento.

⁸ Come buona parte dei cognomi, o soprannomi, ricorrenti nel romanzo (Gould, Barrios, Corbélan, Monygham etc.) anche 'Fidanza' appare in *Seven Eventful Years in Paraguay* (1869) di George Frederick Masterman, una delle fonti principali sul Sudamerica consultate da Conrad per la stesura di *Nostromo*. Per la precisione, Masterman menziona il capitano Simon Fidanza.

⁹ Curreli nota, al riguardo, che «Saint John the Baptist is in fact one of the two patron saints of Freemasonry», cfr. M. CURRELI, «Our (un)trusty Man in Costaguana», cit., p. 322.

¹⁰ Secondo Carlo Pagetti, Conrad potrebbe aver tolto il nome di Gould da un pezzo di Edward Braddon, «Tasmania and Its Silver-Fields», apparso sulla *Blackwood's Magazine* nell'ottobre 1892. Nel saggio si parla infatti di un Charles Gould, geologo governativo, incaricato di ispezionare le miniere e i giacimenti d'argento della Tasmania. Cfr. C. PAGETTI, «Da San Tomé alle miniere di Tasman: *Nostromo* e materiali sepolti nell'immaginario geografico», in M. BIGNAMI (a cura di), *'To Make You See'. Saggi su Joseph Conrad, Quaderni di Acme*, XVII, 1992, pp. 47-67.

about these things, but I pin my faith to material interests» (p. 84).¹¹

Che Gould rappresenti una sorta di Messia, un salvatore, un prediletto dal 'cielo' o da una voce superna che parla su una montagna, e riceva, quindi, l'investitura celeste da divinità tonitruanti, pare inoltre alluso in quest'altro passo, dove l'annuncio («proclamation») confonde la voce celeste e quella della miniera.¹² È il Verbo dell'argento che si manifesta nella sua turpe sacralità:

The great clattering, shuffling noise, gathering speed and weight, would be caught up by the walls of the gorge, and sent upon the plain in a *growl of thunder*. The pasadero [sic] in Rincon swore that on calm nights, by listening intently, he could catch the sound in his doorway as of a storm in the mountains.

To Charles Gould's fancy it seemed that the sound must reach the uttermost limits of the province. Riding at night towards the mine, it would meet him at the edge of a little wood just beyond Rincon. There was no mistaking the *growling mutter of the mountain pouring its stream of treasure under the stamps; and it came to his heart with the peculiar force of a proclamation thundered forth over the land* and the marvellousness of an accomplished fact fulfilling an audacious desire. He had heard this very sound in his imagination on that far-off evening when his wife and himself, after a tortuous ride through a strip of forest, had reined in their horses near the stream, and had gazed for the first time upon the jungle-grown solitude of the gorge (pp. 104-105, corsivi miei).

Del resto, egli appartiene alla stirpe dei salvatori. Suo nonno aveva combattuto con Bolivar nella legione inglese, che il grande condottiero aveva salutato come «Saviours of his country» (p. 47). Charles Gould cerca dunque di trasmettere la propria fede a chi ne è privo, come il suo ingegnere, che non ne possiede abbastanza da muovere, cristianamente, le montagne: «We can't move mountains!» (p. 41). Collabora con Holroyd,¹³ il capitalista americano che aspira alla «introduction of a pure form of Christianity into this continent» (p. 317); e quanto spirituali siano le motivazioni del plutocrate, come Kurtz erede di ogni sangue europeo e quindi icona del colonialismo su scala globale, lo sottolinea ironicamente il fatto che egli provenga da San Francisco, la città che porta il nome del santo poverello.

¹¹ Frederick Jameson sottolinea come questo sintagma chiave del romanzo («material interests»), nella sua ossimoricità, metta insieme ciò che è reificato (la merce) e ciò che è invece passibile di investimento valoriale astratto (l'interesse). L'inestricabilità di valori materiali e spirituali condurrà inevitabilmente alla corruzione dei secondi a opera dei primi, cfr. F. JAMESON, *The Political Unconscious*, cit., p. 278.

¹² L'idea di Dio che, dall'alto dei cieli, si rivolge agli uomini (Mosè, ad esempio), spesso mescolando la propria voce al tuono o nascosto entro una nube, è frequente nell'Antico Testamento: *Isaia*: 30, 30-31; *Salmi*: 18, 14; *Deuteronomio*: 4, 10-12. Nel Nuovo Testamento, *Luca*: 9, 35; *Atti*: 10, 13-15; 11,7; 11, 9.

¹³ La religiosità del personaggio è sottolineata dal suo stesso nome, che suggerisce alla Hay l'immagine di un «holy rood» (sacro crocefisso), cfr. E.K. HAY, «*Nostromo*», cit., p. 86. Anche «Holy rod» (sacra verga) funziona nello stesso senso, rinviando peraltro al carattere particolarmente energico dello zelo missionario del finanziere.

Ma, al di là di queste intersezioni ironiche fra sacro e profano, se un Dio davvero presiede all'universo di *Nostromo*, questi è un Dio ostile: «God looked wrathfully at these countries, or else He would let some ray of hope fall through a rift in the appalling darkness of intrigue, bloodshed, and crime that hung over the Queen of Continents» (p. 84). O, quanto meno, distante e indifferente:

«He» – Charles Gould spoke after a slight pause – «he said something about holding on like grim death and putting our trust in God. I should imagine he must have been rather startled. But then» – pursued the Administrador of the San Tome mine – «but then, he is very far away, you know, and, as they say in this country, God is very high above» (p. 206).

Dio ha espulso l'uomo dal paradiso e si è ritirato nell'alto dei cieli. Né a un mitico Eden pre-coloniale e pre-capitalista, antecedente ai nefasti del serpente, assomiglia la Costaguana nel suo insieme o il «paradise of snakes» cui è ridotta buona parte del suo entroterra. La repubblica è ormai la 'costa del guano', un luogo guasto da feroci lotte condotte in nome di sfrenati interessi materiali. Il denaro – il guano, lo sterco del demonio – infetta l'intero stato sin nella sua assenza onomastica. E Sulaco, forse crasi, nella sua conformazione, di Caracas, Città del Messico, Lima e varie altre città sudamericane, smontate e ricostruite secondo convenienza, insieme a chissà quali altre suggestioni urbanistiche e letterarie,¹⁴ è la degna capitale di tanto stato. 'Sulaco' – Sula [&] co. – sembra infatti un marchio commerciale che ironicamente richiama le attività 'produttive', in senso economico e fisiologico, di un'industria congrega di sule, gli azzurri uccelli tipici del Sudamerica, produttori di guano e denaro, fabbricanti di escrementi in senso denotativo e connotativo.

L'associazione dei volatili alle idee di cupidigia e materialismo è infatti verificabile osservando le tre occorrenze del lemma *birds* all'interno del testo. Intanto, le casupole dove si lavora l'argento sono associate a nidi d'uccello: «From the plain the stamp sheds and the houses of the mine appeared dark and small, high up, like the nests of birds clustered on the ledges of a cliff» (p. 394). Inoltre, secondo fatto, gli uccelli marini scansano le Isabelle, luoghi ancora inviolati

¹⁴ Berthoud riconosce in Sulaco persino tratti della topografia di Cracovia, cfr. J. BERTHOUD, «Modernization of Sulaco», in G.M. MOORE (ed.), *Conrad's Cities: Essays for Hans Van Marle*, cit., p.154. Dopo aver compulsato suggestioni di Berthoud, Watts e altri studiosi, Hampson giustamente osserva: «Sulaco is not only a composite city, but one in which we can never confidently orientate ourselves», cfr. R. HAMPSON, «Conrad's Heterotopic Fiction: Composite Maps, Superimposed Sites, and Impossible Spaces», in C.M. KAPLAN, P.L. MALLIOS, A. WHITE (eds), *Conrad in the Twenty-First Century*, cit., p. 132. Quanto alla Costaguana, attraverso la quale Conrad intendeva rappresentare uno stato sudamericano «in general» (lettera del 3 ottobre 1904 a Cunninghame Graham, in F. KARL, L. DAVIES, eds, *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1903-1907*, III, cit., p. 175), geograficamente corrisponderebbe, grosso modo, alla Colombia o a un territorio a metà fra Colombia e Ecuador.

dalla cupidigia colonial-commerciale (ci penseranno Nostromo e Decoud a infetterle col morbo dell'argento), e si addensano invece su Azuera, attratti da chimerici tesori e da una rapace brama di possesso: «For some good and valid reasons beyond mere human comprehension, the sea-birds of the gulf shun the Isabels. The rocky head of Azuera is their haunt, whose stony levels and chasms resound with their wild and tumultuous clamour as if they were for ever quarrelling over the legendary treasure» (p. 496). Infine, ultima occorrenza, il credo materialista dello stesso Gould lo agguaglia a un uccello incapace di sollevarsi da terra: «the profoundly sensible, almost voiceless attitude of this man towards the world of material things. And at once her delight in him, lingering with half-open wings like those birds that cannot rise easily from a flat level» (p. 59).

La simbologia del viola

Come si è detto, Nostromo viene ucciso da Giorgio Viola a causa della passione che, segretamente, il *capataz* coltiva per un'altra Viola, Giselle. Non sorprende, dunque, che l'esito tragico del romanzo sia preparato da alcuni riferimenti al colore viola, il quale marca simbolicamente le forze cosmogoniche (cielo, mare, oceano) e umane (l'amore, Giselle), che spingeranno la vicenda all'epilogo secondo uno schema rigidamente deterministico.

Nostromo ruba l'argento e fugge, su una chiatta e poi a nuoto, dalla Grande Isabella. Giunto in salvo sulla terraferma, spossato, sprofonda in un lungo sonno. Al risveglio si scopre un uomo nuovo. Ha chiuso con il servilismo e la subalternità. Si sente ormai *homo faber ipsius fortunae*. Ma, proprio adesso, il destino di morte, simboleggiato dal viola, prende a incombere su di lui. Il tramonto si tinge di viola. Cielo (un manto di nubi sanguinose), isole e mare, tutti gli elementi del cosmo determinista, iniziano a lavorare contro Nostromo:

Tints of *purple*, gold, and crimson were mirrored in the clear water of the harbour. A long tongue of land, straight as a wall, with the grass-grown ruins of the fort making a sort of rounded green mound, plainly visible from the inner shore, closed its circuit; while beyond the Placid Gulf repeated those splendours of colouring on a greater scale and with a more sombre magnificence. The great mass of cloud filling the head of the gulf had long red smears amongst its convoluted folds of grey and black, as of a floating mantle stained with blood. The three Isabels, overshadowed and clear cut in a great smoothness confounding the sea and sky, appeared suspended, *purple-black*, in the air. The little wavelets seemed to be tossing tiny red sparks upon the sandy beaches. The glassy bands of water along the horizon gave out a fiery red glow, as if fire and water had been mingled together in the vast bed of the ocean (p. 411, corsivi miei).

Più oltre, l'oceano intero risulta pervaso dalla stessa cromia. Mentre il viola

lambisce la Grande Isabella, dove i Viola si sono trasferiti su interessamento di Nostromo, Giselle, inconsapevole del rito sacrificale che sarà officiato di lì a poco (l'uccisione di Nostromo per mano del padre), se ne fa simbolica sacerdotessa approntando una tovaglia d'altare. Il fato cospira attraverso la ragazza, cui il viola è associato onomasticamente e nel colore degli occhi. Sarà infatti Giselle la causa della rovina di Nostromo, che viene ucciso perché non sa resistere alla tentazione di fare visita all'innamorata a tarda ora. Gli occhi violacei della ragazza attirano l'eroe verso la distruzione:

Your hair like gold, and your eyes like *violets*, and your lips like the rose; your round arms, your white throat (Giselle, nella descrizione di Nostromo, p. 535, corsivo mio).

The invincible candour of the gaze, raised up all *violet* and dew, excited her rage and admiration. She [Giselle] had beautiful eyes – the Chica – this vile thing of white flesh and black deception. She did not know whether she wanted to tear them out with shouts of vengeance or cover up their mysterious and shameless innocence with kisses of pity and love. And suddenly they became empty, gazing blankly at her, except for a little fear not quite buried deep enough with all the other emotions in Giselle's heart (p. 551, corsivi miei).

Mentre ricama la tovaglia d'altare, tutt'intorno a Giselle si addensa la consueta minaccia del viola cosmogonico:

She [Giselle] shook her head without looking at him. Coppery glints rippled to and fro on the wealth of her gold hair. Her smooth forehead had the soft, pure sheen of a priceless pearl in the splendour of the sunset, mingling the gloom of starry spaces, the *purple* of the sea, and the crimson of the sky in a magnificent stillness (p. 534, corsivo mio).

She [Giselle] raised her embroidery to conceal the lower part of her face, then let it fall on her lap. The lantern was shaded on the land side, but slanting away from the dark column of the lighthouse they could see the long shaft of light, kindled by Linda, go out to strike the expiring glow in a horizon of *purple* and red (pp. 536-37, corsivi miei).

Di nuovo il colore si associa all'oceano e a un crepuscolo di sangue, che si stringono intorno al faro posto sull'isola dei Viola. È un vero e proprio assedio che le forze dell'irrazionale e del fato simbolicamente portano all'umana pretesa di governare il destino mediante la luce del *logos* e della coscienza morale (il faro). Del resto, anche la luce del faro è incendiata dal rosso delle passioni che montano e stanno per esplodere sull'isola:

The evening was still. The sun sank almost to the edge of a *purple* ocean; and the white lighthouse, livid against the background of clouds filling the head of the gulf, bore the lantern red and glowing, like a live ember kindled by the fire of the

sky. Giselle, indolent and demure, raised the altar-cloth from time to time to hide nervous yawns, as of a young panther (p. 533, corsivo mio).

The dusk of *purple* and red enveloped him, too – close, soft, profound, as no more than fifty yards from that spot it had gathered evening after evening about the self-destructive passion of Don Martin Decoud's utter scepticism, flaming up to death in solitude.

«You have got to hear,» he began at last, with perfect self-control. «I shall say no word of love to your sister, to whom I am betrothed from this evening, because it is you that I love. It is you!»...

The dusk let him see yet the tender and voluptuous smile that came instinctively upon her lips shaped for love and kisses, freeze hard in the drawn, haggard lines of terror. He could not restrain himself any longer. While she shrank from his approach, her arms went out to him, abandoned and regal in the dignity of her languid surrender. He held her head in his two hands, and showered rapid kisses upon the upturned face that gleamed in the *purple* dusk (p. 537, corsivi miei).

Del principio e della fine

Gli inizi e le fini delle sezioni di *Nostromo* sono, come vuole la grammatica narrativa, zone di ipercodifica simbolica. Le tre parti nelle quali il romanzo si suddivide (*The Silver of the Mine*, *The Isabels*, *The Lighthouse*) si aprono in effetti con significative descrizioni della natura in campo lungo o lunghissimo, ampie panoramiche entro cui l'universo puramente spettacolare che incastona le vicende viene dispiegato con una *surplace* ingannevolmente sonnolenta: la descrizione del litorale della Costaguana in prospettiva a volo d'uccello (I);¹⁵ i meccanismi di lavorazione e trasporto dell'argento in un contesto economico e infrastrutturale pre-moderno (II); le manovre di Gould e associati per mettere al sicuro l'argento prima dell'arrivo a Sulaco di opposte fazioni che si contendono il potere con le armi (III).

Dopodiché, nei finali di tutte e tre le sezioni, il testo stringe sull'eroe eponimo, con altrettanti zoom dal grande al piccolo, dalla panoramica al primo piano. Al contempo si passa, sempre secondo la logica del restringimento di focus, da ampie narrazioni-descrizioni naturali a intensi primi piani e scene dialogate con attanti umani come protagonisti (il munifico Nostromo che dona bottoni d'argento alla Morenita, I); dalla vicenda storica a quella privata (Nostromo che accompagna Decoud sulla Grande Isabella e ruba l'argento, II); dall'evento pubblico all'episodio amoroso (Nostromo che, nottetempo, fa visita a Giselle e rimane ucciso, III).

Soffermiamoci sull'*incipit* della prima sezione e quindi del romanzo:

¹⁵ S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 2002, p. 78.

In the time of Spanish rule, and for many years afterwards, the town of Sulaco – the luxuriant beauty of the orange gardens bears witness to its antiquity – had never been commercially anything more important than a coasting port with a fairly large local trade in ox-hides and indigo. The clumsy deep-sea galleons of the conquerors that, needing a brisk gale to move at all, would lie becalmed, where your modern ship built on clipper lines forges ahead by the mere flapping of her sails, had been barred out of Sulaco by the prevailing calms of its vast gulf. Some harbours of the earth are made difficult of access by the treachery of sunken rocks and the tempests of their shores. Sulaco had found an inviolable sanctuary from the temptations of a trading world in the solemn hush of the deep Golfo Placido as if within an enormous semi-circular and unroofed temple open to the ocean, with its walls of lofty mountains hung with the mourning draperies of cloud.

On one side of this broad curve in the straight seaboard of the Republic of Costaguana, the last spur of the coast range forms an insignificant cape whose name is Punta Mala. From the middle of the gulf the point of the land itself is not visible at all; but the shoulder of a steep hill at the back can be made out faintly like a shadow on the sky.

On the other side, what seems to be an isolated patch of blue mist floats lightly on the glare of the horizon. This is the peninsula of Azuera, a wild chaos of sharp rocks and stony levels cut about by vertical ravines. It lies far out to sea like a rough head of stone stretched from a green-clad coast at the end of a slender neck of sand covered with thickets of thorny scrub. Utterly waterless, for the rain-fall runs off at once on all sides into the sea, it has not soil enough – it is said – to grow a single blade of grass, as if it were blighted by a curse. The poor, associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth, will tell you that it is deadly because of its forbidden treasures. The common folk of the neighbourhood, peons of the estancias, vaqueros of the seaboard plains, tame Indians coming miles to market with a bundle of sugar-cane or a basket of maize worth about threepence, are well aware that heaps of shining gold lie in the gloom of the deep precipices cleaving the stony levels of Azuera. Tradition has it that many adventurers of olden time had perished in the search. The story goes also that within men's memory two wandering sailors – Americanos, perhaps, but gringos of some sort for certain – talked over a gambling, good-for-nothing mozo, and the three stole a donkey to carry for them a bundle of dry sticks, a water-skin, and provisions enough to last a few days. Thus accompanied, and with revolvers at their belts, they had started to chop their way with machetes through the thorny scrub on the neck of the peninsula (pp. 3-4).

Si tratta, come ha affermato un critico, di un attacco «Deceptively [...] conventional as it proceeds to provide us with a description of the town of Sulaco, in the Republic of Costaguana, the main location of the action».¹⁶ In realtà, oltre ad assolvere una funzione descrittivo-mimetica, lo stile dell'*incipit* mima il

¹⁶ H.M. DALESKI, «The Sjuzhet as a Conradian Mode of Thinking», in *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, IV, 2, 2006, p. 156.

contenuto, e quindi la geografia (la difficoltà per i grandi velieri di inoltrarsi nel golfo di Sulaco), anzitutto trasmettendo una sensazione di fatica mediante una sintassi spezzata, tortuosa. Un guscio formato dai *dashes* iconizza inoltre l'idea di protezione offerta agli splendidi giardini di Sulaco, dove la natura vive in uno stato di pre-lapsariana inaccessibilità allo spirito del commercio: «– the luxuriant beauty of the orange gardens bears witness to its antiquity –» (p. 3).

L'*incipit* spiega poi perché il golfo prospiciente Sulaco, un «inviolabile sanctuary», sia rimasto a lungo inaccessibile alle grandi navi spagnole e quindi alle devastazioni coloniali. È stata la carenza di vento, che è valsa all'insenatura il nome di Golfo Placido, a precludere ai possenti galeoni ogni possibilità di navigazione in quelle acque. Per evocare impressionisticamente la pace a-eolica e pre-coloniale del golfo, la sintassi si fa all'improvviso piana, lineare. Non più incidentali e faticose subordinate, ma frasi 'aperte', quasi non segmentate da interpunzione, come in effetti si conviene alla mimesi di quel «semi-circular and unroofed temple open to the ocean» che è Golfo Placido:

Some harbours of the earth are made difficult of access by the treachery of sunken rocks and the tempests of their shores. Sulaco had found an inviolable sanctuary from the temptations of a trading world in the solemn hush of the deep Golfo Placido as if within an enormous semi-circular and unroofed temple open to the ocean, with its walls of lofty mountains hung with the mourning draperies of cloud (*Ibid.*).

L'idea di circolarità è peraltro ben impressa nel grafema *o*, che più di ogni altro ritorna nel toponimo 'Golfo Placido', oltre a marcare, comunque, anche 'Costaguana' e 'Sulaco'. Lo stesso grafema che, occorre notare, si ritrova nei nomi di pressoché tutti i principali personaggi maschili del romanzo, da Giovanni-Nostromo a Don Carlos Gould, a Monygham, Decoud, Avellanos, Montero, Sotillo, Holroyd, Giorgio Viola, Bento, Corbélán e Barrios. Le donne – Emilia, Linda, Giselle, Teresa, Antonia – sono invece quasi completamente esentate da questo segno di eterna ripetizione, di chiusura entro i confini della vita come incessante lotta per il potere, che caratterizza l'universo maschile. La *i* e la *l*, frequenti nei nomi femminili, rimandano semmai alla 'liquida', duttile esistenza delle donne, alla loro capacità di far fronte agli eventi con irremissiva flessibilità. E forse alludono, specialmente la *i*, anche alla loro patetica minutezza al cospetto della Storia, intesa come dispiegamento degli interessi materiali. Le donne, infatti, a cominciare da Emilia Gould, combattono strenuamente nel tentativo di sottrarre gli uomini che amano alla maligna, annichilente logica dei conflitti politico-economici, quasi che riguadagnarli al matrimonio, alla passione, a un qualche coinvolgimento emozionale, potesse riscattarne l'inaridita umanità. Né smentisce lo schema il fatto che Antonia – la donna nuova, fredda, altera, politicamente impegnata – sia, fra i personaggi femminili

più rilevanti, l'unica il cui nome è interessato dal segno della circolarità.

Sempre censendo elementi spazio-temporali, si rileva poi come il lessico di tutta la prima pagina insista vistosamente sui concetti di ampiezza ed estensione: «many years», «antiquity», «olden time», «large», «vast», «enormous», «broad», «lofty», «heaps of shining gold», «deep precipices». Le vicende narrate in *Nostromo* attualizzano un cronotopo che affonda nella notte dei tempi e abbraccia spazi giganteschi. Una dimensione che include quindi non solo il tempo della storia, ma anche quello della leggenda e della tradizione orale, come dimostra la ripresa dei motivi fiabeschi e folclorici del tesoro nascosto, passati di generazione in generazione sino ai superstiziosi rapsodi di oggi. L'*incipit* del romanzo introduce infatti il tema della moderna pretesa di asservire la natura alla logica coloniale. Ma la natura, immane e onnipotente, sembra negare la possibilità stessa dell'esistenza individuale. Non a caso, a differenza di quanto accade negli attacchi degli altri grandi romanzi conradiani, qui, l'uomo, inesistente in quanto soggetto provvisto di nome e fisionomia propri, compare solo come tipo, nome collettivo, entità anonima, massa: «The poor», «The common folk of the neighbourhood, peons of the estancias, vaqueros of the seaboard plains, tame Indians coming miles to market», «the three stole a donkey», «A negro», «his wife», «The impious adventurers», «The sailors, the Indian, and the stolen burro». ¹⁷

Ulteriore osservazione. Negli inizi e nelle conclusioni delle tre sezioni di *Nostromo* giocano un ruolo rilevante geometria e prossemica. Come si è visto, nella pagina iniziale del romanzo si introduce la nozione di circolarità: il Golfo Placido è un enorme tempio semi-circolare aperto sull'oceano. L'idea di circolarità, alla base dell'intero romanzo, è poi ampiamente sviluppata in tutta la prima sezione. Un cerchio di confusi combattimenti che si stringe intorno alla casa dei

¹⁷ Il problema dell'identità, è stato del resto notato, riguarda in primo luogo proprio Nostromo, personaggio che ha molti nomi, ma pare nondimeno tutto risolto nell'esteriorità e nell'indefinitezza: «he is known variously as Nostromo, Capataz, Gian' Battista, Juan, Giovanni, and Captain Fianza», sicché «he, too, is undeniably an apt example of the Lacanian man fated to live outside himself, for it's only through the esteem and praise of his fellows that he is able to maintain a sense of identity; he has no conception whatever of a private self», D.A. WARD, «'An Ideal Conception': Conrad's *Nostromo* and the Problem of Identity», in H. BLOOM (ed.), *Joseph Conrad*, New York, Chelsea House, 2003, p. 87. Nostromo, osserva da parte sua Mario Curreli, «ha un nome che non è un nome, ma il risultato della pronuncia sbagliata di Mitchell; una qualifica che non gli compete; un grado che non è quello promessogli da Barrios per l'audacia delle sue imprese e che non si è conquistato, in quanto lo schooner al 'capitano' Fianza è stato regalato da Emilia e Mitchell; partecipa a riunioni massoniche ma si lascia credere un compagno del fotografo marxista e, malgrado, tutto, riesce a conservare fino in fondo l'immagine di un romantico, audace amante», M. CURRELI, «Introduzione» a *J.C. Opere. Romanzi e racconti 1904-1924*, cit., p. XXIX. Per Hillis Miller il problema dell'identità esiste anche a livello comunitario, dacché gli abitanti di Sulaco paiono ridotti allo stato di «noncommunity», entità disintegrata e inoperosa sul piano politico-civile, cfr. J.H. MILLER, «*Nostromo* as a Critique of Global Capitalism», in J. LOTHÉ, J. HAWTHORN, J. PHELAN (eds), *Joseph Conrad: Voice, Sequence, History, Genre*, cit., p. 166.

Viola, un recinto circolare per muli che si staglia contro la ieratica sagoma del monte Higuerota, i circoli finanziari del capitalista americano Holroyd e quelli della Repubblica, i cerchi di simpatizzanti che si formano intorno al dittatore di turno, quelli dei lavoranti baschi e italiani intorno al loro leader, occhi e chitarre rotondi, isole rotonde come la Piccola Isabella, una macchia circolare di foschia azzurra all'orizzonte, sono tutti rinforzi impliciti di un concetto filosofico quanto geometrico: tutto si ripete circolarmente; tutto, compreso la storia, ritorna ineluttabilmente simile a se stesso.

Nel finale della sezione, il motivo della circolarità è poi vistosamente ripreso in riferimento a Nostromo, eroicamente atteggiato sulla sua cavalcatura grigio-argento e attorniato da una cerchia di curiosi: «The hand on the mare's neck trembled suddenly. She dropped her head before all the eyes in the wide circle formed round the generous, the terrible, the inconstant Capataz de Cargadores, and his Morenita» (p. 128). La ragazza di Nostromo pretende il pegno d'amore promessole dall'italiano, e la disputa fra innamorati si trasforma in una baruffa da operetta. Il cerchio degli astanti si stringe intorno ai due attori principali: «Laughs were heard at her anger, at her retort. What an audacious spitfire she was! The people aware of this scene were calling out urgently to others in the crowd. The circle round the silver-grey mare narrowed slowly» (p. 129).

Nostromo reclama quindi un coltello, con il quale consente alla Morenita di staccare i bottoni d'argento dalla sua giacca: l'estemporaneo omaggio di un innamorato che mantiene le promesse. Anche le lame offerte all'iperbolico *capataz* formano magicamente un cerchio:

«A knife!» he demanded at large, holding her firmly by the shoulder.

Twenty blades flashed out together in the circle. A young man in holiday attire, bounding in, thrust one in Nostromo's hand and bounded back into the ranks, very proud of himself. Nostromo had not even looked at him (*Ibid.*).

Infine il cerchio si rompe: «The circle had broken up» (p. 130). Nostromo ha mantenuto la promessa, si è sottratto alle pressioni che il destino e il consorzio umano gli avevano apparecchiato. Crede così di infrangere l'incantesimo della necessità e spezzare il cerchio del determinismo, forzando gli eventi alla sua melodrammatica maniera. Sembra aver simbolicamente linearizzato la storia. Se c'è un uomo capace di fare la storia, del resto, questi non può essere che il magnifico *capataz*. «Absolutely making history» (*ibid.*), dice di lui il capitano Mitchell a conclusione dell'episodio della Morenita. Ma le parole seguenti del pomposo Mitchell, narratore quanto mai inaffidabile, per una volta colgono nel segno annunciando che, ben presto, Nostromo si troverà di nuovo gettato nel bel mezzo della circolarità ineffettuale imposta da «history» e «fatality»: «right in the middle of it!» (p. 131). Nostromo sembra effettivamente piegare alla propria volontà

di potenza il volere umano e quello del fato. Ma il destino, che egli più volte ipotoca con promesse e profezie, si farà ripetutamente beffa dell'italiano. Fra i vari impegni non rispettati dallo spavaldo *capataz*, ha ad esempio spicco quello preso con Giorgio e Teresa Viola, quest'ultima quasi una seconda madre per Nostromo, di sposare la figlia Linda. E quale ironia maggiore che tradire Linda proprio con la sorella Giselle, una ragazza il cui nome etimologicamente significa 'promessa'?

Leggiamo, adesso, l'inizio della seconda parte del romanzo, *The Isabels*:

Through good and evil report in the varying fortune of that struggle which Don Jose had characterized in the phrase, «the fate of national honesty trembles in the balance,» the Gould Concession, «Imperium in Imperio,» had gone on working; the square mountain had gone on pouring its treasure down the wooden shoots to the unresting batteries of stamps; the lights of San Tome had twinkled night after night upon the great, limitless shadow of the Campo; every three months the silver escort had gone down to the sea as if neither the war nor its consequences could ever affect the ancient Occidental State secluded beyond its high barrier of the Cordillera. All the fighting took place on the other side of that mighty wall of serrated peaks lorded over by the white dome of Higueroa and as yet unbreached by the railway, of which only the first part, the easy Campo part from Sulaco to the Ivie Valley at the foot of the pass, had been laid. Neither did the telegraph line cross the mountains yet; its poles, like slender beacons on the plain, penetrated into the forest fringe of the foot-hills cut by the deep avenue of the track; and its wire ended abruptly in the construction camp at a white deal table supporting a Morse apparatus, in a long hut of planks with a corrugated iron roof overshadowed by gigantic cedar trees – the quarters of the engineer in charge of the advance section.

The harbour was busy, too, with the traffic in railway material, and with the movements of troops along the coast. The O.S.N. Company found much occupation for its fleet. Costaguana had no navy, and, apart from a few coastguard cutters, there were no national ships except a couple of old merchant steamers used as transports (p. 135).

Il brano illustra la routine produttiva della miniera di San Tomé. Si narra come l'argento giunga periodicamente dalle montagne al mare, nello stato occidentale della Costaguana rimasto intatto dalla guerra. La natura, immane e presente, appare in paziente attesa di riappropriarsi di quanto essa temporaneamente cede alla civiltà: dei cedri giganteschi incombono sulla baracca dell'adetto al telegrafo; la cupola bianca dello Higueroa sovrasta severamente tutto.

Se, nella prima sezione del romanzo, il concetto geometrico dominante era quello del cerchio, qui emergono due poligoni: «square» (nell'*incipit*) e «triangle» (nell'*explicit*). Se, in *The Silver of the Mine*, il movimento simbolicamente significativo riguardava la circolarità e la sua tentata infrazione ad opera dell'eroe, in *The Isabels* il moto è discensionale: «pouring [...] down», «gone

down», «sunk». L'argento si manifesta, come una sinistra divinità, scendendo dall'alto della montagna fino al porto e al mare, marxiana ierofania del denaro come equivalente assoluto di ogni valore umano. Da parte sua, la montagna squadrata («square mountain») pare tutt'uno con l'argento. Come un enorme matrice, propalerà metonimicamente la sua sinistra malia nei lingotti che Nostromo nasconde e trafuga.

Come si sarà notato, il tratto stilistico che caratterizza questo *incipit* è l'insistita pausazione del *ductus*, entro due lunghe frasi, mediante una serie di punti e virgola. A questa marca puntuativa il discorso si affida per richiamare, con la regolarità ritmico-sintattica che essa determina, la metodica monotonia che scandisce la pratica estrattivo-industriale; il costante, ininterrotto processo di estrazione e trasporto delle materie prime, che mette in moto l'ingranaggio capitalistico. Senza quiete, né riposo.

Trascrivo, ora, l'*explicit* della seconda parte del romanzo:

Nostromo's intention had been to sail right into the harbour; but at this thought by a sudden touch of the tiller he threw the lighter into the wind and checked her rapid way. His re-appearance with the very boat would raise suspicions, would cause surmises, would absolutely put Sotillo on the track. He himself would be arrested; and once in the Calabozo there was no saying what they would do to him to make him speak. He trusted himself, but he stood up to look round. Near by, Hermosa showed low its white surface as flat as a table, with the slight run of the sea raised by the breeze washing over its edges noisily. The lighter must be sunk at once.

He allowed her to drift with her sail aback. There was already a good deal of water in her. He allowed her to drift towards the harbour entrance, and, letting the tiller swing about, squatted down and busied himself in loosening the plug. With that out she would fill very quickly, and every lighter carried a little iron ballast—enough to make her go down when full of water. When he stood up again the noisy wash about the Hermosa sounded far away, almost inaudible; and already he could make out the shape of land about the harbour entrance. This was a desperate affair, and he was a good swimmer. A mile was nothing to him, and he knew of an easy place for landing just below the earthworks of the old abandoned fort. It occurred to him with a peculiar fascination that this fort was a good place in which to sleep the day through after so many sleepless nights.

With one blow of the tiller he unshipped for the purpose, he knocked the plug out, but did not take the trouble to lower the sail. He felt the water welling up heavily about his legs before he leaped on to the taffrail. There, upright and motionless, in his shirt and trousers only, he stood waiting. When he had felt her settle he sprang far away with a mighty splash.

At once he turned his head. The gloomy, clouded dawn from behind the mountains showed him on the smooth waters the upper corner of the sail, a dark wet triangle of canvas waving slightly to and fro. He saw it vanish, as if jerked under, and then struck out for the shore (pp. 303-304).

Il movimento discensionale che abbiamo notato nell'*incipit* della seconda

sezione prosegue anche nel suo finale. Si scende, anzi, ancor più nel profondo, raggiungendo gli strati ctoni dell'inconscio e della sfera morale. Nostromo seppellisce l'argento sulla Grande Isabella, occultando così il segno della colpa, in una cavità all'interno di un burrone. L'eroe pensa poi che «The lighter must be sunk» (p. 303), ovvero che «bisogna affondare la chiatta», distruggere ogni prova del tradimento. Ma, simbolicamente, la frase allude all'idea che la luce («lighter») deve essere spenta, sprofondata negli abissi dell'oblio. Non per niente, nella sezione successiva del romanzo significativamente intitolata *The Lighthouse*, Nostromo dovrà fare i conti con il faro della pubblica opinione, il vero superio del *capataz*, che continuerà a incombere su di lui, ladro e traditore, incapace di estinguere quella luce.¹⁸ Ed altrettanto notevole è che la manutenzione del faro sia affidata a Linda, sin dal nome la ragazza 'bella' e dalla coscienza 'pulita', la promessa sposa ufficiale di Nostromo e, quindi, il segno vivente degli impegni morali che l'eroe ha contratto con i Viola e con la società. Nostromo nuota comunque verso il porto di Sulaco e pensa di dormire, in pieno giorno, all'interno di un forte abbandonato, sottraendosi così alla luce, allo sguardo reprobatorio della coscienza pubblica.

Nel corso del rientro, si susseguono segni allusivamente erotici. L'isola dal fascino nome di Hermosa, che è la più piccola fra le Isabelle, esattamente come Giselle (si noti l'assonanza con il toponimo) è la minore fra le sorelle Viola, giace «flat» e invitante dinanzi allo sguardo maschile.¹⁹ Dal mare, ulteriore erotema, affiora appena il «wet triangle» apicale della vela appartenente alla chiatta, ormai quasi interamente sommersa. È il segno del desiderio, entro il quale si mischiano valenze economiche ed erotiche, che sprofonda nell'inconscio sotto la spinta di resipiscenze superegoiche. Da una parte, il piacere legato all'acquisizione e tesaurizzazione, o al loro presentimento, di oggetti di valore proibiti: l'argento e il soddisfacimento sessuale ottenibile da un'amante segreta; dall'altra, il disagio etico-psichico causato dal tradimento della comunità politica e,

¹⁸ Cfr. M. CURRELI, «Su alcuni sistemi di immagini nel *Nostromo* di Conrad», in M. CURRELI (ed.), *Critical Dimensions*, cit., p. 434.

¹⁹ Qualche suggestione 'erotica', nella connessione fra l'isola e il personaggio femminile, era forse già stata evocata nella parte iniziale del romanzo, quando Giselle aveva dodici anni. L'Hermosa è «hot» e, per un uomo, visitabile 'a piedi nudi' solo dopo il tramonto: «That last is no more than a foot high, and about seven paces across, a mere flat top of a grey rock which smokes like a hot cinder after a shower, and where no man would care to venture a naked sole before sunset» (p. 7). Inattraente perché troppo piccola, quale inizialmente risulta la ragazzina Giselle, fisicamente e psicologicamente acerba in confronto al maturo Nostromo? Come Giselle, accostabile per Nostromo solo dopo il tramonto, in segreto, perché troppo giovane per un amore ufficiale o, in seguito, a causa del successivo impegno del *capataz* di sposare Linda? D'altra parte, anche quando cresce, Giselle non lesina atteggiamenti civettuoli e tentatori nei confronti di uomini fatti, come il Dr Monygham: «Giselle's adoring upward turn of the eyes [...] then glided towards him with a sidelong, half-arch, half-candid glance, which made the doctor exclaim to himself mentally, 'If I weren't what I am, old and ugly, I would think the minx is making eyes at me. And perhaps she is. I dare say she would make eyes at anybody'» (p. 513).

come confusa prospezione, il tradimento della comunità degli affetti.

Nell'*incipit* analettico della terza sezione del romanzo (*The Lighthouse*), torna il simbolo del parallelogramma, di cui abbiamo già notato il legame con la sagoma della montagna e dei lingotti, e, quindi, con l'argento:

Directly the cargo boat had slipped *away from* the wharf and got lost in the darkness of the harbour the Europeans of Sulaco separated, to prepare for the coming of the Monterist regime, which was approaching Sulaco from the mountains, as well as from the sea.

This bit of manual work in loading the silver was their last concerted action. It ended the three days of danger, during which, according to the newspaper press of Europe, their energy had preserved the town from the calamities of popular disorder. At the shore end of the jetty, Captain Mitchell said good-night and turned back. His intention was to walk the planks of the wharf till the steamer from Esmeralda turned up. The engineers of the railway staff, collecting their Basque and Italian workmen, marched them away to the railway yards, leaving the Custom House, so well defended on the first day of the riot, standing open to the four winds of heaven. Their men had conducted themselves bravely and faithfully during the famous «three days» of Sulaco. In a great part this faithfulness and that courage had been exercised in self-defence rather than in the cause of those material interests to which Charles Gould had pinned his faith. Amongst the cries of the mob not the least loud had been the cry of death to foreigners. It was, indeed, a lucky circumstance for Sulaco that the relations of those imported workmen with the people of the country had been uniformly bad from the first.

Doctor Monygham, going to the door of Viola's kitchen, observed this retreat marking the end of the foreign interference, this withdrawal of the army of material progress from the field of Costaguana revolutions. Algarrobe torches carried on the outskirts of the moving body sent their penetrating aroma into his nostrils. Their light, sweeping along the front of the house, made the letters of the inscription, «Albergo d'Italia Una,» leap out black from end to end of the long wall. His eyes blinked in the clear blaze. Several young men, mostly fair and tall, shepherding this mob of dark bronzed heads, surmounted by the glint of slanting rifle barrels, nodded to him familiarly as they went by. The doctor was a well-known character. Some of them wondered what he was doing there. Then, on the flank of their workmen they tramped on, following the line of rails.

«Withdrawing your people from the harbour?» said the doctor, addressing himself to the chief engineer of the railway, who had accompanied Charles Gould so far on his way to the town, walking by the side of the horse, with his hand on the saddle-bow. They had stopped just outside the open door to let the workmen cross the road.

«As quick as I can. We are not a political faction,» answered the engineer, meaningly. «And we are not going to give our new rulers a handle against the railway. You approve me, Gould?»

«Absolutely,» said Charles Gould's impassive voice, high up and outside the dim parallelogram of light falling on the road through the open door (pp. 307-308, corsivo mio).

Gould è rappresentato appena fuori da un parallelogramma di luce. Ciò che ci ricorda come ogni sua azione, svoltasi sinora entro la sfera simbolica della montagna e dell'argento intesi come luminosi strumenti di progresso, d'ora in avanti apparterrà sempre più nettamente alle tenebre. *El rey de Sulaco* è pronto a tutto pur di salvare l'argento, che lo ha lentamente asservito e inaridito, sino a trasformarlo in un individuo interamente risolto nella sua funzione pubblica, e, di conseguenza, freddo come una statua. Non a caso il movimento descritto dalla «cargo boat» è di distanziamento, allontanamento («away from»): via dal molo e dalla luce per entrare nel golfo e nelle tenebre, come se l'argento recidesse simbolicamente i legami con ogni benintenzionata disposizione umana e fosse restituito alla cupa e indefinita oscurità, verso il fosco groviglio di natura malevola e umana cupidigia che costituiscono il suo humus naturale.

Vediamo, adesso, il finale del testo:

The light of the Great Isabel burned unfailing above the lost treasure of the San Tome mine. Into the bluish sheen of a night without stars the lantern sent out a yellow beam towards the far horizon. Like a black speck upon the shining panes, Linda, crouching in the outer gallery, rested her head on the rail. The moon, drooping in the western board, looked at her *radiantly*.

Below, at the foot of the cliff, the regular splash of oars from a passing boat ceased, and Dr. Monygham stood up in the stern sheets.

«Linda!» he shouted, throwing back his head. «Linda!»

Linda stood up. She had recognized the voice.

«Is he dead?» she cried, bending over.

«Yes, my poor girl. I am coming round,» the doctor answered from below.

«Pull to the beach,» he said to the rowers.

Linda's black figure detached itself upright on the light of the lantern with her arms raised above her head as though she were going to throw herself over.

«It is I who loved you,» she whispered, with a face as set and white as marble in the moonlight. «I! Only I! She will forget thee, killed miserably for her pretty face. I cannot understand. I cannot understand. But I shall never forget thee. Never!»

She stood silent and still, collecting her strength to throw all her fidelity, her pain, bewilderment, and despair into one great cry.

«Never! Gian' Battista!»

Dr. Monygham, pulling round in the police-galley, heard the name pass over his head. It was another of Nostromo's triumphs, the greatest, the most enviable, the most sinister of all. In that true cry of undying passion that seemed to ring aloud from Punta Mala to Azuera and away to the bright line of the horizon, overhung by a big white cloud shining like a mass of solid silver, the genius of the magnificent Capataz de Cargadores dominated the dark gulf containing his conquests of treasure and love (pp. 565-66, corsivo mio).

Il romanzo si chiude, come si era aperto, sul Golfo Placido. Ed anche il movimento, nella clausola del testo, torna a farsi circolare o radiante. La luna, che rifrange luce per antonomasia argentea, è il simbolo di questa irradiazione del male

totale. Qui, appare antropomorfizzata nel ruolo di ironica osservatrice o forse, addirittura, di trionfante giustiziera, alla quale Linda sembra pateticamente offrire una testa da spiccare. La luce selenica disegna «a colossal bar of silver» (p. 552): l'arma d'argento che, simbolicamente, presiede all'esecuzione. La giovane donna, il personaggio forse più innocente e inerme del romanzo, s'immola silenziosamente, ennesima vittima del maligno fato che funesta l'umanità secondo ciclicità regolari e immutabili come le fasi lunari: «Linda, crouching in the outer gallery, rested her head on the rail. The moon, drooping in the western board, looked at her radiantly» (p. 565). Da un muto mondo di enormi spazi vuoti – così Said descrive l'ultima, disperata protesta urlata dalla ragazza prima del fatale annichilimento – proviene un grido inarticolato, quello di Linda, che riassume tutta la pena che l'umanità confusamente prova per se stessa.²⁰

Ai concetti di ritorno e circolarità insistentemente rimandano anche il lessico («radiantly», «round», «gulf») e una strategia retorica fatta di anafore («Linda [...] Linda [...] Linda»), epanadiplosi («I! Only I!»; «'Linda!' he shouted, throwing back his head. 'Linda!'»), epanalessi («I cannot understand. I cannot understand»), anadiplosi a distanza («Never! [...] Never!»). Ed anche questa volta, Nostromo parrebbe infrangere la circolarità malevola del fato e della storia, che affannano ogni essere nello stato di natura. Per quanto abbia perduto vita, amori e ricchezze, egli sembra infatti finalmente prevalere sulla natura: la fama delle sue gesta si estende luminosa sull'intero Golfo Placido. Ma il suo è un trionfo posticcio e ironico: Nostromo è morto in circostanze ignominiose. A petto della sua insignificante piccineria, campeggia nel cielo un'enorme nuvola d'argento: l'inconfutabile memento della logica deterministica, il segno delle forze impersonali che assoggettano e irridono gli sforzi di ogni individuo, ancor più risibili se improntati, come nel caso di Nostromo, a teatrale spavalderia. La natura conferma il proprio trionfo, mediante l'apoteosi di un prodotto delle sue viscere, l'argento, simbolo anche dell'inalienabile *cupiditas* umana e della rapacità coloniale; l'argento, che causa e irride la fine di Nostromo, il più spregiudicato agonista fra gli esseri umani.

Questo finale ironico va commentato alla luce dell'osservazione di Conrad e Ford per cui i romanzi dovrebbero produrre sul lettore l'effetto generale che la vita produce sugli uomini.²¹ Osservazione da mettere magari a confronto, sempre

²⁰ E. SAID, «Conrad/Nostromo: Record and Reality», In J. UNTERECKER (ed.), *Approaches to the Twentieth Century Novel*, New York, Crowell, 1965, p. 150. Said aggiunge, fra l'altro, «No better ending for the novel could have been written». La dimensione tragica del personaggio, nota inoltre Curreli, è enfatizzata dal sotteso rimando a archetipi wagneriani: «Like the tender Senta of Wagner's opera, Linda Viola is ready to throw herself headlong from the cliffs into the sea and become yet another victim of the 'unlawful treasure'», M. CURRELI, «Leitmotifs in Coleridge and Wagner in *Nostromo* and Beyond», in *The Conradian*, XXIX, 2, 2004, p. 100.

²¹ F.M. FORD, *A Personal Remembrance*, cit., p. 212.

a proposito di paragoni fra letteratura ed esistenza, con l'idea di Frank Kermode per la quale, al contrario dei romanzi, il mondo non avrebbe inizio né fine.²² Se è così, *Nostromo* davvero assomiglia più al mondo che ai romanzi. È un testo ciclico, con un principio e una conclusione che possono definirsi tali solo in senso meccanico.²³ Come dimostrano le reiterate anacronie e i molti episodi iterativi, nella storia, come la si rappresenta in *Nostromo*, non si dà un incremento lineare di benessere, civiltà, consapevolezza politica, ma l'avvicinarsi continuo di lotte di potere che incessantemente riportano il mondo a condizioni già sperimentate: «There's no peace and no rest in the development of material interests» (p. 511).²⁴ Quel che è successo ieri vale per oggi e per domani: la vera temporalità storica è il sempreuguale. Evocando Derrida, un critico ha potuto non a caso parlare di «hauntology» a proposito dello spettrale tempo del romanzo, che delinea un'ontologia perseguitata dal fantasma della mai concretizzata Presenza.²⁵ In questo senso *Nostromo* è inoltre un romanzo senza apocalisse, ovvero senza rivelazione: la morte dell'eroe eponimo – *climax* in apparenza vistosamente antropocentrico – non fa, in realtà, che confermare il *Leitmotiv* dell'infinito prepotere di forze sovraindividuali ampiamente usufruito lungo l'intero arco narrativo. Il cosiddetto trionfo di Nostromo ribadisce la nichilistica riduzione della storia a eterno ritorno. Tutto torna, e tutto è male. Se di un uomo si serba fama, essa è vacua o usurpata. Non è che l'ennesima leggenda senza capo né coda, una di quelle apocrife superstizioni di cui si faceva scettica menzione già nella prima pagina del romanzo e che si richiamano, ora, nel finale, con logica di nuovo circolare, evocando Punta Mala e Azuera, repository

²² F. KERMODE, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford, Oxford U.P., 2000, p. 138.

²³ Ancora utili le osservazioni sulla struttura circolare del romanzo a suo tempo formulate da Arnold Davidson, dal quale dissento tuttavia quando rileva il seguente paradosso finale: «Nostromo achieves victory in defeat, Gould finds defeat in victory – and both are slaves to the silver», cfr. A.E. DAVIDSON, *Conrad's Endings: A Study of the Five Major Novels*, Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1984, p. 53. A mio avviso, infatti, in ossequio alla forma ironica del romanzo, Nostromo consegue semmai una sconfitta sotto forma di apparente vittoria.

²⁴ Il significato gnoseologico dei *time-shifts* conradiani era già stato bene intuito da V. Walpole, per il quale *Nostromo*, come altre narrazioni conradiane, ci presenta un «settled or decisive state of affairs», salvo poi sgretolare le certezze verbalizzate tramite continue prolessi e analessi. Cfr. V. WALPOLE, «Conrad's Method: Some Formal Aspects», in J.G. PETERS, *Conrad in the Public Eye: Biography/Criticism/Publicity*, Amsterdam, Rodopi, (1930) 2008, p. 165. Il significato 'politico' di questa forma romanzesca è stato notato da Franco Marengo, il quale osserva come la narrazione si scontri a ogni piè sospinto con la frustrazione e l'apparente incompiutezza, senza mai raggiungere la fluidità del plot tradizionale, dimostrando, quindi, la vacuità e falsità di tutti gli ideali, ugualmente destinati a rimanere privi di compimento e definitezza, cfr. F. MARENGO, «Garibaldi col pennacchio. Saggio sul *Nostromo* di Conrad», in *Trimestre*, III, 3-4, 1969 e IV, 1, 1970.

²⁵ «The thematic problematization of the very notion of presence, a product of the novel's hauntology, contaminates, or if seen differently, is performatively re-enacted in the stylization of its history representation», cfr. Y. LEVIN, *Tracing the Aesthetic Principle in Conrad's Novels*, New York, Palgrave, 2009, p. 65.

comprovati delle più ingenue fantasie popolari. Le rivoluzioni, le cupe trame coloniali, le studiate politiche dell'emancipazione economica e morale, le imprese fuori copione degli individui più intraprendenti e versatili, per tacere di ogni immedicabile, astorico idealismo, finiscono stritolati sotto le ruote del medesimo meccanismo, stolido e ineluttabile, che annichilisce qualunque costellazione di valori. Lo spettacolo, multicolore e dolentemente vario, è senza senso.

Capitolo VII

The Secret Agent: il cronotopo della città

Con la pubblicazione di *The Secret Agent*, protrattasi per diverse settimane sulle pagine di una rivista americana,¹ Conrad sperava di ottenere finalmente quel successo di pubblico sino ad allora sfuggitogli; il suo ultimo romanzo era infatti stato bollato come illeggibile in Inghilterra, e, in genere, tutto ciò che aveva pubblicato era stato apprezzato da pochi amici e scrittori. Né miglior sorte doveva toccare al nuovo libro, sia perché, nello scriverlo, Conrad aveva tenuto in assai poco conto i gusti del lettore medio americano,² sia perché non si era peritato di adottare quelle particolari tecniche narrative, complicate e moderne, che tanto avevano imbarazzato i lettori di *Lord Jim* e *Nostromo*.³ In particolare l'uso del *time-shift*, per intersecare e confondere i vari piani temporali, se trovava un certo riscontro nella letteratura di genere poliziesco, per sua natura imperniata sulla *suspense* e sull'effetto sorpresa, doveva inevitabilmente costituire un ostacolo all'immediata comprensione del libro. Del resto, stavolta erano venute meno anche le attrattive dello scenario 'esotico' e dell' 'avventura marina- ra', poiché, con il «change of front»⁴ menzionato nella nota introduttiva al romanzo, lo scrittore aveva scelto un'ambientazione, occidentale e metropolitana, affatto inedita per i suoi lettori: la congestionata e oscura Londra del 1886 o, forse, 1887. Spazio dai connotati irreali e dalla fisionomia sinistra, la città non è

¹ Si tratta di *Ridgeway's: A Militant Weekly for God and Country*; la pubblicazione a puntate del romanzo, originariamente pensato come una *short story* intitolata «Verloc», avvenne tra l'ottobre ed il dicembre del 1906, cfr. E.K. DALGARNO, «Conrad, Pinker, and the Writing of *The Secret Agent*», in *Conradiana*, IX, 1, 1977, p. 50.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Come nota Richard Ambrosini, a complicare la ricezione inglese intervennero d'altra parte problemi ideologici: «In the case of *The Secret Agent*, Conrad not only packaged as a spy-story what was in fact an interweaving of analexes and prolepses: he also committed the capital sin of hollowing out the ideological premises of the most politicized of the narrative forms among the many in which the Victorian novel was being fragmented. [...] he used the vehicle of the spy-story to contradict that facile distinction between good policemen and evil (and foreign) spies on which the sub-genre was based», cfr. R. AMBROSINI, «*The Secret Agent*: An Anti-Classic», in *Merope*, VIII, 18, 1996, p. 134.

⁴ Cfr. la «Author's Note», scritta nel 1920 per la nuova edizione del romanzo, p. VIII. Per tutte le citazioni si fa riferimento alla *Dent's Collected Edition*, London, 1947.

sfondo inerte o semplice cassa di risonanza drammatica, ma l'elemento coesivo che permette di vedere l'intricato e polisenso sgranarsi dei fatti alla luce di un preciso disegno narrativo.

Ferma questa centralità, dapprima mi soffermerò sui problemi del registro stilistico e della cornice testuale. Nel considerare l'«organizzazione compositiva teleologicamente intesa del materiale»,⁵ trascurerò altresì la temporalità 'fisiologica' del romanzo,⁶ i tempi delle carrozze e dei cavalli che cedono alle macchine, i ritmi alienati del quotidiano, il tempo soggettivo dell'individuo isolato, per suggerire la presenza, il 'significato formatore' di una ciclicità esteticamente attuante.

Quindi orienterò la mia attenzione sul livello descrittivo del racconto, per verificare la funzione attiva attribuita alla città. A tale fine analizzerò, sia pur in grado minimale, anche passi non descrittivi e di vuoto iconico, dove l'aniconicità sia compensata da particolare rilevanza semantica. Si assume, infine, che a Conrad premeva la resa o la reazione di diversi personaggi – appartenenti a tutte le classi sociali e, di conseguenza, diversamente motivati sul piano politico – dinanzi alla più estrema delle prove: quella contro il mostro tentacolare, l'asfissiante Londra, simbolo di precarietà del vivere e di dissoluzione etica; dimodoché l'anarchismo diventa la maglia di una rete più ampia di significazioni sociali, un caso tra i casi.⁷

⁵ Nel senso di M.M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 14.

⁶ Sull'argomento si vedano le pp. 82-90 di C. ROSENFELD, *Paradise of Snakes*, cit.; R.W. STALLMAN, «Time and *The Secret Agent*», in R.W. STALLMAN (ed.), *The Art of Joseph Conrad: A Critical Symposium*, East Lansing, Mich., Michigan State U.P., 1960, pp. 234-54 e J.G. PETERS, *Conrad and Impressionism*, cit., pp. 88 e sgg.

⁷ Riguardo alla dominante tematica del romanzo, i critici si dividono. Per Fleishman, «*The Secret Agent* is [...] not as much a novel about political anarchism as it is a novel about social anarchy. It is a dramatical portrayal of the sociological concept of *anomie* – radical disorder in the social structure and consequent personal dislocation», cfr. A. FLEISHMAN, *Conrad's Politics: Community and Anarchy in the Fiction of Joseph Conrad*, Baltimore, Md., Johns Hopkins U.P., 1971, p. 212; mentre di «moral anarchy» ha parlato Frederick Karl, cfr. *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1960, p. 199; e Rosamaria Loretelli ha invocato le intenzioni dell'autore, per spostare, convenientemente, l'attenzione dal politico al sociale, cfr. «La città in *The Secret Agent*», in *Studi Inglesi*, 2, 1975, p. 211. In modo ancor più radicale, Michael Gorra invita a muovere l'attenzione critica dal politico al privato: in *The Secret Agent* «ideology is always preceded and indeed determined by 'purely emotional ends'», cfr. M. GORRA, «Joseph Conrad», in *The Hudson Review*, LIX, 4, 2007, p. 565. Sul versante dell'esegesi francamente politica, si pongono invece I. HOWE, «Order and Anarchy», in I. WAIT (ed.), *Conrad: The Secret Agent: A Selection of Critical Essays*, London, Macmillan, 1973; A.J. GUERARD, *Conrad the Novelist*, cit.; E.K. HAY, *The Political Novels of Joseph Conrad*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1963; e A. SWINGWOOD, «The Novel and the Problem of Social Order: Gissing and Conrad», in ID., *The Novel and Revolution*, London, Macmillan, 1975. Come osserva Gaetano D'Elia, tuttavia, Conrad non vuol rappresentare la «vera anarchia», ma sembra fare dell'anarchismo un uso deliberatamente strumentale (cfr. «L'anarchico e l'acrobata in *The Secret Agent*», in *Studi Inglesi*, 5, 1978, p. 211). È stato inoltre osservato che, da un punto di vista storico, il movimento anarchico aveva segnato la scena politica soprattutto fra il 1881 e l'85-86. Si trattava, quindi, di un fenomeno non esattamente di scottante attualità al momento in cui Conrad scriveva il romanzo (cfr. A. FOTHERGILL, «Connoisseurs of Terror and the Political Aesthetics of Anarchism: *Nostramo* and *A Set of Six*», in C.M. KAPLAN, P.L. MALLIOS, A. WHITE (eds), *Conrad in the Twenty-First Century*, cit. p. 137. Non sarà inutile, frattanto, citare alcuni notissimi stralci dell'epistolario conradiano: il 12 settembre 1906, Conrad scriveva

L'ironia e la struttura duale

Per unanime consenso critico, *The Secret Agent* è un romanzo ironicamente dimensionato. Ma quando, da questa considerazione di ordine generale, si passa al concreto delle analisi, allora l'accordo sfuma in una gran quantità di ipotesi, anche contraddittorie, sulla natura, funzione, e perfino sulla legittimità dell'ironia conradiana.⁸ Il punto di vista più stimolante mi pare quello espresso dalla Hay, sia perché la studiosa americana evita di cadere nel descrittivismo tautologico comune ad altre proposte, sia perché ha il merito di connettere il registro stilistico dominante nel romanzo al tema centrale dello stesso: «Conrad's irony in *The Secret Agent*, no less than his elegiac sympathy in *The Nigger of the 'Narcissus'*, is an instrument designed *before all, to make you see* – in this case, to see modern city life».⁹ Utile, quindi, stabilire quali connessioni esistano, nel vivo del romanzo, tra il registro stilistico e la morfologia del testo, interpretando la rappresentazione della vita nella città come un prodotto particolare di narrativa ironica.

Un passo preliminare, per comprendere come si configuri l'ironia in *The Secret Agent*, è il riconoscere la struttura duale del romanzo, il quale, infatti, si può considerare organizzato per simmetrie, rispondenze, duplicità, sdoppiamenti e sovrapposizioni di personalità, oppure connessioni tra fatti e/o personaggi, che, per un verso o per l'altro, ricorrono in numero di due. Ad esempio, Verloc si trova *due* volte nei guai per via di una donna (la ragazza a causa della quale aveva fatto cinque anni di prigione, in gioventù, e Winnie, che addirittura

a J. Galsworthy, «I had no idea to consider Anarchism politically, or to treat it seriously in its philosophical aspect», cfr. G. JEAN-AUBRY, *Joseph Conrad: Life and Letters*, London, Heinemann, 1927, vol. II, p. 37; e, in una lettera del 7 ottobre 1907, ribadiva: «All of these people are not revolutionaries – they are Shams», cfr. C. WATTS (ed.), *Joseph Conrad's Letters to Cunninghame Graham*, Cambridge, Cambridge U.P., 1969, p. 170. Rivolgendosi a Ambrose G. Barker (1 settembre 1923), Conrad protestava inoltre di aver avuto in mente di scrivere la storia di Winnie Verloc e che «the purpose of the book was *not* to attack any doctrine», L. DAVIES, G.M. MOORE (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1923-24*, Cambridge, Cambridge U.P., 2008, VIII, p. 265. Fra gli studi più recenti, interessante la prospettiva entropolitica suggerita da Haines: «Indeed, one of the most persistent perspectives from which to view *The Secret Agent* is what Alex Houen has aptly termed 'entropolitics', that is, the political implications of social/physical chaos», una situazione che comporta «the invention of a new political field. The political becomes a corporeal fabric of organization and disorganization comprehending the architectural mass of London, the bureaucratic networks and social institutions of the nation-state, the revolutionary underground, and the news media», cfr. C. HAINES, «Life in Crisis: The Biopolitical Ambivalence of Joseph Conrad's *The Secret Agent*», in *Criticism*, LIV, 1, 2012, p. 86.

⁸ Cfr. I. HOWE, «Order and Anarchy», cit., p. 144.

⁹ Cfr. E.K. HAY, *The Political Novels of Joseph Conrad*, cit., p. 255. Sull'argomento, interessanti anche il recente intervento di Laurence Davies, che definisce l'ironia conradiana 'fortificante' e non 'decadente', in quanto costituisce un utile vaccino contro l'illusione metafisica («'The Thing Which Was Not' and 'The Thing That is Also': Conrad's Ironic Shadowing», in C.M. KAPLAN, P.L. MALLIOS, A. WHITE eds, *Conrad in the Twenty-First Century*, cit., pp. 223-39) e quello di J. Hillis Miller, che, nella premessa allo stesso volume, ricorda come l'ironia sia lo strumento essenziale di scrittori i quali, al pari di Conrad, «change places all the time» (p. 5), ovvero intendono garantirsi una libertà intellettuale mobile e impregiudicata.

lo uccide); Stevie compie *due* atti di giustizia sommaria, prima vendicando un sopruso con lo sparo di innocui fuochi d'artificio, poi mettendo in atto l'attentato contro l'osservatorio; Winnie non sa comprendere la vera natura di *due* uomini, Verloc e Ossipon, dai quali è tradita (il marito usa Stevie per i suoi scopi, mentre il giovane offre protezione alla donna solo per poterla derubare); *due* sono poi gli uomini (il «butcher boy» e Ossipon) per i quali Winnie prova amore o attrazione, e *due* i luoghi in cui si sacrifica e lavora duramente per il bene del fratello (l'albergo in Belgravian Square e, naturalmente, il negozietto di Brett Street); come *due* sono le vite del Professore, dapprima studioso di chimica, tutto preso dalla ricerca del successo scientifico, poi solitario sperimentatore di esplosivi votato alla distruzione della compagine sociale. Ancora: la madre di Winnie, che ha *due* figli, nel corso del romanzo compie *due* spostamenti: da Belgravian Square a Brett Street e, da qui, all'ospizio dei vecchi. *Due* sono poi i poliziotti (l'ispettore Heat e l'Assistant Commissioner) a svolgere un ruolo di primo piano tra i personaggi del libro, e *due* i politici, Sir Ethelred e Vladimir. Proprio l'ispettore Heat e Verloc sono inoltre *due* facce della stessa medaglia; entrambi, da buoni *departmental men*,¹⁰ sono ancorati a un passato di rispettabilità ed efficienza, e hanno consentito ai superiori, senza guadagnarci che un po' di considerazione, di ottenere onori e riconoscimenti. Per di più il codice di comportamento, fatto di regole semplici e senso comune, ai quali entrambi fanno riferimento, è ignorato dai rispettivi superiori, di cui devono subire la sicumera (Heat), se non addirittura l'arroganza (Verloc).

Un caso più evidente di scissione speculare è quello che riguarda Stevie e la sorella Winnie. Più volte si accenna, infatti, alla somiglianza tra i due personaggi, fino alla marcata sottolineatura che ricorre nel capitolo undicesimo, e, precisamente, al momento dell'omicidio, quando la somiglianza diviene sovrapposizione di tratti somatici e, infine, completa identità. Il concetto è ribadito quando, poche pagine più avanti, Ossipon fa questa confidenza a Winnie: «It's almost incredible the resemblance there was between you two» (p. 297). Invece, la doppia natura di Vladimir (il ricercato frequentatore del bel mondo) è visualizzata, grazie a uno specchio installato nel suo ufficio, dallo studiato contrasto fra il suo volto riflesso, «clean shaved and round, rosy about the gills, and with the thin sensitive lips formed exactly for the utterance of those delicate witticisms which had made him such a favourite in the very highest society» (p. 24), e i termini piuttosto volgari con i quali sta bistrattando Verloc (del resto, il diplomatico è sul punto di commissionare cinicamente un attentato). Nel medesimo

¹⁰ È evidente l'attitudine 'domestica' e per niente problematica di Verloc, il quale ammette con orgoglio, «I belong to the million» (p. 24). La si confronti con la definizione di Heat come «my old departmental hand» (p. 140) e come «an average married citizen» (p. 122).

specchio, come a voler sposare le due immagini, è inclusa anche la «gross bulk» dell'agente segreto; difatti, il tormento di Verloc dopo quel colloquio, in cui è accusato di pigrizia e incapacità, sarà legato proprio al nome e al volto di Vladimir, che ha minacciato di togliergli la paga.

La doppiezza politica di Verloc – di fuori cospiratore, ma custode dell'ordine di dentro – non ha bisogno di particolari spiegazioni; per di più, avendo registrato i propri risparmi in banca a nome di Prozor,¹¹ egli possiede anche una doppia identità. Ma non è tutto. Verloc, agli occhi del lettore, muore addirittura *due* volte: prima nelle ipotesi del Professore (che gli ha fornito l'esplosivo, e quindi lo ritiene la vittima del fallito attentato) e poi, effettivamente, per mano di Winnie. Quanto ai nomi, *due* ne possiede anche Ossipon (il giovane medico mancato), al cui anagrafico Alexander gli amici preferiscono il più spiccio Tom.

Il censimento di dati testuali appena abbozzato offre un'idea di come lo sdoppiarsi dei personaggi, il puntuale ripetersi di certi fatti, magari a intervalli diegetici pluriennali, non sia casuale o di scarsa importanza; anzi, a ben vedere, sono proprio tali circostanze ad indicarci la logica di sviluppo dell'intreccio, in quanto esse interessano i punti nodali della narrazione: gli antefatti, la crisi domestica, i lutti...¹² Se quindi la città funziona, a livello strutturale, come asse di coagulazione tematica – fissando così l'onnipresenza di uno spazio metaforico dominato dal male – d'altra parte, sono proprio questi corsi e ricorsi, queste rispondenze duali, a scandire l'evoluzione temporale della narrazione. La ragion

¹¹ Cedric Watts sottolinea come il nome Prozor sia «the root of the Russian-Jewish 'Prozorov'», e, come esso sia, al pari degli altri nomi degli anarchici, marca di ascendenza semitica. C. WATTS, *Joseph Conrad: The Secret Agent*, Tirril Hall, Humanities Ebooks.co.uk, 2007, p. 36. Si potrebbe aggiungere che Prozor richiama fonicamente *Pro Sore*: tutto quello che Verloc fa è infatti «a vantaggio della sofferenza», propria e altrui. L'«esotismo» dei nomi degli anarchici sottolinea, d'altra parte, come gli impulsi distruttivi generatisi in Inghilterra siano il prodotto di stimoli politici e culturali di respiro europeo.

¹² Altre binarietà agenti nel testo sono: passato/presente; negozio/città; città/campagna; Gran Bretagna/mondo esterno. Non sarà sfuggito, inoltre, come la scena del romanzo sia fissata *due* volte nell'ufficio di Sir Ethelred, e *due* volte nella casa della «great lady», o come *due* siano gli incontri fra Ossipon ed il Professore (circostanze, tutte, cui corrispondono altrettante simmetrie fra i rispettivi capitoli). D'altra parte, a considerare come il numerale «two» ricorra 103 volte, «couple» 7, «pair» 6, è difficile pensare a delle coincidenze, cfr. T.K. BENDER, *A Concordance to Conrad's 'The Secret Agent'*, New York & London, Garland, 1979, pp. 173, 158, 167. Ecco altre ricorrenze: nel negozio ci sono «two gas-jets inside the panes» (p. 3); Stevie è istigato a sparare i «fireworks» da «two other office boys» (p. 9); sua madre è confinata in «two back rooms on the first floor» (p. 10) della casa di Brett Street; per tornare a casa, dopo la «cab drive» sino all'ospizio, Stevie e Winnie devono prendere «two omnibuses» (p. 162). Diversi accenni si fanno ai «two steps» che separano la cucina dal salotto di casa Verloc (cfr. pp. 46, 154, 193); fra l'altro, essi servono a stabilire il prevalere temporaneo di un personaggio su di un altro, garantendo a chi è in vantaggio, sul piano psicologico o su quello pratico-situazionale, un punto di osservazione anche simbolicamente più elevato (cfr. pp. 238, 252). Ancora. Nella stanza del Professore, affittatagli da «two elderly spinsters» (p. 62), vi sono «two unrelated chairs» (p. 82); due (Verloc e Stevie) sono gli inscenatori dell'attentato; «two palms» (p. 61) adornano l'interno del Silenus; Michaelis è uscito di prigione da due anni, etc. Sull'importanza della *duality* nell'economia del romanzo, si veda anche L. GURKO, *Joseph Conrad: Giant in Exile*, New York, Macmillan, 1962, p. 171.

d'essere di tali risposdenze non si esaurisce in una pur importante funzione strutturante (la loro intersezione stende come una ragnatela di collegamenti attraverso l'intero arco narrativo). Il dichiararsi duale di certi fatti, il loro ripetersi nel tempo, serve anche a far apparire come incolmabile la distanza tra le speranze dei personaggi, tra tutti i loro progetti, piccoli o grandi non importa, e la realtà della città, al cui contatto immancabilmente essi si sbriciolano. Parafrasando Marx, la storia si ripete sempre due volte: prima come atto di speranza, poi come tragica farsa.¹³ In tal modo l'ironia, in *The Secret Agent*, sorge spontaneamente dal concatenarsi dei fatti, come la loro risultante naturale (ironia sintagmatica). E in questo senso ci si spiega anche come mai lo scrittore considerasse importante, addirittura necessaria, l'adozione di un «ironic method» in *The Secret Agent*. Solo l'ironia, a suo parere, gli avrebbe consentito di esprimere i propri giudizi o di formulare certi interrogativi, sempre, s'intende, nel modo impersonale del disegno compositivo: «Even the purely artistic purpose, that of applying an ironic method to a subject of that kind, was formulated with deliberation and in the earnest belief that ironic treatment alone would enable me to say all I felt I would have to say in scorn as well as in pity» (p. XIII).¹⁴

Proviamo ora a verificare queste ipotesi, analizzandone brevemente le conseguenze sul piano della funzionalità diegetica. La speranza di Winnie, nello sposare Verloc, era di assicurare protezione e sicurezza al fratello, sul quale la donna riversa tutto l'affetto di cui è capace, cosicché, ignorando completamente ogni altro essere umano (non cerca neppure di dissuadere sua madre dall'andare al ricovero dei vecchi), Winnie concentra la sua attenzione su ciò che avviene in casa sua, dove vive Stevie. Inoltre, suggerisce a Verloc di prendere con sé il ragazzo nelle sue passeggiate: proprio lei (suprema ironia) consegna il fratello a chi lo condurrà a morire.¹⁵ Malgrado la dura lezione, la bella signora Verloc

¹³ Conrad avvertiva particolarmente il problema dell'inautenticità, e quindi della duplicabilità, in un'epoca in cui «all things sacred and profane are turned into copy», Lettera a Edward Garnett del 20 ottobre 1911, in F. KARL. L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1908-1911*, IV, cit., p. 489. Sull'argomento, cfr. M. KELLEN WILLIAMS, «Where All Things Sacred and Profane Are Turned Into Copy»: Flesh, Fact, and Fiction in Joseph Conrad's *The Secret Agents*, in *Journal of Narrative Theory*, XXXII, 1, 2002, pp. 32-51. Secondo M.K. WILLIAMS, quello di *The Secret Agent* è un mondo di frammenti e lacerti che non fanno una «ineffable plenitude» (p. 48). Del resto, anche l'idea lombrosiana, accennata nel romanzo, per cui l'istinto criminale si trasmette su base genetica e si evidenzia su base fisiognomica fa pensare che il delinquente o il deviante siano copie di archetipi antropologici.

¹⁴ Proposito, quello dichiarato dall'autore, non completamente attuato secondo Daphna Erdinast-Vulcan, la quale, sulla scorta di Irving Howe, vede nell'atteggiamento di Conrad, ispirato a una vera e propria «infinite negativity», il rischio di un'indifferenza nichilista nei confronti del dolore rappresentato, cfr. D. ERDINAST-VULCAN, «Sudden Holes in Space and Time: Conrad's Anarchist Aesthetics in *The Secret Agent*», in G.M. MOORE (ed.), *Conrad's Cities: Essays for Hans Van Marle*, cit., p. 208.

¹⁵ Winnie, è stato osservato, si trova implicata in sei fatti di morte: «Three of the deaths are figurative, three are literal, and Winnie has a significant part in each of them», cfr. J.I. BILES, «Winnie Verloc: Agent of

non migliora la sua conoscenza degli uomini; si attacca subito a Ossipon, come ad un'ancora di salvezza. Ma l'anarchico dapprima le dà corda, poi la deruba e l'abbandona.

Quanto a Verloc, egli ripone una fiducia incrollabile nelle sue attrattive di innamorato, fino al punto di illudersi di essere perdonato da Winnie dopo aver causato la morte di Stevie: le propone persino di aspettarlo, fino a quando uscirà di prigione. Non a caso, quando Winnie assieme alla vita gli toglie ogni illusione, Verloc, con effetti di ironia, conserva una «note of wooing» (p. 262) stampata sul volto, sorpreso com'è di essere ripagato in tal modo.

Ma le piccole speranze, le miti illusioni domestiche, non sono certo le sole a cadere lungo il tragitto che le separa dalla realtà. Si pensi, ad esempio, ai grandi progetti politici di Michaelis, il quale, da ingenuo portatore di speranze umanitarie qual è, esorta continuamente a pazientare in vista di una positiva svolta storica, nella certezza di un futuro migliore. Tuttavia, con sottili implicazioni ironiche, se chiamato a definire questo futuro, egli non sa che dire (neppure la sua ricca protettrice riesce a capirlo bene)¹⁶ o lo dice prendendo a prestito concetti vecchi quanto la Bibbia («Faith, Hope, Charity»). Tutto il suo contributo alla costruzione di un tale Eden terrestre si esaurisce, difatti, in enunciazioni senza capo né coda, come quelle contenute nel suo libro; cosicché, il deforme anarchico (un tratto, questo, che, ironicamente, richiama l'orrore di Nietzsche per l'umanitarismo cristiano, per i 'malati' e gli 'aborti mendaci'), può ritirarsi a scriverlo in campagna, ben lontano dalla miseria sociale ed esistenziale di Londra, il campo in cui le vere battaglie andrebbero combattute.

Sullo stesso piano di ingenuità si può collocare la vicenda di Stevie, il quale è convinto che la polizia serva ad eliminare la povertà e l'ingiustizia (devono pensarci i Verloc a dissuaderlo). Il ragazzo non esita a mettere in pratica l'attentato contro l'osservatorio, nella ironico-tragica convinzione di compiere chissà che nobile gesto umanitario. E non meno distante dagli aspetti concreti della vita è Sir Ethelred, che, come se altro non ci fosse al mondo, vediamo sempre e unicamente intento a occuparsi delle sue «fisheries»; l'ironia nei suoi confronti risiede proprio nel contrasto fra la paciosa figura del politico, dai connotati bonari e

Death», *Conradiana*, XIII, 2, 1981, p. 101. Le morti metaforiche sarebbero quelle del «butcher boy», di Ossipon e di sua madre; quelle reali sono la morte di Stevie, di Verloc, e, naturalmente, il suicidio della donna. A proposito della morte di Winnie e del fratello, Franco Marengo fa un'osservazione interessante: «è da sottolineare che veniamo a conoscenza dei due avvenimenti centrali del racconto, due *peripeteie* da tragedia classica, attraverso la 'notizia' giornalistica, ciò che ci pone subito sul piano del grande pubblico, dell'opinione astratta e feticistica più remota e insignificante quanto più impressionante e atroce è stata nella realtà», cfr. F. MARENGO, «Introduzione» a J. CONRAD, *Romanzi occidentali*, a cura di Ugo Mursia, Milano, Mursia, 1977, p. XLIII.

¹⁶ Si confronti il passo seguente, «The Assistant Commissioner remembered very well the conversations between these two. He had listened in silence. It was something as exciting in a way, and even touching in its foredoomed futility, as the efforts of moral intercourse between the inhabitants of remote planets» (p.108).

paternalistici, e la crudezza dei problemi sottopostigli dall'Assistant Commissioner: problemi (concernenti la città, che così interviene a mediare l'effetto ironico) ai quali Sir Ethelred, nella sua astrattezza neo-burocratica, si accosta con sussiego ed indifferenza.

Invece Karl Yundt, il più acceso (a parole) fra gli anarchici che si riuniscono in casa Verloc, non solo non ha mai partecipato a un'azione terroristica, ma consacra il suo tempo a tranquille passeggiate per Green Park; cioè è ancora un riferimento alla città, stavolta in chiave idillico-borghese, a significare l'eteronomia del personaggio nei confronti di quanto egli pretende come antagonistico.¹⁷ Il parco, come la campagna, infatti, rappresenta l'evasione: il percorso London-Chatham-Dover, lungo il quale si trova il cottage di Michaelis, descrive una linea di fuga dalla città, verso il continente. Del resto, a sottolineare l'astrazione dal mondo propria del personaggio c'è il fatto che egli abbia perso in prigione l'abilità al lavoro manuale; che non legga i giornali perché «they make him too sad»; che se ne stia tutto isolato nel suo cottage al punto di non sentire i richiami rivoltigli da Ossipon. Proprio nel cottage, al fine di concentrarsi, Michaelis cerca del resto di riprodurre il «sepulchral silence» della sua cella («a colossal mortuary», p. 42), dove non aveva che se stesso come interlocutore. Quanto al Professore, un omino dall'aspetto sciatto e insignificante, dopo la speranza di distinguersi come scienziato, vede minacciato anche il suo progetto nichilistico di una definitiva «clean sweep», poiché «The contemplation of the multitudes thronging the pavements extinguished his assurance under a load of doubt and uneasiness which he could shake off after a period of seclusion in the room with the large cupboard closed by an enormous padlock» (p. 305).¹⁸

Come si vede, la città è il termine di paragone con il quale, prima o poi, tutti i personaggi devono fare i conti, dimodoché, tenuto conto del valore simbolico che ad essa abbiamo attribuito, ci sarebbe da chiedersi come mai, proprio nelle pagine più riuscite del libro (di solito ricercate dalla critica nel capitolo undicesimo), a Londra non si faccia alcun diretto riferimento in chiave topografica. Effettivamente il capitolo si presenta, quasi nella sua interezza, sotto forma di «racconto scenico»,¹⁹ cioè come una clausola testuale entro la quale il dialogo assume un ruolo preponderante (gli interventi del narratore onnisciente-analista

¹⁷ In associazione alle passeggiate igieniche di Yundt, si veda anche la figura della donna decrepita che lo assiste: un simbolo di morte; e «death enlisted for good» (p. 44) è del resto il programma esplicito del nichilista.

¹⁸ Riguardo all'apatia degli anarchici, è stato giustamente osservato che «their inaction is an historical inevitability», cfr. D. MULRY, «The Anarchist in the House: The Politics of Conrad in *The Secret Agent*», in *The Conradian*, XXXII, 1, 2007, p. 3 (numero monografico dedicato a *The Secret Agent*). Essenzialmente essi costituiscono, infatti, il sintomo di una situazione socio-politica in suppurazione e del velleitarismo delle soluzioni palinogenetiche proposte.

¹⁹ Cfr. B. EJCHENBAUM, «Teoria della prosa», in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, cit., p. 233.

sono, per lo più, volti a farci conoscere i pensieri dei personaggi, o a riassumerne le sensazioni). D'altra parte, Conrad ci aveva dato in precedenza informazioni sufficienti circa il negozio di Brett Street, come pure intorno ai suoi legami con la città, quindi non aveva bisogno di ridefinire la 'coerenza del luogo'. Se poi si tiene presente come il capitolo rappresenti il culmine ironico dell'intero romanzo, oltre al punto in cui si tirano le fila del dramma domestico dei Verloc, una simile forma non solo appare giustificata, ma anche la più funzionale tra quelle possibili. In materia può essere utile rifarsi all'autorità di Bergson, il quale ha osservato come l'ironia rifugga in genere i termini concreti (quindi i dettagli descrittivi), e viva soprattutto della tensione «du réel» e «idéal», dello scarto tra l'eloquente enunciazione di una bella idea ed il segno opposto del senso, come a voler suggerire «une organisation morale de l'immoralité». ²⁰ Per usare un'altra espressione di Bergson, che peraltro calza a perfezione al comportamento tenuto da Verloc per tutto il capitolo, «prendre une situation scabreuse [...] ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte *respectability*, cela est généralement comique». ²¹ Si consideri, al proposito, l'esito ironico di affermazioni quali, «Mr. Verloc's soul, if lacking greatness, perhaps was capable of tender sentiments» (p. 229); «This man, hurt cruelly in his vanity, remained magnanimous in his conduct [...] With true greatness of soul, he only glanced at the wooden clock on the wall, and said in a perfectly calm but forcible manner» (pp. 254-55); «His generosity was not infinite because he was a human being – and not a monster, as Mrs. Verloc believed him to be» (p. 257) etc.

Per l'agente segreto, sopportare le lagnanze della donna è anzi un atto di generosità; semmai è Winnie ad avere delle colpe:

«Let me tell you, Winnie», he said with authority, «that your place is here this evening. Hang it all! you brought the damned police high and low about my ears. I don't blame you – but it's your doing all the same. You'd better take this confounded hat off. I can't let you go out, old girl!», he added in a softened voice (p. 255).

Ma non soltanto lo scenario è semplificato, addirittura sottinteso, in questo capitolo; anche i due personaggi sono messi a nudo e scarnificati. Soprattutto Winnie, ormai una donna 'senza qualità', la quale ha soppresso ogni legame con il mondo esterno, giunge qui al termine di un processo di progressiva astrazione, fino ad essere significativamente ridotta ad un'ombra proiettata sulle mura di casa. Ciò si verifica al momento dell'omicidio, quando, come è stato osservato, si raggiunge il *climax* ironico del romanzo. ²² Effettivamente nella scena

²⁰ Cfr. H. BERGSON, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1914, p. 129.

²¹ *Ibid.*, p. 128.

²² Cfr. J. SHADOLAN, «Irony Triumphant: Verloc's Death», in *Conradiana*, III, 2, 1972, p. 83.

confluiscono sfumature di senso accumulatesi lungo tutto l'evolversi della storia: la confutazione ironica della credenza di Verloc di essere amato «for his own sake»; il ripetersi, non meno ironico, di un errore dell'agente segreto in materia di donne; la definizione di questo momento della vita coniugale dei Verloc come il primo in cui fra di essi si instaura un'autentica comunicazione; ed infine, il fatto che, mentre uccide il marito, il volto di Winnie assomiglia proprio a quello della vittima del cinismo di Verloc (Stevie), e non certo al volto di chi aveva a lungo tormentato l'agente segreto (Vladimir). Se poi, come Baudelaire, si ritiene che la radice e la quintessenza della commedia siano da ricercarsi nella pantomima,²³ allora anche il modo in cui Verloc viene ucciso è tipico di un procedimento comico; infatti: «He saw partly on the ceiling and partly on the wall the moving shadow of an arm with a clenched hand holding a carving knife. Its movements were leisurely. They were leisurely enough for Mr. Verloc to recognize the limb and the weapon» (p. 262).

Durante tutta la scena dell'omicidio, il tempo è sospeso: la vittima vede venirsì incontro la morte come al rallentatore. Il narratore può quindi pesare minuziosamente i pensieri dell'agente segreto, il quale ha compreso il pericolo, ma non può evitarlo: ciò che l'agente segreto riesce a pensare, verosimilmente in pochi secondi, occupa buona parte di un'intera pagina. L'azione si svolge in un silenzio opprimente. Da una parte, vi è l'estrema lentezza del gesto di Winnie, che attraversa la stanza per avvicinarsi al marito sdraiato sul divano; dall'altra, la muta «note of wooing» rimasta sul volto dell'uomo. Poi, quando Verloc osserva sorpreso il gioco d'ombre sul muro, è già troppo tardi, e il coltello è ormai «planted in his breast» (pp. 262-63). Dopo l'omicidio, svoltosi appunto come una specie di pantomima, Winnie ha naturalmente la mente sconvolta, non possiede più una precisa cognizione del tempo: i tre minuti trascorsi dalla morte di Verloc le sembrano un'eternità, tanto da pensare che l'orologio «must have stopped» (p. 268). Qui, c'è da notare la presenza di un'altra binarietà importante che agisce nel testo: l'opposizione tempo psichico / tempo fenomenico, la quale si protrae quando Winnie, da poco uscita dalla casa dove giace la sua vittima, ancora non sa capacitarsi bene, cosicché: «It seemed fo her she had been staggering in that street for hours» (p. 270). Dopo l'incontro con Ossipon, che

²³ «La pantomime est l'épuration de la comédie; c'en est la quintessence; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré», cfr. C. BAUDELAIRE, «De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques», in ID., *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 900. Il riferimento a Baudelaire non è arbitrario; Edward Said ha infatti notato «the extraordinary, quite sudden appearance of a Baudelairean strain in Conrad's writing and thinking during this period (1905-12)»; puntualizzando inoltre, «*The Mirror of the Sea*, we have seen, is a phrase borrowed from Baudelaire's poem *La Musique*. Then there is the portrait of himself as a double man, sailor and writer, strikingly similar to and probably inspired by the well-known passage in Baudelaire's *De l'Essence du Rire*: 'l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature'», cfr. E.W. SAID, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, cit., p. 124.

le propone di fuggire con lui a Parigi, l'evoluzione del tempo torna a essere scandita dai ritmi cittadini, con precisi riferimenti agli orari di treni e navi.

La cornice inizio-fine

Il ricorso sistematico all'opposizione luce-tenebre con finalità espressive, come tutti sanno, è tipico delle opere conradiane. La funzione più frequentemente attribuita a questa dittologia antonimica, ma estesa anche ai sinonimi di entrambi i membri (*day/night, white/black, etc.*), pare quella di creare un'atmosfera di tensione, o di contrasto violento, come se tale distillato di realtà, ottenuto tramite la decurtazione delle sfumature intermedie, meglio potesse formalizzare una circostanza o le oscillazioni che interessano il paesaggio interiore dei personaggi. Ciò riguarda non solo la loro psicologia, ma significa anche la scala di gradazioni, simpatetiche e antipatetiche, implicita nel processo di co-valutazione, cui lo scrittore sottopone tutte le componenti della sua opera.

Ora, *The Secret Agent* sembra un testo particolare rispetto alla globalità del corpus conradiano. Per gran parte del libro, l'azione si svolge infatti nella notte inoltrata, come in certi *hard-boiled novels* americani. Inoltre, se analizziamo lo sbroglio dell'intreccio dal punto di vista dell'alternanza giorno-notte, otteniamo la conferma della struttura ironica del romanzo: la scena d'apertura è mattutina (circa le dieci e trenta, veniamo a sapere). Come al solito di sera, c'è poi la riunione degli anarchici in casa Verloc (cap. III). Quindi la conversazione, nel Silemus Restaurant, fra Ossipon ed il Professore, nonché il successivo incontro di quest'ultimo con Heat, che avviene probabilmente nel tardo pomeriggio e comunque in un vicolo oscuro (cap. IV, V). Quando Heat va poi a rapporto dall'Assistant Commissioner, è già buio inoltrato (cap. VI). Più tardi, l'Assistant Commissioner va a sua volta a riferire a Sir Ethelred, per recarsi successivamente in Brett Street (cap. VII). Anche la rievocazione della «cab drive» verso l'ospizio è collocata in un'atmosfera notturna (cap. VIII). Sempre di sera, l'Assistant Commissioner fa visita a Verloc, va da Sir Ethelred per la seconda volta e, quindi, al ricevimento della «great lady» protettrice di Michaelis, con la breve coda della passeggiata notturna del funzionario stesso in compagnia di Vladimir (cap. IX, X). Infine c'è la notte dell'omicidio di Verloc e del suicidio di Winnie (cap. XI, XII); ed il romanzo si chiude su di una scena illuminata dal sole, un sole «not too splendid» (p. 310), la cui vista è sostenuta da Ossipon «blinking» (cap. XIII).

Come si vede, una cornice luminosa racchiude una storia invece dominata dalle tenebre per tutta la parte centrale; ma si tratta di una luce particolare: sia nei primi due capitoli (quando Verloc attraversa la città in pieno giorno), sia

nell'ultimo (dove sono Ossipon e il Professore a incamminarsi per la metropoli), la luce inganna, falsificando i dati oggettuali, oppure acceca. È una sorta di baudelairiano faro ironico che commenta la sicurezza di sé di Verloc, da una parte, e le ultime profezie di Ossipon («In two hundred years doctors will rule the world. Science reigns already», p. 305), dall'altra. Se, nel testo artistico, l'inizio è il sostituto della posteriore categoria di causalità e se, effettivamente, la fine rafforza il segno dello scopo,²⁴ i valori di ordine e conservazione rappresentati da Verloc e i vari tipi di rigenerazione sociale prospettati dagli anarchici sono dunque indicati, dalla loro stessa dislocazione strutturale, come le premesse e le conseguenze delle 'tenebre'. Poiché la luce ritorna, in tutta la parte centrale del romanzo, a illuminare soltanto segmenti narrativi retrospettivi ('analessi parziali', nella terminologia di Genette), si potrebbe istituire un'equazione a più termini: passato/speranza/luce *vs* presente/fallimento/tenebre, la cui discriminante strutturale, significativamente, è lo iato stabilito fra i due momenti dalla figura dell'ellissi. Che tale vuoto sia riempito simbolicamente dallo scontro dei personaggi con la città – ora con esiti ironici, ora tragici – appare, a mio giudizio, non meno rilevante.

L'attivismo della città

Analizziamo, a cominciare dalla prima escursione di Verloc fuori dal negozio, le descrizioni inerenti alla città: via via gli interni delle case, le strade, gli esterni.

L'incipit descrittivo del romanzo, complicato dalla tecnica dell'«esposizione differita»²⁵ e dal susseguirsi di scarti analettici, non solo situa topograficamente l'edificio «in a narrow street in Soho» (p. 8), ma garantisce al lettore le informazioni indispensabili per avvicinare i personaggi principali. Già una seconda lettura del capitolo incoativo consente di enucleare la significativa ricorrenza di parole chiave (la «maternal vigilance», la «unfathomable indifference» di Winnie, pp. 10, 5), nonché l'anticipazione di alcuni temi centrali del romanzo: l'apatia di Verloc, lo spirito di abnegazione della madre di Stevie, la menomazione mentale del ragazzo.

La restaurazione del racconto primo, nel capitolo successivo, coincide con la prima descrizione della metropoli. Queste immagini della città – filtrate dal punto di vista di Verloc, che lascia il negozio per dirigersi all'ambasciata – sono

²⁴ Cfr. J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, pp. 256-58.

²⁵ Che si ha quando «la narrazione incomincia con una vicenda già in corso di sviluppo e l'autore ci informa solo gradualmente della situazione degli eroi», cfr. B. TOMAŠEWSKIJ, «La costruzione dell'intraccio», cit., p. 319; e si veda anche quanto osservato da F.M. Ford a proposito del «chronological looping method» conradiano, in *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, cit., p. 130.

improntate a una modalità percettiva apparentemente neutra: alla constatazione obiettiva dei cavalieri che attraversano Hyde Park, da soli o a gruppetti, fa seguito persino la nota di un trotto eseguito «harmoniously». Quindi altri cavalieri (evidentemente di elevata condizione sociale), carrozze, signore in pelliccia, palafrenieri con la coccarda sul cappello... L'insieme ha un'aria da quadretto, alla quale contribuisce il dettaglio del sole «hung at a moderate elevation above Hyde Park with an air of punctual and benign vigilance» (p. 11); mentre un senso d'ordine è trasmesso dal fatto che tutti i personaggi si muovono rigorosamente «through the park railings» (p. 12). Ma la prima impressione, gradevole e rassicurante, che riceviamo dalla descrizione di tali profili, colti rapidamente in movimento e resi con pochi tratti, è subito contraddetta da successive informazioni: agli occhi di Verloc si presenta la prima di una serie di visioni surreali, le quali straniano le proprietà di ogni particolare consueto, spostando la funzione degli oggetti e cambiandoli di posto. Lo statuto coordinativo del periodo immediatamente seguente, «And a peculiarly London sun – against which nothing could be said except that it looked bloodshot – glorified all this by its stare» (*ibid.*), stabilisce la simultaneità di queste sensazioni visive con il quadretto idillico che abbiamo esaminato precedentemente. E lo sguardo ostile del sole, introducendo minacciosamente l'unità cromatica del rosso, che ritornerà periodicamente in associazione ai lutti o a marciare a fuoco gli anarchici, oppugna la *self-confidence* di Verloc e la consegna all'operazione svalutativa dell'ironia. Il colore è quindi l'intermediario polemico che filtra le immagini di opulenza, calandole in un contesto ricettivo antitetivamente orientato: agisce come un segno diacritico, che dischiude significati alternativi alla positività apparente della situazione.

Né l'animato, né l'inorganico gettano ombra: che il diavolo, come in *Peter Schlemihl*, si sia comprato il tutto? I riflessi commisti di luce rossa, che si ripercuotono un po' in ogni dove (sui tetti delle case, sulla schiena di Verloc, sulle carrozze, sui muri...), contribuiscono a creare un'atmosfera d'incertezza sulla vera fisionomia degli oggetti; e, nel microcosmo aureolato della «town's opulence and luxury» (p. 12), contemplato dall'agente segreto con un «approving eye» (*ibid.*), egli stesso non si accorge «of having got rusty» (*ibid.*), anticipo dei rimproveri mossigli da Vladimir. Abbiamo qui, insomma, l'esempio di come, anche da una 'descrizione leggera', tipica dei codici impressionisti, Conrad riesca a utilizzare produttivamente particolari a prima vista di poca rilevanza, per armonizzare il tessuto simbolico con gli aforismi descrittivi.

Date certe notazioni sulla 'fisionomia intellettuale' di Verloc (ha l'aria «common to men who live on the vices, the follies, on the base fears of mankind, the air of moral nihilism», p. 13), quali ci offre un lungo segmento di racconto, certamente non poteva darsi l'occasione che egli attraversasse un quartiere elegante

come (dal nome nobile di) Knightsbridge.²⁶ Infatti: «Before reaching Knightsbridge, Mr. Verloc took a turn to the left out of the busy main thoroughfare, uproarious with the traffic of swaying omnibuses and trotting vans, in the almost silent, swift flow of hansoms» (p. 13).

L'arteria sbocca in una strada – probabilmente privata – la cui raffigurazione consente d'istituire un'equivalenza tra il culto della ricchezza materiale, consegnato all'atemporalità («the only reminder of mortality was a doctor's brougham [...] all was still», p. 14), e l'igiene mortuale di un cimitero («still» = morto). «The polished knockers of the doors» (*ibid.*) simulano analoghi accessori che si vedono pendere dalle pietre tombali; ed il «dark opaque lustre» (*ibid.*) delle «clean windows» (*ibid.*) rammenta il luore delle lapidi marmorizzate. La maestà dell'inorganico irride la sparuta figura di Verloc: la presenza umana (il transeunte) è un solecismo inerziale incomprensibilmente apparso entro la cornice di una natura morta; mentre la sproporzione tra le forme minuscole dell'agente segreto – nullificato dalla «breadth, emptiness and extent» (*ibid.*) della strada da lui percorsa – e il termine di paragone dell'enorme città, significa, secondo una tecnica consueta in Conrad, la funzione di divieto e confutazione esercitata da un contesto onnipotente sulle speranze, invece effimere, del personaggio.

²⁶ Effettivamente, a un'analisi anche approssimativa della toponomastica, non può sfuggire l'accuratezza del testo nella denominazione di vie, ponti, quartieri e simili. Maze Hill è il nome della stazione ferroviaria dove Stevie e Verloc sono stati visti scendere, provenienti dal cottage di Michaelis, il giorno dell'attentato; probabilmente, in questo caso, l'allusività del nome (Maze = labirinto, dedalo; fig. perplessità, complicazione), oltre a ribadire la configurazione labirintica della città, tende a sottolineare la difficoltà delle indagini: l'Assistant Commissioner e Heat stanno vagliando diverse ipotesi sull'identità o provenienza delle persone coinvolte nell'attentato, ma il caso è complesso. Accennano anche a un certo commerciante, giunto a Londra da una località chiamata Gravesend (il riferimento al luogo ricorre anche nella prima pagina di *Heart of Darkness*), anch'egli il medesimo giorno dell'attentato; e, se si considera che il posto in questione costituisce una tappa lungo il percorso per Londra, se ne può facilmente inferire l'assimilazione della città ad un luogo dai connotati sepolcrali, secondo quanto suggerisce l'etimologia di *grave* (tomba, sepolcro) e di *to send* (mandare, spedire etc.). La presenza della radice *Isl* (di *island* ed *isle*: isola), nella parola (Islington) che dà il nome al quartiere dove è situata la casa del Professore, può rimandare alla solitudine ed all'isolamento dell'anarchico, come pure alla sua superiorità nei confronti degli altri cospiratori: un innocuo e «lazy lot» (p. 52). Significativo è anche il nome del luogo dove i Verloc trascorrono la prima settimana da sposati, evidentemente una breve luna di miele; il nome è Margate, composto dal verbo *To mar* (guastare, rovinare, sfigurare) e dal sostantivo *gate* (il cui significato più comune è 'porta', 'cancello'), con chiaro riferimento alla vita matrimoniale dei due personaggi, inauguratasi sotto un cattivo segno e conclusasi in modo tragico. Del resto, allorché Verloc la conobbe, la donna che avrebbe sposato viveva «by letting furnished apartments for gentlemen near Vauxhall Bridge Road in a square once of some splendour and still included in the district of Belgravia» (p. 6). Qui, piuttosto che l'analogia fonetica tra *-gravia* e *grave* (la tomba dell'amore di Winnie per il «butcher boy»?), c'è da notare la funzione allusiva insita nel nome del ponte: Vauxhall. Tra i significati del francese *veau*, pl. *veaux*, c'è quello di 'persona grassa e di mente ottusa, bue' (il ritratto di Verloc); mentre *ball* significa comunemente 'camera' o 'anticamera'. Ed infatti, la vita di Winnie nella «Belgravian mansion» è solo un trampolino verso Brett Street ed il matrimonio con l'agente segreto. L'albergo dove Verloc si intrattiene a colloquio con l'Assistant Commissioner, quando l'anarchico è ormai stato scoperto e parla (purché gli si permetta di fuggire all'estero), si chiama, non a caso, Continental (ha in mente di andare in Spagna o in Sud America).

Dentro un simile contesto, amplificato ad arte secondo i modi dell'ironia, l'apparizione di un garzone di macelleria in bicicletta, ancora rimpicciolito in una «distant perspective» (*ibid.*), è paragonata all'irrompere di un auriga olimpico. Quindi, la città si conferma la matrice determinante l'esistente:

A guilty-looking cat issuing from under the stones ran for a while in front of Mr. Verloc, then dived into another basement; and a thick police constable, looking a stranger to every emotion, as if he, too, were part of inorganic nature, surging apparently out of a lamp-post, took not the slightest notice of Mr. Verloc (*ibid.*).

La proliferazione dei «topographical mysteries» (*ibid.*) della metropoli (con case deambulanti e numeri civici disposti a casaccio), figura dell'irrazionale sotterraneo alla crosta di apparente razionalità, non scuote l'ottimismo di Verloc, che, per il momento, è consustanziale al contesto urbano (il rosso lo rende tutt'uno con l'inanimato circostante). Le mura dell'ambasciata, entro le quali finalmente Verloc è andato a parare, sono designate come «high», quasi a sottolineare l'isolamento di Vladimir dalla realtà sulla quale egli pretende di incidere. Gli interni dell'edificio sono appena accennati. In genere predominano le connotazioni di spaziosità ed eleganza: «the great carpeted staircase» (p. 15), «a glazed and cheerful corridor» (p. 19). Mentre l'ufficio di Vladimir è «large» ed egli stesso siede in una «roomy arm-chair» (*ibid.*), qualità che saranno contraddette, in modo sottilmente ironico, dalle astruse teorie di Vladimir di cui avremo notizia in tale locale: la scienza è il nuovo feticcio della borghesia; occorre minacciare la scienza con l'attentato all'osservatorio di Greenwich, per minacciare il concetto stesso di benessere e, quindi, innescare la mina della repressione reazionaria.

Un'ellissi esprime il «detachment from the material world» (p. 37) di Verloc, mentre l'agente segreto fa ritorno verso casa, «as if in a dream» (*ibid.*). Seguendo le peregrinazioni del personaggio, il quale ha attraversato la città come una specie di sonda, il lettore ha comunque avuto agio di fissare le coordinate spaziali entro le quali il dramma prenderà corpo: una città fantasma dinanzi alla quale i personaggi si trovano improvvisamente piccoli e soli; oppure una moltiplicazione ironicamente euforica di tante singole solitudini nell'anonimità della folla; una città dai contorni scarsamente naturalistici, ben più di una compagine elementare di tratti verosimili restituiti con obiettività; uno spazio espressionistico-metaforico, suscettibile di mutamenti ed evoluzioni a seconda delle esigenze narrative.²⁷

²⁷ Come rileva Mario Domenichelli, «Il complesso delle tecniche impressioniste in narrativa lo potremmo forse riassumere con il termine di 'indirezione'. Nulla viene conclamato, nulla viene detto, ma nell'arte jamesiana della reticenza, un galateo del discorso prima ancora che una tecnica narrativa, tutto viene suggerito attraverso ellissi». *The Secret Agent*, invece, non è impressionista, «perché non procede, letteralmente,

Interni

La prima pagina chiama immediatamente il lettore a familiarizzarsi con il negozio dei Verloc, in seguito teatro di avvenimenti fra i più drammatici del romanzo. Si tratta, veniamo a sapere, di un edificio assai anonimo, «grimy» e «small»; né più grande è l'attigua casa dei proprietari, una di quelle tipiche costruzioni in mattoni sparse un po' ovunque per la città. La descrizione di quel «square box of a place» (p. 3), intesa a sottolinearne l'omogenea banalità, è chiaramente allusiva della mediocrità dei personaggi che gravitano nell'area del negozio. Lo squallore e l'ambiguità dell'edificio, come suoi tratti distintivi, emergono anche dal minuzioso elenco degli articoli esposti in vetrina. Questa descrizione – la sola in cui Conrad si adegui alla tecnica micrologica del naturalismo – serve ad introdurre alcuni accenni a vecchie copie di «obscure newspapers» (*The Torch* e *The Gong*),²⁸ l'importanza allusiva dei quali nell'economia della storia – storia di anarchici e cospiratori – si chiarirà in seguito ai discorsi che sentiremo fare in casa Verloc. Il salottino sul retro dell'edificio altro non è, infatti, che l'autentico *sancta sanctorum* della cospirazione anarchica londinese.

La presentazione dei personaggi, peraltro assai frammentata e da completarsi nei capitoli seguenti, è preceduta dall'accento a un campanello «hopelessly cracked» (p. 4).²⁹ Si tratta di uno di quei comuni congegni meccanici, che, solitamente, vengono installati all'ingresso dei negozi al fine di segnalare il cliente. Anche questa immagine simbolica, allusiva della precarietà della pace domestica di casa Verloc, sarà ripresa più volte nel corso del romanzo (cfr. le pp. 182, 190, 201, dove il suono del campanello viene associato a fatti sinistri in sé o nelle conseguenze), dimodoché tale suono finisce per delimitare il confine di un'area (appunto il negozio), apparentemente torpida e stantia, ma dove, in

per impressione, quanto per espressione, perché viene raccontato da una voce onnisciente, ironica, distaccata, dall'entomologo scrittore», cfr. M. DOMENICHELLI, «Conrad e il grottesco: *L'agente segreto* come romanzo espressionista», in *Merope*, VIII, 18, 1996, pp. 123-24. Anche secondo Alessandro Serpiéri, il romanzo anticipa il pessimismo apocalittico e il linguaggio aggressivo e straniante dell'Espressionismo, cfr. A. SERPIERI, «Introduzione» a *L'agente segreto. Un racconto semplice*, Firenze, Giunti, 1994, p. XLI.

²⁸ *The Torch: A Revolutionary Journal of Anarchist Communism*, in realtà, era pubblicato da certi «juvenile relatives» di Ford, cfr. N. SHERRY, *Conrad's Western World*, cit., p. 211.

²⁹ Che Conrad attribuisse una qualche importanza, simbolica o drammatica, a questo particolare, lo attesta il fatto che, nel disegnare la scena per la riduzione teatrale di *The Secret Agent*, egli abbia specificato la presenza di una «door to street with bell», cfr. D.E. LEES, «Conrad's Unpublished Pen and Ink Sketches for *The Secret Agent: A Drama*», in *Conradiana*, XIII, 3, 1976, p. 254. Per quanto riguarda il livello acustico della storia in generale, secondo un critico, «Sound imagery thus serves to enhance the novel's themes and impressionistic sensibility, and to evoke the resonant power of music. Conrad builds his motif of sound by creating stark contrasts between silence and noise, and the silence is particularly noticeable in the home of the novel's protagonist, Adolf Verloc», D. MCLEOD, «Disturbing the Silence: Sound Imagery in Conrad's *The Secret Agent*», in *Journal of Modern Literature*, XXXIII, 1, 2009, p. 118.

realtà, il fuoco cova sotto la cenere. Il suono si tramuterà infine in un ironico rintocco a morte, allorché tenterà inutilmente di avvertire Verloc, già ucciso da Winnie, della «final departure of his wife – accompanied by his friend» (e, si potrebbe aggiungere, da tutti i suoi soldi, cfr. p. 292).

Al fine di rimarcare il clima claustrofobico e di violenza latente che aleggia sul negozio, come per preparare la catastrofe finale, il narratore ricorre poi, fondamentalmente, a due serie di immagini: le immagini di tenebre (e di luce) e la *cage imagery*, che sfrutta in funzione di preannuncio. Questo passo descrittivo del negozio, per esempio, si riferisce al momento in cui Winnie apprende la verità sul conto del fratello: e serve, fra l'altro, a preparare la vendetta della donna su Verloc:

In that shop of shady wares fitted with deal shelves painted a dull brown, which seemed to devour the sheen of the light, the gold circlet of the wedding ring on Mrs. Verloc's left hand glittered exceedingly with the untarnished glory of a piece from some splendid treasure of jewels, dropped in a dust-bin (p. 213).

Nella simbologia conradiana, com'è noto, la luce intensa può divenire sinonimo di tenebre o intensificazione del concetto negativo legato al tema del buio; sicché l'accenno all'eccessivo brillio dell'anello matrimoniale, introdotto in un momento cruciale, si carica inevitabilmente di presagi sinistri. L'immagine del «wedding ring», simbolo dell'idea di procreazione, ritornerà, alla fine, a rappresentare metonimicamente il cadavere di Winnie, già scivolata in acqua, o, più in genere, il naufragio di quanto di positivo si era ipotizzato possibile nella città; l'anello, di nuovo brillante nelle tenebre, resta abbandonato sul sedile della nave-traghetto.

Le tenebre, che incorporano totalmente il sordido negozietto, ritornano, ancora in associazione alla luce eccessiva, in quest'altra retrospezione di Winnie (siamo vicini all'omicidio):

But the visions of Mrs. Verloc lacked nobility and magnificence. She saw herself putting the boy to bed by the light of a single candle on the deserted top floor of a «business house», dark under the roof and scintillating exceedingly with lights and cut glass at the level of the street like a fairy palace. That meretricious splendour was the only one to be met in Mrs. Verloc's visions (p. 242).

E in quest'altro passo, dove, in perfetta rispondenza con il luore ironico della cornice testuale, la luce serve a moltiplicare la potenza delle tenebre (protagonista focale è l'Assistant Commissioner): «This barrier of blazing lights, opposing the shadows gathered about the humble abode of Mr. Verloc's domestic happiness, seemed to drive the obscurity of the street back upon itself, make it more sullen, brooding, and sinister» (p. 151).

Ci stiamo avvicinando al cuore del romanzo: a quegli ultimi capitoli dove si

concentrano i fatti più allucinanti. Come risucchiata dalle tenebre, la luce all'interno del negozio si fa sempre più flebile; lo sguardo omicida di Winnie completerà il processo: «A tinge of wilderness in her aspect was derived from the black veil hanging like a rag against her cheek, and from the fixity of her black gaze where the light of the room was absorbed and lost without the trace of a single gleam» (p. 259).

Il ritorno ossessivo di queste immagini, che non mette conto inventariare completamente, non solo serve da anticipazione ai lutti, ma disegna pure la negatività della situazione allorché la casa di Brett Street diviene la tomba dell'agente segreto («darkness» come segno di morte): «Night [...] had fallen on Mr. Verloc [...] Ossipon groped his way back through the stuffy atmosphere, as black as ink now, to the counter. The voice of Mrs. Verloc, standing in the middle of the shop, vibrated after him in that blackness with a desperate protest» (pp. 287-88). E la luce proveniente dal salotto, squarciando la fitta «blackness» circostante, oggettiverà, dinanzi alla coscienza di Winnie, i rimorsi e i sensi di colpa che angustiano la donna: «Go in and put that light out, Tom. It will drive me crazy» (p. 287).

Allo scopo di integrare la funzione di questa serie di immagini, Conrad ricorre alla serie omologa della *cage imagery*. I riferimenti a certe caratteristiche dell'edificio (piccolo, quasi una scatola quadrata), introdotti nella prima pagina, ne anticipano le successive definizioni di «trap» o «police-trap». Tale sarà il negozio per Winnie e Ossipon quando, dopo l'omicidio di Verloc, vi cercheranno rifugio per sfuggire alla ronda di un poliziotto. Il negozio diverrà poi «a cage» per Verloc, vittima dell'insonnia e di paure segrete, dopo che Vladimir ha minacciato di togliergli la paga (cfr. pp. 177, 237); ed anche Stevie sarà reso «an excited animal in a cage» (p. 25) dagli infuocati discorsi degli anarchici, ascoltati di nascosto dal ragazzo proprio nel salottino di casa. Per di più, a causa delle lampade a gas e del fuoco che arde nel caminetto (durante la riunione degli anarchici), il salottino è terribilmente caldo: ciò che rende l'atmosfera ancora più opprimente; e, in seguito, esso si tramuterà in un'autentica griglia, insopportabile al tatto, se è vero che Stevie sarà costretto a scuotere i piedi, per non restare scottato (p. 175).

Mentre il *summit* anarchico è in pieno svolgimento, si apprende inoltre che il soffitto del salottino è molto basso: e ciò può rafforzare l'idea di una pressione asfissiante esercitata dalle cose sugli uomini, i quali non si fanno prigionieri, perfino in casa loro o di amici, nello stesso tempo in cui fanno tanti progetti sul futuro dell'umanità. Si consideri il gesto con il quale Michaelis, «the ticket-of-leave apostle» della rivoluzione dal volto umano, conclude la sua digressione monologante intorno all'evoluzione della storia e del capitalismo: «Michaelis pronounced the great word 'Patience' – and his clear blue glance, raised to the low cei-

ling of Mr. Verloc's parlour, had a character of seraphic trustfulness» (p. 49).

In ironica contrapposizione al prepotere dell'oggettualità sull'umano, e al fine di svelare la sordità degli anarchici nei confronti dei segnali della realtà, le teorie rivoluzionarie sono *rappresentate* in forma di un dialogo fra sordi. D'altro canto gli oggetti – investiti di valenze arcane e di significati minacciosi – si sottraggono al controllo degli uomini, assumono vita propria: si pensi alla massa anonima del furgone, che, improvvisamente animato, si trasforma in un «black monster» (p. 151), bloccando la strada del negozio; e si pensi all'«ill-omened glare» (*ibid.*) del bar la cui *silhouette* spettrale si ripercuote per tutta Brett Street. Questi riferimenti all'animazione dell'inorganico sono introdotti allo scopo di mostrare il carattere illusorio, certamente eufemistico e consolatorio, dell'isolamento del negozio dalla città come insieme. È così spezzata la credenza, propria specialmente di Winnie, che la cattiva realtà del macrocosmo non abbia potere sull'area, apparentemente neutra, della casa di Brett Street.

Gli anarchici, del resto, sono *traits-d'union* indiscutibili tra i rispettivi poli spaziali; e il lettore sa che l'edificio è da sempre sotto il controllo della polizia, la quale, grazie alle informazioni di Verloc, ben conosce la pericolosità degli «evening visitors» (p. 5) dell'agente segreto. Dunque, se si considera come l'oscuro negozietto, sul quale «the sun never shone» (p. 258),³⁰ sia parte integrante della città, della quale riproduce in spazi e forme ristretti i modi del vivere, la conclusione violenta del «domestic drama» (p. 222) dei Verloc, come l'Assistant Commissioner definisce la vicenda che li vede protagonisti, risulta abbastanza prevedibile. Quello che, in un primo momento, era apparso un sicuro luogo di rifugio («cosier than the streets», p. 190), si rivela, ben presto, un «hopeless desert» (p. 179): luogo la cui aridità è il prodotto di rapporti umani ossidati; luogo della comunicazione impossibile e dell'indifferenza etica; luogo, infine, dove si verifica il paradosso della costante contiguità fisica (almeno tra i personaggi principali) e, allo stesso tempo, il loro completo isolamento sul piano morale. Questo concetto è talvolta reso, in termini spaziali, con dei precisi riferimenti ai posti occupati da Verloc e Winnie, nei rispettivi vani dell'edificio. Quando, ad esempio, Verloc cerca di giustificare alla moglie il suo comportamento nei confronti di Stevie, per la verità facendo ricorso ad argomenti poco solidi, Winnie lo ascolta dalla cucina (il locale preferito dal fratello), ed è fuori del campo visivo di Verloc, il quale si trova invece nel salottino (il locale dove si riuniscono gli anarchici). Nel lungo dialogo seguente, ancora ai rapporti spaziali

³⁰ Come osserva Cedric Watts, la tetra rappresentazione della città, mediante i consueti giochi di luce e tenebre, attiva una precisa ironia politica: «The British Empire, as the novel reminds us, was famed as the 'Empire on which the sun never sets'; yet, at the heart of this empire is the murky city, and in the heart of the city is Verloc's seedy home 'nestling in a seedy street behind a shop where the sun never shone'», C. WATTS, «The Myth of the Monstrous Town», in G.M. MOORE (ed.), *Conrad's Cities*, cit., p. 25.

fra i due personaggi, con almeno quattro o cinque riferimenti, è affidato il compito di rimarcare l'idea appena espressa; ed ecco che Winnie, anziché rivolgergli direttamente, esprime verbalmente il proprio stupore, fissando, come in *trance*, le «whitewashed walls» di casa alle spalle del marito. Quando l'atto violento ha risolto la criticità della situazione, il salotto è come abbandonato «at sea in a tempest» (p. 263), in balia di «undulatory and swinging movements» (*ibid.*); dimodoché a Winnie, oramai «a free woman», non resta che abbandonare la casa ed affrontare, finalmente, l'esplorazione della città.

Interessante è notare poi la particolare configurazione architettonica del Silenus, nome che, fra l'altro, potrebbe rinforzare l'associazione del Professore, frequentatore del locale, alla filosofia di Nietzsche.³¹ Si ricorderà, infatti, la risposta 'nichilista' che il Sileno nietzscheano, echeggiando Sofocle, offre al quesito di Re Mida nella *Nascita della tragedia*: «'Ora dimmi, seguace di Dioniso, qual è la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo?'[...] 'Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto'». ³² Convenientemente, quindi, il brindisi nietzscheano del Professore suona: «Beer! So be it! Let us drink and be merry, for we are strong, and to-morrow we die» (p. 303).

Il locale è privo di finestre: una specie di guscio senza aperture, che protegge il Professore dallo sguardo della folla; e ciò spiega la predilezione dell'anarchico per il ristorante, dove, evitando il contatto omologante della massa, egli ritrova tutta la sua sicurezza. Il ciclo di pitture medievali che affresca il locale, collezione festosa di scene all'aperto, cioè dove il Professore, pena l'inibizione della propria superiorità psicologica, non può permettersi di stare, rappresenta valletti intenti a sollevare «high tankards of foaming beer» (p. 61). L'allegria delle scene, oltre a enfatizzare per contrasto l'atmosfera claustrofobica del posto, serve a far risaltare il grigiore della figura del Professore (un «dingy little man in spectacles», p. 62), anche lui intento a bere birra.

Che l'anarchico ami la vita ritirata, segno del suo nietzscheano sprezzo della folla, lo dimostrano anche certe caratteristiche della sua casa. Essa è situata in una zona squallida, decentrata (si è detto, a Islington), frequentata da gente ordinaria: un luogo dove persino il clamore dei bambini che escono da scuola è triste. L'ascetica determinazione del personaggio – capace di astrarsi da tale ambiente, per perseguire tenacemente il proprio scopo – emerge anche dalla de-

³¹ Sull'argomento vedi anche G. BUTTE, «What Silenus Knew: Conrad's Uneasy Debt to Nietzsche», in *Comparative Literature*, LXI, 2, 1989, pp. 155-69, il quale considera il riferimento al Sileno il più importante nesso fra *The Secret Agent* e la filosofia di Nietzsche e, analizzando il dialogo fra il vetturino e Stevie, dove l'allusione ritorna, sottolinea le implicazioni agonistiche insite nella ripresa conradiana del motivo: «Silenus with a modern vengeance» (p. 163).

³² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, (1872) 2000, pp. 31-32.

scrizione della «single back room» (p. 62) in cui egli vive: «The room was large, clean, respectable, and poor with that poverty suggesting the starvation of every human need except mere bread» (p. 302).

Come nella sua esistenza, c'è una forma di rigore puritano nell'arredamento della stanza d'affitto del Professore; l'unico oggetto a segnalarsi, in mezzo all'estrema povertà dell'ambiente, è un «enormous iron padlock» (p. 302), il cui scopo è custodire gli strumenti del mestiere del «Perfect Anarchist» (*ibid.*), cioè, quanto occorre per la messa a punto degli esplosivi. Eppure, la concretezza della prassi rivoluzionaria propugnata dal Professore è solo apparente. Al pari di Michaelis, anch'egli vive nello spazio e nel tempo dei sogni: la casa del nichilista viene infatti definita un «hermitage» (e da eremita è bollato anche Michaelis), come a sanzionare la soppressione della realtà – dalla parte del mondo – operata da entrambi i personaggi.

Le teorie del Professore, un curioso misto di darwinismo e nietzschanesimo, culminano in un imperativo nichilista palesemente reminiscente di una frase di Kurtz («Exterminate, exterminate!», p. 303) e si rivelano comunque altrettanto irrealistiche e ineffettuali delle proposizioni simmetriche di Michaelis. Questi sta elaborando «the idea of a world planned out like an immense and nice hospital, with gardens and flowers, in which the strong are to devote themselves to the nursing of the weak» (p. 303). Ovvero rimugina idee che, con ripugnanza, Nietzsche trovava esposte, in forma secondo lui decadente e malata, nel cristianesimo e nell'arte di Wagner, in particolare nel *Parsifal* (1882), il cui prato fiorito del venerdì santo e la diffusa aura di pace nirvanica paiono fonti d'ispirazione assai prossime per l'*imagery* e l'ideologia di Michaelis.³³ Non a caso Nietzsche – e si

³³ È noto che Conrad considerava Wagner uno degli artisti alla cui 'modernità' egli riteneva di poter essere accostato. Riguardo all'influenza del *Parsifal* wagneriano su Conrad, e, in particolare, sui racconti «A Smile of Fortune» e «Freyra of the Seven Isles», si veda E. SAID, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, cit. pp. 158 e sgg. Conrad non assistette a rappresentazioni del *Parsifal* (la prima inglese avvenne alla Albert Hall di Londra il 10 novembre 1884), ma naturalmente, all'epoca della stesura di *The Secret Agent*, Wagner era ben noto e discusso in Inghilterra (cfr. M. PAGNINI, «Wagner e il wagnerismo nella cultura inglese fra i due secoli», in ID., *Semiosi*, cit., pp. 291-311; R. FURNESS, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester U.P., 1982; J.L. DIGAETANI, *Richard Wagner and the Modern British Novel*, Cranbury, NJ., Associated U.P., 1978; M. CURRELI, «Conrad e il melodramma romantico fra Coleridge e Wagner», cit., L. DAVIES, «Conrad in the Operatic Mode», in K. BAXTER, R.J. HAND (eds), *Joseph Conrad and the Performing Arts*, cit., pp. 128-45, dove si ricorda che lo stesso Conrad ammise l'influenza del *Tristano e Isotta*, unica opera wagneriana che lo scrittore sicuramente vide rappresentata (a Bruxelles, il 2 maggio 1894), sulla struttura di *Almayer's Folly* (p. 129).

Fra gli apostoli di Wagner, in terra di Albione il più zelante era senza dubbio George Bernard Shaw, che, in *The Perfect Wagnerite* (1898), definisce il giovane Sigfrido, l'eroe dell'*Anello del Nibelungo*, «a totally unmoral person, a born anarchist, the ideal of Bakoonin, an anticipation of the 'overman' of Nietzsche», cfr. G.B. SHAW, «The Perfect Wagnerite», in M. HOLROYD (ed.), *Major Critical Essays*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 227, mettendo insieme, come fa Conrad nel personaggio del Professore, anarchismo e nietzschanesimo (nonché, se si desse il caso di un'ulteriore interdiscorsività, wagnerismo). Lo stesso Nietzsche aveva definito Sigfrido «il rivoluzionario tipico», *Il caso Wagner*, cit., p. 12.

noti la sopravvivenza del suo gergo filosofico, con la consueta dialettica tra ‘forti’ e ‘deboli’, entro la riformulazione di Conrad – accusò Wagner di avallare una morbosa rappresentazione del ‘mondo come ospedale’ o ‘galleria di malati’.³⁴ Al di là degli armonici con la filosofia nietzschiana, la fonte archetipo cui Conrad si è rifatto per il concetto di ‘mondo come ospedale’, è, probabilmente, un testo del poeta tedesco Johann Jacob Rambach (1693-1735). Non solo, infatti, la poesia in questione, pubblicata nelle *Geistliche Poesien* del 1720, si apre col verso: «Die ganze Welt ist nur ein Hospital»,³⁵ ma il nome di Rambach, teologo e docente universitario a Halle oltre che poeta e innografo, è per di più strettamente legato a quello di un altro biblista assai noto, Johann Heinrich Michaelis (1668-1738),

³⁴ Il tropo del ‘mondo come ospedale’ (l’incubo di Nietzsche), l’ha definito Alan Bennett è sviluppato soprattutto in *Umano, troppo umano*, dove s’immagina una terra composta da una serie di luoghi di cura (*Gesundheitsstationen*) e nella *Genealogia della morale* (tradotti in inglese rispettivamente nel 1909 e nel 1896), dove si leggono passi come: «I malati sono per i sani il maggior pericolo; la rovina per i forti non viene dai più forti, ma dai più deboli [...] Basta con questo ‘mondo alla rovescia’ [...] E teniamoci lontani da tutti i manicomî e lazzaretti [le traduzioni inglesi spesso recano «hospitals»] della cultura», F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, Roma, Newton Compton, (1878-80) 1977, III, § 14, pp. 133 e sgg. Il paragrafo riprende, stravolgendone la tonalità, una lettera di Goethe dell’8 giugno 1781 a Charlotte Von Stein, in cui lo scrittore preconizza l’avvento universale dello Spirito Umanitario: «nur fürcht ich daß zu gleichen Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des ander humaner Krankenwächter werder wird», [«temo, allo stesso tempo, che il mondo diventerà un grande ospedale dove gli esseri umani si faranno da infermieri a vicenda»], J.W. GOETHE, *Briefe*, Hamburg, Wegner, 1962-67, Vol. I, p. 359. Sull’argomento, cfr. M. PRANGE, «Link to *Beyond Good and Evil*», in P. BISHOP (ed.), *A Companion to Friedrich Nietzsche: Life and Works*, Rochester and New York, Camden House, 2012, pp. 229-31 e n. 10. I concetti di ‘malattia’ epocale e di ‘ospedale’ ritornano, fra gli altri luoghi nietzschiani, nell’*Anticristo* (lì è il regno di Dio ad essere equiparato a un ospedale) e, appunto, nel *Caso Wagner* (come *L’anticristo*, tradotto in inglese nel 1896), dove l’opera drammatica del maestro è definita «una galleria di malati» [eine Kranken-Galerie!], mentre il programma del *Parsifal*, di nuovo parafrasando Goethe, starebbe nel «soffocare ruminando assurdità etiche e religiose», cfr. F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, cit., pp. 15 e 12. Per la diffusione del *topos* nella cultura dell’Ottocento, cfr. B. WAHRIG-SCHMIDT, «Die ganze Welt ist nur ein Hospital: Anmerkungen zu einer Metapher Senecas bei Nietzsche», in D.W. CONWAY, R. REHN (Hg.), *Nietzsche und die Antike Philosophie*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992, pp. 173-92, dove si menzionano passi di Jean-Paul, Heine, E.T.A. Hoffmann etc. e si indica un possibile archetipo classico, per la verità solo in parte calzante, nell’*Epistola a Lucilio* 27, 1 di Seneca.

All’immagine del mondo come ospedale o sanatorio, che tanto successo avrà nel Novecento (da Thomas Mann all’Eliot di «East Coker»), aveva fatto ricorso già Sir Thomas Browne: «for the world, I count it not an Inne, but an Hospitall, and a place, not to live, but to die in», cfr. T. BROWNE, «Religio Medicus», *Part II*, § 11, in G. KEYNES (ed.), *The Works of Sir Thomas Browne*, London, Faber, 1964, Vol. I, p. 87. (Da notare che, in *Victory*, Conrad usa anche il tropo del ‘mondo come albergo’).

³⁵ Questo, nella trascrizione di Martin GECK (*Johann Sebastian Bach: Life and Work*, Boston, Ma., Houghton Mifflin Harcourt, 2006, p. 340), il testo di Rambach: «Die ganze Welt ist nur ein Hospital, / Wo Menschen von unzählbar großer Zahl / Und auch die Kinder in der Wiegen / An Krankheit hart darniederliegen. / Den einen quälet in der Brust / Ein hitzges Fieber böser Lust; / Der andre lieget krank / An eigner Ehre häßlichem Gestank; / Den dritten zehrt die Geldsucht ab / Und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab» [«Tutto il mondo non è che un ospedale / Dove innumerevoli mortali / Ed anche i bimbi nella culla / Ammorbatî giacciono con amara angoscia. / Uno è torturato nel petto / dalla furiosa lussuria e dalla febbre; / Un altro giace malato / A causa del fetido odore del proprio onore; / Un terzo è dilaniato fra lussuria e oro / Che lo precipitano precocemente verso la tomba»].

con il quale, a partire dal 1715, egli collaborò a un' apprezzata edizione della Bibbia ebraica, pubblicata a Francoforte sul Meno nel 1720 e più volte ristampata.³⁶ Sembra che, dunque, attribuendo all'anarchico Michaelis rispettivamente il nome e i versi di due differenti teologi, sodali nel lavoro e solidali nell'ideologia, Conrad abbia operato una crasi fra due sostenitori di fede, speranza e carità quali modalità di trasformazione dell'uomo e del mondo, esattamente secondo quanto prevede il programma politico del corpulento rivoluzionario di *The Secret Agent*. Il ricorso a una pratica intertestuale tanto complessa si spiega, d'altra parte, con l'opportunità, per Conrad, di evocare il Pietismo di fondo del proprio personaggio. Halle, città dove operarono Michaelis e Rambach, fu infatti nel Settecento, sotto la guida di August Hermann Francke, uno dei centri più vitali del Pietismo tedesco, il movimento che si proponeva, per dirla con uno dei suoi massimi esponenti, Philipp Jakob Spener, di sostituire l'usurata 'religione della testa' con la nuova 'religione del cuore' (*Pia Desideria*, 1675).³⁷

Goethe – va ulteriormente osservato – potrebbe a sua volta aver desunto il tropo del 'mondo come ospedale' sia dal componimento di Rambach, sia dalla cantata *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25 (1723) di Johann Sebastian Bach, che utilizza la poesia come testo di un recitativo.

³⁶ Secondo Johannes Wallmann, «the biblical scholarship of Johann Heinrich Michaelis still remains as the most important contribute of Pietism in Halle to Old Testament studies», J. WALLMANN, «The Bearing of Radical Pietism on Scriptural Interpretation», in M. SÆBØ (ed.), *Hebrew Bible Old Testament: The History of Its Interpretation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, 2008, vol. II, p. 912. Sulla diffusione del Pietismo di Halle in Inghilterra, D.L. BRUNNER, *Halle Pietists in England (c. 1700-1740): With Special Reference to the S.P.C.K.*, Oxford, Balliol College, 1988. Ma, più di ogni altra cosa, il senso della penetrazione della cultura teologica tedesca nell'Inghilterra ottocentesca (Coleridge, George Eliot etc.) lo chiarisce questa affermazione di Matthew Arnold: «It makes me rather angry to be affiliated to German Biblical critics; I have had to read masses of them, and they would have drowned me if it had not been for the corks I had brought from the study of Spinoza», M. ARNOLD, «Literature and Dogma», in R.H. SUPER (ed.), *The Complete Works of Matthew Arnold*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1960-72, VI, p. 455. Sulle connessioni fra il Pietismo tedesco e John e Charles Wesley, leader del metodismo britannico, e sulla traduzione e diffusione nella cultura britannica di inni, salmi e lirica religiosa tedeschi, fornisce utili notazioni J.B. DAVIS, *The Victorians and Germany*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 42-43.

³⁷ All'ombra del Pietismo di Halle, si formò anche Johann David Michaelis (1717-1791), pronipote di Johann Heinrich, figlio di un altro teologo importate (Christian Benedikt), nonché buon conoscitore della cultura inglese (traduttore, fra l'altro, di parte della *Clarissa* di Richardson), e, a sua volta, noto alla teologia britannica, a cominciare da Herbert Marsh, sin dal primo Ottocento. Nella famiglia Michaelis, entro la quale certo non scarseggiavano gli ingegni universitari e le dotte figure femminili, una personalità di spicco fu Caroline (1763-1809), figlia di Johann David, sposa di August Schlegel prima e Schelling poi. Donna di simpatie rivoluzionarie, che nel 1791 le costarono anche la prigione, Caroline è soprattutto nota come animatrice e ispiratrice del Romanticismo di Jena: ruolo che le permise di frequentare personaggi quali Hegel, Fichte, Novalis, Schiller e Schelling. Il nome 'Michaelis', insomma, per Conrad doveva richiamare una mescolanza di umanitarismo rivoluzionario e di complessa speculazione idealistica, che torna di gran conto nel profilare ironicamente la fisionomia intellettuale, in verità più confusa che spiritualmente elevata, del Michaelis di *The Secret Agent*. Riguardo alle connotazioni religiose dell'anarchismo di quest'ultimo, un 'serafico apostolo in permesso' il cui nome angelico è di per sé eloquente in proposito, si noterà almeno che esse, effettivamente, chiamano in causa più il cuore che la testa. Sono «inaccessible to reasoning» (p. 107) e formano «an invincible and humanitarian creed, which he confessed rather than preached» (*ibid.*). Anche del Professore vengono sottoli-

Comunque si sbrogli la matassa intertestuale, *The Secret Agent* irride le fedi assolute e i languori decadenti-umanitari. Mostrandone il cozzare con la realtà di violenza e sopraffazione della città (arena di un'autentica e spietata lotta per la «self-preservation»), ne cambia la marca ingenua in un segno di morte. Non a caso, all'immagine dell'ospedale (dove il lettore ha visto i resti del corpo di Stevie, maciullati dall'esplosione), come a quella dei fiori appuntati sul cappello di Winnie (gli unici di cui si abbia notizia, malgrado la primavera), è associata la memoria di un lutto.

Le mura della stanza, tappezzate con carta da parati, sono schizzate da macchie indelebili «resembling faded maps» (p. 302), che suggeriscono i contorni di «uninhabited continents» (*ibid.*). Questo particolare suona come un commento ironico implicito circa la fede del Professore nella possibilità di una «clean sweep». L'assurdità del nichilismo è infatti confermata prospettandone gli assunti afinalistici nella formulazione più estrema e conseguente: l'adinato che prescrive di spopolare interi continenti.

Tra gli interni degli edifici rimangono da considerare pochi ambienti secondari, entro i quali l'azione è meno rilevante in quanto più deboli sono le connessioni con la città. Mi limiterò ad analizzare le descrizioni relative all'ufficio di Sir Ethelred, il pomposo Segretario di Stato. L'ipertrofia dei particolari che vi si nota (l'orologio è «heavy», il tavolo «large», i guanti su di esso «enormous»), come la sontuosità dell'arredamento (i paralumi di seta, un orologio «in the same dark marble as the mantelpiece», p. 137, dello stesso aspetto e materia delle lapidi tombali), rimandano a certe caratteristiche, fisiche e simboliche, di Sir Ethelred, il quale, come il suo antico e regale nome dimostra, rappresenta la sfiorita aulicità della civiltà inglese. L'ironia nei confronti del personaggio dev'essere risultata di quella cripticità propria delle opere, di cui parla Bachtin,³⁸ tanto segrete negli effetti e tanto indirette nella comunicazione, da essere per anni erroneamente avvertite come non parodiche, o astrattamente caricaturali, se tale apparve nel 1926 il ritratto (il significato simbolico) di Sir Ethelred a Thomas Mann,³⁹ e se, molti anni dopo, esso continuò a sembrare tale alla stessa Hay.⁴⁰ In realtà, l'erede del-

neati tratti ideologico-morali di taglio quasi religioso: «The almost ascetic purity of his thought» (p. 80), un'autentica «moral attitude translated itself into a frenzied puritanism of ambition» (pp. 80-81), che in effetti costituiscono il lascito ereditario del padre del nichilista (un predicatore).

³⁸ Cfr. M.M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 281-82.

³⁹ Cfr. T. MANN, «Joseph Conrad's *The Secret Agent*», in I. WATT (ed.), *Conrad: The Secret Agent*, cit., pp. 100-102. Il saggio di Thomas Mann nacque come introduzione all'edizione tedesca del romanzo (1926).

⁴⁰ Cfr. E.K. HAY, *The Political Novels of Joseph Conrad*, cit., p. 250. In seguito, la tesi della presunta anglofilia del testo è stata peraltro ripresa da diversi critici. Secondo Roger Tennant, ad esempio, «*The Secret Agent* must still be seen, in the end, as backing Britain», cfr. R. TENNANT, «Introduction» to J. Conrad, *The Secret Agent: A Simple Tale*, Oxford & New York, Oxford U.P., 1983, p. VIII. Come ha osservato più recentemente John Peters, a me pare invece che «Conrad affirms neither the revolutionaries nor the authorities», né

l'antica magnificenza britannica è ormai soltanto un manichino, il gelido rappresentante della moderna, occhiuta burocrazia, tanto che, come Charles Gould in *Nostramo*, egli viene esplicitamente accostato a una statua. Si confronti il passo: «The great Personage might have been the statue of one of his own princely ancestors stripped of a crusader's war harness, and put into an ill-fitting frock coat» (pp. 137-38), con quest'altra descrizione inerente all'ufficio di Sir Ethelred:

An open despatch-box stood on the writing-table near a few oblong sheets of paper and a scattered handful of quill pens. There was absolutely nothing else on the large flat surface except a little bronze statuette draped in a toga, mysteriously watchful in its shadowy immobility (p. 217).

L'eclissi di ogni valenza auratica dal personaggio (non più armature o toghe, ma vesti goffe e «fisheries»), assieme alla conseguente prosaicizzazione delle sue funzioni, adeguano simbolicamente Sir Ethelred a un fantoccio: inconsapevole parodia di sé stesso. Le sue relazioni con la città si attuano soltanto tramite pezzi di carta: i rapporti dell'Assistant Commissioner. Ma, mentre l'Assistant Commissioner riferisce, il Segretario di Stato appare «half lost in the green silk shades» (p. 220). Il politico è infatti unicamente spettatore dell'azione e si ripaga retoricamente nella gestualità e nel linguaggio: il fare ampolloso, le continue richieste di specificazioni avanzate malgrado la pretesa avversione per i dettagli.

Esterni

A questo punto, restano da analizzare quelle immagini della città, quelle componenti urbanistiche, le quali si lasciano osservare da un punto di vista spazialmente contiguo, senza che tra la città ed il personaggio in contemplazione si frapponga l'ostacolo di vetri, finestre, etc.

Il paesaggio urbano, con implicazioni ironiche, è un 'no' oggettivo alle velleità del Professore: «the limits of the horizon» sono nascosti al suo sguardo da «enormous piles of bricks» (p. 81). Analogamente la folla, rendendolo «miserable and undersized» (*ibid.*), invanisce la sua forza mortale. Il passo seguente chiarisce l'affermazione del Professore secondo la quale terroristi e rappresentanti dell'ordine sono carte dello stesso mazzo (significativamente, protagonista focale è il Professore stesso): «On one side the low brick houses had in their dusty windows the sightless, moribund look of incurable decay – empty shells awaiting demolition. From the other side life had not departed wholly as yet» (p. 82).

la Old Britannia intesa come cuore della democrazia liberale-borghese, né, tanto meno, l'autocrazia russa o il nichilismo distruttivo degli pseudo-anarchici. Cfr. J.G. PETERS, «Introduction» to J.G. PETERS (ed.), *A Historical Guide to Joseph Conrad*, cit., p. 9.

La città offre uno spettacolo di decomposizione e di morte; è come se la minaccia rappresentata dal Professore, quella della distruttività irrazionale e afinalistica, avesse ragion d'essere in virtù dello sfacelo cui è giunta la società conformista: il Professore, l'impulso distruttivo dell'anarchismo, non sono che gli strumenti di morte autogenerati dall'incipiente decadenza morale, dal caos psicologico di una civiltà al culmine negativo della sua pienezza, e, oramai, in processo di suppurazione. Anche la ricchezza cittadina allude allo sfiorimento di tale civiltà: Londra (il quartiere dell'ambasciata) è immersa, al principio della narrazione, in un'atmosfera di «powdered old gold» (p. 11); ma l'aureo, patinato di polvere e corrosivo dal tempo, cederà, nel corso del romanzo, al disordine e allo squallore urbanistico. La vita defluisce dalla città, nel cui simbolo sono sussunti i temi della «darkness», della solitudine, della morte: «Winnie Verloc turning about held him by both arms, facing him under the falling mist in the darkness and solitude of Brett Place, in which all sounds of life seemed lost as if in a triangular well of asphalt and bricks, of blind houses and unfeeling stones» (p. 276).

Lontano dal proporsi come insediamento etnografico, la città è ancora presentata nella sua matericità: le case, le pietre (non gli uomini), sostanze morte: «unfeeling», «blind». Il solo a tentare un rapporto diverso, ricettivo e positivo, con la metropoli, è l'Assistant Commissioner. Per il funzionario, reduce da una vita d'azione e d'avventura, il lavoro burocratico è un peso dal quale, appena ne ha l'occasione, egli fugge «quickly like an unobtrusive shadow» (p. 147). Questa similitudine (o la sua contrazione metaforica) è ripresa in diverse pagine del romanzo, quando si oppone la consistenza degli oggetti e dei metalli all'evanescente figura del personaggio: un'ombra o uno spettro, mentre attraversa in carrozza una strada fiancheggiata da una «long range of shops already lapped up in sheets of corrugated iron for the night» (p. 148). L'Assistant Commissioner scivola via con una «eccentric ghostliness» (*ibid.*), che rende perplesso il postiglione: solo la prova della moneta avuta in compenso convince quest'ultimo dell'effettiva realtà del suo cliente. Quindi, il funzionario si siede al tavolo di un ristorante italiano, un locale dall'aria poco rassicurante, dove tutto sembra «denationalised» e impersonale: i gestori sono altrettanto anonimi degli utensili che riposano loro dinanzi; una cliente, forse abituale, appare «perfectly sightless and altogether unapproachable» (p. 149); e lui stesso si sente piacevolmente «unplaced». Nel locale, vi sono parecchi specchi; dimodoché, quando il poliziotto si alza e fa per andarsene, vede la propria immagine riflessa ed è colpito «by his foreign appearance» (pp. 148-49). Si tratta di un'iterazione intensificante che istituisce, in termini «drammatici», il significato della connotazione (gli specchi moltiplicano le immagini e dissolvono le identità individuali) già messo in gioco dalla precedente panoramica denotativa del locale, e compendiato in questa enunciazione: «In this immoral atmosphere the Assistant Commissioner, reflec-

ting upon his enterprise, seemed to lose some more of his identity» (p. 148). In realtà, infatti, il senso di «evil freedom» (*ibid.*) provato nel rapporto spregiudicato con la città, il piacere di disperdere sé stesso, con tutti i pensieri e le preoccupazioni, si risolve al modo consueto: anche l'Assistant Commissioner è «enveloped, oppressed, penetrated, choked, and suffocated by the blackness of a wet London night, which is composed of soot and drops of water» (p. 150).

Queste immagini notturne di Londra, in considerazione della loro rilevanza simbolica, sanciscono, con perfetta economia, il grado di coinvolgimento del personaggio nella realtà cittadina; e chiariscono la definizione datane di un «cool, reflective Don Quixote» (p. 147): cioè, una sorta di cavaliere errante a spasso per la metropoli, il quale, alla ricerca di chissà quali gratificazioni, ispirato dalla propria immaginazione, avanza inconsapevole in un territorio ostile. Difatti, l'Assistant Commissioner è «light-hearted» (p. 150); la sua «adventurous head» (*ibid.*) gli fa immaginare di essere braccato nella giungla. Neppure la sagoma di un poliziotto, proiettata nelle tenebre contro una bancarella di frutta, lo richiama alla cattiva attualità. Crede di risolvere la bivalenza passato-presente riproducendo la prima cronologia in un mutato contesto spaziale, ma tempo e spazio non si saldano in un cronotopo solidale: il poliziotto, simbolo del presente, è connotato negativamente («sombre»); mentre i frutti, segno della natura e della vita trascorsa dall'Assistant Commissioner a contatto con essa, hanno intorno un'aura luminosa («luminous glory», p. 150).

Dopo l'omicidio, la città è persa in una «hopeless night [...] at the bottom of a black abyss» (p. 271), che moltiplica l'insicurezza e lo sgomento di Winnie; la metropoli è un vuoto pneumatico entro il quale la solidarietà è impossibile; e si rivela quindi per un'escrescenza innaturale, sospesa fra la nebbia ed il fango, allorché, facendo ritorno a casa dopo aver abbandonato Winnie, Ossipon attraversa le morte strade cittadine «without life and sound» (p. 300).

Concludendo, la Londra di Conrad, un misto di incubo espressionista e crudeltà storica, non solo replica la logica di fagocitazione e distruttività immanente alla filosofia della selezione naturale, ma frequenta anche le nozioni di alienazione, spersonalizzazione nella folla, reificazione (Verloc e Winnie sono presentati come roccia o materiale pietroso, Stevie come materia prima per un festino cannibalesco). Il romanzo comunica il senso di parcellizzazione dei tempi, dell'essere 'presso di sé' solo al di fuori del lavoro, che ineriscono alle relazioni sociali, burocratizzate e alienate, proprie della moderna metropoli occidentale. L'ironia, la stilizzazione e l'ellissi sono le tecniche che, più frequentemente, Conrad adopera per mostrare la disumanizzazione di queste relazioni: la folla dei londinesi, forme indistinte e appena accennate, mai è descritta compiutamente, ma sempre evocata tramite rumori di fondo o effetti indiretti. L'ellissi della realtà oggettiva confina i personaggi in tante prigioni monadologiche: è

così smentito ogni astratto aggregato di belle qualità cittadine, peraltro ironicamente rappresentate, cui fa riscontro la realtà alienata dall'individuo isolato. Mentre la deformazione quasi espressionistica del contesto urbanistico e la stilizzazione in senso grottesco dell'ordinario, da una parte, presentificano l'orrore nelle sue forme di terribile quotidianità, dall'altra, consentono a Conrad di lasciarsi alle spalle ogni remora naturalistica e di guardare, senza complessi, al melodramma (per straniarlo), ai paradigmi compositivi e alle maschere tipologiche della letteratura seriale (di diversi personaggi, come poi sarà per gli Espressionisti, non conosciamo il nome, ma soltanto una sigla o la funzione sociale: la madre di Winnie; l'Assistant Commissioner; il Professore; il «cab man»). E ciò alla ricerca di significati, carichi di ambivalenze inaspettate, che sorgono da momenti d'intreccio spesso al limite della corritività. Non solo si tematizza il sordido sociologico, ma il sordido formale stesso – il romanzetto poliziesco, anzitutto – viene decostruito pezzo per pezzo nei suoi procedimenti: si pone, come in Dostoevskij, inimicizia fra il testo e la sua funzione (lo stereotipo letterario popolare è usato a fini artistici). Conrad fa un uso non oleografico dello sfondo cittadino, e, operandone la semantizzazione, ne sfrutta cogentemente le motivazioni di *narratività*. Ciò rappresenta, osservava Genette, la tendenza progressiva e irriducibile del romanzo moderno, al cui estremo diacronico, il critico poneva il caso liminare di Robbe-Grillet.⁴¹ Per più di un verso siamo, nota dunque Franco Marengo, alle soglie dell'avanguardia.⁴²

La cab drive

Di questa scena, che ha catalizzato l'attenzione e i consensi della critica, è stata rilevata la forza evocativa o di caratterizzazione, oppure l'abilità nel creare un'atmosfera irreali, simile al sogno.⁴³ Effettivamente, l'intero segmento narrativo si segnala per la funzionalità con cui ogni particolare viene reso, ora con intento

⁴¹ Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, cit. p. 32.

⁴² «Anche la struttura, ripresa questa più direttamente dal *thriller*, con drastica riduzione delle alchimie cronologiche usuali in Conrad, ribadisce la dicotomia fra l'interesse per l'intreccio come puro artificio e l'interesse per i personaggi come attive psicologie. Umano e narrativo, due categorie ancora perfettamente rispondenti ed integrate nel grande romanzo ottocentesco, cominciano a scindersi: siamo alle soglie dell'avanguardia», cfr. F. MARENCO, «Introduzione» a J. CONRAD, *Romanzi occidentali*, cit., p. XVII.

⁴³ L'osservazione è formulata in J.H. MILLER, «From *Poets of Reality*», in I. WATT (ed.), *Conrad: The Secret Agent*, cit., p. 193. Per Karl, è questa la «central scene of the book», cfr. F. KARL, *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, cit., p. 194; e George Keating l'ha commentata in questi termini: «I am inclined to consider that ride in the cab the most beautiful, touching, and moving thing in the whole of Conrad – in any case it is one of the great things in English literature», cfr. G.T. KEATING, *A Conrad Memorial Library*, New York, Doubleday, 1929, p. 163.

ironico, straniante, ora semplicemente inteso a drammatizzare una situazione, per lucrare sugli effetti tensivi conseguiti. Causa del viaggio in carrozza è il trasferimento della madre di Winnie all'ospizio, dove la accompagnano i figli (scopo della vecchia signora è di accrescere, in tal modo, i diritti di Stevie su Verloc).

La prima interpolazione descrittiva, concernente la carrozza e il cocchiere, rivela subito l'aria di famiglia di entrambi con il romanzo ottocentesco e, in particolare, dickensiano: la carrozza è vecchia e malandata; il cocchiere cencioso, con una protesi – il classico uncino – al posto di una mano; il cavallo «infirm» e la strada ridotta a una «muddy stretch» (p. 156). Contesto e personaggi sono a tal punto esagerati in questo senso, che il coesistere di una tipologia letteraria di maniera accanto alla finta serietà con cui il narratore mostra di prenderla, spacciandola egli per obiettività fotografica («truth can be more cruel than caricature», p. 155), è anzi indizio di volontà straniante, di uso consapevole di un materiale obsoleto. Anche il dolente umanitarismo di cui è intriso l'episodio, angolato secondo la 'folle' ingenuità di Stevie, risulta straniato al punto che, quando il ragazzo farfuglia attestazioni di solidarietà nei confronti dell'animale o abbandona la carrozza e prosegue a piedi per non imporre inutili sofferenze al malmeso ronzino che la tira («Don't whip», p. 157), al lettore viene in mente la melodrammatica trovata di Nietzsche, a Torino nel gennaio 1889, allorché, secondo la leggenda, in lacrime e ormai alle soglie della pazzia, il filosofo avrebbe abbracciato un cavallo sofferente per le frustate troppo energiche di un vetturino insensibile, per poi crollare a terra, sopraffatto dalla vista di tanta pena.⁴⁴

A causa delle scosse del veicolo, le case di Londra traballano («as if about to collapse», p. 156) agli occhi dei passeggeri; è un segno, comicamente feroce, del declino irreversibile che affligge la città. Le tenebre, l'acronia (il tempo sembra «to stand still», p. 157) accrescono l'antinaturalisticità della situazione. Anche le coordinate spaziali si relativizzano; è impossibile accertare se la carrozza si muova o sia ferma. Il veicolo, a causa delle scosse esagerate e comiche delle quali fanno le spese i passeggeri (intanto confitti nella loro profonda sofferenza), diventa «a stationary apparatus like a mediaeval device for the punishment of crime» (p. 163). Al proposito, si può osservare come Conrad combini spesso una situazione 'verticale' di stasi tragica, di sofferenza psicologica e morale (la vecchia signora rievoca mentalmente tutti i sacrifici e le umiliazioni passate), con un dinamismo 'orizzontale' comico, che marca l'evoluzione all'interno delle

⁴⁴ Sull'episodio, cfr. i riferimenti alla documentazione giornalistica coeva, gli inventivi ricami dei posteri (per Gottfried Benn, ad esempio, Nietzsche avrebbe abbracciato non uno ma due cavalli) e le osservazioni smitizzanti di A. VERRECCHIA, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 269 e sgg. M.J. DiSanto richiama la vicenda notando un'analogia con quanto accaduto a Dostoevskij durante un viaggio compiuto nel maggio 1837, M.J. DiSANTO, «'Dramas of Fallen Horses': Conrad, Dostoevsky and Nietzsche», in *Conradiana*, XLII, 3, 2010, p. 48.

scene. Così, lo scontro finale tra Winnie e Adolf Verloc, che sfocia nell'omicidio, assumerà le caratteristiche di una gara fra i due, per accaparrarsi una sedia vuota. Ma si potrebbe citare anche il modo in cui Ossipon abbandona Winnie, gettandola al culmine della disperazione: con un salto acrobatico dal treno in partenza – modalità che appare macchinosa se intesa 'realisticamente', e non come una tecnica del comico. A una logica evenemenziale comica, fa riscontro una prassi informativa di segno opposto, tragico, da parte del narratore analista, il quale, scandagliando il fondo della coscienza dei suoi personaggi, ne snuda il *pathos* e i segreti più riposti. Entro tale quadro di correlazioni, Conrad deflette dalla stereotipia del romanzo sensazionale e risolve in gioco gli schemi del melodramma: ne attua un'inversione ludica.⁴⁵

L'urto misterioso con il quale si conclude la «cab drive» è l'effetto drammatico che suggella l'arrivo dell'anziana signora al ricovero; ed ecco come esso si presenta:

A range of gabled little houses, each with one dim yellow window, on the ground floor, surrounded the dark open space of a grass plot planted with shrubs and railed off from the patchwork of lights and shadows in the wide road, resounding with the dull rumble of traffic. Before the door of one of these tiny houses – one without a light in the little downstairs window – the cab had come to a standstill (p. 165).

Il posto è persino più tetro della strada cittadina, dove luce e tenebre si alternano; dove, sia pur nel caos, si può ancora lottare. L'ospizio, invece, è immerso completamente nelle tenebre: come se, nel separarsi dai suoi figli, «Mrs. Verloc's mother [...] had also departed this life» (p. 169). La carrozza, difatti, è un simbolo, atemporale e grottesco, della miseria umana: «the Cab of Death itself» (p. 170).

Un modello negativo

The Secret Agent non propone l'ennesima teratologia sociale di stampo naturalistico o, comunque, *fin de siècle*. Con stile modernamente prosciugato e iro-

⁴⁵ Come è noto, Conrad aveva preso a programma un «ironical treatment of a melodramatic subject», cfr. la lettera del 7 ottobre 1907, in C. WATTS (ed.), *Letters to Cunninghame Graham*, cit., p. 169. Astraendo dagli echi da opere di Zola e di Flaubert riconosciuti in questa scena, cfr. R.M. SPENSLEY, «Zola and Conrad: The Influence of *Pot-Bouille* on *The Secret Agent*», in *Conradiana*, IX, 2, 1979, e S. MONOD, «Editing Conrad... for Whom?», in M. CURRELI (ed.), *The Ugo Mursia Memorial Lectures, I*, cit., pp. 19-38, circa la ben più marcata influenza dickensiana cui si è fatto riferimento, si ricorderà questa affermazione di Leavis, «its strength is something so outside Dickens compass as to have enabled Conrad to be influenced by him to purely Conradian ends», cfr. F.R. LEAVIS, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London, Chatto & Windus, 1948, p. 211

nico – ancor più che in *Nostromo*, la fioritura tropicale dei significanti, in atto nei primi romanzi, è spietatamente potata –⁴⁶ il testo rappresenta lo sfacelo di una civiltà, cui non pongono rimedio gli impulsi apocalittici, né l'ingenua indignazione pietistico-umanitaria. La transizione da una civiltà enfatica – non più monumentale, ma soltanto coreografica – alla moderna società tecnocratica e burocratizzata, si compie sul vuoto dei valori morali convenzionali e coesiste con impulsi distruttivi endogeni. L'incancrenimento dei vecchi valori e la vacuità di quelli che stanno per sostituirli – la tecnica come destino dell'orizzonte borghese – sono la causa prima del nichilismo, quasi esso fosse la pulsione di morte autogenerata da un organismo in dissoluzione. La città, all'inizio impolverata d'oro, si mostra ben presto in caotica, irreversibile fatiscenza. E il «moral nihilism» (p. 13) di Verloc – personaggio-soglia fra l'*establishment* e il distruzione anarchico – conferma la continuità fra la corruzione della fabbrica sociale e la sua antitesi apparente. Ad entrambe, non a caso, *The Secret Agent* attribuisce l'invariante comune di un segno necrotizzato.

⁴⁶ L'accelerazione 'modernista' del linguaggio di Conrad all'altezza dei cosiddetti 'romanzi politici' è documentata da M. GREANEY, *Conrad, Language, and Narrative*, cit.

Capitolo VIII

***Victory*: testo e intertesto**

Il lettore italiano che si avvicini a *Victory*, romanzo apparso nel 1915 al culmine della maturità conradiana, è preceduto da una poco frequentata mitologia della ricezione:¹ Cecchi elogia *Victory* decisamente;² Pavese³ e Montale⁴ lo giudicano la vetta della poesia di Conrad.

Le schede seguenti mettono fra parentesi la questione della poesia e, pur nella consapevolezza, con Valéry, di non poter misurare i passi della dea, tentano l'interpretazione della meccanica, tecnica e stilistica del testo.

La seconda parte di questo capitolo si concentrerà invece sul livello intertestuale del romanzo.

Titolo e sottotitolo

Conrad sceglie un titolo, *Victory*, di tipo *tematico*. Il titolo, breve, come richiedeva la moda dell'epoca,⁵ è, ad un tempo, *a) prolettico*, perché sembra anticipare un finale euforico; *b) antifrastico*, perché la vittoria si rivelerà amara e negata da un *explicit* disforico; *c) intertestualmente operativo*, in quanto prestito biblico (*Corinzi I: 15, 54-56*); *d) tropico*, perché utilizza un lessema di provenienza biblica e spiritualistica per alludere alla vittoria dell'amore carnale sulla morte.

Il sottotitolo è di tipo *misto*, rematico-tematico,⁶ allusivo a fatti formali e

¹ Per una rassegna della fortuna critica italiana di Conrad, rimando a F. CIOMPI, «Under Italian Eyes: Conrad's Critical Reception in Italy», in M. CURRELI (ed.), *The Ugo Mursia Memorial Lectures, II Series*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 215-36.

² E. CECCHI, «Personaggi di Conrad», in ID., *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Il Saggiatore, 1952, pp. 221-23.

³ C. PAVESE, «Joseph Conrad», in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 201-204.

⁴ E. MONTALE, «Melville e *Billy Budd*», Nota introduttiva a H. MELVILLE, *Billy Budd*, Milano, Bompiani, 1984, pp. XXI-XXIII. In tempi diversi, anche Ferdinando Neri, Silvio D'Arzo, Giorgio Manganelli e Alberto Moravia hanno espresso la loro predilezione per *Lord Jim* e *Victory* all'interno del macrotesto conradiano.

⁵ F. KARL, *Joseph Conrad: The Three Lives*, cit., p. 754.

⁶ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 78.

contenutistici. L'autore fa precedere l'elemento rematico, *Tale*, dal sintagma *An Island*, che viene a completare un sottotitolo orientato sulle funzioni: *a) descrittiva*, grazie alle evidenti inferenze interpretative di tipo geografico, immediate per il lettore di Conrad, e *b) seduttiva*, in quanto tali suggestioni sono altresì promissorie di un esotismo negato dall'autore ma misletto, da una parte del pubblico coevo, nel macrotesto conradiano. La funzione seduttiva è particolarmente evidente anche nel titolo. *Victory* apparve infatti in piena guerra mondiale, e, malgrado Conrad si curi di deflettere, nella «Author's Note», da qualsiasi sospetto speculativo, il titolo dovette esercitare un richiamo esplicito e fuorviante per il coevo lettore di celebrazioni patrie e finanche paraletteratura bellica.

Ma la parte tematica del sottotitolo può avere connotazioni rematiche anche per il lettore conradiano più esperto. Pavese vi riconoscerebbe le stigmate di un'esperienza originale, il tipico «sapore di ciancia, di pettegolezzo raccolto nell'ozio dei porti o sedendo su poltroncine di vimini nelle verande tropicali». ⁷ Che è notazione esatta ove la si completi osservando come l'esperienza originale nutra, in Conrad, un'esperienza culturale innovativa: il rinnovamento delle forme del narrare conseguito reinscrivendo il parlato quotidiano nel gioco rifrattorio di voci e punti di vista.

Inizio e fine

Ho già ricordato come Conrad e Ford concordassero sull'esigenza che l'attenzione del lettore venisse «gripped at once», a inizio racconto. La strategia è perseguita, nell'*incipit* di *Victory*, tramite: *a)* il registro ironico; *b)* la pressoché immediata introduzione del *centro dell'interesse*,⁸ ovvero l'eroe del romanzo, Axel Heyst. Il testo inizia con un'ironia epistemica e indexicale: «There is, as every schoolboy knows in this scientific age, a close relation between coal and diamonds» (p. 57).⁹ Si ironizza esagerando il grado di diffusione della cultura scientifica e includendo indexicalmente il lettore tra i dominatori di tali conoscenze. Il registro ironico, sulla cui funzione nel testo sono ancora utili le osservazioni di Robert Secor,¹⁰ è mantenuto nelle descrizioni funzionali del carbone

⁷ C. PAVESE, «Joseph Conrad», cit., p. 201.

⁸ S. CHATMAN, «Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus», in *Poetics Today*, VII, 2, 1986, pp. 189-204.

⁹ J. CONRAD, *Victory: An Island Tale*, Harmondsworth, Penguin, 1989, p. 57. Da questa edizione, curata da Robert Hampson, provengono tutte le citazioni successive.

¹⁰ R. SECOR, *The Rhetoric of Shifting Perspectives: Conrad's 'Victory'*, University Park, Penns., Pennsylvania State U.P., 1971, pp. 53-57.

(«Now, if a coal-mine could be put into one's waistcoat pocket», p. 57), e dell'organizzazione capitalistica del lavoro: «The Tropical Belt Company went into liquidation. The world of finance is a mysterious world in which, incredible as the fact may appear, evaporation precedes liquidation. First the capital evaporates, and then the company goes into liquidation» (*ibid.*).¹¹

L'*incipit* è inoltre di tipo *emico*, in quanto esplicitamente esibisce l'identità del personaggio presentato. L'interesse del lettore viene orientato sul riempimento del costruito vuoto 'Axel Heyst', e, soprattutto, sulla ricerca di spiegazioni dei contraddittori tratti 'praticità, misticismo, risibilità', ascritti al personaggio.¹²

L'inizio di *Victory* è, a un tempo, tipico e insolito entro il macrotesto conradiano. La tipicità deriva da molteplici fattori: *a*) il relativamente scarso uso di elementi nessili congiuntivi a favore di una paratassi brevilouquente, che imita la modestia lessicale di un'emittenza intradiegetica e, quindi, fa largamente uso del parlato-parlato; *b*) il peso referenziale degli avverbi («First», «then», «faintly», «spasmodically», «intermittently», pp. 57-58), però frequentivamente non ingombranti;¹³ *c*) l'uso del modalizzatore *as* seguito da *if* (p. 57) al fine di metaforizzare la realtà;¹⁴ *d*) l'esterocezione descrittiva sia dell'ambiente, sia degli esistenti, i quali, visti dall'esterno, si pongono come enigmi al narratore e al lettore; *e*) il conseguente carattere ipotetico di ogni interpretazione dell'agire umano: «I believe» (pp. 57, 58), «It may, indeed, be» (p. 57), «I suppose» (p. 58); *f*) l'attacco *in medias res* che prelude a ricapitolazioni analettiche (prima apprendiamo del fallimento economico della Tropical Belt Company, poi se ne narra la storia); *g*) l'uso di definizioni contraddittorie dei personaggi (Heyst è, apparentemente, un pratico e un mistico, un pazzo per alcuni ma non per altri; certo un tipo strano – «Queer chap», p. 60); *h*) l'iniziale adibizione del *sommario* come modalità narrativa; *i*) la presenza di un narratore coinvolto nella storia e parte solidale di un organismo sociale («we 'out there'», p. 57), e quindi simile, in quanto individuo ragionevolmente ordinario, al Marlow di *Lord Jim* e *Heart of Darkness*; *j*) la focalizzazione dell'interesse su di un esistente invece straordinario ed onimamente evocato (l'analogia più evidente è con Lord Jim).

Elementi di atipicità sono invece: *a*) il gran numero di *correctiones* principal-

¹¹ Secondo Terry Collits, per più versi, il romanzo sembra condividere le coeve analisi del capitalismo proposte da osservatori come Hilferding e Lenin: «All of them record a shift in the economic structure from 'banking finance', as represented, for example, by the capitalist individualism of Holroyd in *Nostramo*, to finance 'capital'», T. COLLITS, *Postcolonial Conrad*, cit., p. 164.

¹² Come osserva Andrea White, «Identity is revealed here, under the pressures of the colonial world in disarray, as performative rather than a timeless essence», A. WHITE, «'The Profound Perplexity of the Living': Narrating the Bewildered Self in the Colonial World of *Victory*», in *The Conradian*, XXXIV, 2, 2009, p. 17.

¹³ G. CAWTHRA, *Cultural Climate and Linguistic Style: Change in English Fictional Prose from Late Victorian to the Early Modern Period*, London, Macmillan, 1989, p. 82.

¹⁴ F. SENN, *Conrad's Narrative Voice*, cit., p. 129.

mente attualizzate dal disgiuntivo «but», da «not» o «instead of»;¹⁵ b) la giocante grande ansia di specificazione e precisione da parte del narratore.¹⁶

Qual è il fine comune di queste strategie? La retorica dell'*incipit*, sembra intesa a creare una definizione litotica, privativa e denegativa del centro dell'interesse 'Heyst' e dell'atmosfera-ambiente in cui l'eroe staziona. Del personaggio si dice essenzialmente ciò che *non è* (pazzo), ciò che *non può fare* (mettere il carbone nel gilet, far del male agli altri, provocare ostilità, etc.), ciò di cui è privo (forza vitale, passioni). Anche l'ambiente circostante è descritto con connotazioni privative, limitative. Si dice come gli elementi ambientali non possono essere utilizzati: «coal is a much less portable form of property» (p. 57), «if a coalmine could be put into one's waistcoat pocket – but it can't» (*ibid.*). Si sottolinea ciò di cui essi sono privi: «a deplorable lack of concentration in coal» (*ibid.*), «a tepid, shallow sea; a passionless offshoot» (*ibid.*). Si forniscono definizioni limitative della natura: «An island is but the top of a mountain» (*ibid.*). La semantica testuale individuerà, coerentemente, la propria logica nel tentato processo di saturazione, da parte del personaggio, delle proprie carenze passionali. In questo senso, è pure significativa la ricorrenza, in *Victory*, di un preciso schema circolante nelle cornici inizio-fine di vari romanzi conradiani. È molto frequente, in Conrad, un inizio narrativo con sommario in terza persona, ovvero *report* nella terminologia di Stanzel,¹⁷ e una conclusione invece dialogica o meglio di «scena drammatizzata»,¹⁸ in cui si intersecano dialogo e *report* o istruzioni di regia culminanti in verbi locutori. La funzione di questa struttura è, solitamente, sancire la transizione di un personaggio dalla separazione dal mondo o dalla conoscenza al pieno coinvolgimento sociale e all'acquisizione di una competenza epistemica. In *Victory*, sia la fine originariamente progettata (cap. 13), sia l'effettiva conclusione, testimoniano dialogicamente del profondo coinvolgi-

¹⁵ Alcuni prelievi tra le *correctiones* o aggiunte esplicative con *but* ingressivo: «but coal is a much less portable form of property» (p. 57), «but it can't» (*ibid.*), «but they account for the persistent inertia of Heyst» (*ibid.*), «but not inimically» (*ibid.*), «but this could not be said of Axel Heyst» (*ibid.*), «But he never did that» (p. 58), «but there is a tremendous difference between the two» (*ibid.*). Esempi di *correctiones* o definizioni negative gestite da *not*: «It was not a mean store» (p. 55), «He was not mad» (*ibid.*), «forced, I believe, not voluntary» (pp. 58-59). O attualizzate da *instead of*: «instead of the imponderable stormy and transparent ocean» (p. 57).

¹⁶ «An inert body can do no harm to anyone, provokes no hostility, is scarcely worth derision. It may, indeed, be in the way sometimes» (p. 57); «His most frequent visitors were shadows, the shadows of clouds» (*ibid.*); con sinonimia glossante, «a shallow sea, a passionless offshoot of the great waters which embrace the continents of this globe» (*ibid.*); «his employers – his late employers, to be precise» (p. 58). Le precisazioni sono spesso gestite da incisi e sintagmi con valore restrittivo del punto di vista e dell'autorità epistemica del narratore: «from that point of view» (p. 57), «at the same time» (*ibid.*), «incredible as the fact may appear» (*ibid.*), «in a sense» (pp. 57, 58), «very likely» (p. 58).

¹⁷ F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge U.P., 1982, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*

mento attoriale nella storia. L'*explicit* si svolge come scena drammatizzata in cui Davidson risponde al funzionario incaricato dell'inchiesta sugli eventi luttuosi di Samburan e l'ultima parola del testo è la commatica, virgolettata risposta del personaggio escusso: «Nothing». Il testo snoda il proprio percorso semantico lungo l'asse funzionale-assiologico *mancanza* (di interesse per il mondo, le passioni e la vita, da parte di Heyst), *liquidazione della mancanza* (coinvolgimento nella vita a causa di Lena), *sanzione eternante della mancanza* (morte dell'eroe a seguito della sua inadeguatezza al mondo): dal privativo alla saturazione parziale della privazione, al nulla.

Il ritmo del testo: estensione, espansione e contrazione

La lettura delle prime due parti del testo può suscitare un senso di lentezza, ripetitività, addirittura inaccessibilità, che risultano imprevedibili in un maestro degli scorci quale Conrad. La scelta dell'autore, anziché sulla consueta vertigine ellittica, cade sull'ossessione della massività, sul faticoso rimestare una liturgia di preparativi, privilegiando una logica del *discorso* grevemente funzionalistica, piuttosto che le attrazioni sospensive o speditive della *storia*. Per valutare la velocità e il ritmo del testo, inteso come macrolessia e quindi, direbbe Jauss, come segnicità leggibile nell'orizzonte progressivo della lettura, un criterio eleggibile è analizzarne la struttura meccanica. Sappiamo che Conrad attribuiva a quest'ultima un'importanza non lieve, tanto da protestare per arbitrarie riparafrasi e manipolazioni di capitoli da parte di editori disinvolti. Tabulo intanto l'estensione del testo nei seguenti termini:

<i>Parte</i>	<i>Capitoli</i>	<i>Lunghezza media capitoli</i> (in pagine)	<i>Pagine</i>
I	7	6,3	44,2
II	8	9,8	78,5
III	10	8	80
IV	14	7	98,5

Si nota l'incremento costante del numero dei capitoli, da 7 a 14, e l'aumento del numero di pagine costituenti le unità divisorie superiori, da 44,2 (*Part I*) a 98,5 pagine (*Part IV*). Il romanzo è costruito come un'unità macrolettica divisa in quattro parti e organizzata secondo una logica di *espansione*.¹⁹ Dopo un inizio

¹⁹ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 103-105.

relativamente minimalista, la narrazione si distende in pulsazioni (numero dei capitoli) più ampie, e poi più fitte, per confluire nel grande blocco monotematico delle parti IIII-V, in cui l'azione si riduce al confronto tra Heyst e Lena da un lato e i tre banditi dall'altro. È significativo che i capitoli sottodivisori divengano invece mediamente più brevi nell'ultima parte (circa 8 e 7 pagine): il testo protrae l'unità divisoria superiore (*Part III-IV*) a garanzia dell'ossessività onirica delle circostanze di trama; al contempo, con la maggiore frammentazione dei capitoli entro la narrazione degli eventi tragici, si incrementano le pulsazioni drammatiche e la *suspense*. Nella parte IV del testo, i capitoli da viii a xi sono infatti piuttosto lunghi. Dal capitolo xii al finale del capitolo xiv l'estensione diminuisce e si riduce, anzi, bruscamente, negli ultimi due: i capitoli xiii e xiv sono rispettivamente di circa 4 e 3 pagine. La *contrazione*²⁰ della struttura meccanica è introdotta come controcanto alla massività, continuità ed ossessiva unitarietà della struttura tematica.

Movimenti narrativi

Un secondo criterio per valutare la velocità del racconto è quello dell'analisi strutturale di derivazione genettiana, che tiene conto dell'alternanza di cinque movimenti principali: sommario, pausa, scena, ellissi e analisi. Come è noto, tempo della storia e tempo del racconto stanno, entro i suddetti movimenti narrativi, nelle seguenti relazioni: pausa TR = n, TS = O; analisi TR > TS; scena TR = TS; sommario TR < TS; ellissi TR = O, TS = n.

Mi limiterò alle osservazioni macroscopiche, rilevando come il racconto rallenti vistosamente il proprio ritmo in modo progressivo secondo tre modalità: *a)* incremento dell'incidenza della scena; *b)* decremento apprezzabile della frequenza dei sommari, la cui presenza ha invece funzione di orientamento, introduzione e, appunto, velocizzazione, nella prima parte del testo; *c)* decremento massiccio delle ellissi, il movimento di maggiore velocizzazione del racconto.

La *scena* assume, dunque, un valore molto più pronunciato nelle parti II, III, IV. Nella prima parte, la scena più ampia è quella relativa all'incontro tra Heyst e Morrison a Delli (I, ii, pp. 64-68), con un'estensione di circa cinque pagine, ma in cui il dialogo è inframezzato da parti narrative molto ampie. Le altre scene sono solitamente costituite da scambi dialogici brevissimi che occupano poche righe, o circa una pagina – tolti corposi intermezzi narrativi – nei dialoghi tra Davidson e Schomberg (I, v, pp. 83-85), tra Davidson e Mrs Schomberg

²⁰ *Ibid.*

(*ibid.* pp. 86-88), e tra Davidson e Heyst (I, vi, pp. 98-101). In questa prima parte, il sommario si alterna spesso al *discorso riportato*: il narratore riporta, a integrazione del suo discorso, opinioni, voci, espressioni virgolettate ascrivibili a personaggi definiti o anonimi, che non hanno controparte dialogica. Nella seconda parte la scena occupa i seguenti spazi:

- II, i 114-17: 3 pp. circa.
- II, ii 119-21: 2 pp. circa.
- II, ii 123-27: 5 pp. circa.
- II, iv 135-39: 5 pp. circa (con molta narrazione).
- II, v 142-49: 8 pp. circa (con molta narrazione).
- II, vi 153-62: 9 pp. circa.
- II, vi-viii: 153-89: 37 pp. circa (primo grande incremento, con l'ampia scena in cui interagiscono dialogicamente Ricardo e Schomberg).

Nella parte III, dopo alcune brevi scene, abbiamo:

- III, iii-iv, pp. 204-27: 24 pp. circa (macrosequenza dialogica: la presentazione dell'idillio tra Heyst e Lena).
- III, vi-vii, pp. 238-50: 23 pp. circa, con molta narrazione (l'approdo dei tre banditi a Samburan).
- III, x, pp. 264-77, 13-14 pp. circa (il dialogo tra Jones e Ricardo durante la prima notte di permanenza a Samburan).

Nella IV parte, largamente dialogica, le scene ampie includono:

- IV, ii-iii, pp. 291-98: 7 pp. circa (l'incontro di Lena e Ricardo).
- IV, v, pp. 307-19: 12 pp. circa (dialogo tra Lena e Heyst con incassata la scena di confronto tra Jones e Heyst, sempre con netto dimensionamento dialogico).
- IV, viii, pp. 331-40: 9-10 pp. circa (dialogo tra Heyst e Lena allorché si recano a chiedere aiuto a Wang).
- IV, ix, pp. 341-50: 9-10 pp. (con molta narrazione; successivo dialogo tra Heyst e Lena, ambientato nel loro bungalow).
- IV, xi, pp. 357-70: 14 pp. circa (Heyst rivela a Jones la presenza di Lena sull'isola).

Il sommario

Tra i sommari più significativi abbiamo:

- l'impresa commerciale di Heyst, narrata alle pp. 71-74 (I, iii), e, in parte, alle pp. 57-59 (I, i): TR = 5 pp. circa, TS = 2 anni;
- il passaggio del canale di Suez da parte di Morrison, la sua visita e la successiva morte in Inghilterra occupano un sommario di circa metà pagina: TR = 16 righe, TS = settimane (?), mesi (?), (II, ii, p. 72);
- la storia di Lena – fuga della madre, morte del padre, povertà e sfruttamento – è riportata altrettanto succintamente (II, ii, pp. 118-19): TR = circa 19 righe, TS = n anni (infanzia e prima giovinezza della ragazza);

- la storia familiare di Heyst, rievocata poco dopo (II, iii, p. 129), non è meno laconicamente elocutivizzata TR = 15 righe circa, TS = 21 anni (18 a scuola, 3 con il padre).

Nella parte III, il sommario più esteso, con funzione effettivamente retrospettiva, è la narrazione del viaggio dei tre fuorilegge e Samburan: III, vii, p. 242, metà pagina per decine di ore di navigazione. Nella parte IV, questo tipo di sommario retrospettivo scompare: la scena domina, il tempo del racconto si dilata omologandosi a quello della storia.

L'ellissi

Ma la tecnica di rallentamento più evidente, anche più cospicua dell'adibizione del racconto ripetitivo (narrazione molteplice di un episodio, solitamente con scarti analettici), è il diradamento delle ellissi. Essa è frequente nella prima e seconda parte del romanzo, mentre scompare quasi del tutto o è ridotta al minimo nelle parti III e IV. Per valutare la velocità narrativa della prima parte, si considerino le seguenti ellissi esplicite:

- «later, years afterward» (p. 61), ellissi che copre l'arrivo di Heyst nelle isole ed il tempo della sua associazione con Morrison: «when the last vestiges of youth had gone off his face» (*ibid.*). TS = poco meno di 15 anni, TR = 0;
- «not long afterward» (p. 71), Heyst diviene manager della Tropical Belt Company;
- «I have agreed to pick him upon my next trip in twenty days' time» (p. 82); «Davidson happened to be two days late» (p. 83); TS = 22 giorni, TR = 0;
- «I [Il narratore primo] did not meet Davidson again for three months» (p. 97), TS = 3 mesi, TR = 0;
- «Some considerable time afterward» (p. 102), il narratore primo incontra di nuovo Davidson;
- «On a later evening» (p. 118), pochi giorni dopo aver parlato con Heyst, Lena gli racconta la sua storia;
- «Three weeks later» (p. 140), ovvero dopo l'arrivo di Jones e i suoi accoliti, Schomberg è al limite della sopportazione.

Il progresso verso la continuità temporale e, parallelamente, verso la massività e l'oppressività, inizia in II, vi: la conversazione tra Ricardo e Schomberg, che verosimilmente si protrae per parte di un pomeriggio, occupa ben tre capitoli. Il rallentamento del racconto è funzionale alla semantica della storia, dacché si narra l'ossessione di Schomberg che non riesce a liberarsi dei tre banditi.

Per quanto attiene alla relazione tra i capitoli, esiste continuità temporale ed evenemenziale ininterrotta da III, iii, sino a IV, xii: dall'idillio di Heyst a Lena a Samburan sino alla morte di Lena. Vi è addirittura un sostanziale rispetto delle

unità tragiche: luogo, Samburan; tempo, 48 ore circa; azione, lotta per la conquista di un tesoro e di una ragazza.

Per una sintesi discorsiva e tabulare del rallentamento del racconto si può procedere alla seguente schematizzazione:

<i>Parte e capitolo</i>	<i>Tr</i>	<i>Ts</i>	<i>Contenuto</i>
I-II, i	6,5 pp.	15 anni circa	permanenza di Heyst nelle isole prima di conoscere Lena
II, i-iii	24 pp.	< 22 giorni	incontro di Heyst con Lena e suo rapimento
II, iv-vi	17 pp.	> 3 mesi	permanenza di Jones e Ricardo presso l'hotel di Schomberg
II, vi-viii	36 pp.	<un pomeriggio	conversazione fra Schomberg e Ricardo su Heyst, Lena e il tesoro di Samburan
III-IV, xiii	173 pp.	48 ore circa	arrivo dei banditi a Samburan, scontro con Heyst e Lena
IV, xiv	3 pp.	=TR?	testimonianza di Davidson all'inchiesta

Il rallentamento del racconto è evidente, anche se la linearità del decremento è irregolare, rotta com'è, ad esempio, dalla seconda sequenza narrativa in cui si narra, con agio, dell'incontro tra Heyst e Lena. In seguito, il racconto si contrae avvitando su se stesso, la lentezza si fa greve, opprimente, per servire l'atmosfera d'incubo della storia. La permuta di elementi strutturali in fatti di contenuto è ispirata a ragioni di funzionalità inattraente. Dopo l'agile e ironico inizio, progressivamente il grumo del tempo narrativo si dilata e accumula pressando alla clausola egressiva del testo, pressoché senza soluzione di continuità temporale, come una forza ponderosa da estrarre all'imbuto dell'*explicit*, a sfogo di una tensione iperprotratta. Al pari della tempesta atmosferica che aleggia a lungo su Samburan ed esplose nel tuono contemporaneo allo sparo con cui Jones uccide Lena, e analogamente alla parallela, lunga attesa dell'esplosione passionale e agentiva dei personaggi, da tempo impegnati in fughe dalla vita e da antagonisti concreti, come Heyst, o in fughe dalla noia, come Jones, oppure presi da strategie difensive, schermaglie e abduzioni metacomportamentali per poi erompere improvvisamente, così il racconto si gonfia temporalmente, monta, e, finalmente, schianta.

Le strategie narrative in rapporto all'intreccio

L'analisi del rapporto intreccio-fabula evidenzia quattro strategie narrative primarie. *a)* Anzitutto una strategia di *distanziamento*. Quasi tutti gli eventi violenti che affollano il narrato sono analetticamente distanziati nel passato e rievocati in modo indiretto: l'incontro di Ricardo con Jones e la loro rapina narrati da Ricardo a Schomberg (II, vi); il suicidio di Heyst, la morte di Jones, Ricardo e Pedro (IV, xiv). È una forma di pudore dell'alta letteratura nei confronti di materiale paraletterario, ma la strategia ha anche una valenza epistemica perché il passato finisce per essere il 'tempo dell'avventura', mentre il presente diviene il tempo della tentata razionalizzazione dell'oscuro, del dirompente e dell'eversivo trascorsi. Il presente è inoltre il tempo della parola e del pensiero, mentre l'azione diviene una parentesi sminuita e rimpicciolita dalla distanza temporale e da focalizzazioni indirette. La morte del superuomo Jones, ad esempio, è verbalizzata da una *dubitatio* che la relega a fatto assolutamente irrilevante e trascurato: «I suppose he tumbled into the water by accident – or perhaps not by accident» (p. 384). Eccezione significativa è la morte di Lena, invece messa in primo piano, tramite una narrazione al presente narrativo del suo melodrammatico sacrificio. L'evento climattico ha il suo antecedente nel ferimento di Lena da parte di Jones, episodio in cui traspare: *b)* una strategia di *ritardo*. Questa dilazione è usata a fini di *suspense* in quanto sospende l'azione in limine alla fine capitolo. Jones, in IV, xi, osserva Ricardo e Lena dall'esterno, impugnando una pistola. Chiede a Heyst di abbassarsi e si dispone a sparare, ma, con una dissolvenza, la narrazione passa al capitolo successivo. Qui, un inserto analettico rimanda all'arrivo di Ricardo nel bungalow della ragazza, e solo allora si narra dello sparo.

Il capitolo xii (della parte IV) termina inoltre con Ricardo in fuga e Lena in possesso del suo pugnale. La struttura meccanica del testo richiede una pausa che, assieme alla *parallissi* (ritenzione di informazione concernente il ferimento di Lena), rimanda per diverse pagine la rivelazione dell'evento. E quando è narrato, esso ha un focalizzatore indiretto e distanziante, Heyst: «You have been shot, dear Lena» (p. 380).

Analoghe considerazioni ispira l'evento riguardante il rapimento di Lena da parte di Heyst. In II, ii Heyst annuncia l'azione, ma il testo ne ritarda la narrazione frapponendo, nel capitolo seguente, un segmento analettico riguardante la relazione tra Heyst e il padre: quindi, anche il rapimento è narrato in modo distanziante, dal punto di vista indiretto di Schomberg.

Abbiamo poi *c)* una strategia di *diffrazione*, per cui alcuni episodi sono narrati più volte da diversi punti di vista. Il caso principale è la visita di Heyst a Jones e Ricardo narrata in IV, v, dal punto di vista dello svedese; mentre in IV, vii, l'episodio è brevemente richiamato dal narratore e commentato dal punto di vista

dei banditi. È una tecnica qui adibita soprattutto come mezzo di sutura del racconto. Ha ad esempio statuto *ripetitivo* anche l'arrivo di Heyst all'hotel di Schomberg narrato in IV, ii con focalizzazione interna su quest'ultimo e richiamato con focalizzazione esterna in II, i. E la fuga di Lena con Heyst è rivelata in III, v, dal punto di vista di Davidson, ma rinarrata in II, iii, dal punto di vista di Schomberg. Sappiamo che questa tecnica, tipica di Conrad, è finalizzata a problematizzare il reale relativizzandone le interpretazioni. Questa adibizione del ripetitivo assolve, infine, anche a una *d*) strategia di *ridondanza*: come la tempesta monta lentamente, anche il racconto si avvita su se stesso, creando un'atmosfera greve e l'attesa di uno scioglimento violento e liberatorio.

Descrizione: la natura assiologizzata a Samburan

Mai banalmente eteronoma, la natura di Conrad è nondimeno sovradeterminata. La topografia di Samburan è binaria: allo spazio dei bianchi, si oppone quello abitato dai nativi, delimitato da una barriera eretta contro la «march of civilisation» (p. 330). In questo teatro dell'azione principale, o *setting*,²¹ la civiltà si mischia con la locupletazione della sua antitesi, il degrado; gli esistenti sono malvagi e la natura è selvaggia. D'altra parte, nello spazio occupato dai nativi, la paura dell'ignoto e l'ignoranza del progresso tecnologico sono controbilanciati dalla gentilezza della natura e dalla pacificità degli esistenti. Nel *setting* civilizzato, la natura copre i segni della decadenza e riconquista ciò che il progresso le aveva sottratto:

<i>Segni di civiltà</i>	<i>Segni di degrado</i>
bungalow	abbandono
canale artificiale	ostruzione
binari	ruggine
utensili («spade», p. 199)	ruggine
miniera	sostegni deboli. Opera di corrosione da parte delle formiche
«headquarters» (p. 193)	desolazione / «bones buried in the grass» (<i>ibid.</i>)
«sanguine enterprise» (<i>ibid.</i>)	«decaying bones» (<i>ibid.</i>)
«coal-mine» (p. 248)	«ghosts of things that have been» (p. 248)

La cornice secondaria (*frame*), ossia lo spazio contiguo all'ambientazione principale ma da essa separato,²² è essenzialmente descritta in modo indiretto:

²¹ Uso il termine in questo senso, come definito da R. RONEN, «Space in Fiction», in *Poetics Today*, VII, 3, 1986, p. 425.

²² *Ibid.*, p. 426.

si fornisce la descrizione di un oggetto che allude all'interezza dello spazio, la barriera, cosparsa di lance.

La barriera è un segno («a sign», p. 331), commenta Heyst. Per interpretarlo, occorre anzitutto valutare l'antitetica connotazione della natura nel *setting* della civiltà e nel *frame* secondario del contesto nativo:

<i>Setting</i>	<i>Frame secondario</i>
«grass of two wet seasons' growth» (p.193)	«fresh-cut branches» (p. 330)
«burnt grass» (p. 281)	«leaves [...] green» (p. 330)
«noise of the wind tossing the leaves» (p. 193)	«gentle breeze sleeping over the top» (p. 330)
«infernal heat» (p. 369)	«cooler air» (p. 422)

La natura del *setting* civilizzato è selvaggia, violenta, incondita; la natura del *frame* secondario è gentile e fresca. La realtà nativa presenta un'incontaminata, idealizzata purezza.

E ora l'ultima, significativa, antitesi, stavolta di tipo assiologico:

<i>Setting</i>	<i>Frame secondario</i>
«illusion of progress» (p. 193)	«fear of the unknown» (p. 331)
«failure of the commercial enterprise» (p. 193)	«trading vessels» (p. 425)
[carbone]	
«evil intelligence»	«peaceable, kindly folk» (p. 333)
«instinctive savagery» (p. 318)	

Wang nega a Heyst il trasferimento nello spazio perché attirerebbe la malvagità dei visitatori sul villaggio. Ma, a livello di significato ulteriore, nel diniego è leggibile il fallimento di Heyst, dell'idealismo civilizzatore, di comunicare e interagire con la cultura nativa.

Narrazione e scrittura

Il primo personaggio che si presenta al lettore è l'anonimo narratore intradiegetico, testimone degli avvenimenti parzialmente rappresentato (*dramatized*, nella terminologia di Booth).²³ Le proprietà di tale narratore includono, accanto alle marche proprie del vocalizzatore responsabile di una narrazione, una serie di isotopie stilistiche riguardanti la struttura e la lingua, passando per tutti i livelli intermedi: le proprietà di un narratore *scripteur*.²⁴

²³ W. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Penguin, 1983, pp. 151-53.

²⁴ S. AGOSTI, *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 111.

La sineddoche delle persone

Il narratore esordisce con le espressioni in prima persona singolare che gli pertengono: «I believe» (p. 57); «I suppose» (*ibid.*). Ma già a metà della prima pagina egli trascorre alla prima persona plurale: «the persistent inertia of Heyst, at which we ‘out there’ used to laugh among ourselves – not inimically» (*ibid.*). Il ‘noi’ adottato dal narratore si riferisce alla comunità di marinai che è solita riunirsi a Sourabaya, presso l’hotel di Schomberg, riandando a esperienze professionali e circostanze esistenti di varia natura. Il narratore s’iscrive in un gruppo di cui mostra di condividere implicitamente i valori, un consorzio omogeneo che può essere ora narratorio intradiegetico, ora punto di vista collettivo implicito, ora esplicitato per sineddoche narrativa (*we per I, I per we*): «We doubted whether he had any visions of wealth» (p. 59); «We asked him if he had passed that way lately» (p. 89).

La sineddoche, insieme alla contrapposizione pronominale *io-noi vs egli*, serve a sottolineare l’isolamento e la diversità di Heyst rispetto al gruppo, una differenza che risalta pure in relazione ad un altro insolito marinaio, Morrison, la cui peculiarità risiede nell’essere afflitto da un eccessivo altruismo per riuscire come buon commerciante: «Morrison was ‘one of us’» (p. 62); «Morrison knew no more of Heyst than the rest of us» (p. 66).

I grafismi

Al narratore *scripteur* sono inoltre ovviamente ascrivibili quegli effetti segno che interessano particolari puntuativi, tipografici e iconici, quali i corsivi, le evidenziazioni dei caratteri e la profilatura del testo. Prevedibilmente, il corsivo funziona da intensificatore soprasegmentale: «If by *you*, you mean *us*» (p. 211). Tra le funzioni delle maiuscolizzazioni, vi è poi, in modo evidente, quella di segnalare gli attributi antonomastici di Heyst: «the Devil», «the Spider», «the Enemy», «the Hermit». La virgolettatura ha spesso funzione ironica: ad esempio, lavorare «for ‘produce’» (p. 62) – visto il fallimento di ogni impresa commerciale in *Victory* – parodizza gli imperativi etici dell’etica imperialista-vittoriana e l’attivismo dinamico di Carlyle. Più sottile è la funzione delle maiuscole in questo passo di importanza capitale nell’economia del testo:

Do I? Ah, that’s it. I don’t know how to talk. I have managed to refine everything away. I’ve said to the Earth that bore me: «I am I and you are a shadow». And, by Jove, it is so! But it appears that such words cannot be uttered without impunity. Here I am on a Shadow inhabited by Shades. How helpless is a man against the Shades! How is one to intimidate, persuade, resist, assert oneself against them? I have lost all belief in realities... Lena, give me your hand (p. 335).

Il narratore *scripteur* interviene qui graficamente sul discorso altrui, in questo caso Heyst, per introdurre sovrasensi. Vi è un gioco di alternanza di maiuscole e minuscole che interessa segni di grande rilievo ideologico: soggetto e oggetto, Heyst e la terra, l'individuo ascetico negatore della realtà materiale e la mondità stessa (realtà esterna, passioni, antagonisti).

La fenomenologia pronominale e coreferenziale del rapporto Heyst-realtà esterna è configurabile nel modo seguente:

I-me <i>vs</i> Earth	(confronto titanico e paritario: la terra è maiuscolizzata al pari dell'io)
I <i>vs</i> you-shadow	(superiorità sprezzante del soggetto separato dal mondo: la realtà è, schopenhaurianamente, apparenza <i>minuscola</i>)
I <i>vs</i> Shadow-Shades	(minacciosità del mondo che il soggetto deve affrontare suo malgrado: le ombre si materializzano ingigantite dalla maiuscola)
a man <i>vs</i> Shades	(spersonalizzazione del soggetto inerme dinanzi al mondo)
one <i>vs</i> them	(proseguimento del processo di spersonalizzazione del soggetto, ingrignimento dell'originale supponenza dell'io nella categoria grammaticale dei pronomi indefiniti)
I → realities	(sforzo estremo di trapiantare la condizione monadologica protendosi verso il reale)
me → Lena	(totale affidarsi all'intersoggettività, confessandosi incapace di autonomia pragmatica, ridimensionamento del proprio ruolo a vantaggio del tu, porsi del soggetto come appena nato – «man of the last hour» (p. 343) – nelle mani dell'esperienza di vita della donna, «as old as the world» (<i>ibid.</i>))

Il confronto tra Heyst, il negatore della realtà materiale, e la più grande prova della realtà stessa, la terra, inizia su un piede di parità: «I've said to the Earth». «I» e «Earth» sono entrambi maiuscoli. Poi fra i due contendenti sembra prevalere il polo egologico: l'io asserisce se stesso come monade epistemologica, oltre che come dissidente ed esiliato dal mondo delle passioni. Ma in seguito l'io, lentamente, trascolora, perde le connotazioni di forza antagonista e sicurezza monadologica collocandosi nel qui e ora, nell'immediatezza dei coinvolgimenti nel pragma: «Here I am on a Shadow inhabited by Shades». La terra e gli uomini sono ancora ombre, ma stavolta il grafismo enfatizza l'accresciuto rilievo che la realtà esterna va assumendo: «Shadow» e «Shades» sono entrambi maiuscoli. La debolezza dell'io è veicolata dalle mutazioni logico-grammaticali del pronome, che si spersonalizza nel generico «a man»: «How helpless a man is against the Shades!». Mentre l'impendere minaccioso dei concretissimi fantasmi

della realtà, degli inviati del mondo esterno, è sottolineato dal permanere maiuscolo del lessema «Shades».

Il processo di spersonalizzazione del soggetto prosegue: «How is one to intimidate, persuade, resist, assert oneself against them?». Adesso egli, ignaro delle modalità esistentive della vita attiva, ricerca istruzioni per essere-con appellandosi a Lena, l'esperta del mondo. L'originale supponenza dell'io scolorisce nella categoria grammaticale dei pronomi indefiniti: l'io diventa semplicemente «one».

I coreferenti minuscoli della terra e degli esistenti, «them» e «realities», introducono un ulteriore sviluppo. Heyst, incapace di appaersarsi nella dimensione obiettiva della realtà e in quella intersoggettiva delle passioni, sembra constatare il proprio ineluttabile sradicamento: l'io è di nuovo maiuscolo, la realtà minuscola. Ma il ripiegamento è respinto con uno sforzo estremo di traguardare la dimensione monadologica: «I've lost all belief in realities... Lena, give me your hand» (p. 335).

Il profilo del testo: dialogo congiuntivo vs dialogo disgiuntivo

Un altro grafismo importante riguarda certamente il *profilo* del testo e precisamente la sua paragrafizzazione, che dà origine alla redazione congiuntiva o disgiuntiva dei dialoghi. In *Victory*, registriamo una prevalenza assoluta del dialogo disgiuntivo, per cui il profilo del testo registra continuamente il rientro tipografico a demarcazione dei turni dialogici. Inutile moltiplicare gli esempi, disponibili ad apertura di pagina. Questa uniformità tipologica è ascrivibile a ragioni di economia: grazie ai turni disgiuntivi, il lettore individua con più agio l'avvenuta transizione degli scambi dialogici. Cionondimeno una funzionalità deliberata presiede certamente all'adibizione del dialogo congiuntivo, e, salvo errore, l'evento, in *Victory*, si dà in un unico caso:

«*Nothing can break in on us here*», he went on; and as if there had been an appeal or a provocation in her upward glance, he bent down and took her under the arms, rising her straight out of the chair into a sudden and close embrace. Her alacrity to respond, which made her seem as light as a feather, warmed his heart at that moment more than closer caresses had done before. He had just felt the clasp of her arms round his neck, when, with a slight exclamation – «*He's here!*» – she disengaged herself and bolted away into her room (pp. 233-34, corsivi miei).

Come si nota, è Heyst a esordire con un contributo dialogico constativo e Lena a concludere il paragrafo con il suo rovesciamento. L'ironia antifrastica dell'unico scambio dialogico congiuntivo risiede nel rovesciamento dell'incauta apodissi iniziale di Heyst: «*Nothing can break in on us here*» (si ricordi il «*Nothing can touch me*» di *Lord Jim*), smentita dall'apparizione di Wang, il

quale annuncia l'avvistamento della nave che conduce i tre banditi a deturpare la serenità edenica di Samburan: «He's here!».

Il dialogo congiuntivo serve, nell'episodio, a rimarcare l'illusorietà della felicità secessionista in un Eden sottratto all'alea e alla malvagità. Segna il culmine dell'unione di Heyst e Lena, il clima idillico, il trionfo del *romance*, che il narratore ha cura di evidenziare chiamando a raccolta gli stereotipi più abusati della fraseologia erotica: le braccia si stringono intorno al collo; la ragazza, secondo la più assopita delle similitudini, è leggera come una piuma e scalda il cuore dell'amato.²⁵ Eppure, mentre il livello lessicale indulge all'ovvio, il livello strutturale opera sul differenziale minimo supportando, con la tecnica dialogica congiuntiva, la complessità ironica dell'episodio. È, del resto, una caratteristica comune a buona parte del macrotesto conradiano quella di rivelarsi magistralmente bilicato tra la materia basso-mimetica, avventurosa o erotica che sia, e la genesi della materia stessa da parte di un significante pregiato.

L'intertestualità come filologia epistemica e archeologia del sapere

La filosofia di Derrida, che ha sottratto il dialogismo tra i testi al controllo pragmatico, certamente sottoscriverebbe l'aforisma di Joyce secondo il quale non sappiamo mai di chi si masticano i pensieri. Per il filosofo francese, ogni testo, ogni senso è infatti implicazione infinita, rinvio indefinito da significante a significante in un tentativo di fare ancora segno e differire. Ogni parola, per il testualismo forte, serba diacronicamente traccia di usi precedenti e ogni utilizzo deliberato apre, sincronicamente, alle aporie della *distinctio*: posizioni che il decostruzionismo ha reso ampiamente operative diffondendo sfiducia nella filologia. Contro tali teorie, l'odierna filologia intertestualista recupera il dialogismo di Bachtin, per il quale le enunciazioni, in questo consentendo con Derrida, non sono indifferenti le une alle altre né autosufficienti; esse si conoscono e si riflettono a vicenda: «un'enunciazione non può non essere, in una certa misura, anche risposta a ciò che è stato detto su un dato oggetto, su una data questione, anche se questa responsività non si manifesta con chiarezza esteriormente: essa si manifesta nelle armoniche del senso, dell'espressività, dello stile e nelle più sottili sfumature della composizione».²⁶ Un'enunciazione, continua Bachtin, è

²⁵ Il frequente ricorso a stereotipi, come è noto, valse al romanzo l'anatema di Thomas Moser. La critica più recente ha riconosciuto in questa strategia note di «parody and critique» di elementi popolari, cfr P.L. MALLIOS, «Declaring Victory: Towards Conrad's Poetic of Democracy», in *Conradiana*, XXXV, 3, 2003, p. 149, e V. PAULY, «Overdetermination and Incompleteness in *Victory*», in *L'Époque Conradienne*, XXXIV, 2008, pp. 142 e sgg.

²⁶ M.M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 280-81.

piena di «armoniche dialogiche», e, se non se ne tiene conto, è impossibile capirne lo stile. Ciò che differenzia Bachtin da Derrida e dai testualisti forti è però il richiamo alla contestualizzazione: un'enunciazione, per adottare la terminologia dello studioso russo, per essere adeguatamente compresa, va posta contro lo sfondo del sistema della lingua e del suo contesto reale: «soltanto il contatto tra il significato linguistico e la realtà concreta, contatto che avviene nell'enunciazione, genera la scintilla dell'espressione».²⁷

La storicità e dialogicità della scrittura, così care a Bachtin, hanno effettivamente avuto interpreti razionali anche più recenti. Segnatamente Foucault, con l'archeologia del sapere, e, autonomamente, Pagnini, con la filologia epistemica, da una parte, hanno proposto il superamento della filologia positivista; dall'altra, hanno corretto, implicitamente o esplicitamente, l'anarchia e il misticismo dei testualisti forti, Derrida e i suoi epigoni. Ne è conseguito l'invito al superamento del fontismo – la rinuncia all'esclusiva concentrazione sull'origine, in nome dello studio dei *cumuli discorsivi* – e il passaggio all'intertestualismo.²⁸ Secondo entrambi gli studiosi, la ricerca intertestuale non può infatti limitarsi, positivisticamente, alla fonte accertata, ma deve estendersi pragmaticamente al contesto culturale e interessare tutti i nessi dialogici, dalla fonte, conoscibile nel nitore certo delle modalità di prestito, al testo co-vettore di nuclei dianoetici, sino all'archetipo che, come insegna Frye, è un minimo comune denominatore paragonabile al grumo di colore indistinto e perciò sotteso ad ogni realizzazione particolare. L'intertestualità, magari intesa in simbiosi con il complementare fenomeno dell'interdiscorsività,²⁹ include quindi tutte le modalità di rinvenimento delle idee previste dalla retorica nel momento dell'*inventio*: dal paradigma antropologico, al *topos*, agli *enunciati rettori* (operazioni strategiche basiche che lasciano aperto il maggior numero di opzioni possibili entro lo schema di derivazione enunciativa),³⁰ sino al tema, al motivo e al lemma individuo. Ma la dialogicità intertestuale prescrive, al contempo, la definizione del contesto storico: si precisano i *campi di utilizzazione* di un enunciato,³¹ ovvero le sue modalità di ri-uso all'interno di una precisa *episteme*; si studiano le *formazioni discorsive*, cioè i cumuli dianoetici, non come serie intemporalmente ma come corrispondenze tra più serie temporali; si

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 145; M. PAGNINI, *Semiosi*, cit., pp. 61-63.

²⁹ Uso il termine nel senso di C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 111: «Poiché la parola intertestualità contiene testo, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività».

³⁰ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 169.

³¹ *Ibid.*, p. 87; M. PAGNINI, *Semiosi*, cit., p. 61.

ricercano le *isotopie* intertestuali, o archeologiche, come le chiama Foucault, valutando le transcodificazioni che hanno luogo in cotesti covarianti. Ed il fine è, in fase di approfondimento, ermeneutico: accertare il senso, o i sensi, di una parola, all'interno di un particolare testo, il quale costituisce, a sua volta, il testo di una determinata episteme e di una determinata cultura che agiscono come argine alla deriva dei significati e come naturale sfondo dialogico.

L'intertestualità esterna

Secondo Franco Marengo, *Victory* è l'opera conradiana che intrattiene il più ampio numero di rapporti intertestuali.³² Il palinsesto di *Victory* effettivamente interessa una gran quantità di fonti dichiarate peritestiualmente e testiualmente (*Comus* di Milton, i miti polinesiani), fonti palesi (la Bibbia, *Axël* di Villiers de L'Isle-Adam, Schopenhauer), e testi culturalmente differenziati resi oggetto di dialogizzazione in forme più o meno icastiche o esibite (Carlyle, Nietzsche, Dostoevskij, etc.).

L'influenza di Schopenhauer su Conrad è stata ampiamente documentata e l'esplorazione più autorevole sull'argomento rimane probabilmente *Conrad's Models of Mind* di Bruce Johnson,³³ mentre, tra i contributi italiani, si segnalano, con particolare riferimento a *Victory*, le osservazioni di Valerio Bruni.³⁴ Minor seguito ha invece avuto il saggio di Edward Said che, nell'istituire la diade

³² F. MARENGO, «Introduzione» a *Joseph Conrad: Ultimi romanzi*, Milano, Mursia, 1977, p. XX. Fra i molti riferimenti notati dalla critica, il romanzo *Le Jardin d'Épicure* di Anatole France e *Fort comme la mort* di Maupassant (P. KIRSCHNER, *Joseph Conrad: The Artist as Psychologist*, cit., pp. 232-35 e 193-98); il *Paradise Lost* di Milton (M. KALNINS, «Explanatory Notes» to *Victory*, Oxford, Oxford U.P., 2009, p. 330) e l'*Amleto* (A. SHERBO, «Conrad's 'Victory' and 'Hamlet'», in *Notes and Queries*, November 1953, pp. 492-93).

³³ B. JOHNSON, *Conrad's Models of Mind*, Minneapolis, Mn., Univ. of Minnesota Press, 1971, dove il critico afferma che «it is not at all misleading to say that Conrad is never far from the implications of Schopenhauer's *The World as Will and Idea*», p. 29. Al contrario di Owen Knowles, scettico sulla possibilità di una diretta influenza su Conrad del *Mondo come volontà e rappresentazione* (O. KNOWLES, «Who's Afraid of Arthur Schopenhauer?»: A New Context for Conrad's *Heart of Darkness*», in *Nineteenth-Century Literature*, XLIX, 1, 1994, pp. 75-106), anche Nic PANAGOPOULOS (*The Fiction of Joseph Conrad: The Influence of Schopenhauer and Nietzsche*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, p. 197) ritiene che il capolavoro di Schopenhauer fornisca a *Victory* la sua «fundamental ontology». Sull'argomento, vedi anche F. MADDEN, «The Ethical Dimensions of *Heart of Darkness* and *Lord Jim*: Conrad's Debt to Schopenhauer», in *Conradiana*, XXXI, 1, 1999, pp. 42-62. Secondo Martin Ray, esistono anche precise corrispondenze fra la teoria e la prassi del linguaggio di Schopenhauer e Conrad: «in the work of the German philosopher Conrad encountered a variety of ambiguities and conscious paradoxes that corresponded to the general outline of his own inquiring and hesitant philosophy of language», M. RAY, «Conrad, Schopenhauer, and *le mot juste*», in *The Conradian*, XXXIII, 1, 2008, p. 41. Il libro di Schopenhauer era stato pubblicato a Londra nel 1883, per i tipi di Routledge & Kegan Paul, nella traduzione di R.B. Haldane e J. Kemp.

³⁴ V. BRUNI, *La grande burla. Lettura critica di Victory di Conrad*, Abano Terme, Piovan, 1984.

relazionale Conrad-Nietzsche, preliminarmente osservava come entrambi fossero «disaffected yet admiring students of Schopenhauer» e indicava in *Victory* un referente testuale di privilegiata dialogicità con la filosofia di Nietzsche.³⁵ Per assolvere agli obblighi della filologia positivista, si può quindi riasserire come Conrad ricordi spesso Nietzsche in diverse lettere, in particolare dopo il 1899,³⁶ e come egli abbia letto, tra tanta saggistica interessata al filosofo tedesco, almeno un lavoro introduttivo all'etica nietzscheana pubblicato nel 1899 su *Outlook* a firma dell'amico Edward Garnett,³⁷ e, probabilmente, anche il saggio di Havelock Ellis uscito su *The Savoy* (numeri 2 e 3), la stessa rivista che nel numero 6 avrebbe ospitato un racconto conradiano, «The Idiots».

Ed è precisamente questo nesso tra *Victory* e il pensiero di Schopenhauer e Nietzsche che intendo indagare, accanto ad altri rapporti tematico-ideologici-filosofici, fra i tanti possibili, sinora trascurati dalla critica. Queste relazioni sono definibili secondo i tipi dell'intertestualità eponima, epigrafica, strutturale, onomastica, antonomastica e semantica.

³⁵ E. SAID, «Conrad and Nietzsche», in N. SHERRY (ed.), *Joseph Conrad: A Commemoration*, London, Macmillan, 1976, p. 2. Anche J.E. SAVESON riconosce che *Victory* «is predominantly a Nietzschean work with a Nietzschean psychology», nel quale Conrad sottoscriverebbe una filosofia nietzscheana in opposizione a quella schopenhaueriana propugnata dal padre di Heyst, cfr. J.E. SAVESON, *Conrad: The Later Moralists*, Amsterdam, Rodopi, 1974, p. 119. Oltre al citato libro di Panagopoulos, si veda il documentato capitolo finale («Nietzsche vs Christ») di M.J. DiSANTO, *Under Conrad's Eyes*, cit., pp. 192-223, in cui lo studioso definisce la relazione fra Conrad e Nietzsche «as a profound ambivalence [...] a conflicting combination of sympathy and judgment» (p. 192). DiSanto, che individua in *Lord Jim*, *The Secret Agent* e *Victory* i romanzi in cui il dialogo Conrad-Nietzsche si sviluppa più intensamente, considera i due scrittori «masters of antithetical thinking» (p. 193) e legge *Victory* nella chiave 'Dioniso contro il Crocefisso', sia pur mostrando i complessi intrecci, oltre che le evidenti frizioni, fra spirito cristiano e spirito dionisiaco.

³⁶ In queste lettere, Conrad critica il «mad individualism» di Nietzsche (22 giugno 1899); commenta lo scritto di Garnett sul filosofo tedesco e le reazioni da esso suscitate (20 ottobre 1899, 9 novembre 1899), oppure critica il superomismo nietzscheano, F. KARL, L. DAVIES (eds), *The Collected Letters of Joseph Conrad 1898-1902*, II, cit., pp. 188, 209, 218, 343-45, o semplicemente ringrazia un autore per averlo incluso in un libro dove anche Nietzsche trovava ospitalità: J. HUNEKER, *Egoists: Book of Supermen* (16 aprile 1909, in F. KARL, L. DAVIES, eds, *The Collected Letters of Joseph Conrad 1908-1911*, Cambridge, Cambridge U.P., 1991, IV, p. 217). Conrad, del resto, poteva parlare approfonditamente di Nietzsche con diverse conoscenze: oltre a Garnett, che aveva anche proposto una «Nietzsche edition» a Duckworth, c'era Arthur Symons, autore di un saggio sul filosofo («Nietzsche on Tragedy», 1902) che aveva letto nelle traduzioni francesi e inglesi. E poi H.L. Mencken, il traduttore americano di Nietzsche, che pubblicò anche Conrad, cfr. B. NEUHOLD, *Measuring the Sadness: Conrad, Woolf, Joyce and European Epiphany*, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 2008, p. 80. Sull'argomento, cfr. anche G. ARGYLE, «Pessimism and Its 'Overcoming': Schopenhauer and Nietzsche», in Ead., *Germany as Model and Monster: Allusions to English Fiction 1830s-1930s*, McGill, Queen's U.P., 2002, pp. 126-55.

³⁷ E. GARNETT, «Nietzsche», in Id., *Friday Nights: Literary Criticism and Appreciation*, London, Jonathan Cape, (1899) 1922, pp. 2-14. Peraltro, come ricorda David THATCHER (*Nietzsche in England 1890-1914: The Growth of a Reputation*, Toronto, Toronto U.P., 1970, p. 121), in Inghilterra, «Nietzsche's impact was most strongly felt, not in academic circles but in artistic ones».

L'interstestualità eponima

Victory, come ampiamente noto, è titolo biblico di matrice paolina: «Death is swallowed up in victory. Oh death, where is now thy sting? Oh grave, where is thy victory? The sting of death is sin; and the strength of sin is the law» (*Corinzi I*: 15, 54-56). L'originale codificazione religiosa è però, in *Victory*, sostanzialmente trascesa. Al sacrificio universalistico e spiritualista di Cristo succede il sacrificio di Lena, ispirato da un amore, terreno e carnale, per un individuo particolare. Lena strappa a Ricardo «the very sting of death [...] symbol of her victory» (p. 380), per offrirlo a Heyst: il pungiglione della morte è un pugnale, una palese icona fallica, la metafora sineddochica dell'effettiva capacità di agire e di amare offerta al neofita, quasi un trasferimento di potere performativo a favore dello scettico ed ascetico barone.

Interstestualità epigrafica

Victory reca in epigrafe allografa i versi 207-209 del *Comus* di Milton: «Calling shapes and beckoning shadows dire and airy tongues that syllable men's names on sands and shores and desert wilderness». Il riferimento è alla clausola del testo spazializzante la deserta ed edenica isola di Samburan, con spettri, ombre che si cercano nelle tenebre, vocalizzazioni apparentemente senza referente corporeo; è un universo che si pretende metafisico, quasi intangibile e rarefatto, ma poi brutalmente corporeizzato dalla violenza e dal sangue, prima dell'autodissoluzione nichilistica del finale. Le voci agiscono nelle tenebre come moti asintotici o effettivi: Heyst, che ha ombre e fantasmi per avversari, invoca Lena, chiede aiuto a Wang. Ricardo chiama la propria morte con un'imprudenza conativa: «Is that you governor?» (p. 383). Come ampiamente acquisito, inoltre, la citazione richiama *The Tempest* di Shakespeare (III, ii), commedia ambientata in un'isola «full of noises» e connotata da attivismo magico.

Il principale nesso uncinante epigrafe e testo è soprattutto la filosofia di Schopenhauer che ispira Heyst: «I have lived too long within myself, watching the mere shadows and shades of life» (p. 310). O, come si dice nel già citato passo: «I've said to the Earth that bore me: I am I and you are a shadow» (p. 335).

Le ombre sono quelle del trio di banditi, «fantasms from the sea, apparitions, chimeras! They have no right to be, but they are» (p. 319). Ed è intertestualmente rilevante che le ombre, in *Victory*, si materializzino proprio nei tre «envoys of the outer world» (p. 318) venuti a disturbare la quiete edenica e a minacciare la roccaforte monadica di Heyst. Jones, infatti, che si qualifica come «the world itself come to pay you [Heyst] a visit» (p. 359), reca come iteratissima

marca antonomastica quella di «ghost». Si tratta di una ripresa letterale della terminologia di Schopenhauer. Questi polemizza contro l'egoismo teoretico, che appunto ritiene «‘fantasmi’ [*Phantome*] tutti i fenomeni, eccettuato il proprio individuo, precisamente come fa, sotto il rispetto pratico, l'egoismo pratico: il quale considera e tratta la persona propria come la sola persona reale e tutte le altre come puri fantasmi». ³⁸

Intertestualità strutturale

Il testo conradiano presenta un *explicit* identico al *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer: entrambi terminano con la parola 'nulla' («Nothing», «Nichts»). Ma si tratta di un nulla che, pur valendo, in entrambi i testi, più di una cariatide con funzione di sostegno strutturale, ritiene contenuti proposizionalmente diversi. Per il filosofo di Danzica, il nulla è la stazione finale della conoscenza dopo la negazione della volontà di vivere, è l'*habitus* filosofico del saggio che, nella negazione della volontà desiderante, individua la via alla perfetta morale ascetica e perviene, quindi, alla nullificazione del dolore. Per Conrad, è l'approdo di una catena luttuosa che anzi sancisce l'impossibilità di tale negazione: il soggetto conradiano è un apostata della rinuncia, dolorosamente sempre gettato nel mondo per determinismo se non per spontanea genuinità dell'*ethos*, vittima di autoilluminazioni retrospettive che rimpiangono la vita e l'amore. È un soggetto che esperisce il vuoto della volontà ma, allorché il fato gli impone di riempirlo con materia della vita timica, l'amore, o con un'etica conseguente, l'azione, la protratta negazione della volontà desiderante diviene materia di disappunto elegiaco.

L'approdo al nulla di *Victory* è semmai raffrontabile alla visione nietzscheana del nichilismo. Come Nietzsche, Conrad nega infatti qualsiasi razionalità alla storia, vista come ciclica e eternamente finalistica, e diagnostica il nichilismo contemporaneo da tre punti di vista diversi: mostrando come il divenire storico non abbia un fine; come non esista un bene, un valore totalizzante al quale l'individuo possa sacrificare la propria soggettività; come, infine, l'individuo erri nell'inseguire mondi dietro mondi, ovvero luoghi metafisici ove ricercare il proprio significato. Questa triplice ricerca conduce al nulla, da cui si esce solo creando, *ex novo*, i propri valori, alimentando dunque, sostiene Nietzsche, la propria volontà di potenza, o sperando virilmente, come accade invece in Conrad, la tragicità contemporanea. È una problematica che troviamo rappresentata nei

³⁸ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, (1818) 1979, p. 159, corsivo mio.

due aristocratici presenti in *Victory*: Heyst, il compassionevole ammalato di senso storico, e Jones, il superuomo al di là del bene e del male. Al nulla, Heyst giunge, infatti, dopo aver sperimentato il fallimento degli idoli metafisici: il crollo della ragione positivista, con le sue pretese di definizione oggettiva della realtà («'Hard Facts' Heyst», p. 60); il congedo dalla conseguente fede nel progresso scientifico e tecnologico rappresentato dal carbone, il fallimento dell'organizzazione capitalistica del lavoro su cui ironizza, sin dall'inizio, il narratore; infine, l'amore per Lena, che spinge Heyst a fare di Samburan lo spazio metafisico, edenico, delle aspirazioni primarie dell'uomo. Jones è, invece, l'amorale aristocratico che crede nella superiorità razziale e di ceto: è disposto a uccidere per conseguire i propri fini e trasforma la vita in culto di sé e della sensazione.

Una sicura mediazione di questa tipologia nietzscheana presso *Victory* è il menzionato saggio di cui Conrad accusa ricevuta in una lettera del 26 ottobre 1899, nel quale Edward Garnett sintetizza antonimicamente la concezione morale del filosofo tedesco: vi è la morale dei conquistatori, libera, gioiosa, aristocratica; e la morale degli schiavi, rassegnati, ascetici, vittime del «distrust of life»³⁹ o del «mistrust of life» (p. 380), ascritto, in *Victory*, con evidente eco intertestuale, al personaggio di Heyst.

I prodromi del nulla: la tempesta, il caos, la nube epistemica

Una serie di esche anticipa l'*explicit* testuale creando attese distinte: si tratta di protensioni afferenti all'isotopia intertestuale e macrotestuale della nube e della tempesta. La nube è infatti dapprima qualificata come *indizio* di tempesta con un ovvio chiasmo: «sunrises, whether glorious or cloudy, angry or serene» (p. 204). Quindi, grazie all'aggettivo «sombre», la nube diviene promissoria di negatività: «a great cloud, racing over the sun, threw a peculiar sombre tint over everything» (p. 330). Analoga funzione svolgono gli aggettivi di colore «black» e «purple»: «Beyond the headland of Diamond Bay, lying black on a purple sea, great masses of cloud stood piled up and bathed in a mist of blood» (p. 339). Lo schema bivalve – mimetico e simbolico – attiva una duplice aspettativa: una tempesta meteorologica e un evento di sangue. Il comune tratto semantico *violence* unifica quindi gli indici prospettici: «The great cloud covering half the sky hung right against one, like an enormous curtain hiding menacing preparations of violence» (p. 356). La memoria torna quindi alle pagine iniziali del testo: «Axel Heyst, perched on it immovably, was surrounded instead of the impon-

³⁹ E. GARNETT, «Nietzsche», cit., p. 5.

derable stormy and transparent ocean of air merging into infinity, by a tepid, shallow sea» (p. 57). E l'ovvia inferenza concerne la blanda identità timica di Heyst, originariamente riluttante alle intensità romantiche, ma finalmente volta al confronto con l'opposto da sé, per contiguità con altri esistenti se non per coinvolgimento diretto del personaggio.

Più urgente è tuttavia notare la protensione che collega le nubi e la tempesta con l'*explicit* testuale, il nulla. Commentando riduttivamente gli indizi del temporale, Heyst anticipa infatti l'avverbio egressivo del testo con un enunciato – «It may be nothing in the end» (p. 356) – il quale, nella prospettiva del personaggio, significa che il fermento metereologico può mettere a niente di atmosfericamente rilevante; mentre, nell'angolazione del lettore, allude a una tempesta timica capace di annichilire gli esistenti.

L'isotopia intertestuale della nube e della tempesta assume un particolare rilievo in epoca vittoriana e post-vittoriana, allorché il nuovo sapere scientifico incrina fortemente la metafisica religiosa e introduce un rivoluzionario paradigma culturale. Come conseguenza, Dio si ritira dal mondo: non è più nel suo cielo, «everything's wrong in the world», secondo la parafrasi di Browning attuata in *Tess* da Thomas Hardy. Il cielo è in lutto. Sono quindi molte le apocalissi annunciate e, accanto alle giaculatorie di Hopkins, Carlyle, Tennyson, vi è quella, per il presente assunto particolarmente interessante in termini culturologici se non fontisti, che Ruskin metaforizza nella *Storm-Cloud of the Nineteenth Century* (1884). Prima dell'età vittoriana, il cielo certificava, secondo Ruskin, un Divino Potere che aveva fatto delle nuvole il nutrimento degli occhi, uno strumento per sfamare le anime dei figli di Dio. Il cielo post-darwiniano e neo-scientista è invece percorso da un vento calamitoso e da nubi diaboliche, una tenebra infernale. Queste nubi le ritroviamo in Conrad con funzione equivalente, anzitutto sotto il rispetto cromatico: sono nubi nere che fanno presagire tempeste apocalittiche in *Victory*, o, sin dall'epigrafe, in *Nostromo*, «So foul a sky clears not without a storm» (Shakespeare, *King John*, IV, ii).

Anche l'associazione della nube al sangue è di rilevanza epistemica. Tra i vari riferimenti addotti dal Ruskin della *Storm-Cloud of the Nineteenth Century*, scelgo un'autocitazione da *Modern Painters* nella quale egli nota che Turner «was very definitely in the habit of indicating the association of any subject with circumstances of death, especially the death of multitudes, by placing it under his most deeply crimsoned sunset skies. The colour of blood is thus plainly taken for the leading tone in the storm clouds».⁴⁰

È l'autorappresentazione di una cultura che immagina il proprio declino sotto

⁴⁰ J. RUSKIN, «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century», in E.T. COOK, A. WEDDERSBURN (eds), *The Complete Works of John Ruskin*, London, George Allen, (1884)1908, III, p. 76.

forma di tramonto insanguinato, di apocalisse. Come il Conrad di *Victory* (si è visto l'anticipatorio «it may be nothing in the end», 374), il Ruskin della *Storm-Cloud* immagina che il disordine metereologico presagisca il nulla. Al pari di Schopenhauer, il senso di liminarità sul baratro del nulla è da Ruskin espresso con una pausa sintattico-aposiopesica e precisamente con la lineetta interpuntiva: «they are essentially evil, and to end in – nothing».

Ruskin rimpiaange, coerentemente, «The beneficent rain-cloud»⁴¹ dei tempi antichi, l'epoca pre-scientifica, in cui gli dei non si erano ancora ritratti dal mondo. È la stessa pioggia rigeneratrice che si attende in *Victory*: «Does it ever rain here?» (p. 210), «I would welcome some rain» (p. 367), ma che invece assume i connotati biblici del diluvio, un'apocalisse marcante la fine di un'era: «Reminds you of the story of the deluge» (p. 208).

È questa la grande distanza che separa Conrad da Ruskin. Conrad, interprete polemico della cultura vittoriana, effettivamente presentifica l'apocalisse solo paventata dal critico-filosofo. Ruskin finisce per auspicare, citando i *Salmi*, la restaurazione in cielo del Divino Potere: «God be merciful unto us». ⁴² Conrad, in *Nostramo*, certifica più volte che le nubi irreparabilmente velano l'occhio di un Dio impotente; mentre in *Victory* il cielo è ingombro di foschi presagi, Dio lo ha abbandonato ed è un uomo tra gli uomini, il prodotto estenuato di una cultura esaurita, addirittura un bandito. L'incarnazione del Dio biblico in Jones è peraltro rinforzata da un'intertestualizzazione di ricalzo: Jones, il dio malvagio, giunge a Samburan guidato da una «pillar of smoke» (p. 188) e da un «loom of fire» (*ibid.*), che richiamano *Genesi*, 13:21, «And the Lord went before them by day in a pillar of cloud, to lead them by the way: and by night a pillar of fire, to give them light». ⁴³

Ancora nell'ambito epistemico vittoriano vi è, d'altra parte chi, come Carlyle, non rinunciando a metaforizzare la condizione storica del Diciannovesimo secolo con segni metereologici, teme la notte incombente in cui nessuno potrà lavorare, ma profetizza anche la salvezza nel lavoro: «the skyey vault with its everlasting Luminaries above: instead of dark wasteful Chaos, we have a blooming, fertile, heaven-encompassed world». ⁴⁴ In Conrad si rovesciano anche i termini di questa profezia: il caos, non domato, incombe all'orizzonte («ill-omened chaos of the sky», p. 339) e l'Eden, appena edificato, si dissolve.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

⁴² *Ibid.*, p. 80.

⁴³ J. BATCHELOR, *Explanatory Notes*, in appendice a *Victory*, Oxford, Oxford U.P., 1986, p. 420.

⁴⁴ T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, London, Chapman and Hall, (1833-34) 1905, p. 136.

Intertestualità onomastica

L'eroe di *Victory* reca una marca onomastica ispirata da un dramma di Villiers de L'Isle-Adam, *Axël* (1885-86), la cui influenza sulla cultura di lingua inglese è in gran parte dovuta ad Arthur Symons e, soprattutto, a Yeats, il quale ne fu favorevole recensore nel 1894 e, in seguito, prefatore.⁴⁵ Il personaggio eponimo di Villiers riproduce, infatti, un programma narrativo assai simile a quello di Axel Heyst: rinunciare alla vita, astenersi dalle passioni, risvegliarsi timidamente dietro sollecitazione amorosa e, alla fine, suicidarsi.

Quanto all'onomastica del principale personaggio femminile, Alma, si tratta di un nome diffuso tra le ballerine nel diciannovesimo secolo:⁴⁶ significa 'anima' o 'spirito', ma anche 'tenutaria di bordello' in latino; marca, inoltre, quel personaggio della *Faerie Queene* rappresentante l'anima virginea e la Lady of the House of Temperance.⁴⁷ È quindi un'ambiguità tra estrema connotazione sensuale e ingenuità virginale che si riscontra nel personaggio, a livello onomastico, come a livello di tratti personologici («sensuous» e «spiritual», p. 193). Alma è una giovane precocemente esperta che ritiene note lili ali nella deiezione, un personaggio dicotomo che lo stesso Heyst non riesce a interpretare univocamente. Heyst la ribattezza quindi Lena – ovvero Maddalena, come la biblica prostituta redenta – così implicitamente prescrivendole un programma narrativo di svolta salvifica.

La ragazza afferma inoltre: «They call me Alma, I don't know why» (p. 88). Una risposta al quesito potrebbe risiedere nel fatto che l'antroponimo Alma ha, storicamente, connotazioni di gaiezza e vitalismo. Scrive ad esempio Hume nel suo *Treatise of Human Nature*: «We accuse not Prior for joining his Alma and Solomon in the same volume; joining the gaiety of the one as well the melancholy of the other». ⁴⁸ I testi di Prior in questione sono *Alma, or the Progress of the Mind* (1718) e soprattutto *Solomon, or the Vanity of the World: A Poem in three Books* (1708), nel quale l'eroe eponimo è una sorta di archetipo di Heyst che

⁴⁵ Com'è stato notato da più critici, il nome Heyst richiama del resto «the highest» (il più alto), con allusione al *contemptus mundi* ostentato dal personaggio. Suona anche come il tedesco *heißt*, che significa 'cioè; e qui il riferimento sarebbe ai molti alias del barone: l'Eremita, il Ragno, etc. Cfr. G. ARGYLE, «Pessimism and Its 'Overcoming': Schopenhauer and Nietzsche», cit., p. 144. Franco Marucci ipotizza invece un rimando al superlativo tedesco 'heiligst' (il più santo) o al sostantivo 'height', cfr. F. MARUCCI, «Conrad: parabole della deriva», in ID., *Storia della letteratura inglese. Dal 1870 al 1921*, Firenze, Le Lettere, 2006, IV, p. 1115.

⁴⁶ L.M. WHITEHEAD, «An Island is but the Top of a Mountain: Isolation and Solidarity in Conrad's *Victory*», in *L'Epoque Conradienne*, Février, 1980, p. 103.

⁴⁷ T. TANNER, «Gentlemen and Gossip: Aspects of Evaluation and Language in Conrad's *Victory*», in *L'Epoque Conradienne*, Mai, 1981, p. 52.

⁴⁸ D. HUME, *Treatise on Human Nature*, in ID., *Philosophical Works*, vol. II, London, Scientia Verlaag Aalen, (1738) 1964, p. 160.

vuole provare la veridicità dell'apoteigma biblico: «All is vanity».⁴⁹ Solomon si ritrae deluso dal mondo sino a che Abra, una danzatrice egiziana, lo fa innamorare, e, come Heyst, conosce la donna che lo riconurrà alla vita durante un'esibizione connotata da musica rumorosa. Ma in questo caso l'isomorfismo onomastico, benché suffragato dal parallelismo, in *Victory* e *Solomon*, di alcuni narremi (ascesi, investimento timico nel mondo mediato dal femminile, conversione al mondo – locata in una sala da concerto – per influenza di una donna di spettacolo), testimonia semplicemente una continuità garantita da altri esponenti del *topos* onomastico, tra i quali si debbono ricordare opere di Byron, George Sand, Nerval.

Quanto ai tratti personologici che distinguono Morrison («a true humanitarian and rather ascetic», p. 63), afferiscono tutti all'idea di bontà e semplicità. Per sineddoche intertestuale (autore per il testo: vari Morrison storico-referenziali come sintesi onomastica delle loro idee e delle loro opere), o per diretta referenza a un testo, in epoca vittoriana Morrison è un antropónimo connotato in senso umanitario e paternalistico. Non solo marca, infatti, idealtipi di bontà e figure assai noti, come quell'Arthur Morrison (1863-1945), romanziere che descrisse, con toni spesso dickensiani, la vita degli *slums* londinesi, o quel Robert Morrison (1782-1834) celebre evangelizzatore presbiteriano della Cina, ma è pure oggetto di ripetute ironie da parte di Thomas Carlyle, che identifica la «Morrison's pill» con un palliativo universale e umanitaristico per i gravi problemi sociali e la depressione storica.⁵⁰ L'antropónimo Morrison è peraltro immaginabile come esito di una hjemsleviana *abbreviazione dei segni* per sincope della *s* d'incontro: *Morris' son*; e richiama quindi anche William Morris e l'idea di una filiazione dallo scrittore umanitario.

Intertestualità antonomastica

Accanto ad un'«onomastica intertestuale», esiste anche un dialogo con altri testi a sfondo antonomastico. Un metaplasmo morfologico è ravvisabile nella marca 'Davidson' (*David's son*). Qui la resezione della *s* genitiva attiva un'intertestualità biblica, che rimanda, antonomasticamente, al Cristo e connota quindi, appropriatamente, il personaggio del capitano, i cui tratti personologici, già evidenziati, sono la bontà e il simpatetico interesse per quanti versano in difficoltà.

Ciascun componente del trio di banditi, per limitarsi poi ai casi più rilevanti,

⁴⁹ M. PRIOR, *Solomon, or the Vanity of the World: A Poem in three Books*, in H. BUNKER WRIGHT, M.K., SPEARS (eds), *The Literary Works of Matthew Prior*, Oxford, Clarendon Press, (1708) 1971, p. 306.

⁵⁰ T. CARLYLE, *Past and Present*, London, Chapman and Hall, (1843) 1905, pp. 20-23; 194-204.

reca un'etichetta formulaica che lo marca con altissima frequenza. Le definizioni di (*prehistoric*) «ape» e «cat», frequentemente riferite, rispettivamente, a Pedro e a Ricardo, hanno risvolti darwiniano-nietzscheani. Il significato della reversione evolutiva è ovvio: reinstaurare un primitivismo basico («instinctive savagery», p. 318), un pre-antropomorfismo violento non inibito da cultura. Il coerente risvolto nietzscheano è meno immediato, ma certificabile ove si consideri come le iterate connotazioni animalesche dei due personaggi li qualificano come perfetto complemento del superuomo. Due sono infatti, essenzialmente, i carismi del creatore di nuovi valori secondo Nietzsche: sapersi collocare al di là del bene e del male e, coerentemente, in una prospettiva *antistorica* o *sovrastorica*, come specifico dell'animale:⁵¹ il fine è, in entrambi i casi, negare quelle forze, la morale e la storia, che inibiscono l'azione creatrice. Queste due strategie sono quindi proprie del superuomo – nel nostro testo, di Jones – ma anche dell'individuo storicamente inconsapevole, il quale fa appunto istintivo appello al «divino animale» che ha in sé e lascia «andar le redini dell' azione».⁵² In *Victory*, è quest'ultima la logica performativa di Ricardo e Pedro, e che si attribuisca all'antonomastica animale un significato denegante ogni morale lo attesta il discorso indiretto di Schomberg: «A spectre a cat, an ape – there was a pretty association [...] The morals of Mr Ricardo seemed to him to be pretty much the morals of a cat. [...] What the morals of a spectre could be, Schomberg had no idea [...] As to the ape [...] it had no morals» (pp. 172-73).

Di particolare rilievo, per quanto attiene a Jones, è invece una strategia di iperbolizzazione antonomastica mirante a costituire il personaggio come superuomo. Jones è il cacciatore del sole – «chasing the sun» (p. 136) –, ovvero Ercole, con precedente intertestuale inglese almeno nel Chapman di *The Shadow of Night*; è il demonio-gentiluomo, e, addirittura colui che è – «I am he who is» (p. 309) – ovvero il Dio biblico. Ercole, Satana, Dio: l'esaltazione superomistica come dismisura retorica.

Interstestualità semantica: pensiero vs azione

Axël tematizza il vizio amletico del pensiero che inibisce l'azione e distrugge il soggetto. Dice D'Auërsperg: «J'ai trop pensé pour daigner agir!»;⁵³ già il Solomon di Prior anticipava: «Who breathes must suffer; and who thinks must

⁵¹ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, (1874) 1974, p. 95.

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Axël*, Paris, Gallimard, (1885-86) 1986, p. 672. D'ora innanzi, il numero di pagina sarà direttamente indicato nel testo.

mourn» (v. 240); e Heyst, citando *Cato* di Addison (IV, i): «He who deliberates is lost» (p. 362), mentre il narratore aveva sentenziato: «The young man learned to reflect, which is a destructive process» (p. 129). È un'ulteriore responsività dialogicamente polemica con Schopenhauer, il quale include il meditare, il contemplare, il riflettere tra «i godimenti della sensibilità», ossia tra le forme più alte dell'attività umana. Esse distinguono l'uomo dall'animale e gli consentono di accedere a una «regione alla quale il dolore è essenzialmente estraneo», perché qui la conoscenza è in atto senza la minima intromissione della volontà.⁵⁴

Per Schopenhauer, la condizione ideale dell'uomo è, conseguentemente, rinnegata la volontà di vivere, porsi come spettatore della vita: «la parte più bella, la più pura gioia della vita, appunto perché ci solleva sull'esistenza reale e ci trasmuta in sereni spettatori di questa».⁵⁵ Che la marca modale dell'esistenza come spettacolo segni la competenza – tutta cognitiva – di Heyst risulta per autodefinizione del personaggio: «I started off to wander about – an independent spectator» (p. 213); e per l'inciso commentativo del narratore: «He could not help being temperamentally, from long habit and from set purpose, a spectator still» (p. 204). La matrice schopenhaueriana, cognitiva e performativa, di Axel, la filosofia paterna, è poi esplicitata, per quanto attiene alla valutazione negativa del desiderare umano, con una citazione da un'opera 'filosofica' di Heyst il vecchio, *Storm and Dust*: «of the stratagems of life the most cruel is the consolation of love – the most subtle, too; for the desire is the bed of dreams» (p. 230). Che è un pensiero consentaneo alla filosofia del mondo come volontà: «Il desiderio è, per sua natura, dolore: il conseguimento genera tosto sazietà: la meta era solo apparente: il possesso disperde l'attrazione: in nuova forma si ripresenta il desiderio, il dolore».⁵⁶

Nella prima parte della sua esistenza, Heyst effettivamente accoglie controindicazioni alla fallacia appetitiva mutate dal *Mondo come volontà e rappresentazione*, come l'ascesi: «'I'll drift', Heyst said to himself deliberately [...] He meant to drift altogether and literally, body and soul, like a detached leaf drifting to all wind-currents» (pp. 129-30).

Il senso storico: tracce, resti, rovine come enunciati persistenti

Il serbare memoria del passato, che impedisce all'uomo di agire, di vivere, è prassi aspramente criticata da Nietzsche, per il quale ciò che rende inerti è ap-

⁵⁴ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 414.

⁵⁵ ID., *Aforismi sulla saggezza del vivere*, Milano, Longanesi, (1851) 1980, pp. 35-37.

⁵⁶ ID., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 414.

punto la malattia storica. Chi, come Axel Heyst, guarda indietro, annienta e perde il proprio istinto, inevitabilmente precipita in se stesso, titubante e incerto, prigioniero di saperi «che non operano all'esterno, dell'istruzione che non diventa vita». La storia espelle gli istinti e tramuta gli uomini in «concetti astratti e ombre». ⁵⁷ La storia, la cultura, per Heyst, sono rappresentate dall'opera filosofica del padre, un pensatore sostanzialmente vicino a Schopenhauer. Heyst padre parla al figlio tramite «enunciati persistenti», come Foucault chiama gli enunciati che sopravvivono grazie a supporti materiali, in questo caso dei libri e un ritratto. ⁵⁸ «Heyst sat under his father's portrait [...] read, shrinking into himself, composing his face as if under the author's eyes» (pp. 229-30). È un passo in cui, evidentemente, per esprimersi nei termini dell'ermeneutica di Ricoeur, ⁵⁹ il documento e il monumento sono tracce, effetti-segno di un passato compiuto la cui significanza permane preservata nelle sue vestigia. Cosa dice il padre al figlio tramite la traccia del libro? Che l'amore è un'illusione, che desiderare è male, che l'uomo preferisce la cattività delle illusioni alla negazione. Il libro di Heyst il vecchio si intitola, inoltre, *Storm and Dust*, che è probabilmente un riferimento polemico a un sintagma manifesto del Romanticismo, *Sturm und Drang*, letteralmente «tempesta e assalto». Il carattere implicitamente polemico della dialogizzazione multivoca (*Storm-Sturm*) risiede nel fatto che la *differentia*, come retoricamente si definisce lo iato semantico stabilibile tra sinonimi, è addirittura ai limiti dell'antitesi. Per citare una definizione manualistica dello *Sturm und Drang*,

[...] Una gioventù ribelle prese adesso coscienza della propria forza. In luogo della regola subentra adesso la natura «originale»; in luogo della virtù e dello spirito la potenza e il genio. Invece della morale si chiedeva una vitale passionalità, invece della forma l'esuberanza propria del genio, invece dell'ordine il fecondo caos, invece della società il popolo, invece della misura la più assoluta e fremente licenza. Non doveva più vigere la norma, bensì una libertà creativa che non riconosceva più alcun dovere né impaccio, mirando solo più allo sfogo e al godimento di se stessa. ⁶⁰

Esuberanza, vitale passionalità, sfogo e godimento, le parole d'ordine dello *Sturm und Drang* sono tutto ciò di cui Heyst è incapace. Il caos, poi, gli si prospetta non come «fecondo», bensì «ill-omened» (p. 339). Ma il riferimento intertestuale alla tempesta è palesemente ironico, anche perché Heyst è un vulcano la cui eruzione è indefinitamente procrastinata; la tempesta di cui si ha noti-

⁵⁷ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 40.

⁵⁸ M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 143.

⁵⁹ P. RICOEUR, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 184.

⁶⁰ F. MARTINI, *Storia della letteratura tedesca*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 221-22.

zia nel testo si addensa intorno al vulcano, non cresce entro di esso, così come l'esplosione timica e agentiva interessa soggetti intorno a Heyst, non lui stesso: Heyst permane raggelato, inibito, incapace di agire.

Quanto alla dialogicità diversivoca (*Dust-Drang*), pure sollecitata dall'allitterazione, essa ribadisce, nell'allusività del lessema sostituito – «Drang», assalto – l'ironica riasserzione dell'incompetenza performativa di Heyst: «Suppose I were armed, could I shoot these two down where they stand? Could I? [...] there is a strain in me which lays me under an insensate obligation to avoid even the appearance of murder» (p. 318). La dialogicità diversivoca enfatizza anche l'inettitudine all'esuberanza e alla vitalità in amore che Lena rimprovera a Heyst: «You should try to love me» (p. 232).

Il membro sostituito, «Dust», iscrive nel proprio campo semantico quella stessa inettitudine al disvelamento timico: «Presently his ridden fury fell into dust within him, like a crazy structure, leaving behind emptiness, desolation, regret» (p. 227).

Montagna vs vulcano

Anche l'Axël di Villiers è un gentiluomo che vive ritirato su una montagna – denotativamente intesa nel testo teatrale, in Conrad evocata per connotazione. Alla socialità, Axël preferisce la signoria su un solitario paesaggio naturale: «notre bon Axël, gentilhomme des bois, prince de sa montagne et seigneur des torrents» (p. 575); e Ricardo dirà di Heyst: «The woods were full of such barons» (p. 269). Il gentiluomo, nel testo di Villiers, rifiuta contaminazioni con la trivialità esistentiva relegabile «là bas, dans la vie» (p. 594). Si confina in «un lieu d'exil» (p. 615) e imita l'antonomastica di un re siriano: «le Vieux de la Montagne» (p. 627), perché questi, pur estraniato dal commercio umano, dominava il reale da una sorta di «Toit du monde» (*ibid.*). L'Heyst di Conrad, che, secondo l'idea originale, doveva chiamarsi Axel Berg (appunto 'montagna', in tedesco), vive su di un'isola metaforizzata come «the top of a mountain» (p. 57). E sull'isola si erge anche un «indolent vulcano» (p. 58), il correlativo oggettivo del paesaggio psicologico dell'eroe.

Conrad frequenta il *topos* dell'esilio in un luogo eremitico elevato, ripreso, fra gli altri, da Thomas Mann nella *Montagna incantata*, e, soprattutto, come Villiers, personifica l'inorganico inscrivendovi il timico: l'impendere della stasi passionale, lo sbroggiare sotto la crosta dell'indifferenza, l'eruzione istintuale annunciata e indefinitamente dilazionata. «La montagna è in collera», dice Villiers. Il narratore di Conrad indicizza invece la latenza delle passioni di Heyst metonimizzandole nel fuoco del sigaro e allegorizzandole con l'inattivismo del

vulcano, pur fumante e promissorio di energia ctonia:

An indolent volcano which smoked faintly with its head just above the northern horizon, and at night levelled at him, from amongst the clear stars, a dull red glow, expanding and collapsing spasmodically like the end of a gigantic cigar puffed at intermittently in the dark. Axel Heyst was also a smoker (p. 58).

Il vulcano come metafora delle passioni è certamente un paradigma semantico di qualche ovvietà.⁶¹ È comunque opportuno segnalare la frequenza, all'interno di un'isotopia intertestuale che potremmo definire 'latenza delle passioni', in Nietzsche e, soprattutto, in Carlyle. In un paragrafo della *Gaia scienza* intitolato «Le nostre eruzioni» (I.9), Nietzsche scrive: «Spesso, già nel figlio si tradisce la vera natura del padre [...] Abbiamo tutti, celati dentro di noi, giardini e piantagioni e, per usare un'altra similitudine, siamo tutti vulcani in via di sviluppo, che avranno la loro ora di eruzione: se questa sia vicina o lontana, francamente non lo sa nessuno, neppure il 'buon Dio'». ⁶²

Ancora più pertinente il riferimento a Carlyle, il cui *Sartor Resartus*, anch'esso tematizzante l'«Everlasting no» e l'«Everlasting yea» alla vita, è ampiamente dialogizzato da *Victory*. Come noto, l'eroe di *Sartor Resartus* è il Professor Teufelsdröckh, le cui teorie sulla filosofia degli indumenti Carlyle mostra di riferire. Il professore condivide un attributo antonomastico di Heyst, «the Wanderer», oltre ad una gioventù scettica e culminante in un amore edenicamente dimensionato: «a certain prospective Paradise cheered by some fairest Eve»,⁶³ come Heyst, è costretto all'«inaction» e ad una «excellent Passivity» per mancanza di lavoro; e, nel commercio con gli uomini, il suo atteggiamento si caratterizza per «Indifferentism» e «ironic tone». Anche l'indifferenza del professore è scossa da una donna e l'effetto viene metaforizzato dal riferimento al vulcano: «what a volcanic, earthquake-bringing, all-consuming fire».

Carlyle espone quindi le modalità dell'incontro tra il professore e Blumine, la donna che lo riconquista al mondo. L'intertestualità è qui di tipo semantico nel senso stretto di Lotman: l'evento narrativo sancisce il passaggio da un campo semantico all'altro, dalla separatezza dell'isola montagna alla socialità connotata musicalmente. Sono, in dettaglio, quelle adibite in Carlyle, circostanze simili alle modalità dell'incontro tra Heyst e Alma, perché anche il professore vive isolato in un «Mountain Amphitheatre», immerso in «serene solitude» e conosce

⁶¹ Del resto, Carlo Pagetti ha notato l'insorgere di un «elemento sensazionalistico, quasi 'popolare' nelle opere conradiane sin dai tempi di *Heart of Darkness*», osservando che, nel Conrad tardo, il romanzo diviene il luogo deputato in cui condurre l'esplorazione del rapporto «tra scrittore e strumenti del suo mestiere, tra scrittore e lettori, divenuti l'uno e gli altri 'segni' all'interno dell'universo metanarrativo, parallelo e autonomo rispetto al mondo 'reale'», C. PAGETTI, *Joseph Conrad*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 140, 145-46.

⁶² F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Torino, Einaudi, (1882) 1979, pp. 37-38.

⁶³ T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, cit. Per questo passo e i sgg., vedi pp. 89-94.

Blumine, come pure Solomon Abra, in un luogo di conversazione e di musica, un «Musical Coffee».

Ma l'inseguimento della traccia «isola come *top of a mountain*» conduce, per limitarsi ad ambiti di derivazione autorialmente ammessi, anche ai miti polinesiani. Il testo conradiano esplicitamente include questi miti nel proprio dizionario di saperi («those myths, current in Polynesia», p. 238), dimodoché è lecito supporre una frequentazione culturale da parte dell'autore empirico. Tra i testi all'epoca accessibili a Conrad presso la prediletta London Library, un qualche interesse intertestuale riveste, al proposito, un'opera in tre volumi di William Ellis, *Polynesian Researches*. In questo trattato, si fornisce una versione nativa del mito del diluvio secondo la quale un dio irato per il comportamento degli uomini capovolge la terra lasciando emergere solo le isole. Soltanto una coppia di sposi sopravvive e cerca rifugio sulla montagna rotonda (si ricorderà che l'isola sulla quale si rifugiano Axel e Lena si chiama Samburan, che significa appunto *Round Island*): «we two on the mountain *round* as a breast [...] it will not be reached by the sea».⁶⁴ Durante la notte, l'uomo sogna un'eruzione vulcanica o un violento uragano. In realtà: «The waters continued to rise during the night, and the next morning the tops of the mountains only appeared, above the wide-spread sea».⁶⁵ Le isole non sono che cime di montagne.

Per i miti polinesiani, il fuoco del vulcano, si deve infine osservare, è una metafora della capacità riproduttiva. Ciò conferma che l'inerzia del vulcano di Samburan è un analogo dell'incapacità di amare di Heyst.

Silenzio e rinuncia

L'isotopia della montagna è, in *Axël*, strettamente connessa a quelle del silenzio e della rinuncia al mondo, che sono pure fondamentali in *Victory* e, segnatamente, nella definizione dei personaggi di Heyst e del padre, un filosolo schopenhaueriano. «Renonce», consiglia Maître Janus a Axël D'Auërsperg. E di questi si dice: «Laisse donc! C'est un moyen pour lui d'être seul. Oublies-tu qu'il n'aime que le silence!» (p. 568).⁶⁶ Come Heyst, che «has a taste for solitude» (p. 77) e attende alla lettura dei testi paterni («The son had read them all with mournful detachment», p. 214), l'Axël di Villiers preferisce «des vieux ma-

⁶⁴ W. ELLIS, *Polynesian Researches*, London, Fisher & Jackson, 1831-36, p. 387 (corsivo mio).

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 390-91 (corsivo mio).

⁶⁶ Andando oltre la dimensione 'filosofica' del silenzio, un critico ha recentemente approfondito la dialettica fra il silenzio imposto da gruppi etnicamente e socialmente dominanti e il silenzio mistico, magico, delle isole e dei loro abitanti percepiti in termini spesso 'essenzialistici', cfr. S. DAUNCEY, «'The Islands are Very Quiet': Space and Silence in Conrad's *Victory*», in *Conradiana*, XLII, 1-2, 2010, pp. 141-54.

nuscrits» (p. 567) alla socialità. È il motivo del giovane-vecchio: «Lui, qui se prive de toutes les joies de son âge!» (*ibid.*). Il silenzio è associato, in entrambi i testi, alla forza creativa della parola, un potere onomasiologico che attinge all'alchimia in Villiers: «Chapitre premier: Les Silenciaires! – Diable! Tout verbe, dans le cercle de son action, crée ce qu'il eprime. Mesure donc ce que tu accordes de volonté aux fictions de ton esprit» (p. 576). E risale all'archetipo biblico in Conrad: «There was in the son of that first incest who, as soon as he could uplift his muddy frame from the celestial mould, started inspecting and naming the animals of that paradise which he was so soon to lose» (p. 193).

D'Auërsperg rivendica il proprio «droit au silence et à l'oubli» (p. 620). Il suo programma è negare le passioni, annichilire la volontà desiderante: «il faut vaincre, en soi, toute passion, oublier toute convoitise, détruire toute trace humaine, – assujettir par le détachement» (p. 634). Specularmente, sul distacco di Heyst, molto s'insiste in *Victory*: è un tratto attribuibile, come nel caso di Jones, a un'educazione aristocratica ma, filosoficamente, esso marca un discepolo di Schopenhauer. Cito solo una delle quindici occorrenze lessicali coinvolgenti *detached* o *detachment*: «It was the very essence of his life to be a solitary achievement [...] a system of restless wandering, by the detachment of an impermanent dweller amongst changing scenes» (p. 129).⁶⁷

I due Axel amano il silenzio che trovano nelle foreste: «Heyst, the wanderer of the Archipelago, had a taste for silence» (p. 110); «The forests [...] were silent» (p. 121), ed Axel D'Auërsperg stima il silenzio più di ogni ricchezza: «Le silence de la grande Forêt – marche dont je suis le margrave – n'est pas à vendre» (p. 616). Esita, quest'ultimo, a insemitarsi verso ciò che chiaramente gli si palesa come il nulla, ovvero il terminale suo e del controtipo conradiano: «Eh bien, c'est acheter trop cher le néant» (p. 634); «Quoi! L'absolu sacrifie pour trouver dans la Mort, peut-être, le Sommeil-sans-rêves? le nul?» (*ibid.*). E i due Axel effettivamente pervengono al nulla tramite il suicidio ed il fuoco purificatore. È, quello del fuoco, un motivo che ricorre denotivamente, in Conrad, come esito della parabola degli eroi («fire purifies everything», p. 384) e connotativamente, in Villiers, come anticipazione di uno stadio transizionale verso la cloroformizzazione delle passioni, anzi, con termine tecnico schopenaureiano, della 'volontà' («purifier, au feu des épreuves et des sacrifices, l'influx infini de ta volonté!», p. 637). Naturalmente l'archetipo sotteso è la Bibbia, a cominciare da *Genesi*: 38, 24, dove il fuoco purifica Tamar da una colpa sessuale.

⁶⁷ Che anche il coinvolgimento amoroso di Heyst nei confronti di Lena sia poco appassionato è opinione di diversi critici. Al riguardo Roberts parla ad esempio di «sexual observation»: «While Heyst's previous detachment from the world had been a matter of observation and speculation, his involvement, with the mine and then with Lena, is a matter of new forms of speculation and observation: financial speculation and sexual observation», A.M. ROBERTS, *Conrad and Masculinity*, cit., p. 199.

Il silenzio, si deve ulteriormente rilevare, è una prescrizione del padre di Heyst, quasi un breviario etico trasmesso al figlio in punto di morte: «Look on – make no sound» (p. 194). È la dimensione acustica del rinunciatario alla vita, che, nella solitudine, con scontata intertestualizzazione di tanta filosofia greca di derivazione pitagorica, può anche udire «the music of the spheres» (p. 110). La musica, sguaiata e forte («cruel, sensual and repulsive», III), della sala di Schomberg, marca, d'altra parte, l'incontro con Lena e il coinvolgimento con la trivialità esistente. La musica dell'orchestra Zangiaco sembra infatti avere come finalità precipua quella di uccidere il silenzio («murdering silence with a vulgar, ferocious, Energy», p. 112), e il concetto è rafforzato da segni fonologici di rincalzo come le aspre onomatopee di lessemi quali «rasped», «squeaked», «scraped», «snatches», «instrumental uproar», «screaming», «grunting», «whining», «sobbing», «scraping», «squeaking» (p. 111), con frequenti costruzioni simploche in cui il suono iniziale è aspro e sgradevole, quello terminale da piagnisteo lamentoso: «Scraps of tunes more or less plaintive» (p. 109). Tale concezione della pratica musicale è utilmente raffrontabile a quella di Schopenhauer, per il quale la musica, lontano dall'essere priva di determinatezza o da permanere, romanticamente, l'espressione di passioni e sentimento, costituisce l'oggettivazione della volontà, la manifestazione, sin nei gradi infimi, del multi-forme aspirare umano. La massa bruta, il mondo animale sono ospiti delle note. La musica della *concert-hall* di Schomberg è, quindi, secondo la concezione di Schopenhauer, il richiamo, greve e ineludibile, del mondo e della volontà di vivere. Voler tornare a vivere implica saper tollerare il rumore degli impulsi volgari ed è significativo che Heyst si sottoponga al cimento per Lena, colei che ride-sta in lui l'«ardour to live» (p. 121).

L'isotopia dell'incantesimo

Oltre a *The Tempest* di Shakespeare, con la quale *Victory* condivide non solo raccordi tematici, ma anche una certa, peraltro comunissima, sintagmatica paremiologica («the man in the moon», con referente conradiano in Heyst), ed oltre al *Comus* di Milton in cui il lessema «enchantments» ricorre, ovviamente, associato al mago e «foul deceiver» eponimo (v. 696), è rilevante definire l'isotopia intertestuale dell'incantesimo come emerge nel dialogo di *Victory* con *Past and Present* e *Sartor Resartus* di Carlyle. Nel caso particolare, il collegamento di Carlyle con Conrad è, con una certa solidarietà semantica, essenzialmente di due tipi: da un lato, l'incantesimo spiega una situazione epistemica di attesa, ristagno e inattivismo spirituale; dall'altro, allude all'isolamento dal mondo da parte del soggetto. Nei testi superiori, come anche i decostruzionisti definiscono il testo

intertestualizzato, Carlyle lamenta l'ignavia della ricca Inghilterra: «England is full of wealth, of multifarious produce [...] yet England is dying of inanition».⁶⁸ La copia di raccolto che il paese offre a tutte le classi sociali è intangibile, come per incantesimo: «some baleful fiat as of Enchantment has gone forth, saying, 'Touch it not [...] this is enchanted fruit'».

Le speranze d'azione sono raggelate entro un «horrid enchantment»; e gli uomini sono «glad to be imprisoned and enchanted». I lessemi «enchantment» ed «enchanted» sono più volte ripetuti, nelle pagine iniziali di *Past and Present*, fino a stabilire un'atmosfera di immobilismo, di cappa magica ineludibile che impedisce l'azione. Carlyle adibisce l'isotopia dell'incantesimo nei termini di un'attesa vuota di prospettive: «An Earth all lying round, crying. Come and till me, come and reap me; – yet here we sit enchanted [...] We sit here enchanted. We know not why». È un'atmosfera di sonnolenza silenziosa: «a kind of torpor, especially in a silence, which was very striking».

Oppure, il pensatore scozzese rileva come l'incantesimo separi dalla realtà: «The Everlasting No» alla vita pronunciato dal *wanderer* di Carlyle presenta caratteristiche identiche al distacco dal mondo del *wanderer* conradiano: «Invisible yet impenetrable walls, as of Enchantment, divided me from all living [...] it was a strange isolation I lived in. The men and women around me, even speaking with me, where but *Figures*».⁶⁹

Nel testo inferiore, quello intertestualizzante, l'incantesimo separa Heyst dalla vita: «He remained so long in that outlying part of his enchanted circle that he was nearly forgotten» (p. 60). Ed anche qui gli uomini sono «figures», apparenze: «the flow of life's stream, where men and women go by thick as dust, revolving and jostling one another like figures cut out of cork» (pp. 194-95). Inoltre, un'atmosfera simile a quella evocata da Carlyle grava sul cerchio magico delle isole dove Heyst vive: esse sono connotate dai lessemi «tepid», «enchantment», «quiet», «silence», «sonnolence», che richiamano, nelle pagine iniziali del testo, i citati «torpor» e «silence» di *Past and Present*.

La stessa, amplissima antonomastica di Heyst include l'iterato epiteto di «enchanted». Dapprima, l'origine dell'incantesimo di Heyst sono le isole stesse («I am enchanted with these islands» (p. 59), «that was the origin of the name 'Enchanted Heyst'» (p. 60), «The enchantment must have been an unbreakable one» (*ibid.*); in seguito, l'incantesimo marca la sfera personologica di Lena: «It was so deep, this enchanted sleep [...] some time afterwards he gently tried to open her fingers and free his hand» (p. 303), «her enchanting voice» (p. 379), «she whispered enchantingly» (p. 374). Il programma narrativo del personaggio

⁶⁸ Per questo passo e i seguenti, cfr. T. CARLYLE, *Past and Present*, cit., pp. 1-2.

⁶⁹ ID., *Sartor Resartus*, cit., p. 114 (corsivo mio).

registra quindi un'evoluzione: l'incantesimo cessa di alludere all'inattivismo dell'eroe e diviene segno dell'illusione amorosa consumata nell'Eden.

L'isotopia degli aspettanti e la bi-isotopia dell'ultima ora

Sartor Resartus frequenta il motivo della felicità ormai inaccessibile, in età matura, a quanti, in gioventù, non abbiano gustato della vita: «the budding of Hope [...] if, in youth, too frostnipt [...] will in manhood yield no fruit». ⁷⁰

È il motivo ripreso dalla finale *relatio* di Heyst, che, con rimpianto, ammette i propri errori esistenziali: «woe to the man whose heart not learned while young to hope, to love – and to put its trust in life» (p. 383). Ma è qualcosa di più di uno psicologismo: è un dato epistemico la cui più lucida esposizione si deve a Schopenhauer e, in termini più radicali, a Nietzsche.

Non tanto per quel «Si deve imparare ad amare», come recita un intertitolo de *La gaia scienza* § 334, in cui il saper amare è peraltro collegato alla capacità di sopportare una musica che non piace (come accade a Heyst all'hotel di Schomberg), quanto soprattutto per il capitolo nono di *Al di là del bene e del male*, dal significativo titolo di «Che cos'è aristocratico?», e ingrediente, al paragrafo 274, «Il problema degli aspettanti»:

Sono necessari colpi di fortuna, nonché molte specie di cose incalcolabili, perché un uomo superiore, in cui dorme la soluzione di un problema, riesca ancora ad agire al momento giusto – «a esplodere», come si potrebbe dire. Ciò di regola non accade, e in ogni angolo della terra stanno seduti coloro che attendono, che a malapena fanno fino a che punto aspettano inutilmente. Talvolta anche la voce del risveglio giunge troppo tardi, quel caso che dà «il permesso» di agire – quando cioè già è consumato il meglio nella giovinezza e della loro forza d'azione per via del loro starsene sempre seduti; e quanti appunto, allorquando «balzarono in piedi», sentirono con orrore intorpidite le loro membra e già greve il loro spirito! «È troppo tardi!» – si dissero, senza più fede in se stessi e ormai inutili per sempre. ⁷¹

Agire, quando il meglio della giovinezza è trascorso, essere capaci di esplodere, è impossibile. «Paralisi della volontà», ironizza Nietzsche. Morte della volontà («His very will seemed dead of weariness», p. 368), registra il narratore di *Victory*. Negazione della volontà, auspica invece Schopenhauer.

Ciò che Schopenhauer pone come orizzonte etico, Conrad e Nietzsche individuano come malattia storica: la cultura contemporanea soffre di una sindrome efebica, staziona in un'attesa ascetica, vittima di uno scetticismo 'papaveraceo'. La nausea ne è la naturale conseguenza:

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁷¹ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, (1886) 1981, pp. 195-96.

Questo pezzo di deserto, questo sentirsi esausti, increduli, raggelati nel bel mezzo della giovinezza, questa vecchiaia incastrata in un posto che non le spetta, questa tirannide del dolore, soverchiata ancora dalla tirannide dell'orgoglio che respingeva le conseguenze del dolore [...] questo isolamento radicale [...] questo limitarsi in linea di principio all'amaro, all'aspro del conoscere [...] una limitazione prescritta dalla nausea che a poco a poco era cresciuta.⁷²

La nausea e il disgusto per il mondo marcano effettivamente l'inattivismo di Heyst: «They ought to have aroused my fury. But I have refined everything away by this time – anger, indignation, scorn itself. Nothing's left but disgust» (p. 319). «'What's the matter, Mr Heyst?' 'Nothing. Nausea'. Heyst said resignedly. He resumed his former attitude of meditative indifference» (p. 358).

Quando Heyst prende coscienza del suo ritorno alla vita, lo circonfonde di un'aura avverbiale; è un uomo dell'ultim'ora: «I date later – much later. I can't call myself a child, but I am so recent that I may call myself a man of the last hour» (p. 343). È la volontà di vivere che riemerge in Heyst secondo un processo analizzato da Schopenhauer:

I milioni d'anni delle continue rinascite sussistono in verità soltanto nel concetto, come soltanto nel concetto esistono tutto il passato ed il futuro: il tempo realmente pieno, la forma della volontà è solo il presente e per l'individuo è il tempo ognora nuovo: egli si ritrova sempre come nato allora. Imperocché dalla volontà di vivere è inseparabile la vita, e sua unica forma è l'adesso.⁷³

Ma è anche una problematica nietzscheana: quella dell'ora estrema in cui si fronteggia, come Heyst, la fine incombente. Dalla rinuncia al mondo, che è poi rinuncia a creare valori nuovi, l'europeo contemporaneo non si congeda, secondo Nietzsche, se non timidamente o troppo tardi. È la tematica «Dell'ultima ora» usufruita, nella *Gaia scienza* § 315, da un Nietzsche auspicante tempeste per la propria persona e destinante a chi si è stancato di sé, a chi è sazio di sé, agli incapaci d'agire, la fine di una candela che con un soffio il vento spegne. La bi-isotopia dell'«ultim'ora» è, in Conrad, il vettore di un senso epistemico ancora una volta dialogante con Schopenhauer e Nietzsche: il ritorno tardivo alla vita, la riaffermazione della volontà di vivere rendono il soggetto, a un tempo, neonato e morituro.

L'etica della compassione, Maya, il principium individuationis

Heyst soccorre Morrison e Lena in difficoltà, per compassione. È un tratto

⁷² ID., *La gaia scienza*, cit., p. 4.

⁷³ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 480.

personologico sul quale si insiste: «He could not defend himself from compassion» (p. 120); «It was a compassionate lie» (p. 124); «his compassion was [...] genuine» (*ibid.*). E naturalmente il lessema «compassion» è indice di un'ovvia dialogità con Schopenhauer, per il quale la compassione, il principale cardine dell'etica, è la negazione e l'oltrepassamento del *principium individuationis* per accedere ad uno stato in cui il soggetto non pone più un divario egoistico tra la propria persona e l'altrui, ma, riconoscendosi in tutta l'umanità, è pronto a «sacrificar se stesso» anche per «individui estranei». ⁷⁴

Per Conrad, come per Schopenhauer, la vita è sogno, l'esistenza è dolore e il delitto maggiore dell'uomo è, con citazione di Calderón da parte di entrambi, essere nato. ⁷⁵ Come deflette Heyst dall'ascesi implicata da tale consapevolezza? L'originario assunto filosofico di Heyst è effettivamente contemplativo, rifiuta coinvolgimenti con l'essente per specchiare l'oggettività nella propria indifferenza di spettatore («he who forms a tie is lost», p. 215). Dopo un primo coinvolgimento con Morrison, gli è fatale l'incontro con Lena, che ridesta in lui l'impulso all'azione. La chiave della svolta nel suo programma narrativo è l'istinto originario, adamitico («Adam [...] The oldest voice in the world», p. 193), opposto alla forza negativa del padre («with his contemptuous, inflexible negation of all effort», *ibid.*). Che tale istinto s'identifichi con l'appetizione sessuale lo sottolinea con decisione, oltre al testo («a different plunge altogether», p. 118), la dialogizzazione di Schopenhauer, per il quale Adamo è il rappresentante dell'affermazione della vita, e, in questa qualità, destinato al peccato (originale), al dolore, e alla morte. L'istinto adamitico è, a sua volta, conseguenza del *principium individuationis*. La conoscenza, sostiene Schopenhauer, rivela come il mondo non sia che l'obiettività dell'una e unica volontà di vivere. Ma un velo di Maya inganna il soggetto e, in luogo della cosa in sé, al suo sguardo appare il fenomeno nel tempo e nello spazio, nel *principium individuationis*. Il soggetto non vede così l'essenza delle cose, bensì i fenomeni disgiunti, innumerevoli, contraddittori. È egli stesso spinto, dalla volontà che è la sua origine e la sua essenza, ad abbracciare le gioie e i piaceri della vita, ignorando di accoglierne, allo stesso tempo, i dolori e i tormenti. Heyst, recedendo dalla contemplazione astratta e dall'etica della compassione, è di nuovo vittima della vita: «Life had him fairly by the throat» (p. 232) e la logica filosofica sottesa è proprio quella della volontà di vivere, dell'appetizione sessuale e del *principium individuationis* obiettivati in Lena: «She had the secret of individuality that excites – and escapes» (p. 226, corsivo mio).

Sembra anche riconoscibile un chiaro riferimento intertestuale al velo di Maya.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 433.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 466, ed epigrafe a J. CONRAD, *An Outcast of the Islands* (1896).

Schopenhauer definisce il velo citando i Veda e i Purana: «È Maya, il velo ingannatore, che avvolge gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo del quale non può dirsi né che esista, né che non esista; perché ella rassomiglia al sogno». ⁷⁶ Dapprima Heyst ha un atteggiamento di compassione («he could not defend himself from compassion», p. 120), ma poi la vicinanza di Lena gli ispira «a sort of ardour to live, which was very new to his experience» (p. 121); una «optical delusion», mentre le parla, lo inganna:

Formerly, in solitude and in silence, he had been used to think clearly and sometimes even profoundly, seeing life outside the flattering *optical delusion* of everlasting hope, of conventional self-deceptions of an ever-expected happiness. But now he was troubled; the awakening of a tenderness, indistinct and confused as yet, towards an unknow woman (p. 122, corsivo mio).

Dapprima, ascesi e compassione. Quindi, volontà di vivere, Maya, *principium individuationis*: il programma narrativo di Heyst è un coerente dialogo solidale o, più frequentemente, polemico, con la filosofia di Schopenhauer, della quale *Victory* sembra, anzi, praticare un rovesciamento, implicitamente solidarizzando con la conclusione della *Genealogia della morale*: «l'uomo preferisce ancora volere il nulla, piuttosto che non volere». ⁷⁷

Il paradiso: civiltà, barbarie, aristocrazia

Ulteriori, ovvi mitologemi intertestualizzanti, essenzialmente con riferimenti biblici al mito del paradiso terrestre, includono: l'autodefinizione di Heyst come Adamo («There must be a lot of the original Adam in me», p. 193); la sua adamitica funzione onomasiologica («you give me a name», p. 126; «there was in the son a lot of that first ancestor, who, as soon as he could uplift his muddy frame from the celestial mould, started inspecting and naming the animals of that paradise which he was so soon to lose», p. 193); l'associazione di Lena a Eva, deittico il cui significato etimologico è *hawwah*, 'vivere', in quanto tentatrice («Woman is the tempter», p. 339); la tentazione del serpente Ricardo, «the viper in her paradise» (p. 375); l'isotopia discorsiva della caduta («Are you conscious of sin?», p. 339); e della punizione divina («A sort of retribution from an angry Heaven?», p. 338; «I am he who is», p. 309; «I am [...]retribution that waits its time», p. 359).

Quanto alla localizzazione e all'identificazione mitica dell'oggetto di valore,

⁷⁶ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 35.

⁷⁷ F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, cit., p. 169.

Victory frequenta il topos del giardino delle Esperidi: il tesoro teoricamente ospitato dall'isola è infatti coreferenzializzato da un mitologismo, «fruit(s)», che richiama le mele del *topos* in questione: «we are after the fruit of your labours» (p. 363): «There are no fruits here, as you imagine» (*ibid.*); «Didn't Schomberg tell you precisely where I conceal the fruit of my rapines?» (p. 364).

Per ciò che attiene alla topologia dell'Eden, il testo non manca di saturare le più prevedibili attese del lettore post-vittoriano. Entro il paradigma culturale affermatosi nel secondo Ottocento, ricorda Schulz,⁷⁸ l'Eden è metà paradiso metà paesaggio dopo la caduta, come tipico di un secolo che credeva nel progresso e nella civiltà conoscendone tuttavia anche la corruzione. Per i Romantici, il paradiso era il mondo naturale; per i Vittoriani, il paradiso era la civiltà. Le raffigurazioni dell'Eden muovono quindi, col trascorrere del secolo, dalla celebrazione del paesaggio naturale a quella del paesaggio controllato: si instaura il sublime tecnologico di canali, ponti, acquedotti, viadotti e ferrovie. Samburan è appunto divisa in due parti da una sorta di barricata («a barrier against the march of civilisation», p. 330): da un lato il paradiso decaduto della civiltà, con i binari e i bungalows di Heyst e dei provvisori impiegati della compagnia carbonifera; dall'altro, il villaggio degli Alfuros, i nativi, ovvero l'anticiviltà. Questa apparentemente facile antitesi è in realtà meglio interpretabile secondo una logica chiasmica più complessa. Lo iato culturale ed etnologico contribuisce, infatti, a una definizione, simmetrica e sinonimica, dell'altro, dello sconosciuto: per i bianchi, gli Alfuros sono «savage» (p. 335); per Wang, che vive con i nativi, i bianchi sono «barbarians» (p. 333).

I bianchi, un aristocratico incluso, barbari? Siamo in presenza di un simmetrico pregiudizio culturale o vi è qualcosa di più? E quali parentele filosofiche può avere l'idea di *gentleman* tanto frequentata dal testo?⁷⁹ Gli esiti semantici, a mio avviso usufruibili all'interno dell'antitesi discorsiva civiltà-barbarie, sono esplicabili intertestualmente, in prima istanza, con Nietzsche. Nella *Genealogia della morale*, in cui Nietzsche sovverte i criteri convenzionali dell'opposizione buono-malvagio, il suo aristocratico, ancora una volta il prototipo di Jones, è, infatti, il soggetto tornato all'innocenza della coscienza di un «rapace», «bestia feroce», «animale da preda» o mostro giocondo, che si allontana da una serie di «assassini, incendi, profanazioni, torture con un'insolenza ed un equilibrio psicologico, come [...] da un burla studentesca».⁸⁰ Sono state le razze

⁷⁸ M. SCHULZ, *Paradise Preserved: Eden in Eighteenth and Nineteenth Century England*, Cambridge, Cambridge U.P., 1985, p. 224.

⁷⁹ Il lessema ricorre oltre sessanta volte nel testo. Tanner, riconoscendone la rilevanza, ne offre una contestualizzazione ottocentesca, con particolare riferimento alla letteratura inglese, cfr. T. TANNER, «Gentlemen and Gossip», cit.

⁸⁰ F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, cit., pp. 61-62.

nobili, continua la pagina di Nietzsche, ad aver lasciato in ogni dove tracce del concetto di 'barbaro'. Le loro caratteristiche sono l'indifferenza e il disprezzo per la sicurezza, «la profondità del piacere provato in ogni distruzione, in tutte le ebbrezze di vittoria e di crudeltà». La civiltà che trasforma l'uomo in un «animale domestico» non è dunque la vera civiltà. L'uomo mansueto, insanabilmente mediocre e scialbo, è anzi lo spettacolo più nauseante. L'aristocratico è barbaro, come Jones, come Ricardo (il cui nome, detto per inciso, è «ambiguous», p. 142) anche perché etimologicamente significa 'principe', e contraddice il suo autentico status sociale; l'aristocratico elegge l'animale del gregge a propria vittima: «You are perfectly tame» (p. 147); «You were born tame, as most people in the world» (p. 148), e via dicendo, dacché il testo presenta ventisei ulteriori esempi di scherno fulcrati sui lessemi «tame» e «tamed». Questa tipologia antonimica, il barbaro-aristocratico come animale predatore *vs* l'uomo mansueto come vittima designata, è, in *Victory*, posta negli stessi termini del testo nietzscheano: «There was a similarity of mind between these two – one the outcast of his vices, the other inspired by a spirit of scornful defiance, the aggressiveness of a *beast of prey* looking upon all the *tame creatures* of the earth as its natural victims» (p. 270, corsivi miei).

Tra gli altri prestiti tipologici che giungono a Conrad dalla concezione nietzscheana dell'aristocratico, vi è poi la caratterizzazione del nobile di sangue, non solo come barbaro, ma come forte anzitutto psichicamente piuttosto che fisicamente. Scrive Nietzsche nel citato capitolo nono di *Al di là del bene e del male*, preziosamente mediato da Garnett, e intitolato «Che cosa è aristocratico?»: «La classe aristocratica è stata sempre, in principio, la casta barbarica: la sua preponderanza non stava in primo luogo nella forza fisica, ma in quella psichica». ⁸¹ Jones è, infatti, di corporatura esilissima, ma così forte mentalmente da riuscire a ipnotizzare le proprie vittime: «You couldn't hypnotise him, as I saw you do to more than one Dago» (p. 269). Di nuovo nella *Genealogia della morale* ritroviamo, inoltre, il passo in cui più esplicitamente traspare la deduzione conradiana di un tratto fondamentale del paradigma personologico Jones. Questi, abbiamo visto, si autodefinisce «he who is» (p. 309), antonomasticamente Dio, ma il sintagma è, precisamente, anche la perifrasi etimologica del lessema 'aristocratico' secondo Nietzsche. «Essi [i nobili] si autodefiniscono [...] 'coloro che sono veritieri' [...] Il termine relativo, ἐσθλός, significa, secondo la radice, qualcuno che è, che ha realtà, che è vero». ⁸² In seguito, continua Nietzsche, il termine diviene la parola chiave dell'aristocrazia con il senso di 'veritiero' e diversifica il nobile dall'uomo comune, il mentitore. Lo stesso tedesco 'Gut' significava, per

⁸¹ ID., *Al di là del bene e del male*, cit., p. 175.

⁸² ID., *Genealogia della morale*, cit., p. 51.

Nietzsche, 'il divino', e si identificava con dei nobili-barbari, i Goti. Insomma, secondo Nietzsche, il barbaro è, come Jones, l'aristocratico, Dio, e anche colui che ha realtà, il mondo presentificatosi («I am the world itself», p. 359).

Occorre poi certamente notare che l'isotopia dell'aristocratico come barbaro conta, in ambito ottocentesco, un illustre lemma antecedente almeno in Matthew Arnold, il cui pensiero è quanto di più antitetico a Nietzsche: «I have in my own mind often indulged myself with the fancy of employing, in order to designate our aristocratic class, the name of *The Barbarians*».⁸³ Arnold critica la classe aristocratica per le stesse ragioni per cui Nietzsche la loderà: i barbari hanno portato con loro un tenace individualismo e la passione di 'fare il proprio comodo' («Doing as one likes»), ovvero di affermare la libertà personale. L'idolo polemico di Arnold è in realtà John Stuart Mill, che aveva definito la libertà come il poter fare «what one desires» (*On Liberty*, 1859), ma 'fare il proprio comodo', si osserva, sarà la sigla, sia pur estremamente banalizzata, della filosofia nietzscheana.

Assai più facilmente documentabile, nell'ambito dell'isotopia sincretica civiltà-barbarie, è la sotto-isotopia del gentleman-bandito (Jones). Lotman, segnalata l'occorrenza di tale tipologia in Bulwer-Lytton, Puškin, Balzac, Dostoevskij, Potocki, e ulteriori lemmi della grande tradizione narrativa, ricerca le costanti personologiche della figura del gentleman-bandito e giunge ad avanzare l'ipotesi di un archintreccio comune ai progetti studiati. Il gentleman, afferma Lotman, ha la tendenza a scomporsi in Mefistofele e Faust, immagini dello spirito del male e dell'intellettuale che si annoia. Quando si realizza questa sintesi, nel carattere del gentleman compaiono tratti demoniaci. È, al riguardo, quasi superfluo ricordare i grandi esempi shakespiriani («The Prince of Darkness is a gentleman», *King Lear*), e dostoevskijani, con il diavolo-gentleman che appare a Ivàn, nei *Fratelli Karamazov*. Con la scomposizione dei tratti personologici contraddittori, s'innescia l'antitesi fra l'attività malvagia e una passiva ed egoistica assenza di attività.⁸⁴ La scomposizione dei tratti, per Jones, importa l'inattivismo del gioco d'azzardo («killing time», p. 146), e l'attivismo criminale del furto e dell'omicidio. La sua noia traspare con la blanda frequenza di «regular fits» (p. 174).

Ma anche Heyst è un aristocratico e condivide, coerentemente, molti attributi stereotipi della sua classe: cortesia, modi, rifiniture, elenca ancora Arnold.⁸⁵ Tuttavia la sua dimensione, essenzialmente afferendo al dibattito sul sì o il no alla vita, è piuttosto filosofica e metafisica che sociologica. E al più, nulla resistendo alla

⁸³ M. ARNOLD, *Culture and Anarchy*, London, Smith, Elder & Co., (1869) 1901, p. 63.

⁸⁴ J. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 276.

⁸⁵ M. ARNOLD, *Culture and Anarchy*, cit., p. 106.

storicizzazione, occorrerà inserire la logica personologica di Heyst in un rapporto di contraddizione *archeologicamente derivata*, ovvero per antonimia includibile entro la stessa formazione discorsiva, con un precedente intertestuale già presente in Arnold: Carlyle. Il pensatore scozzese aveva infatti profetizzato la rinascita di un Dio, «in one form or another», dal cuore stesso dell'età industriale, come antidoto al caos, alla dissoluzione e al suicidio («chaos [...] suicidal dissolution»),⁸⁶ auspicando, inoltre, l'avvento di un'aristocrazia industriale come pegno di un nuovo ordine. Ebbene, il dio che rinasce in Conrad è un bandito, esso stesso si suicida; il paradiso tecnologico creato dall'aristocrazia industriale, Heyst, è un fallimento e una desolazione arrugginita; e, quanto all'ordine, ciò che si profila all'orizzonte è un «ill-omened chaos» (p. 339). L'ovvia inferenza è che il campo di utilizzazione cui il discorso conradiano afferisce ha registrato una decisa virata epistemica rispetto a Carlyle: gli enunciati del progresso, dell'ordine sociale, della tutela religiosa, ormai inconciliati alle cose, non sono lasciati incontestati.

Il paradiso di Acis e Galatea

Nel bungalow di Heyst a Samburan, Jones segretamente osserva Ricardo intento a corteggiare Lena, e, con una reazione poco istintiva, dà voce alla propria gelosia con un riferimento letterario: «Behold the simple Acis kissing the sandals of the nymph, on her lips, all forgetful, while the menacing life of Polyphemus already sounds close at hand – if he could only hear it!» (p. 370). La storia di Galatea, la ninfa che respinge le profferte del ciclope Polifemo travestito da pastore perché già innamorata di un altro pastore, Acis, non è citata solo per analogizzare l'inavvertita focalizzazione di un amante geloso e pronto a uccidere per vendetta.⁸⁷ Né le armoniche dialogiche rimandano esclusivamente alla tradizione classica (l'XI *Idillio* di Teocrito e le *Metamorfosi* di Ovidio, in prima istanza), bensì esse afferiscono, io credo primariamente, a Dostoevskij, perché il sintagma narrativo è dislocato in uno spazio sovradeterminato come Eden e perché il macrotesto dostoevskijano era ragionevolmente familiare a Conrad. In Dostoevskij, il *mythos* di Acis e Galatea ricorre come citazione eterocodiale di un quadro di Claude Lorrain conservato a Dresda. Il quadro s'intitola appunto *Acis e Galatea*, e, per gli eroi di Dostoevskij, esso rappresenta l'età aurea, la dimensione entro la quale le più profonde aspirazioni sono realizzabili. Il più celebre riferimento è nei *Demoni*:

⁸⁶ T. CARLYLE, *Past and Present*, cit., p. 214.

⁸⁷ J.E. SAVESON, «Conrad's Acis and Galatea: A Note on *Victory*», in *Modern Language Studies*, II, 2, 1972, pp. 56-62.

Mi apparve un sogno a me completamente inaspettato, perché non ne avevo mai visti di questo genere. Nella galleria di Dresda esiste un quadro di Claude Lorrain, catalogato, mi pare, col titolo di *Aci e Galatea*, mentre io lo chiamavo sempre *Il secolo d'oro* senza sapere perché. L'avevo visto anche prima, e tre giorni innanzi l'avevo notato ancora una volta di passaggio. Ci ero andato anzi apposta, per vederlo, e forse solo per questo mi ero fermato a Dresda. Quel quadro appunto mi apparve in sogno, ma non come un quadro, ma come un episodio di vita. È un angolo dell'arcipelago greco; glauche onde carezzevoli, isole e rocce, una spiaggia fiorita, un magico panorama in lontananza, l'invito del sole morente; le parole non riescono ad esprimerlo. Qui l'umanità europea ricorda la sua culla, qui le prime scene della mitologia, il suo paradiso terrestre...⁸⁸

Il commento di Lukács a questa costante macrotestuale – il sintagma onirico torna anche ne «L'adolescente» – sottolinea che gli eroi di Dostoevskij hanno un sogno, un'utopia dalla quale non riescono a dimettersi, una concezione del mondo come luogo «in cui gli uomini possano conoscersi e amarsi, in cui cultura e civiltà non ostacolino l'evoluzione intima dell'uomo».⁸⁹ Qualunque sia il contenuto del loro esperimento psichico, continua Lukács, l'istintiva rivolta dei personaggi di Dostoevskij avviene sempre nel segno di quell'età aurea e ad essa rimanda sempre.

L'intertestualizzazione conradiana dell'Eden di Dostoevskij è disforica. Troviamo, all'inizio della quarta e conclusiva parte del romanzo, una descrizione di Samburan che, oltre alla qualificazione come paradiso terrestre, ha ulteriori caratteristiche comuni al sogno dostoevskijano: elementi secondari, come il sole che inonda di luce («inundated with light», p. 231), il sole morente («the sun had declined», p. 318); ed elementi sostanziali, come il dimensionamento onirico dell'azione che si sviluppa nell'Eden: «an amazing dream-plot» (p. 378), «I would pinch myself, only I knew that nothing would do away with this dream» (p. 342), «it seemed to him that all this was an uncomprehensible dream» (p. 367), mentre già stabilita dall'inizio era la locazione degli eventi in un arcipelago di isole.

Nella prospettiva di Heyst e Lena, l'Eden è inoltre profanato e distrutto dai tre banditi: Jones è il dio che giudica e punisce; Ricardo è il serpente tentatore, come risulta da alcuni interrogativi retorici: «What do you think a fellow is, sir – a salamander?» (p. 322); «What do you think a fellow is – a reptile?» (p. 296), oppure da enunciati denigranti la reptazione: «I can't stand much longer this crawling-on-the-stomach business» (*ibid.*); «But fairly sick of this crawling; I've had enough of this crawling on my belly» (p. 324). O per esplicita definizione: «the viper in her paradise» (p. 375).

⁸⁸ F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Milano, Garzanti, (1873) 1979, p. 453.

⁸⁹ G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 292-93.

D'altra parte, anche per Ricardo l'Eden sarà foriero di negatività, per il violento rifiuto oppostogli da Lena, e a causa della morte trovata per mano di Jones.

L'isotopia del progresso: punto di diffrazione del discorso

Ho citato il passo di Carlyle in cui l'autore auspica la creazione di un paradiso per mezzo del lavoro. Vale aggiungere che Carlyle non manca di offrire le istruzioni per accedere all'Eden: «Be no longer a Chaos, but a World, or even world-kin. Produce! Produce! Were in but the pitifullest infinitesimal fraction of a Product, produce it in God's name!».⁹⁰ La parola chiave è, ovviamente, «Produce». *Victory* mette il concetto in parodia: ne prende le distanze virgolettandolo e, lungi dal porlo sotto tutele divine («in God's name»), lo ricolloca entro villaggi dimenticati da Dio: «He was dearly beloved friend of a quantity of God-forsaken villages up dark creeks and obscure bays, where he traded for 'produce'» (p. 62). Il testo conradiano ironizza, inoltre, sul valore, forse morale, della 'frazione infinitesimale' di Carlyle. Mentre «produce» è ancora riportato fra virgolette parodiche, il soggetto del passo è Morrison, nome che ricorre con rilievo anche in Carlyle: «He would often sail through often dangerous channels up to some miserable settlement, only to find a very hungry population clamorous for rice, and without so much 'produce' between them as would have filled Morrison's suitcase» (*ibid.*). Ben si comprende, comparando i due testi, come il dialogo polemico di Conrad con Carlyle verta sulla natura del progresso e del commercio come causa di progresso. Per Carlyle, il progresso è conseguenza del lavoro, che è cosa sacra («All true work is sacred»;⁹¹ per Conrad, il progresso è, darwinianamente e nietzscheanamente, sopraffazione del più debole, violenza, imposizione di cultura. Il dialogo intertestuale si ramifica, quindi, coinvolgendo teorie proprie ad esempio di Nietzsche, che stimava la pietà pericolosa per la vita perché «viola nell'insieme la legge dell'evoluzione, che è quella della selezione»,⁹² e perché «l'economia della bontà è il sogno dei più temerari utopisti».⁹³ La pietà, l'altruismo, i buoni sentimenti, ritardano l'attuazione concreta del progresso. Morrison è appunto un «true humanitarian» (p. 63) che, malgrado si proponga ripetutamente di spremere i partner di improbabili transazioni, finisce regolarmente per far caritatevole credito ai bisognosi. Conseguentemente, «Some men grumbled at him. He was spoiling the trade» (*ibid.*). Commercio e buoni sentimenti, nell'etica darwiniana del progresso, non stanno insieme.

⁹⁰ T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, cit., p. 136.

⁹¹ ID., *Past and Present*, cit., p. 173.

⁹² F. NIETZSCHE, *L'anticristo*, Milano, Mursia, (1894) 1982, p. 36.

⁹³ ID., *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, (1878) 1979, I, p. 54.

Perché, occorre a questo punto chiedersi, *Victory* mette in crisi il concetto spenceriano-darwiniano di un'evoluzione sociale progressiva, paragonabile all'evoluzione biologica? Nel passo seguente, ad esempio, l'idea evoluzionista del progresso è definita illusoria: «The barbed hook, baited with the illusion of progress, to bring out of the lightless void the shoals of unnumbered generations» (p. 193). L'implicazione ittica, animale e quindi evoluzionistico-darwiniana, del lessema «shoals», attivata dai riferimenti all'amo e all'esca, appunto ritiene, nell'enunciato, tutta la qualità tenebrosa delle forme vitali basiche da cui l'umanità è irredimibile: intere generazioni, infiniti stadi evolutivi, non sono stati sottratti alle tenebre. La reversione atavica è, nell'universo conradiano, sempre possibile, l'evoluzione e l'autentico progresso, assai meno. Le stesse forze oscure che agitavano l'umanità primitiva muovono gli araldi del progresso: Kurtz, in *Heart of Darkness*, o i suoi omologhi in «An Oupost of Progress». Conrad condivide quindi, sostanzialmente, l'idea di Nietzsche secondo la quale l'umanità non rappresenta un'evoluzione verso qualcosa di buono: «il progresso non è che un'idea moderna, cioè un'idea falsa».⁹⁴

La critica radicale dei capisaldi del Vittoriano e dell'ottimismo ottocentesco spinge Conrad verso posizioni contraddittorie: sottoscrivere la filosofia dell'azione e della vita nonostante tutto, cercare l'autogiustificazione nell'attivismo che virilmente sfida il destino, eppure, allo stesso tempo, accettare la tragicità dell'esistenza post-metafisica (il 'nulla' su cui si conclude *Victory*), con coraggio, ironia, o, come in questo romanzo della tarda maturità, con rimpianto elegiaco.

⁹⁴ ID., *L'anticristo*, cit., p. 34.

Capitolo IX

The Shadow-Line: lo sguardo dal profondo

Scritto nel 1915 e pubblicato in rivista nel 1916-17, il romanzo breve *The Shadow-Line* era stato messo in cantiere da Conrad, col titolo provvisorio di *First Command*, sin dal 1899. Ma lo scrittore non vi pose mano che a guerra mondiale iniziata, quando il figlio Borys, dedicatario del volume, si apprestava a raggiungere il fronte, sicché quello che poteva essere un lavoro nello stile esuberante e cordiale di «Youth» si trasformò in una vicenda di oscure minacce metafisiche e cupe inquietudini. Anche l'asciutto titolo marinaresco fu cambiato nel suggestivo *The Shadow-Line*, con conseguente effusione nel libro, questa almeno l'opinione espressa da Conrad nella nota introduttiva al romanzo, di un quid di soprannaturale sin dalla sua soglia di ingresso.

Mario Curreli ha ripercorso i numerosi tratti autobiografici comuni a questa *novella* e ad altre storie conradiane – «Youth», «Falk», «The Secret Sharer», «A Smile of Fortune», *Lord Jim*, «The End of the Tether» – che più o meno attingono al ciclo dell'*Otago*, come lo chiamava Conrad, con riferimento alla nave sulla quale aveva esercitato il suo primo comando a cavallo fra il 1888 e 1889. E puntualmente lo studioso non ha mancato di notare come una medesima fonte di esperienza reale – la multicolore sillessi di eventi, viaggi e incontri nei mari d'Oriente tesaurizzata dal marinaio Conrad – si risolve poi in esperienze estetiche evidentemente diversificate ed autonome.¹

Quanto al genere, ricorda ancora Curreli, *The Shadow-Line: A Confession* è comunque un racconto di iniziazione. Come altre opere conradiane, il romanzo è inoltre un'esplorazione delle profondità della psiche, cui lo scrittore si avvicina più per suggestione romantica che per acribia analitica. Come tipico di Conrad, i significati profondi della narrazione sono messi in moto da slittamenti, sottili ma continui, dal codice realistico, proeretico e letterale verso quello simbolico, culturale e psichico-perturbante. Sul canovaccio di un racconto di mare,

¹ M. CURRELI, «Le confessioni di un vecchio marinaio: *Youth*, *The Secret Sharer* e *The Shadow-Line*», in *Anglistica Pisana*, III, 2, 2006, p. 102. A tratti il saggio rielabora ed espande spunti critici contenuti nelle introduzioni di Curreli a *The Shadow-Line* (Milano, Tascabili Bompiani, 1994) e alle *Opere di Joseph Conrad, 1904-1924*, vol. II, cit.

a tratti romantico-demoniaco, a tratti quasi corporativo-domestico, da ciancia inconcludente nei porti dell'est come diceva Pavese o da 'Modernismo in veranda' come si è acutamente scritto,² si sviluppa così, per fortunato o studiato chimismo, un'investigazione dell'identità moderna, freudiana e post-nietzscheana, di inusitato fascino e compiutezza.

Se scruterai troppo a lungo nell'abisso, ammoniva il Nietzsche di *Al di là del bene e del male*, l'abisso scruterà dentro di te. È questa la sigla di Kurtz in *Heart of Darkness*, dannato per avere superbamente fissato gli occhi nelle tenebre ed averne sino in fondo ascoltato il distruttivo sussurro. Non è, nello stesso romanzo, la cifra di Marlow, l'uomo assennato che saggiamente si ritrae un istante prima di compiere il passo decisivo nell'oscuro. Una simile esitazione dinanzi al passo fatale caratterizza gli eroi conradiani quando si tratta di affrontare non solo l'orrore metafisico, ma anche un'estrema prova di vita. Nei romanzi di Conrad, chi pensa rischia di finire suicida o alla deriva. Colui che riflette è perduto, si legge appunto in *Victory*. Non sorprende quindi che i naufraghi nel mare del pensiero risultino spesso pericolosamente inidonei all'azione. Come si è visto, è questo il caso, almeno inizialmente, di Lord Jim, il quale, nel romanzo eponimo, dapprima fallisce la prova, colpevolmente abbandonando il piroscifo che sembra affondare col suo carico di pellegrini, ma poi, con determinazione romanticamente autodistruttiva, nel finale della storia si sottopone a un'ordalia riparatoria. E fatalmente inetto dinanzi all'improvvisa necessità dell'azione, per restare fra i paradigmi aurei del Conrad maggiore, si sorprende anche il filosofofeggiante Axel Heyst, il quale, prima di un tardivo risveglio alla vita dalle conseguenze paradossalmente nichiliste, a lungo si abbandona, in *Victory*, a una deriva inerte e atarassica. Per affrontare con successo le prove della vita ci vuole la semi-incoscienza di chi applica senza riflettere un codice comportamentale o professionale: l'irriflessivo MacWhirr di *Typhoon*, gli anonimi marinai che indefessamente ossequiano la *fellowship of the craft*, i vari *departmental men* che eseguono i compiti loro assegnati senza minimamente interrogarsi sulla sensatezza del proprio agire e dell'intero contesto di riferimento.

Queste le direttrici generalissime di trama, in diversi testi capitali di Conrad scanditi da momenti di prova. Come s'inserisce *The Shadow-Line* in questo quadro narratologico? Mettendo insieme la trama di investigazione dell'orrore (quella alla *Heart of Darkness*) e la trama di prova e iniziazione alla vita (quella alla «Youth», *Lord Jim* e *Victory*), *The Shadow-Line* costituisce, da questo punto di vista, insieme a «The Secret Sharer», una significativa eccezione. Al contrario di Heyst, il giovane capitano di questo romanzo non subisce la prova ma le va

² M. GREANEY, *Conrad, Language, and Narrative*, cit., p. 25.

incontro apertamente, e, sia pur dopo le iniziali *défaillances*, a differenza di Jim e succedanei, addirittura la supera. Non a caso la morale esplicita del racconto, secondo uno dei personaggi, il capitano Giles, è che proprio qui sta la maturità, nel far fronte ai propri obblighi malgrado le inevitabili manchevolezze, i comici o tragici fallimenti: «a man should stand up to his bad luck, to his mistakes, to his conscience, and all that sort of thing. Why – what else would you have to fight against?».³

Tuttavia le circostanze di trama di *The Shadow-Line* risultano doppiamente insolite rispetto al macrotesto conradiano. Non solo, infatti, la prova decisiva viene superata, ma a conseguire il vistoso successo è addirittura un personaggio ‘pensante’, il quale, senza rinunciare alla propria dotazione atletica (ciò che sa fare)⁴ ed incrementando quella epistemica (il conoscere), lotta con se stesso, riesce ad emanciparsi dalle proprie mende, osa guardare in faccia l’abisso, eppure sopravvive. Lungi dall’annichilirlo, lo sguardo di ritorno rivoltogli dalle profondità oceaniche ne forgia la tempra, segna il suo passaggio della linea d’ombra fra la gioventù incosciente e la consapevolezza della maturità.

Se l’uomo matura mettendosi alla prova, per Conrad, la maturità non è però, come recita il *Lear* shakespiriano, davvero tutto. Più interessante dell’esito finale gli appare il processo che conduce alla maturazione. Più che il prodotto finito, i placidi capitani Giles, Davidson o il già più problematico Marlow, resi onniscienti dall’esperienza, ma di solito confinati a quel dominio nella sua fattispecie empirica e quotidiana, a Conrad interessano i soggetti di transizione, quanti si trovano straziati sul corno fra decisione e decisione, dilaniati fra sofferenza e sofferenza, dovere e dovere. Resi anzi più straordinari, nella loro giovanile oltranza di eroi dal ‘midollo di leone’, come diceva Italo Calvino, dalla sofferenza stessa. Non sorprende dunque, che, dal punto di vista strettamente letterario, più che la morale esplicita della vicenda, per Conrad contino le modalità della prova. Sarà proprio il *farsi* allusivo della storia (il suo livello simbolico-archetipico e psico-linguistico), non appena se ne siano ripercorsi i *fatti* (l’intreccio), che quindi ci interesserà in questo capitolo.

Trama evenemenziale, trama di prova, trama psicologica

Come lascia intendere un riferimento al giubileo della regina Vittoria, la vi-

³ J. CONRAD, *The Shadow-Line: A Confession*, Oxford, Oxford U.P., (1917) 2003, p. 108. Tutte le citazioni seguenti provengono da questo testo, basato sulla prima edizione inglese in volume (Dent, 1917), occasionalmente emendata dal curatore, Jeremy Hawthorn. *The Shadow-Line* fu anche pubblicato a puntate sulle riviste *Metropolitan Magazine* di New York (settembre-ottobre 1916) ed *English Review* (settembre 1916-marzo 1917).

⁴ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, cit., p. 123.

cenda narrata in *The Shadow-Line* ha inizio a Singapore nel 1887. Giunto nel porto orientale, l'anonimo eroe della storia abbandona, per un impulso inspiegabile, forse per giovanile irrequietudine, la nave su cui aveva a lungo prestato servizio come primo ufficiale. Il suo proposito è quello di lasciare l'Oriente e tornare in Europa. Il giovane cambia però idea quando, grazie all'esperto capitano Giles, scopre un complotto ordito dall'infido Hamilton, con la complicità del factotum della Casa dell'Ufficiale dove i tre marinai alloggiavano, allo scopo di sottrargli il comando di una nave resosi imprevedibilmente disponibile. Ottenuta la nomina a capitano, il giovane s'imbarca in tutta fretta su un piroscafo che lo conduce a Bangkok. Qui l'attendono un superbo veliero, l'insperato primo comando, e la prospettiva di un viaggio attraverso l'Oceano Indiano.

L'impresa nasce però sotto funesti auspici. Ancor prima di salpare, un componente dell'equipaggio muore, probabilmente in seguito a febbri coleriche. Ben presto anche gli altri marinai, compreso il primo ufficiale, l'esagitato Burns, vengono debilitati dal morbo, sicché la nave, oramai faticosamente intrapreso il viaggio, si trasforma in un vascello fantasma privo di equipaggio, invisibile alla sorte e alla meteorologia. Solo il capitano e Ransome, il fido cambusiere, sfuggono miracolosamente al contagio. Né si possono prestare ai marinai le cure del caso perché il precedente comandante, un dissoluto che sfogava periodici accessi di umor nero torturando un violino, si era venduto il chinino in dotazione alla nave, sostituendolo con qualche inutile intruglio. Afflitto dal senso di colpa per non aver controllato adeguatamente le scorte di medicinali prima di partire, il giovane capitano lotta con gli agenti atmosferici, la spossatezza e la maledizione lanciata sulla nave dal suo spleenico predecessore. Questi era deceduto durante l'ultimo viaggio, non senza aver vagheggiato, al culmine di fosche ubbie autodistruttive, di trascinare con sé, in fondo al mare, equipaggio e imbarcazione. In prossimità del luogo dove giace il cadavere del vecchio comandante, la bonaccia, che a lungo immobilizza la «model ship» (p. 63) dell'eroe alla stregua della *painted ship* coleridgiana, cessa temporaneamente, e una pioggia ambigua, consustanziale alle tenebre ma forse purificatrice, investe uomini e cose. L'eroe può quindi superare il simbolico ostacolo frapposto dal suo malefico predecessore e ricondurre in salvo nel porto più vicino, Singapore, l'oramai spettrale vascello. Il viaggio termina laddove era iniziato, ma la circolarità, già ampiamente sperimentata con l'estenuante navigazione intorno a un'isola dal significativo nome di Koh-ring, «the centre of the fatal circle» (p. 69), non allude al fallimento della prova. L'indomani, il giovane capitano riprenderà il mare. La viziosità del circolo è infranta. Il viaggio continua.

Il nudo scheletro di eventi e repertori azionali sopra delineato sostiene l'assai più espressiva trama di prova, scandita da riconoscibili sequenze mitico-simboliche («the test of manliness, of temperament, of courage and fidelity – and of

love», p. 34), e la trama psicologica di esplorazione dell'orrore, che si dipana nelle fasi evolutive di un *Bildungsroman* interiore: «It was an added and fantastic horror which I could not resist» (p. 95), esclama il capitano al culmine della sua avventura, quando, brancolando nelle tenebre, inciampa nel delirante Burns che, a quattro zampe, si trascina animalescamente sul ponte, proprio mentre la nave sta per superare il sepolcro marino in cui giace il precedente, maligno comandante. Riassumendo, abbiamo l'intersezione di tre trame principali:⁵

<i>Trama evenemenziale (azioni, eventi)</i>	<i>Trama di prova (funzioni)</i>	<i>Trama psicologica (passioni)</i>
<i>Prologo</i>		
sbarco a Singapore	discesa agli inferi	ribellione contro il Padre («rebellious discontent», p. 7)
abbandono della nave		
accettazione del comando	contratto	
trasferimento a Bangkok	rinascita e rinominazione dell'eroe	
	giunzione con l'oggetto di valore 'nave- principessa'	conoscenza del femminino
malattia dell'equipaggio		
<i>Peripezia e riconoscimento</i>		
partenza da Bangkok	prova decisiva	conoscenza del sé profondo («simmetrie» visionarie e perturbanti)
bonaccia		
pioggia, vento	lotta con il Re vecchio/il Dio invertito	l'orrore: superamento delle resistenze
		maturazione (rielaborazione asimmetrica delle esperienze visionarie)

⁵ Il termine 'coda' deriva dalla grammatica narrativa di Jerome BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Bari, Laterza, 2002. Le categorizzazioni interne alla trama di prova (riguardanti soprattutto «i valori oggettivi, prodotti da enunciati che hanno il verbo avere») sono parzialmente riprese da A.J. GREIMAS (*Del senso 2*, cit., p. 23), mentre quelle dell'ultima colonna (prevalentemente riguardanti «i valori soggettivi, prodotti da enunciati che hanno il verbo essere», *ibid.*), derivano dalla psicologia del profondo, ed attingono in particolare agli studi di I. Matte Blanco, in particolare, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

Epilogo

arrivo a Singapore	sanzione positiva («That's the way», p. 108) ⁶	riconciliazione con i padri ideali
preparativi per il nuovo viaggio		
<i>Coda</i>		
congedo da Ransome		consapevolezza della non completa sradicabilità del male: «our common enemy» (p. 109).

Il principio della simmetria

Buona parte della navigazione, metafora di un complanare viaggio interiore, si svolge nelle consuete, insondabili tenebre conradiane. Soprattutto in questa lunga sezione, le paraprassi della quotidianità marinara diventano rituali misterici. Ma circostanze inquietanti sono disseminate in tutto il testo. Ad esempio, il primo marinaio cui l'eroe del romanzo rivolge la parola sulla sua nuova nave è anche il primo e unico membro dell'equipaggio a morire. O ancora: il vecchio capitano è morto quasi a mezzogiorno in punto, che è l'ora in cui la sua nave compie il primo ancoraggio in mare sotto il comando del giovane successore. Non solo, dunque, i due personaggi vengono simbolicamente sovrapposti proprio come le lancette dell'orologio a mezzodì, ma il primo comando dell'uno rappresenta, in certo senso, l'immediata prosecuzione, anche in termini cronologici, dell'ultimo viaggio dell'altro.⁷ Del resto, mentre occupa la sedia su cui è spirato il suo debosciato predecessore, l'inesperto eroe della storia percepisce

⁶ Come compendia la citazione, il giudizio finale della Marineria sull'eroe del racconto è di palese approvazione. Il giovane si ribella alla figura paterna di un capitano (Kent), è sostenuto e discretamente guidato da un ulteriore capitano-padre (Giles), viene destinato alla sua impresa dall'incarnazione stessa dell'Autorità in campo marinaro (il capitano Ellis) e lotta per redimere la dinastia dei capitani ed il 'corpo' della marineria dall'influenza nefasta del suo predecessore, il vecchio comandante, colpevole, dice il narratore, di «betrayal of a tradition which seemed to me as imperative as any guide on earth could be» (p. 51).

⁷ Subito dopo il riferimento all'ora della morte del vecchio capitano, la nave, comandata da Burns, fa rotta verso nord anziché, come parrebbe più naturale all'eroe della storia, verso Singapore. L'ambizioso Burns va forse in cerca di un porto dove ci sia carenza di personale in grado di sostituirlo al comando della nave. Sembra comunque che il capitano defunto stabilisca un immediato influsso malefico sulla volontà di Burns e sul destino della nave inducendoli a muoversi nella direzione, appunto il nord, idealmente indicata dalle lancette dell'orologio puntate sul mezzogiorno. Anche la nomina a capitano dell'eroe della storia sembra un evento quantomeno 'monitorato' dal suo predecessore: la convocazione corre infatti lungo i cavi del telegrafo posti sul fondale del golfo, dove giace il cadavere del vecchio comandante.

se stesso come il discendente diretto di quest'ultimo e lo «hereditary king» (p. 51) di una lunga dinastia di comandanti.

Altre simmetrie: il romanzo inizia e si conclude a Singapore. Burns, il primo ufficiale è la personificazione stessa del concetto di simmetria. Viene infatti rappresentato, in una specifica circostanza, con il volto perfettamente diviso in due, per metà animalesco e irsuto e per metà impeccabilmente raso, a causa di una sbarbatura incompleta. Il marinaio è infatti un soggetto intermedio tra natura e cultura. Da una parte, egli avversa decisamente le pulsioni distruttive del vecchio comandante; dall'altra, usa, a fini di esorcismo e di sfrontata sfida al male, l'energia che gli deriva dalla sua stessa contiguità con gli istinti negativi e primordiali.

In termini di logica simbolica, inoltre, la simmetria assoluta,⁸ cioè lo stabilimento di relazioni fusive, inconse o apparentemente assurde, fra termini di solito inversi e tenuti logicamente separati, governa spesso le azioni del giovane protagonista del racconto. In preda all'emozione («I could hardly speak from emotion», p. 94), troppo stanco o spaventato per seguire il pensiero logico consueto («And I steered, too tired for anxiety, too tired for connected thought», p. 103; «not as a man is scared while his judgment, his reason try to resist, but completely, boundlessly, and, as it were, innocently scared – like a child», p. 95), durante la prova decisiva egli cade preda di sensazioni-sentimento periferiche, come le definisce la psicologia.⁹ Coglie cioè le classi senza essere capace di stabilire differenze fra gli individui, fra la parte e il tutto, fra ciò che viene prima e ciò che viene dopo. Annulla, ad esempio, la distanza fra stato adulto e infantile: è un uomo ma si sente un bambino. Non sa distinguere fra sé e gli altri sovrani che hanno precedentemente regnato sulla nave, dei quali deve dimostrarsi degno anche se della dinastia fa minacciosamente parte anche il suo immediato, malvagio predecessore. Anche quando infrange le regole, spedendo i marinai a dormire per fare egli stesso il turno di guardia notturno, venendo meno alle specifiche responsabilità di comandante, l'eroe dissolve la propria individualità nella generica classe dei marinai. È un alieno deontico, un operatore azionale che si autoesenta dal codice del mondo per seguire le proprie sensazioni-sentimento. Maturare significherà dunque per lui conquistare l'individualità che gli consenta di agire da capitano di una nave, sviluppando un'identità propria e distinta sia dal suo predecessore che dai suoi marinai. Beninteso, l'epilogo del racconto ci ricorda che nessuna identità può esistere allo stato puro e irrelato. Né il Male può essere vinto definitivamente. Il percorso autoconoscitivo compiuto dal giovane capitano giunge a un esito paradossale: il nemico (il male, la morte,

⁸ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti*, cit., p. 36 e ss.

⁹ *Ibid.*, p. 256.

le pulsioni distruttive) non è più soltanto dentro di lui o in fondo all'oceano (ciò che, nelle relazioni simmetriche, è la stessa cosa, in quanto «l'uso di relazioni simmetriche comporta la scomparsa dei limiti del sé» per cui «ciò che si dice dell'oggetto si può dire ugualmente del soggetto»),¹⁰ ma è l'antagonista intimo e comune a ogni uomo: «our common enemy» (p. 109). Ed è un nemico solo temporaneamente debellabile. Dorme sinistramente entro di noi e spetta a noi agire in modo tale da non risvegliarlo. L'eroe si costituisce come individuo imparando che gli uomini hanno fini comuni (l'autoconservazione, la solidarietà fra simili, la definizione delle regole ordinarie dei raggruppamenti sociali) e comuni nemici (le pulsioni distruttive e anti-comunitarie), ma, a tale consapevolezza socializzante, egli paradossalmente giunge sia superando la resistenza del nemico (il vecchio capitano), sia a prezzo della perdita dell'amico, ovvero dell'individuo più caro. Nel commosso finale della vicenda, l'eroe cerca invano di dissuadere Ransome dall'abbandonare la nave. Deve però prendere coscienza della netta distinzione che sussiste fra classe e individuo. Ciò che era sensazione simmetrica, con la conseguente dissoluzione dell'individualità entro la comunità dei marinai in lotta per la vita, diviene consapevolezza asimmetrica: un altro equipaggio rimpiazzerà l'indomani quello che la malattia ha inabilitato; il viaggio riprenderà, ma nessuno potrà sostituire l'individuo Ransome.

Giungono inoltre a chiara definizione, nella frase già citata («And I steered, too tired for anxiety, too tired for connected thought», p. 103), i tre distinti livelli discorsivi che articolano il testo: 1) a livello del narrato, per il giovane eroe, psicologicamente incline a sensazioni-sentimento periferiche, l'azione funziona da deterrente alla disperazione e da parziale inibente del pensiero: nell'*habitus* lavorativo si espleta l'identità pratica e si acquieta la coscienza; 2) a livello della narrazione, per l'*io-auctor*, ovvero lo stesso personaggio ormai in età matura, l'intera vicenda è rivissuta a posteriori secondo la 'coscienza maculare', che riorganizza gli eventi secondo principi di coerenza e razionalità organizzativa (il «connected thought»); 3) a livello culturale, confrontarsi coi portati distruttivi dell'età dell'ansia, come la chiamerà Auden, per Conrad significa unificare i due livelli narrativi precedenti ed investigare la malattia epocale sia negli aspetti dell'ansia irrazionale che nei suoi dispositivi reagenti: l'agire etico-conoscitivo, l'azione sotto forma di lavoro intellettuale e scrittura («connected thought»).¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 295.

¹¹ Come osserva Franco Marengo, il conflitto fra i primi due livelli discorsivi rimanda ad altrettante opposte strategie retoriche, che interessano il protagonista del romanzo quanto il suo autore: «il vitalismo che lo vuole attivo oltre ogni controllo, pratico oltre ogni riflessione, spontaneo oltre ogni dubbio» e l'educazione, «che vuole invece condurlo per gradi da un capo all'altro dello sviluppo umano, renderlo 'maturo' in quanto solido intellettuale, narratore in quanto mediatore del consenso civile», F. MARENGO, «Conrad: la scrittura come esperienza», Introduzione a J. CONRAD, *La Linea d'ombra*, Torino, Einaudi, 1993, p. XXII.

Il mistero secondo la lingua e la letteratura

Tornando ai fenomeni misteriosi, che contribuiscono alla patemizzazione dell'atmosfera e preparano l'incontro con l'orrore, nel testo ricorrono di continuo numeri magici: «at seven bells» (p. 47); «Three days more» (p. 58); «the formidable Work of the Seven Days» (p. 80); «seventeen days on deck» (p. 105). Sin dall'inizio si sprecano gli incantesimi: «enchanted garden (p. 3), «enchanted princess» (p. 33), «enchanted company» (p. 37), «broke the spell» (p. 61), «the evil spell held us» (p. 69), «It's like being bewitched» (*ibid.*). Per non dire delle frequenti concessioni al codice romantico: «like a long-lost wanderer among his kin» (p. 60); «Acting the Flying Dutchman in the China Sea» (p. 77). Al perturbante: «a queer sense of dealing with the uncanny» p. 66); «These were eerie, disturbing, alarming sounds, in the dead stillness of the air around me» (p. 96). Al soprannaturale coleridgiano: «I had a morbid vision of her as a floating grave» (p. 75); a quello jamesiano: «something like an additional turn of the screw» (p. 94). Al funebre, che si realizza anche nell'uso continuato del modificatore *dead* ('completamente', 'proprio') per evocare omonimicamente la morte: «Dead calm» (p. 61), «dead short» (p. 98), «Dead before it» (p. 99), «Dead faint» (p. 100) e così via.

Conrad, insomma, non lesina il celebre lessico a effetto, un misto di parole poeticissime e sensazionalismo decadente, stilizzato sino alla sublimazione, che diffonde sulla pagina mistero, tenebre (coi consueti antipodi), inquietudine, silenzio, solitudine, indeterminatezza. Campi semantici resi spesso ancor più impalpabili e metafisici dalle filze di similitudini e metafore: «The darkness had risen around the ship like a mysterious emanation from the dumb and lonely waters [...] My command might have been a planet flying vertiginously on its appointed path in a space of infinite silence» (p. 60). Questo sublime simbolista si mischia poi con prelievi fortemente colloquiali, specialmente dal gergo marinaio, e con quelle energiche interiezioni substandard notoriamente poco gradite all'editore Heinemann («the kicks and the halfpence», p. 3; «chuck a white man out», p. 9; «By Jove», «Them shakes leaves me as weak as a kitten, sir», p. 92), nonché con le assai prosaiche *tranches de vie* quotidiana che hanno indotto un critico a interrogarsi su perché mai la tazza del racconto, identificata col momento *clou* della navigazione, debba avere un manico così ingombrante (il lungo prologo a Singapore, fra anodine Case dell'Ufficiale e tediosi uffici del porto).¹²

A contrappuntare il decadentismo lessicale contribuisce inoltre la sintassi conradiana, uno stile che inclina a una modernità nervosa, fatto di frasi spesso

¹² R.L. MÉGROZ, *Joseph Conrad's Mind and Method: A Study of Personality in Art*, London, Faber, 1931, p. 202.

brevi, dialoghi secchi, una rapidità che caratterizza molte delle tecniche narrative poste in essere in *The Shadow-Line* e forse favorita dalla meccanicissima ragione che buona parte del racconto è stata dettata anziché scritta di pugno dall'autore. Si nota un effetto di contrappunto anche fra storia e discorso, daccché, mentre lo sfondo del narrato è lungamente pervaso da immobili atmosfere demoniache o, nella prima parte, banalmente quotidiane, il discorso, mediante la *brevitas* sintattica e la segmentazione dialogica e paragrafica del profilo testuale, introduce invece vistose contrazioni e vibrazioni nel ritmo di lettura. Pochi testi di Conrad presentano paragrafi brevi come quelli di *The Shadow-Line*. Il romanzo ha un profilo, come lo chiamerebbe Pareyson, decisamente frantumato: respira e pulsa concitatamente, secondo un ritmo frenetico, scandito soprattutto dai frequenti scambi dialogici.

*Individui e azioni in corpo:*¹³ *l'eroe sulla soglia fra introiezione e interazione*

Passiamo adesso in rassegna gli attori della vicenda, per poi vedere come si intersecano trama di prova e trama di esplorazione dell'orrore. Che l'*io-agens* della storia sia un tipo meditabondo, incline all'autoanalisi, lo dimostra anche la frequenza dei pronomi riflessivi usati dal rimemorante *io-auctor* per descrivere le proprie esperienze giovanili. L'eroe sembra instancabilmente osservarsi o ascoltarsi vivere: «I saw my own face propped between my hands. And I stared back at myself with the perfect detachment of distance [...] It struck me that this quietly staring man whom I was watching, both as if he were myself and somebody else...» (p. 44); «heard myself» (pp. 40, 93). È proprio questa audacia autoanalitica pone anzi l'inesperto capitano su un piano diverso dai giovani incapaci di introspezione su cui si sofferma l'*incipit* del romanzo: «It is the privilege of early youth to live in advance of its days in all the beautiful continuity of hope which knows no pauses and no introspection» (p. 3).

Anche le numerose espressioni in cui ricorrono i termini «eye» o «eyes» («filled my eye», p. 41; «struck my eye», p. 42, etc.), giocando spesso sull'omofonia con *I*, pongono l'io intimo del capitano in continuità diretta con le proprie esperienze nel mondo di vita. La prima persona singolare rischia persino di moltiplicarsi nella frase: «my eyes made out shadowy forms» (p. 89). La psiche si estroflette nella sensorietà e la realtà stessa sembra, talvolta, il prodotto di una visione deformante scaturita dall'io o dalle sue plurime superfetazioni. È un

¹³ Le 'azioni in corpo' sono azioni collettive, P. RICOEUR, *La semantica dell'azione. Discorso e azione*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 96. Preferisco la prima denominazione in quanto rimanda efficacemente alla mariniera intesa come 'corpo' organico, piuttosto che come somma di individualità.

io che, come attestano i riferimenti alla *Tintern Abbey* di Wordsworth, all'*Amleto* e alla *Tempesta* shakespiriani, sembra muoversi, già nella sua condizione pre-iniziativa, in uno stato di trasognata irresolutezza, ignaro della «undiscovered country» (p. 3) che in *Amleto* rappresenta la morte e, in *The Shadow-Line*, ogni svolta maturazionale a venire nella vita.

Non bisogna però confondere il narrato con l'assiologia che lo orienta. Il testo notomizza la *décadence* senza aderirvi fino in fondo. Quando l'eroe avverte, in *The Shadow-Line*, che l'introspezione ossessiva, «a searching intimacy with your own self» (p. 43), rischia di asservirlo al fascino voluttuoso dell'autodistruzione, il giovane abbandona la stesura del diario sul quale registrava il proprio malinconico sconforto («I am no good», p. 88), per confinarsi agonisticamente sul ponte. Fatta chiudere la propria cabina, simbolo spaziale di autoripiegamento ineffettuale, egli si consacra all'azione. Ma non si annulla in essa, privo di consapevolezza, come gli eroi unidimensionali e piatti alla MacWhirr. Si caratterizza, semmai, come eroe sulla soglia, un soggetto transizionale che unisce esistenti e ambienti: «I went below and stopped at Mr. Burns' door» (p. 64); «I said once to Mr. Burns, from my usual position on the doorway» (p. 69); «flung myself at the doorway of Mr. Burns' cabin» (pp. 73-74). Tiene insieme il mondo del ponte e quello sotto coperta, il mondo del sobrio dovere quotidiano (Gambriel, l'angelico Ransome) e quello delle visioni deliranti (l'«esorcista» Burns), il lavoro e l'estenuazione febbricitante, l'epico in pigiama (è in questa tenuta che il giovane affronta parte della navigazione)¹⁴ e il perturbante, lo sforzo di autocoscienza e l'oblio garantito dall'azione. Egli è un soggetto transizionale anche perché attraversa continuamente la soglia che separa la luce dalle tenebre, come anticipa icasticamente questa passeggiata a Singapore: «I walked in the sunshine, disregarding it, and in the shade of the big trees» (p. 7). E, soprattutto, l'eroe varca la soglia infernale, che Burns, nei suoi deliri, ritiene segni il confine con il sepolcro del vecchio capitano.

In quanto mediatore fra conscio e inconscio, il giovane deve scrutare nel profondo del mare («this blamed hole», p. 79, «bottomless, black pit», p. 90) e di se stesso («the sickness of my soul», *ibid.*). Ma a ciò si appresta facendosi forte del conforto interumano.¹⁵ Non solo, infatti, sulla forma diaristica prevale nettamente la forma dialogica, ma torna, in *The Shadow-Line*, il tipico dialogo con-

¹⁴ In prospettiva simbolico-culturale, i giovani capitani sorpresi in pigiama dalle avversità in *The Shadow-Line* e «The Secret Share», in quanto cavalieri privi di corazza resi vulnerabili ed espropriati della propria dignità tragica dalle circostanze, paiono l'ennesima illustrazione della «crisi dell'eroe» nell'era della presunta impossibilità dell'epos.

¹⁵ «Conrad is consistent in suggesting that the solitary and physically isolated individual cannot guard him- or herself from self-deception», J. HAWTHORN, «Artful Dodges in Mental Territory: Self-Deception in Conrad's Fiction», in *Conradiana*, XXXVII, 3, 2005, p. 228.

giuntivo conradiano, ovvero quel grado forte del dialogico che consiste nella redazione continua, entro lo stesso paragrafo, di scambi conversazionali volti a rendere l'idea di insolita vicinanza fra due anime, la mutua solidarietà d'intenti fra due parlanti o, comunque, un momento di particolare empatia o reciproco accesso all'altrui interiorità. Solo un adombramento di dialogicità congiuntiva è il discorso interiore in cui l'eroe, accomiatandosi dal vecchio capitano Giles, suo mentore e protettore, lascia risuonare nella propria mente il saluto di quella figura paterna e protettiva:

He gripped my extended arm warmly, and the end of our acquaintance came suddenly in the words: «Goodnight».

That was all he said: «Goodnight». Nothing more. I don't know what I intended to say, but surprise made me swallow it, whatever it was. I choked slightly, and exclaimed with a sort of nervous haste: «Oh! Goodnight, Captain Giles, good-night» (p. 36).

La 'Buona notte' di Giles suona qui, allusivamente, come l'augurio di un 'fortunato esito dell'incontro con le tenebre'. Ed anche la precedente raccomandazione dell'esperto marinaio, quella di tenersi a Oriente nel percorrere il Golfo del Siam, sembra, sotto metafora, un consiglio di stare sempre dalla parte della Luce piuttosto che da quella delle Tenebre.

Ma vero e proprio dialogo congiuntivo si dà soprattutto in prossimità della prova decisiva.¹⁶ La nave non può salvarsi se non grazie alle 'azioni in corpo' dell'intera comunità dei marinai. La redazione congiuntiva del dialogo fra il capitano e il portavoce dell'equipaggio serve allora a proclamare l'unità d'intenti e la solidarietà fra marinai nel momento dell'estremo pericolo:

It was impossible to shake off that sense of finality. The quietness that came over me was like a foretaste of annihilation. It gave me a sort of comfort, as though my soul had become suddenly reconciled to an eternity of blind stillness.

The seaman's instinct alone survived whole in my moral dissolution. I descended the ladder to the quarter-deck. The starlight seemed to die out before reaching that spot, but when I asked quietly: «Are you there, men?» my eyes made out shadowy forms starting up around me, very few, very indistinct; and a voice spoke: «All here, sir» (p. 89, corsivi miei).

Anche nell'altro caso di dialogo congiuntivo, la tecnica esprime la grata solidarietà del capitano nei confronti del suo malconco timoniere, esausto ma non ancora disposto a crollare:

¹⁶ Meno interessante il caso precoce di dialogo congiuntivo che coinvolge il capitano Kent ed il funzionario deputato a registrare lo sbarco dell'eroe della storia. Qui il dialogo congiuntivo serve soprattutto ad avvicinare due esponenti della corporazione isolando l'eroe, che, al contrario, medita di lasciare il mare e tornare in patria: «Sign off and on again?» my Captain answered, 'No! Signing off for good'» (p. 6).

«Don't let drop me, sir. Don't let drop me, sir.» While I kept to shouting to him in most soothing accents: «All right, Gambriel. They won't! They won't!» (p. 106).

Per riuscire, l'eroe deve intanto dominare la malinconia paralizzante del pensiero. Compito, questo, di solito egregiamente assolto dagli ordinari lavoratori del mare conradiani. Non a caso, i marinai di *The Shadow-Line* hanno nomi assai comuni – Giles, Hamilton, Burns, Kent, Ellis – spesso tolti di peso dall'esperienza reale del Conrad navigatore o appena modificati alla bisogna. Sono nomi di persone che eludono l'ansia metafisica legata al vivere con l'esercizio diuturno del mestiere, a volte eroi oscuri, più spesso irriflessivi manovali dell'anti-esistenzialismo sobriamente ossequienti la rigorosa etica professionale. Sono, d'altra parte, anche nomi parlanti, che, in modo più o meno sottile, producono significato narrativo. Il fulvo Burns, ad esempio, brucia per la febbre e per l'odio nei confronti del capitano morto. Ransome (omofono di *ransom*, 'riscatto') è colui che, insieme all'eroe della vicenda, riscatta la nave dalla distruzione cui l'avrebbero destinata l'incuria (i peccati) degli uomini e la maledizione del vecchio capitano, così come il Cristo, definito *ransom* nella versione autorizzata della Bibbia, ha riscattato l'uomo dal peccato.¹⁷

Se si vuole, anche il nome del capitano Ellis, l'arcigno comandante del porto, subisce un 'aumento d'essere', in quanto spedisce il giovane nell'inferno della navigazione (*bELLis*). Questa specie di Nettuno completo di tridente, o arcidiacono con il forcone e volto infuocato («red», p. 25), affidando all'eroe il suo primo comando, lo invia in uno spazio che si rivelerà dominato da «infernal powers» (p. 77). Allo scopo, si serve di un diavoletto di rango inferiore e perciò indegno di un nome completo, Mr R., anche lui con tanto di volto fiammeggiante come il più classico dei demoni («red face [...] flamed», p. 30). E si avvale, successivamente, di un anonimo Caronte che conduce l'eroe sino a Bangkok, dove il giovane prenderà possesso della propria nave. Anziano, barbuto e macilento come il Caronte mitico, il capitano della *Melita* rivolge bruschi cenni all'occasionale passeggero («Beckoning me to come up on his bridge», p. 40), proprio come il traghettatore dantesco quando si rivolge alle anime dei trapassati: «Caron dimonio, con occhi di bragia, / loro accennando, tutte le raccoglie» (*Inferno*, III, 106-107). Fin troppo evidente, del resto, risulta tutta una serie di allusioni alla simbolica discesa agli inferi del futuro capitano. Già i suoi documenti di

¹⁷ C. WATTS, *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*, Brighton, The Harvester Press, 1984, p. 93.

«I feel as all my sins had found me out» (p. 87), ammette il narratore, che in realtà si fa carico soprattutto dei peccati del suo predecessore. Quanto a Ransome, che possiede la 'grazia' dello spirito e dell'armonia mortoria, è ulteriormente associabile a un Cristo apocalittico in quanto «revelation» (p. 91) circondata di luce in mezzo a tenebre premonitrici della «end of all things» (p. 89).

sbarco dalla nave del capitano Kent sono definiti un «passport for Hades» (p. 6). La richiesta di pagamento anticipato, in cambio dell'ammissione nella casa dell'ufficiale, che il capocambusiere formula con «the most infernal cheek» (p. 8), suona come un riferimento al proverbiale obolo da versare per il traghettamento agli inferi. Ed altrettanto dicasi dell'ironica domanda rivolta all'eroe della storia da parte del capitano Giles: «Paid your passage money yet?» (p. 15). Per soprammercato, nella casa dell'ufficiale regna un silenzio di tomba, non si vede anima viva e si patisce un eloquente «infernal heat» (p. 11). Più avanti al giovane parrà d'essere, altra immagine infernale, «a man in bonds» (p. 28), e apparirà, agli occhi di un funzionario del porto, uno degli spiriti («ghosts», p. 29) pronti all'imbarco.

Tornando all'onomastica, quelle cui ho fatto riferimento sopra sono «etimologie retoriche»,¹⁸ ovvero prodotti esclusivi dell'invenzione creativa dell'autore o, comunque, potenzialità semantiche implicite nelle parole da lui utilizzate indipendentemente dalla sua piena consapevolezza. Ma c'è anche un'«etimologia scientifica» da considerare. L'austero marinaio che, malgrado la febbre, a lungo valorosamente mantiene il proprio posto al timone della nave fantasma, risponde infatti al nome di Gambril, etimologicamente associato, sin dalla sua scaturigine normanna ('gamall', nomignolo attribuibile ad un vecchio), all'idea di anzianità. Ciò forse spiega come mai il marinaio sia «the only grizzled person in the ship» (p. 82). Dato che Gambril(l) era un cognome tipico del Kent, residenza pressoché ininterrotta di Conrad nella sua 'terza vita', quella da scrittore, la marca onomastica doveva inoltre richiamare, nell'immaginario conradiano, l'idea di casa e di fedeltà. Come il capitano Kent e l'«housekeeper» Ransome, il fedele e coraggioso Gambril probabilmente funziona quindi da presidio larico, presenza familiare e protettiva sulla nave, intesa come casa psicologica, fisicamente alternativa ma affettivamente omologa alla casa sulla terraferma.

Di natura diversa mi paiono invece le ragioni che spiegano l'anonimato del protagonista e narratore autodiegetico della vicenda. Egli rimane privo di nome per l'intera storia non perché sia uno qualunque dei marinai del porto, ma perché, come l'eroe folclorico o il principe delle fiabe che va in cerca della principessa da salvare e sposare, il protagonista della storia deve essere caratterizzato da un mero ruolo funzionale: «I was very much like people in fairy tales» (p. 33); «I was like a lover looking forward to a meeting» (p. 39). E, come spesso accade in Conrad, in *The Shadow-Line* la «enchanted princess» (p. 33), il femminino da conoscere e dominare, è rappresentato dalla nave: «like some rare women, she was one of those creatures whose mere existence is enough to awaken

¹⁸ L. RENZI, *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 45-65.

an unselfish delight [...] as though she had shuddered at the weight. It seemed cruel to load her so [...] Half-an-hour later, putting my foot on her deck for the first time, I received the feeling of deep physical satisfaction» (p. 41).

Come in certi riti iniziatici, ben noti a un repertorio folclorico di cui Conrad aveva contezza anche tramite antropologi quali Frazer e Malinowski, l'identità dell'eroe del racconto sarà peraltro definita mediante l'attribuzione di una distinzione onomastica ulteriore rispetto al nome impostogli alla nascita. Come nel mito e nel folclore, questa seconda identità sarà determinata in base ai contenuti di un'esperienza visionaria o alle circostanze proposte da una prova che l'eroe affronta, nonché dalle qualità che egli mette in campo per sormontare le difficoltà proposte dall'ordalia. Una qualche funzione allusiva, in questo senso, potrebbe essere veicolata dal fatto che la prova del giovane capitano prende l'avvio alla foce del fiume Mei-Nam: («we broke ground at the mouth of the Mei-Nam», p. 87), idronimo che, a livello fonico, richiama da vicino la locuzione *my name*.¹⁹ Dall'impresa stessa nascerà l'eroe e dai contenuti dell'avventura egli prenderà il nome.

Il fiume, mefitico scrigno degli interessi terragni e commerciali spregiati dall'uomo di mare, con la sua 'bocca' uterina, le 'innumerevoli curve' e acque limacciose, richiama le viscere da cui l'eroe viene partorito o il cordone ombelicale da recidere alla sua nascita.²⁰ L'eroe nasce simbolicamente accedendo al mare aperto, dopo che la sua nave ha percorso il fiume, per così dire, 'a testa in giù': «when the ship's head swung down the river» (p. 60). Alla lunga immobilità nei meandri interni del corso d'acqua («the languor of the six weeks spent in the steaming heat of the river», *ibid.*), che evoca l'interiezione sterniana «I have been at it these six weeks [...] and am not yet born»²¹ e al brusco strappo provocato dal rimorchiatore (alla presenza di un medico, venuto a salutare la partenza della nave), segue quindi una sorta di rilassamento post-parto: «I missed the expected elation of that striven-for moment. What there was, undoubtedly, was a relaxation of tension which translated itself into a sense of weariness after an inglorious fight» (*ibid.*). Finché la nave raggiunge il mare e l'eroe inizia una nuova esistenza, che forgerà la sua seconda identità e ridefinirà il suo nome.

L'identità precedente, insieme al vecchio nome, per quanto onorato dalla

¹⁹ Cfr. T. COHEN, «Conrad's Fault (signature)», in ID., *Anti-Mimesis: From Plato to Hitchcock*, Cambridge, Cambridge U.P., 1994, p. 191.

²⁰ Incidentalmente Meinam significa 'fiume', o, secondo interpretazioni alternative, «mother of waters», J. BOWRING, *The Kingdom and People of Siam*, London, John W. Parker and Son, 1857, p. 7; H. MALCOLM, *Travels in Hindustan and China*, Edinburgh, William and Robert Chambers, 1840, p. 36. Al Meinam è quindi vagamente associata l'idea di 'maternità'.

²¹ L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Harmondsworth, Penguin, 2003, p. 35.

gente del porto («You have a good name out here», p. 26), risulta infatti fuori corso non appena egli sale a bordo della sua nave. Qui, scrutandosi perplesso allo specchio, il re appena insediato («I am your new Captain», p. 43) neppure si riconosce. Come molti re della storia al momento di ascendere al trono, o come lo scavezzacollo principe Hal che si tramuta nel regale Enrico del dramma shakespiriano, anche il re giovane di *The Shadow-Line*, in procinto di scalzare definitivamente l'antecessore maligno, assumerà quindi un'inedita distinzione onomastica: quella che egli stesso si attribuisce, fra l'ironico e il delirante, di «King of Jerusalem» (p. 83). La locuzione rimanda, in questo caso, al Cristo (il Re dei Giudei, il Re dei Re dell'*Apocalisse*, il Grande Re delle scritture), più probabilmente che a Jahvè o a uno dei sovrani storici menzionati nell'Antico Testamento.²² Con il soccorso dell'altra figura cristica del racconto, il cuoco Ransome, il giovane re dovrà in effetti riscattare la nave dai peccati di un'umanità demoniaca e riportarla nella grazia dei padri degni, la dinastia dei sovrani-capitani di cui ha ereditato il lignaggio.

Il viaggio interiore

Definito sommariamente il *cast* dei personaggi e il programma narrativo dell'eroe, veniamo dunque alla prova decisiva del racconto: l'episodio della navigazione da Bangkok verso Singapore. Dell'intero itinerario originariamente previsto, il giovane capitano dichiara di ignorare un unico tratto: «The only part I was stranger to was the Gulf of Siam» (p. 37), toponimo, si noti, pressoché omofono, [saɪæm], del predicato esistenziale *I am*. Si tratta precisamente dello specchio di mare al cui ingresso giace il cadavere del vecchio capitano. Se accettiamo che il testo letterario comunica contenuti latenti attraverso costrutti ipogrammatici ('le parole sotto le parole' di Saussure e Starobinski), il racconto sembra qui confermare che quanto l'eroe rimuove, sostenendo di non conoscerlo, è la parte più riposta della propria interiorità: *The gulf of I am*, ovvero le profondità (*gulf* significa per l'appunto anche «A deep hollow, chasm, abyss. A profound depth – in a river, the ocean – the deep», *OED*, del proprio io: «*OF sIAM*»). La sola parte di sé che permane estranea al giovane è quindi in realtà quella fondamentale: le latebre dove si celano contraddizioni intime, incertezze psicologiche, paure inconfessabili. Non a caso quando effettivamente egli scruta

²² Il Cristo compie infatti la profezia di *Zaccaria* (9:9), che dice «Rejoice greatly, O daughter of Zion; shout, O daughter of Jerusalem: behold, thy King cometh unto thee: he is just, and having salvation; lowly, and riding upon an ass, and upon a colt the foal of an ass». La citazione, al pari delle seguenti, proviene dalla *King James Version*.

nell'abisso del mare, il suo occhio/io si perde: «The eye lost itself in inconceivable depths» (p. 91). Avendo sino ad allora vissuto da responsabile esecutore di ordini, ai comandi di un capitano-padre, compendiaro delle leggi rigidamente codificate dell'etica marinara, l'eroe non conosce appieno quella zona di sé dove s'incontrano e confliggono le istanze di autorealizzazione proprie di chi si affaccia al mondo e la paura di non farcela, le radici profonde delle deliberazioni etiche più generose e i timori e tremori ingenerati in un animo inesperto dall'ombra gigantesca dei padri morti. Il giovane aveva cercato di esorcizzare l'ignoto riconducendolo al noto. Si faceva coraggio proclamando che, alla fine, il Golfo del Siam altro non era che una parte qualsiasi dell'incantato mondo orientale del quale confidava di dominare le coordinate. Dove la magia è la norma, niente può essere tanto straordinario da sorprendere: «Not that I was concerned very much. It belonged to the same region the nature of which I knew, into whose very soul I seemed to have looked during the last months of that existence with which I had broken now, suddenly, as one parts with some enchanting company» (p. 37). Ricorreva, però, in quelle formulazioni apotropaiche, alla più classica delle negazioni freudiane («Not that I was concerned»), insieme alla più tremula autovalutazione delle proprie conoscenze: «I *seemed* to have looked» (*ibid.*, corsivo mio). *Sembrava*, sino ad allora, che egli avesse scrutato a fondo l'anima della terra e del mare che aveva corso. Come dire: incertezza sulla propria dotazione atletica e agentiva, conseguente timore di fallire la prova, rimozione di quanto potrebbe incrinare l'omeostasi psichica.

Il suo percorso di maturazione psicologica, la cui prima tappa fondamentale era stata, a Singapore, la comprensione di come effettivamente vanno faccende e intrighi del mondo («And then my eyes became opened to the inwardness of things», p. 21), giunge al passaggio fondamentale quando, scrutando entro se stesso, egli incontra la parte oscura della sua personalità oggettivata nel cadavere del malefico vecchio comandante.²³ L'orrore penetra l'anima dell'eroe insieme alla pioggia oscura. Il giovane conosce il proprio sé più profondo nello stato di intima promiscuità col male.²⁴ Metabolizza ed esorcizza l'orrore che inerisce

²³ Anche linguisticamente il malvagio predecessore risulta incistato nell'io dell'eroe come un'esca infida, una sorta di trappola dell'inconscio: «Siam» equivale infatti a *S* [es] *I am*. L'antico termine *es*, attestato fra l'altro dal *Beowulf*, significa appunto 'esca', 'carogna': «carrion, also carrion used as bait, bait» (*OED*). La definizione di 'carogna' («*Carrion*: A dead body; a corpse or carcass», *OED*), prodotta certo dal caso compiacente e non frutto di cervelotiche deliberazioni autoriali, si attaglia a perfezione al vecchio capitano giacente in fondo all'oceano: «His carcass lies a hundred fathom under» (p. 97); «that old man [...] ambushed at the entrance of the Gulf» (p. 67).

²⁴ Il titolo stesso del romanzo rimanda all'idea di profondità: il termine *shadow-line* può infatti essere riferito «al passaggio improvviso dalle tonalità dell'azzurro al blu cupo, appena ci si allontana dalle acque basse in prossimità della barra e si raggiungono gli alti fondali», M. CURRELI, «Le confessioni di un vecchio marinaio», cit., p. 95, n. 19.

alla fibra stessa dell'essere. E più che il protocollo freudiano che prescrive di 'rendere conscio l'inconscio', trova qui applicazione l'altrettanto classica formula psicanalitica 'superare le resistenze'. Passando oltre il malvagio capitano che gli si oppone e, allo stesso tempo, lo attrae come un oscuro magnete, l'eroe sconfigge le forze negative pronte a farlo sprofondare e a sancire il fallimento della sua impresa. Il «fantastic horror which I could not resist» (p. 95) di cui il giovane parla è infatti indirettamente provocato dal defunto comandante, la cui prossimità fisica e il cui ricordo inducono Burns a trascinarsi sul ponte e a far inciampare l'eroe.

Né i due capitani rivali, né l'oggetto del loro contendere – la nave – si presentano forniti di nomi propri, o, come si dice, designatori rigidi. Ciò sfuma le distinzioni fra enti ed esistenti e rafforza l'irriducibilità alla *constantia sibi* sia del sé evolutivo, sia di quello congelato in una biografia postuma. L'anonimato conferisce loro una più ampia 'superficie sociale' o mitica, ovvero una maggiore capacità di esistere come agenti in diversi campi.²⁵ A definire le figure dei due contendenti e il momento climattico della storia, contribuiscono ad esempio diverse allusioni, in parte già rilevate da Cedric Watts, pertinenti al codice religioso. L'eroe si autodefinisce, fra il serio e il faceto, quasi un inviato di Dio («I was brought there to rule by an agency as remote from the people and as inscrutable almost to them as the Grace of God», p. 51), ha ottenuto il comando grazie ai buoni uffici di Giles, una sorta di «church-warden» (p. 10), si ritrova la testa circondata di un'aureola dopo che è stato scelto per il posto di capitano, intrattiene un «semi-mystical bond with the dead» (incluso quindi il suo immediato predecessore, p. 51), ammette che le circostanze della navigazione trascendono la «secular experience of seamen» (p. 71), sembra riporre ironica fiducia in una qualche forma di Provvidenza («Good God», p. 96; «Heavens!», «a kind and energetic Providence», p. 103), paragona se stesso e l'equipaggio ai giovani salvati dalla biblica fornace ardente (*Daniele*, 3) e, nella sua prossimità alla follia, teme di identificarsi col Re di Gerusalemme, il Cristo, il figlio di Dio.

Per costituirsi, l'io sono' in formazione del giovane capitano, il figlio, deve inevitabilmente affrontare e sconfiggere il capitano vecchio, il Padre. E non c'è dubbio che, a compimento dell'*itinerarium mentis in diabolum* sperimentato dal suo giovane antagonista, il defunto comandante si rivela, come farfuglia Burns, un «old dodging devil» (p. 98).²⁶ La Legge, frollata e pervertita nella putredine oceanica, deve dunque rinascere a nuova vita nel bene che riscatta (senza annien-

²⁵ P. BOURDIEU, *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 79.

²⁶ Nondimeno, e qui sta la moderna ambiguità di Conrad (il male è anche dentro l'eroe; anche l'antagonista è iscritto nell'aurea 'genealogia della morale'), il vecchio capitano impersona inoltre il principio d'autorità originario in quanto sintesi ultima della Marineria. È l'*Io Sono* delle profondità psichiche, il dio che si è dannato abbandonando la nave («God-forsaken», p. 95), al pari del suo equipaggio.

tarlo completamente) il male, nella maturità che trascende la gioventù improvvida e la vecchiaia corrotta, nella sanità che annulla la malattia, nell'etica che redime la corruzione. Da questo processo scaturisce la nuova identità dell'eroe, che nega l'autorità maligna del padre oscuro²⁷ restaurando, al contempo, la dignità della dinastia e ponendo su nuove basi la *fellowship of the craft*: «Worthy of my undying regard», come recita, nel paratesto di *The Shadow-Line*, la dedica ai marinai di ogni epoca e latitudine, tratta direttamente dal romanzo. È un vero e proprio processo di purificazione quello cui l'eroe si sottopone. Non a caso, all'inizio della sua impresa, egli si autopresenta in maniera netta e assertiva per ciò che è: «I am your new Captain» (p. 43). E nell'epilogo ci confessa invece ciò che *non* è, o meglio, ciò che non è più, dopo che la prova sostenuta ha esorcizzato il morbo malvagio e fortificato la sua giovanile inesperienza, rendendolo degno dei padri ideali: «I am not ill» (p. 105); «I am no longer a youngster» (p. 108).

La restaurazione dei valori tradizionali, apparentemente decretata dal finale, non è però completa, né, quindi, interamente asseribile in positivo. Alla fine del racconto, abbiamo di fronte un soggetto litotico, che si autodefinisce mediante negazioni. Questo soggetto prende atto di venire ad occupare un vuoto lasciato dalla tradizione, senza la stessa imperturbabile sicurezza dei suoi predecessori, andata ormai relitta, dopo secoli di aproblematico espletamento, nella cosiddetta modernità 'nervosa'. Vale, allora, anche per *The Shadow-Line*, l'argomento di Bruner secondo cui «la letteratura di immaginazione, anche se ha il potere di porre fine all'innocenza, non è una lezione, ma una tentazione a riesaminare l'ovvio».²⁸ Il trovato di questa storia, inquietante e non pedagogico, è, in effetti, che ogni purificazione risulterà sempre parziale; sempre somiglierà più a una temporanea anestesia che a una vittoria definitiva sul sinistro demone latente nella zona d'ombra inscritta entro l'uomo. E ogni contingente vittoria lascerà il vincitore nella terra grigia del non-più-male, mai completamente identificabile con la plenarietà euforica del bene.

D'altra parte, lo scrutinio di sé e il contestuale confronto con l'apparente inerzia dell'alterità perturbante, oggettivata nel mare, è il compito sotteso sin nell'epigrafe baudelairiana al romanzo, tolta dal sonetto *La Musique* e quindi

²⁷ L'ombra, l'oscurità sono ovvi ambiti di manifestazione del diabolico. Ma esistono vicinati anche fra Dio e l'ombra, si veda M. MILNER, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, pp. 42 e ssg., in cui l'autore rimanda ad esempio alla gnosi mosaica. Essa conosce Dio nelle tenebre, in quanto la divinità trascende ogni tentativo di conoscenza illuminante da parte dello spirito. Nella Bibbia (vedi ad esempio il *Salmo* 91: 1, «He that dwelleth in the secret place of the most High shall abide under the shadow of the Almighty», o *Luca*: 1, 35, dove la potenza dell'Altissimo stende la sua ombra su Maria), l'ombra è inoltre emanazione della potenza divina. In chiave mitico-archetipica, passare la linea d'ombra significa quindi anche entrare nella sfera di potere del Dio corrotto (in *The Shadow-Line*, il perversore del lignaggio marinaro) e investire la sua ontologia dei propri sforzi conoscitivi.

²⁸ J. BRUNER, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 12.

dai *Fleurs du mal*: «... D'autres fois, calme plat, grand miroir / De mon désespoir». La bonaccia riflette la disperazione dell'immaturo soggetto senziente-percipiente, protagonista della storia. Poiché l'unico rimedio alla disperazione, come scriveva Unamuno, è lottare col mistero come Giacobbe con l'angelo, solo nell'azione, solo penetrando cognitivamente l'orrore nelle profondità del proprio oceano interiore, l'eroe del romanzo potrà costituirsi come soggetto a un tempo autonomo e connesso, individuo formato ma socialmente responsabile. Conoscere l'alterità più radicale sprofondata entro il sé lo rafforza e abilita alla lotta contro l'incombente nichilismo.

Indice dei nomi

- Achebe, Chinua, 11n., 88 e n.
Acheraiou, Amar, 8n., 63n.
Addison, Joseph, 214
Adorno, Theodor W., 100n.
Agosti, Stefano, 198n.
Ambrosini, Richard, 12n., 80n., 107-108n., 156n.
Anderson, John P., 8n., 64n.
Angus, Ian, 80n.
Apuleio, Lucio, 91
Arendt, Hannah, 46n.
Arens, William E., 127n.
Argyle, Gisela, 205n., 211n.
Arnold, Matthew, 177n., 228 e n., 229
Artese, Brian, 20n., 61n.
Attridge, John, 85n.
Auden, Wystan H., 240
- Bach, Johann S., 176n.
Bachtin, Michail M., 63 e n., 80n., 156n., 178 e n., 202-203
Bagot, Sophy L., 109n.
Bakunin, Michail A., 175n.
Bala, Suman, 9n.
Balzac, Honoré de, 228
Barker, Ambrose G., 157n.
Barrington, George, 118n.
Barthes, Roland, 92n., 119n.
Barttelot, Edmund M., 95n.
Batchelor, John, 210n.
Baudelaire, Charles, 164 e n.
Bax, Ernest B., 96
Baxter, Katherine I., 8-9n., 44n., 62n., 175n.
Beaugrande, Robert-Alain de, 120n.
Beccone, Simona, 135n.
Begam, Richard, 32n.
Bender, Todd K., 159n.
Benn, Gottfried, 183n.
Bennett, Alan, 176n.
Bennett, Arnold, 133n.
Bergson, Henri-Louis, 17, 163 e n.
Berthoud, Jacques, 12n., 138n.
Bettini, Maurizio, 84n.
- Bhabha, Homi K., 87 e n., 91-92n.
Bignami, Marialuisa, 33n., 136n.
Biles, Jack I., 160n.
Billy, Ted, 12n.
Bishop, Paul, 176n.
Blake, William, 78
Blanchot, Maurice, 27
Bloom, Harold, 104n., 133n., 144n.
Bock, Martin, 8n.
Bohlmann, Otto, 9n.
Bonaparte, Napoleone, 70n., 109n.
Bongie, Christopher, 59n.
Bonney, William W., 50n., 116n., 131n.
Booth, Wayne C., 198 e n.
Borges, Jorge L., 63 e n.,
Borgna, Roberta, 44n.
Bottalico, Michele, 84n.
Bourdieu, Pierre, 250n.
Bowring, John, 247n.
Braddon, Edward, 136n.
Brantlinger, Patrick, 7n., 93n.
Bronstein, Michaela, 17n.
Brooks, Peter, 93n.
Brown, Ford M., 44
Browne, Thomas, 176n.
Browning, Robert, 15, 209
Brudney, Daniel, 26n.
Bruner, Jerome S., 237n., 251 e n.
Bruni, Valerio, 204 e n.
Brunner, Daniel L., 177n.
Bulwer-Lytton, Edward, 50, 228
Buszczyski, Stefan, 68n.
Butte, George, 174n.
Byron, George G., 212
- Calderón de la Barca, Pedro, 30n.
Calvino, Italo, 235
Caminero-Santangelo, Byron, 11n.
Camus, Albert, 9
Carabine, Keith, 5n., 10-11n., 46n.
Carlyle, Thomas, 44, 8, 81, 107n., 199, 209-210n., 212, 217 e n., 220-21 e n., 229-30 e n.

- Casement, Roger, 95n.
 Cawthra, Gillian, 189n.
 Ceccherelli, Andrea, 71n.
 Cecchi, Emilio, 187 e n.
 Cenni, Serena, 112n.
 Chapman, George, 213
 Chatman, Seymour, 117n., 118, 122n., 188n.
 Chaucer, Geoffrey, 129n.
 Chesterton, Gilbert K., 11
 Chialant, Maria Teresa, 84n.
 Chodźko, Léonard, 70n.
 Cimmino, Luigi, 8n.
 Ciompi, Fausto, 5, 70n., 111n., 187n.
 Clacys, Gregory, 96n.
 Clare, John, 28
 Clayton, John J., 68n.
 Clemente Alessandrino, 69n.
 Clendinnen, Inga, 94n.
 Clifford, Hugh, 29n.
 Cohen, Tom, 247n.
 Coleman, Julie, 129n.
 Coleridge, Samuel T., 58n., 84n., 86n., 175n., 177n.
 Collins, Wilkie, 15
 Collits, Terry, 11n., 133n., 189n.
 Conrad, Borys, 43, 233
 Conway, Daniel W., 176n.
 Cook, Edward T., 209n.
 Coppola, Francis F., 8n.
 Coroneos, Con, 70n.
 Curi, Umberto, 42n.
 Curreli, Mario, 5-6, 15n., 41n., 46n., 52n., 65n.,
 70n., 84-85n., 95n., 111n., 129n., 134-36n.,
 144n., 148n., 151n., 175n., 184n., 187n., 233 e
 n., 249n.
- Dabrowski, Marian, 31n.
 Daleski, Herman M., 142n.
 Dalgarno, Emily K., 118n., 156n.
 Dalziel, James, 46n.
 Damiani, Sauro, 6
 Darwin, Charles, 18n.
 D'Arzo, Silvio, 187n.
 Das, Ram J., 9n.
 Daudet, Alphonse, 9n.
 Dauncey, Sarah, 218n.
 Davidson, Arnold E., 152n.
 Davies, Laurence, 6, 9n., 18n., 47n., 133n., 138n.,
 157n., 160n., 175n., 205n.
 Davis, John B., 177n.
 D'Egidio, B., 34n.
 D'Elia, Gaetano, 156n.
 Dell'Aversano, Carmen, 135n.
 Dente, Carla, 129n.
 Derrida, Jacques, 202-203
- Dickens, Charles, 15, 135n., 184n.
 Dickinson, Olive P., 92n.
 DiGaetani, John L., 175n.
 Di Piazza, Elio, 51n.
 DiSanto, Michael J., 107n., 183n., 205n.
 Dodson, Sandra, 18n.
 Doležel, Lubomír, 29n., 89 e n., 235n.
 Domenichelli, Mario, 10n., 169-70n.
 Donovan, Stephen, 10n.
 Dostoevskij, Fëdor M., 9n., 28, 82n., 182, 183n.,
 228-30 e n.
 Dottorini, Daniele, 8n.
 Doyle, Arthur Conan, 18, 93n.
 Drake, Francis, 99
 Dressler, Wolfgang-Ulrich, 120n.
 Durkheim, Émile, 79
- Echeruo, Michael, 51n.
 Eckhart, Meister, 73
 Eco, Umberto, 191n.
 Ejchenbaum, Boris M., 162n.
 Eliot, George, 135n., 177n., 184n.
 Eliot, Thomas Stearns, 12, 14, 176 n, 184n.
 Ellis, Havelock, 205
 Ellis, William, 218 e n.
 Epicuro, 84
 Erdinast-Vulcan, Daphna, 101n., 112n., 133n., 160n.
- Faulkner, William, 17n.
 Fichte, Johann G., 73, 81, 177n.
 Fidanza, Simon, 136n.
 Fincham, Gail, 11n., 75n.
 Flaubert, Gustave, 9 e n., 46, 83, 184n.
 Fleishman, Avrom, 11n., 156n.
 Fogel, Aaron, 11n., 102n.
 Ford, Ford M., 11n., 23 e n., 30n., 87, 151n., 166n.,
 170n., 188
 Forman, Ross G., 46n.
 Forster, Edward M., 31
 Fothergill, Anthony, 156n.
 Foucault, Michel, 203-204 e n., 215 e n.
 France, Anatole, 9n., 204n.
 Francke, August H., 177
 Franklin, John, 99
 Frazer, James G., 247
 Freedman, William, 131n.
 Freud, Sigmund, 17, 42, 60n., 128n.
 Frye, Northrop, 63 e n., 65n., 72, 78n., 84n., 97n.,
 113 e n., 117 e n., 119n., 130-32n.
 Furness, Raymond, 175n.
 Fusillo, Massimo, 28n.
- Gadamer, Hans-Georg, 7, 81n., 96n.
 Galeno, 69

- Galsworthy, John, 12n., 157n.
 Gans, Eric, 58n.
 García-Marquez, Gabriel, 127
 Garibaldi, Giuseppe, 152n.
 Garneray, Louis, 85n.
 Garnett, Edward, 160n., 205 e n., 208 e n., 227
 Gasyna, George Z., 8n., 67n.
 Geck, Martin, 176n.
 Genette, Gérard, 20 e n., 62n., 114n., 119n., 128n., 166 e n., 182 e n.
 George, Jessie, 42-43, 68, 71
 Gibson, Andrew, 11n., 18n., 93n.
 Giovannelli, Laura, 5, 15n.
 Girard, René, 58
 Gissing, George, 156n.
 Glendening, John, 18n.
 Glover, David, 7n.
 Goethe, Johann W., 176-77n.
 Gombrowicz, Witold, 8n.
 Gomulicki, Wiktor, 66n.
 Gordimer, Nadine, 11n.
 Gorra, Michael, 156n.
 Gozzi, Francesco, 20n.
 Graham, Robert B. Cunninghame, 18 e n., 47, 133n., 138n., 157n., 184n.
 Greaney, Michael, 133n., 185n., 234n.
 Green, L.C., 92n.
 Greene, Graham, 127
 Greimas, Algirdas J., 65n., 111-12n., 118-19n., 124-25n., 237n.
 Grice, Paul, 107
 Guerard, Albert J., 87n., 156n.
 Gurko, Leo, 159n.

 Habermas, Jürgen, 129n.
 Haines, Ambrose G. C., 157n.
 Haldane, Richard B., 204n.
 Hamon, Philippe, 115n., 132n.
 Hampson, Robert, 8n., 10-11n., 18n., 70n., 83n., 138n.
 Hand, Richard J., 8n., 44n., 175n.
 Hardy, Thomas, 15, 18, 209
 Harpham, Geoffrey G., 60n.
 Harweg, Roland, 20n.
 Hauser, Arnold, 131n.
 Hawthorn, Jeremy, 8-9n., 41n., 59n., 62n., 68n., 84n., 133n., 144n., 235n., 243n.
 Hay, Eloise K., 133n., 137n., 156-57 e n., 178 e n.
 Hegel, Georg, F., 62, 77, 82 e n., 177n.
 Heidegger, Martin, 9
 Heine, C. J. Heinrich, 176n.
 Herder, Johann G., 10n.
 Hervouet, Yves, 9n., 85n.
 Hewitt, Douglas, 12n.

 Hilferding, Rudolf, 189n.
 Hitchcock, Alfred, 247n.
 Hobson, John, 96 e n.
 Hoffman, Stanton De Voren, 131n.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 176n.
 Hogg, James, 28
 Holroyd, Michael, 175n.
 Hooper, Myrtle, 75n.
 Hope, George F., 100n.
 Hopkins, Gerard M., 209
 Houen, Alex, 157n.
 Howe, Irving, 156-57n., 160n.
 Hume, David, 211 e n.
 Huneker, James, 205n.

 Ibsen, Henrik, 44
 Ippocrate, 69
 Iser, Wolfgang, 11n.

 James, Henry, 10-12 e n., 20n., 83, 184n.
 Jameson, Frederick, 83n., 137n.
 Jameson, James, 95n.
 Jaspers, Karl T., 9
 Jauss, Hans Robert, 191
 Jean-Aubry, Gérard, 6, 157n.
 Jean Paul, Richter, 131n.
 Jencks, Charles, 109
 Jesi, Furio, 120n.
 Johnson, Anthony L., 135n.
 Johnson, Bruce, 204 e n.
 Jones, Susan, 8n.
 Jordan, Elaine, 93n.
 Joyce, James, 11, 14, 202, 205n.
 Juhasz, Tamas, 8n.
 Jung, Carl G., 70 e n.

 Kafka, Franz, 94
 Kalnins, Mara, 204n.
 Kaplan, Carola M., 101n., 104n., 138n., 156-57n.
 Karl, Frederick, 6-7n., 9n., 18n., 47n., 68n., 133n., 138n., 156n., 160n., 182n., 187n., 205 e n.
 Keating, George T., 182n.
 Kellog, Robert, 91 e n., 119n., 122 e n.
 Kemp, John, 204n.
 Kerényi, Károly, 115n.
 Kermode, Frank, 152 e n.
 Keynes, Geoffrey, 176n.
 Kintzele, Paul, 64n.
 Kipling, J. Rudyard, 12, 83
 Kirschner, Paul, 8n., 11n., 204n.
 Klein, Georges A., 95 e n.
 Knowles, Owen, 6, 9-10n., 43 e n., 85n., 101n., 204n.
 Korzeniovski, Apollo, 10n., 68n., 71n.

- Korzeniowski, T.J. Konrad, 7, 68n.
 Krajka, Wieslaw, 8-10n.
 Kundera, Milan, 12.
- Lacan, Jacques, 60n.
 Laforgue, Jules, 29
 Langer, Susanne, 89n.
 Laplanche, Jean, 129n.
 La Rochefoucauld, François de, 54
 Lawrence, David H., 12,
 Leavis, Frank R., 29n., 31, 93n., 133n., 184n.
 Le Bon, Gustave, 60
 Lees, David E., 170n.
 Lenin, Vladimir Il'ič Ul'janov, 189n.
 Leopardi, Giacomo, 45
 Leopoldo, Re (del Belgio), 93, 95n.
 Leroi-Gourhan, André, 122n.
 Lester, John, 11n.
 Levin, Yael, 152n.
 Lévinas, Emmanuel, 26n., 43n., 93n.
 Lévi-Strauss, Claude, 125-129 e n.
 Lévy-Bruhl, Henri, 127n.
 Lingard, William, 25n., 82n.
 Linguanti, Elsa, 44n.
 Littell, Jonathan, 12
 Loretelli, Rosamaria, 156n.
 Lorrain, Claude, 229-30
 Lothe, Jakob, 9n., 59n., 68n., 83-84n., 133n., 144n.
 Loti, Pierre, 9n.
 Lotman, Jurij M., 166n., 217 e n., 228 e n.
 Lucking, David, 52n.
 Lukács, Gyorgy, 76-77, 96 e n., 230 e n.
- Macovski, Michael, 101n.
 Madden, Fred, 204n.
 Magris, Claudio, 12n.
 Mallios, Peter L., 101n., 138n., 156-57n., 202n.
 Malcolm, Howard, 247n.
 Malinowski, Bronisław K., 247
 Mamet, David, 44
 Manganelli, Giorgio, 187n.
 Mann, Thomas, 176n., 178 e n., 216
 Marengo, Franco, 152n., 161n., 182, 204 e n., 240n.
 Marroni, Francesco, 34n., 112n.
 Marryat, Frederick, 10
 Marsh, Herbert, 177n.
 Martini, Fritz, 215n.
 Martinière, Nathalie, 85n.
 Marucci, Franco, 211n.
 Marx, Karl, 160
 Masterman, George F., 136n.
 Matte Blanco, Ignacio, 237n., 239n.
 Maupassant, Guy de, 9 e n., 204n.
 McCracken, Scott, 70n.
- McIntire, Gabrielle, 105n.
 McLeod, Deborah, 170n.
 Mégroz, Rodolphe L., 241n.
 Melville, Herman, 46, 187n.
 Mencken, Henry L., 205n.
 Meyer, Bernard C., 8n.
 Michaelis, Caroline, 177n.
 Michaelis, Christian B., 177n.
 Michaelis, Johann D., 177n.
 Michaelis, Johann H., 176-77 e n.
 Mickiewicz, Adam, 31, 70-71n.
 Mill, John Stuart, 228
 Miller, John Hillis, 37n., 62 e n., 80 e n., 87 e n.,
 144n., 57n., 182n.
 Milner, Max, 251n.
 Miłosz, Czesław, 67 e n.
 Milton, John, 204n., 206, 220
 Monet, Claude, 33
 Mongia, Padmini, 75n.
 Monod, Sylvere, 184n.
 Moore, Gene M., 6, 8n., 10n., 29n., 85n., 100-101n.,
 138n., 157n., 160n., 173n.
 Montale, Eugenio, 187 e n.
 Moravia, Alberto, 187n.
 Moretti, Franco, 82n.
 Morf, Gustav, 66 e n., 70n.
 Morris, William, 212
 Morrison, Robert, 212
 Morzinsky, Mary, 9n.
 Moser, Thomas, 12n., 29n., 83 e n., 202n.
 Moss, Leonard, 9n.
 Mowbray, John R., 109n.
 Mulry, David, 162n.
 Mursia, Ugo, 46n., 161n., 187n.
- Nader, Ralph, 62n.
 Najder, Zdzisław, 31n., 42n., 68n.
 Nelson, Horatio, 109n.
 Neri, Ferdinando, 187n.
 Nerval, Gérard de, 212n.
 Neuhold, Birgit, 205n.
 Newell, Kenneth B., 80n.
 Ngugi Wa Thiong'o, James, 11n.
 Nietzsche, Friedrich W., 12, 17, 18n., 19 e n., 174-76,
 183 e n., 205 e n., 207-208n., 211n., 213 e n., 217
 e n., 222-228 e n., 231-32 e n.
 Niland, Richard, 10n.
 Novalis, Georg F.P.F. von Hardenberg (detto), 80,
 177n.
 Nugnes, Barbara, 6
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, 54n.
 Oliva, Renato, 7n., 88 e n.
 Omero, 15

- Orr, Leonard, 12n.
 Orwell, George, 80n.
 Orwell, Sonia, 80n.
 Orzeszkowa, Eliza, 66n.
 Ostrowski, Antoni J., 70n.
 Ovidio, Publio Nasone, 229
- Paccaud-Huguet, Josiane, 70n.
 Pagetti, Carlo, 34n., 136n., 217n.
 Pagnini, Marcello, 98 e n., 175, 203 e n.
 Paley, William, 86n.
 Panagopoulos, Nic, 204-205n.
 Pangaro, Giorgio, 8n.
 Panichas, George A., 64n.
 Paolo di Tarso, 85-86
 Pareyson, Luigi, 36n., 242
 Parry, Benita, 11n.
 Pauly, Véronique, 9n.
 Pavese, Cesare, 187-88 e n., 234
 Perelman, Chaïm, 54n.
 Peters, John G., 34 e n., 80 e n., 152n., 156n., 178n.
 Phelan, James, 9n., 59n., 62 e n., 68n., 84n., 133n., 144n.
 Pike, Kenneth L., 20n.
 Pinker, James, B., 156
 Pinter, Harold, 44, 129n.
 Pirandello, Luigi, 52
 Platone, 247n.
 Plutarco, 69n.
 Poe, Edgar A., 28
 Polloczek, Dieter P., 58n.
 Poniatowski, Józef A., 70n.
 Pontalis, Jean-Bertrand, 129n.
 Portelli, Alessandro, 7n., 88n.
 Potocki, Jan N., 228
 Prange, Martine, 176n.
 Praz, Mario, 15 e n., 42, 98
 Prince, Gerald, 90
 Prior, Matthew, 211-12n.
 Propp, Vladimir J., 111
 Pudełko, Brygida, 8n.
 Pugliatti, Paola, 90 e n.
 Puškin, Aleksandr S., 228
- Racker, Heinrich, 79n.
 Rambach, Johann J., 176-77 e n.
 Rau, Petra, 131n.
 Ravasi, Gianfranco, 84n.
 Ray, Martin, 204n.
 Rehn, Rudolf, 176n.
 Reilly, Jim, 135n.
 Renoir, Pierre-Auguste, 33
 Renzi, Lorenzo, 246n.
 Rhodes, Cecil, 95n.
- Richardson, Samuel, 177n.
 Ricoeur, Paul, 215 e n., 242n.
 Rimbaud, Arthur, 28
 Rimmon-Kenan, Shlomith, 141n.
 Robbe-Grillet, Alain, 182
 Roberts, Andrew M., 8n., 70n., 219n.
 Robin, Christophe, 59n., 70n.
 Rogers, Charlotte, 88n.
 Ronen, Ruth, 197n.
 Rosenfield, Claire, 10n., 156n.
 Ross, Stephen, 56n., 133n.
 Rousseau, Jean-Jacques, 10n., 36
 Ruppel, Richard J., 8n.
 Ruskin, John, 209-10 e n.
 Rutelli, Romana, 28n.
- Sæbø, Magne, 177n.n.
 Said, Edward, 12n., 24n., 88 e n., 151n., 164n., 175n., 205 e n.
 Salgari, Emilio, 10
 Salih, Tayeb, 11n.
 Saltykov-Ščedrin, Michail E., 127
 Sand, George, 212n.
 Sanders, John M., 9n.
 Saracino, Marilena, 9n.
 Sartre, Jean-Paul, 9
 Saunders, Max, 11n.
 Saussure, Ferdinand de, 248
 Saveson, John E., 205n., 229n.
 Schelling, Friedrich, 177n.
 Schiller, J.C. Friedrich von, 85, 177n.
 Schlegel, August W. von, 177n.
 Schnauder, Ludwig, 17n.-18n.
 Schneider, Lissa, 8n., 99n.
 Scholes, Robert, 91 e n., 119n., 122 e n.
 Schopenhauer, Arthur, 45, 204-205n., 207, 211n., 214-15 e n., 219-20, 222-25 e n.
 Schulz, Max F., 226 e n.
 Secor, Robert, 188 e n.
 Segre, Cesare, 119n., 203n.
 Seneca, Lucio Anneo, 176n.
 Senn, Fritz, 9n., 189n.
 Serani, Chiara, 135n.
 Serpieri, Alessandro, 51n., 98-99n., 129n., 170n.
 Sertoli, Giuseppe, 10n., 12n., 50n., 97n.
 Shadoian, Jack, 163n.
 Shakespeare, William, 10n., 67n., 209, 220
 Shaw, George B., 175n.
 Sherbo, Arthur, 204n.
 Sherry, Norman, 10n., 67n., 100n., 123n., 170n., 205 e n.
 Simmons, Allan H., 9n., 10n., 12n., 33 e n., 49n., 59n., 80n., 112n., 170n.
 Skolik, Joanna, 12n., 63n.

- Słowacki, Juliusz, 31
 Smiles, Samuel, 44
 Smith, Andrew, 7n.
 Sofocle, 174
 Sokolowska, Katarzyna, 9n.
 Spears, Monroe K., 212n.
 Spencer, Herbert, 95
 Spener, Philipp J., 177
 Spensley, Ronald M., 184n.
 Spinoza, Baruch, 177n.
 Spivak, Gayatri C., 92n.
 Stallman, Robert W., 156n.
 Stanley, Arthur P., 86n.
 Stanley, Henry M., 95n.
 Stanzel, Franz K., 190 e n.
 Stape, John H., 6, 10n., 68n., 80n., 82 e n., 85n., 88n., 112n.
 Stara, Arrigo, 20n.
 Starobinski, Jean, 248
 Stein, Charlotte von, 176n.
 Sterne, Laurence, 247n.
 Stevenson, Robert L., 28, 83
 Straszewicz, Joseph, 70n., 83
 Strindberg, August, 44
 Super, Robert H., 177n.
 Swingewood, Alan, 156n.
 Symons, Arthur, 205n., 211
 Szczeszak-Brewer, Agata, 11n.

 Tanner, Tony, 123 e n., 126 e n., 211n., 226n.
 Tennant, Roger, 178n.
 Tennyson, Alfred, 209
 Teocrito, 229
 Tewari, V. K., 11n.
 Thatcher, David, 205n.
 Todorov, Tzvetan, 54n., 98 e n., 113n., 162n.
 Tomaševskij, Boris V., 113n., 166n.
 Trilling, Lionel, 81 e n.
 Trollope, Anthony, 15
 Turgenev, Ivan S., 8 e n.
 Turner, Jennifer, 112n.
 Turner, J.M. William, 209
 Twain, Mark, 93n., 135n.

 Unamuno, Miguel de, 252
 Unterecker, John E., 151n.

 Valdez Moses, Michael, 32n.

 Valéry, Paul, 187
 Vallorani, Nicoletta, 8n.
 Van Marle, Hans, 10n., 85n., 138n., 160n.
 Vanon Alliaata, Michela, 28n.
 Verrecchia, Anacleto, 183n.
 Villa, Luisa, 82n.
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de, 211, 213n., 216, 218-19
 Virgilio, Publio Marone, 133n.
 Vlitos, Paul, 127n.

 Wagner, Richard, 12, 84n., 118n., 175-76 e n.
 Wahrig-Schmidt, Bettina, 176n.
 Wake, Paul, 91n.
 Waliszewski, Kazimierz, 27n.
 Wallace, Jeff, 7n.
 Wallmann, Johannes, 177n.
 Walpole, V., 152n.
 Ward, David A., 144n.
 Watt, Ian, 29n., 32, 42, 46n., 84n., 87n., 95 e n., 156n., 182n.
 Watts, Cedric, 6, 9n., 15n., 42n., 80n., 88n., 157n., 159n., 173n., 184n., 245n., 250
 Wedderburn, Alexander, 209n.
 Wellesley, Arthur (Duca di Wellington), 109n.
 Wells, Herbert G., 29
 Wesley, Charles, 177n.
 Wesley, John, 177n.
 Wheatley, Alison E., 17n.
 White, Andrea, 10n., 22n., 101n., 138n., 156-57n., 189n.
 Whitehead, Lee M., 211n.
 Wilde, Oscar, 95n.
 Williams, M. Kellen, 160n.
 Winner, Anthony, 11n.
 Wolff, Christian, 92n.
 Wood, James, 32n.
 Woolf, Virginia, 12 e n., 20 e n., 205n.
 Wordsworth, William, 243
 Wright, Harold B., 212n.

 Yeats, William B., 211
 Young, Robert, 85n.

 Zabierowski, Stefan, 66n.
 Zola, Emile, 9n., 184n.
 Zych, Grzegorz, 71n.

Indice

Avvertenze e ringraziamenti	5
<i>Capitolo I</i>	
Conrad protomodernista	7
<i>Capitolo II</i>	
La dimensione dell'enigma in <i>The Nigger of the 'Narcissus'</i>	49
<i>Capitolo III</i>	
<i>Lord Jim</i> : l'alterità romantica	61
<i>Capitolo IV</i>	
Le asimmetrie conoscitive di <i>Heart of Darkness</i>	87
<i>Capitolo V</i>	
Sull'istituzionalizzazione del mito in «Falk»	111
<i>Capitolo VI</i>	
Inizi e fini di <i>Nostramo</i>	133
<i>Capitolo VII</i>	
<i>The Secret Agent</i> : il cronotopo della città	155
<i>Capitolo VIII</i>	
<i>Victory</i> : testo e intertesto	187
<i>Capitolo IX</i>	
<i>The Shadow-Line</i> : lo sguardo dal profondo	233
Indice dei nomi	253

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2012

Diagosfera

Incroci di letterature e culture anglofone

CRITERI DI VALUTAZIONE

La collana vuole dare voce a scrittori originari di diverse aree del mondo – Australia, Africa, Asia, Canada, India, Irlanda, Nuova Zelanda, Scozia – legate all'Europa da antichi rapporti di dipendenza politica e culturale. Si selezioneranno quei testi che testimoniano l'identità ibrida e composita della condizione postcoloniale, le molteplici conseguenze storiche, linguistiche e culturali del colonialismo e delle migrazioni di massa coincise con lo sfaldamento dell'impero britannico, e che indagano le fitte trame dell'interculturalità ordite entro gli spazi di una società globalizzata.

La collana pubblica opere di generi diversi – dal romanzo al racconto, dal teatro alla poesia, dalla letteratura per ragazzi alla saggistica – in italiano e in inglese, in forma originale o in traduzione, e lavori di autori italiani e stranieri sulle letterature in lingua inglese. La collana, che accoglie nel proprio comitato scientifico studiosi di istituzioni accademiche e scientifiche nazionali e straniere, adotta una politica di ampia diffusione attraverso i principali database internazionali. Per garantire la qualità delle pubblicazioni, la collana segue il meccanismo di *blind peer review*, e sottopone i dattiloscritti a *referees* anonimi e indipendenti, specialisti internazionalmente riconosciuti ed esponenti della comunità accademica.

I dattiloscritti vanno inviati alla Redazione in tre copie, due delle quali per i lettori anonimi, e dunque privi di ogni riferimento all'Autore o alla sua affiliazione allo scopo di preservarne l'anonimato. I dattiloscritti non saranno restituiti agli Autori.

DIRETTORE

Biancamaria Rizzardi, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Fondatore del Master in Traduzione di Testi Postcoloniali, Università di Pisa.

Redazione

Fausto Ciompi, Viktoria Tchernichova, Università di Pisa.

COMITATO SCIENTIFICO

Silvia Albertazzi, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Coordinatore del Dottorato in Letterature moderne, comparate e postcoloniali, Università di Bologna.

Susan Bassnett, Fondatore del "Centre for Translation and Comparative Cultural Studies", Università di Warwick, Gran Bretagna.

Eva Darias Beutell, Professore Associato di Letteratura Americana e Canadese, Università di La Laguna, Tenerife.

Marcella Bertucelli, Professore Ordinario di Lingua Inglese, Direttore del Centro Linguistico Interdipartimentale, Università di Pisa.

Diana Brydon, Direttore del "Centre for Globalization and Cultural Studies", Università di Manitoba, Canada.

Alberto Casadei, Professore Ordinario di Letteratura Italiana, Direttore del Consorzio interuniversitario ICoN ("Italian Culture on the Net"), Università di Pisa.

Franca Cavagnoli, Traduttore letterario e docente di traduzione, Università di Milano.

Carla Dente, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Università di Pisa.

Simon During, membro del "Centre for the History of European Discourses", Università di Queensland, Australia.

Vita Fortunati, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Direttore Centro Interdipartimentale di ricerca sull'utopia, Università di Bologna.

Marlene Goldman, membro del "Centre for Diaspora and Transnational Studies", Università di Toronto, Canada.

Corall Ann Howells, Prof. Emerita, Università di Reading, Senior Research Fellow, Università di Londra, Gran Bretagna.

Linda Hutcheon, Presidente di "Modern Language Association of America" (2000), Professore di Letteratura Inglese Comparata, Università di Toronto, Canada.

Francesco Marroni, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Università di Chieti/Pescara.

Francesca Romana Paci, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, Università del Piemonte Orientale, co-direttore della rivista *Il Tolomeo*, dedicata alle letterature postcoloniali.

Oriana Palusci, Professore Ordinario di Lingua Inglese, Università di Napoli "L'Orientale", Fondatore dell'Associazione culturale Italia - Nuova Zelanda.

Alida Poeti, Direttore del Dipartimento di Studi Italiani, Università di Witwatersrand, Johannesburg, Sudafrica.

Ato Quayson, Direttore del "Centre for Diaspora and Transnational Studies", Università di Toronto, Canada.

Antonella Riem, Professore Ordinario di Letteratura Inglese, fondatore del "Partnership Studies Group", Università di Udine.

Dora Sales Salvador, Traduttore letterario, docente presso il Departament de Traducción y Comunicación, Università di Jaume I, Spagna.

Sherry Simon, membro della Royal Society of Canada, co-editore della rivista canadese *Spirale*, Università di Concordia, Montreal, Quebec, Canada.

Stephen Slemon, Direttore del "Canadian Literature Centre", Università di Alberta, Canada.