

ALESSANDRO SERPIERI

*Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio**

Alessandro Serpieri (1935-2017) è stato Professore ordinario all'Università di Firenze. È stato presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici dal 1979 al 1983, e dell'Associazione Italiana di Anglistica dal 1991 al 1993. Si è occupato soprattutto di drammaturgia e poesia inglese (tra gli altri, William Shakespeare, T.S. Eliot, Joseph Conrad). Oltre a numerose traduzioni, ha pubblicato *Retorica e immaginario* (1986), *Mettere in scena Shakespeare* (1987), *On the Language of Drama* (1989), *Polifonia shakespeariana* (2002), *English Renaissance Scenes: From Canon to Margins* (2008, con Paola Pugliatti). È stato, inoltre, autore dei romanzi *Mostri agli alisei* (1977) e *Mare scritto* (2007).

È ben noto il manifesto della poetica conradiana contenuto nella Prefazione al *Negro del Narciso* (1897). L'efficacia dell'appello ("appeal") dell'arte, della sua seduzione, non può che dipendere dalle impressioni ricevute dai sensi; ma in letteratura, dato lo statuto convenzionale del linguaggio, tali impressioni non possono essere trasmesse direttamente da immagini, come

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Bulzoni, Roma 1997, pp. 193-209 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», IX).

nelle arti visive, né da suoni come nella musica, che è l'arte delle arti' per lui come per tutti i poeti e scrittori del tardo Ottocento. La suggestione visiva immediata, così come la "magica suggestività della musica", dovrà, nell'arte della scrittura, essere messa in gioco, "per un attimo evanescente", 'nella' o 'sopra' la superficie comune o normale o banale delle vecchie parole, smagrite e sfigurate dall'uso sciatto che se ne fa d'epoca in epoca. L'arte verbale non concede quella neutralizzazione del tempo offerta dalla spazialità simultanea delle arti visive, e nemmeno, se non parzialmente e solo nel caso della recitazione, quella irradiazione spaziale del suono che contraddistingue la musica (arte anch'essa temporale, ma capace di una seduzione diretta dei sensi); e quindi il suo appello immaginativo non può durare che "for an evanescent instant *over the commonplace surface of words*": il flusso delle parole è come un'onda che lascia montare e ricadere i suoi significati e le sue suggestioni immaginative e sonore, ed è anche, per Conrad come per molti altri artisti moderni, labile e precario nella sua pretesa di afferrare il mondo e il soggetto.

Segue poi la famosa formula della sua arte, indebitata in buona parte con i suoi maestri Flaubert¹ e Maupassant: "Il compito che io cerco di assolvere, attraverso la potenza della parola scritta, è di farvi udire, di farvi sentire – è, soprattutto, di farvi 'vedere'. Questo e niente più, ed è tutto". Far vedere, cioè 'dare l'impressione' al lettore di star vedendo le scene e le azioni che costituiscono la storia; ma non a linee nette o in inquadrature precise, come in una fotografia, se pure ciò fosse possibile (secondo l'ambizione del Realismo ortodosso), bensì tramite suggestioni visive indotte dalla parola, come in un quadro impressionista, in un paesaggio di Monet. In uno scritto molto più tardo, *Notes for Speeches*, Conrad ribadiva che la sua attenzione di scrittore si era sempre concentrata "sulla visualità e precisione delle immagini", perché egli si era sempre attenuto ad una

“fedeltà al potere evocativo della parola scritta”. Tale precisione visiva non poteva che affidarsi al potere evocativo del mezzo verbale.

Queste indicazioni di poetica corrispondono perfettamente alla visualità che impregna la sua prosa, spesso, soprattutto nel primo periodo, anche troppo descrittiva, quasi, per certi aspetti, barocca, e tuttavia mai intesa ad effetti di rappresentazione oggettiva. La sua narrativa presenta infatti ben pochi momenti statici, si concede solo rare ‘pause’ descrittive in senso tradizionale, ottenendo piuttosto i suoi effetti visuali col mostrare come le azioni si svolgono seconda le impressioni, le angolature prospettiche dei personaggi che le percepiscono nel loro farsi oppure le ricostruiscono faticosamente da vari indizi o testimonianze di altri personaggi che le hanno viste. La descrizione diventa, così, quasi inscindibile dalla azione: è descrizione ad un tempo dinamica e parziale, tutt’altro che oggettiva, calata nel fluire del tempo della storia o affidata alla prospettiva, sempre parziale, che proviene da un altro sguardo e da un altro tempo della stessa storia, e mai o quasi mai in ferma d’immagine.

È, questo, il suo impressionismo narrativo, che risponde non solo a convinzioni tecniche, ma anche, e soprattutto, ad una visione del mondo. La vita propone alla coscienza una serie di impressioni non ordinate apparentemente secondo un disegno logico, progressivo, ma sparse, forse casuali, intrecciate l’una con l’altra in una interdipendenza problematica e prospettica. Se il mondo è illusorio e la verità di ogni suo aspetto o evento è sempre precaria e parziale, l’intenzione narrativa non può che affidarsi ai punti di vista, alle interpretazioni, e alle relative emozioni, dei personaggi, e si sviluppa pertanto secondo cambiamenti continui di tempi e di prospettive sugli ambienti e sugli spazi, e non secondo un ordine logico o cronologico, e neppure secondo ritmi distinti di narrazione e descrizione, perché sia l’ordine cronologico che l’ordinamento spaziale

tendono a esporre e delimitare una storia e una scena, rendendole oggettive rappresentazioni di realtà. Ecco perché a Conrad non interessa tanto lo svolgimento di una storia in uno spazio, quanta la sua 'ricezione dinamica', e dunque inestricabilmente temporale e spaziale, dal punto di vista dei personaggi o di un narratore-testimone. Pertanto, il suo impressionismo si distacca radicalmente da qualsiasi metodo realistico.

Già nel suo primo romanzo, *La follia di Almayer*, egli dimostra di saper usare, con grande abilità in più punti, la tecnica del punto di vista di questo o quel personaggio (talvolta anche di quelli minori), la cui percezione risulti funzionale allo svolgimento della storia. Non scompare ancora qui il narratore onnisciente, che si alterna al racconto presentato secondo i vari punti di vista interni dei personaggi, ma anche quel narratore non si preoccupa di ordinare le scene e i fatti, costituendo piuttosto, a sua volta, una sorta di punto di vista esterno, panoramico, e d'improvviso confinato in questa o in quella angolatura prospettica, che percepisce, o meglio 'ricorda', e quindi registra eventi e scene – e, in queste, i particolari, i dettagli qualificativi, afferenti quindi in linea di principio alla categoria della descrizione – andando avanti e indietro nel 'tempo', e qua e là nello 'spazio' di quel tempo.

Un effetto di questo metodo è la continua *suspense*, che dipende in buona parte dall'imprevedibile impatto, emotivo e cognitivo, che gli eventi suscitano nei personaggi: un impatto che, a sua volta, diventa un evento determinando il corso delle azioni e della intera storia. Un altro effetto è dato dal ritorno su un medesimo evento attraverso un altro punto di vista che subisce un altro impatto emotivo e cognitivo. Già in questo primo romanzo, infatti, Conrad scandisce il tempo secondo il passaggio non tanto da una sequenza all'altra della storia (in quanto scansione di eventi motivata da una 'necessità' oggettiva) quanto da un angolo prospettico all'altro dei personaggi

in essa implicati e di essa artefici soprattutto a causa delle loro modalità di ricezione! Il tempo del racconto si distribuisce insomma per spazi prospettici attivando una continua visualità, quasi sempre soggettiva.

Come esempio dello svolgimento della storia tramite punti di vista si veda la scoperta del corpo maciullato in riva al fiume all'inizio del settimo capitolo. Il punto di vista iniziale è quello di Almayer che si sveglia e trova il villaggio stranamente deserto. Poi subentra quello, precedente sul piano temporale, di un certo Mahmat Banjer che si era alzato molto presto quella mattina per andare a verificare che la sua nuova casa in costruzione non fosse stata portata via dal fiume ingrossato dalle piogge torrenziali. È attraverso di lui che si arriva alla scoperta di un corpo orribilmente sfigurato che giace tra i tronchi gettati a riva. Poi la narrazione ci porta di nuovo alla prospettiva di Almayer che non trova in casa moglie e figlia, sente un rumore lontano di folla vociante per qualcosa di insolito e avvista sul fiume la canoa di Babalatchi che sta raggiungendo questa riva. Almayer osserva Babalatchi il quale, a sua volta, sta osservando qualcosa, cioè la folla stranamente radunata sulla sponda del fiume, e poi sbarca e si allontana. Quindi Almayer ode gli strilli della moglie, che suonano come strazio luttuoso per la morte di qualcuno a lei caro. Poco dopo gli si avvicina Mahmat – il primo, come si è detto, a scoprire il cadavere – e gli racconta ciò che ha visto. È tutto un gioco di prospettive, di percezioni visive e uditive, da cui emerge a poco a poco l'evento, o meglio il 'supposto' evento, della morte di Dain nel fiume la notte precedente. Evento che è solo una 'rappresentazione', concertata da vari personaggi, e che Almayer è l'unico a credere vera andando incontro ad una dissociazione mentale, al primo segno della 'follia', in cui si perderà.

Lo spazio, nella narrativa conradiana, costituisce la dimensione sempre in qualche modo illusoria di un tempo comune

ma frammentato, e vano, nella cui scena non si danno che angolature di sguardi attraverso cui si effettuano sviluppi di storia. Lo spazio è anche la categoria a priori che consente il 'vedere', cardine della sua poetica come della sua epistemologia: 1. vedere da una prospettiva limitata subendo l'inganno della prospettiva parziale e della falsa inferenza (tecnica dell'impressionismo soggettivo, che mostra 'come' la prospettiva individuale si illude e si delude); 2. vedere da una prospettiva stratosferica (tecnica ironica, che assumerà nelle sue opere più mature tagli già espressionistici, e che mostra 'come' un altro sguardo – dell'autore e, per trasferimento, del lettore – coglie l'illusione e la delusione della prospettiva soggettiva). Cosicché la tecnica del *time-shift* (lo spostamento, a livello di intreccio, dei tempi della storia) è possibile solo in connessione con la tecnica che si potrebbe definire dello *space-shift* (lo spostamento di spazi, o di ritagli di uno spazio, secondo un gioco di sguardi). Entrambe le tecniche conducono ad uno straniamento che rende labili o illusori sia tempi che spazi. La visualità non fissa il 'medesimo': evoca scene che si mostrano sempre, in qualche misura, 'altre' da quelle che appaiono. Perché tutto, in fondo, afferisce ad una inespugnabile 'estraneità': del mondo, degli oggetti, degli eventi, degli altri, nonché del soggetto stesso a se medesimo.

Per Conrad, infatti, il soggetto è inconoscibile a se stesso e il mondo non può essere ridotto a verità sotto il velo delle sue apparenze: "la nostra personalità è solo una ridicola, inutile mascherata di qualcosa di irrimediabilmente sconosciuto", confida a Garnett il 23 marzo del 1896, e ancor più radicalmente il 31 gennaio 1898 scrive a Cunninghame Graham: "Non c'è moralità, né conoscenza o speranza; c'è solo la coscienza di noi stessi a guidarci in un mondo che, visto in uno specchio concavo o convesso, è sempre soltanto un'apparenza vana e fluttuante". Ogni rappresentazione di 'realtà' dipende dal punto di vista con cui ognuno se la costruisce. Si vedano per esempio, in

Falk, le varie reazioni dei personaggi alla rivelazione di Falk di aver mangiato carne umana. Il personaggio-narratore sospende il giudizio: “Non conosciamo tutte le circostanze”, fa per calmare Hermann. E arriva a dargli dello ‘schizzinoso’, convocando, con grottesca ironia, il livello del gusto per definire uno che non sa ‘mandar giù’, per un suo difetto di immaginazione, una storia di cannibalismo, mentre lui ci riesce, ingoia quella storia e, in un certo senso, la fa sua! E, quando lo stralunato Hermann gli chiede se egli creda che quanto detto da Falk sia vero, aggiunge una capitale dichiarazione sulla relatività degli eventi a seconda della interpretazione che ognuno ne dà. Secondo la prospettiva del narratore, la reazione grottesca, e quasi comica, di Hermann, non fa che togliere ‘realtà’ alla sventura di Falk. Hermann la rende irrealistica perché la ricopre di chiacchiere e invettive, sottraendole la dimensione tragica nel nome di un codice etico convenzionale. “È vero”, il narratore gli risponde, “nella misura in cui siete in grado di renderlo [o di farlo tale]; ed esattamente nel modo in cui vi va di renderlo tale”². La storia di Falk non è rappresentabile, e giudicabile, se non in base al ‘racconto’ della storia. Ma ciò diventa anche una metafora della funzione stessa di un’arte narrativa che si sta allontanando definitivamente dai presupposti del Realismo.

Se passiamo al gioco delle rappresentazioni nell’*Agente segreto* (romanzo gestito da un narratore onnisciente, pronto a calarsi nelle prospettive dei personaggi), vediamo come qui la narrazione tenda continuamente allo scorcio deformante di scene e ritratti di personaggi, al fine di svelarne le piccole o grandi falsità e illusioni. Il secondo capitolo segue Verloc nella sua uscita mattutina in un quartiere ricco di Londra, che sembra non gettare ombre nell’“atmosfera di polveroso oro antico” prodotta da un sole-occhio “iniettato di sangue” (“bloodshot”), appeso appena su nel cielo come una lampada (“It hung at a moderate elevation”) sopra una scena urbana soffusa, opulenta

e quasi inanimata: così, la città diventa irreale, una rappresentazione, appunto, in cui il sole è lampadario di scena e occhio di un misterioso allestitore di quella stessa scena che si serve del sole-lampada non solo per illuminare ma anche per 'controllare' la scena stessa: l'occhio del sole ha "un'aria di puntuale e benigna vigilanza", e con questa parola, "vigilanza", si apre un paradigma molto rilevante nell'intero romanzo. Emerge prepotente la critica sociale dell'autore, un'ironica demolizione della borghesia imperiale, in cui si danno tratti surreali, come quello del poliziotto, delegato a vigilare su tutta quella ricchezza, che sembra 'sorgere' di dietro un lampione come se facesse parte egli stesso della "natura inorganica", delle strade maestose e vuote di umanità, delle facciate ricche delle case rinserrate dietro vetri opachi e batacchi lucenti. Tutto è deformato e alienato.

E lo è anche in altri angoli, questa volta squallidi, della "città mostruosa". Si veda un brano, ad esempio, nel quinto capitolo, quando il Professore, il "perfetto anarchico", prende per un vicolo che sembra abitato solo da oggetti desueti³, straniati: una lampada a gas isolata, la 'caverna' di un mobiliere di seconda mano in cui giacciono una 'foresta' di armadi, un 'sottobosco' di gambe di tavoli, una specchiera che brilla come uno stagno in un 'bosco', e, fuori sulla stradetta, un divano spaesato cui tengono compagnia due sedie spaiate: dove balza all'occhio l'isotopia metaforica che sposta gli oggetti culturali abbandonati in un'atmosfera primitiva, in quella scena originaria (la foresta, la giungla) che sottende la civiltà: isolati dalla loro serie funzionale, respinti, "reietti", quegli oggetti riprecipitano nella loro antica sostanza di legno e di vegetazione inquietante. Che è un indizio di quella sotterranea equazione tra 'cultura' e 'natura' che, alla fine, come vedremo, omologa gli spazi conradiani in un unico spazio estraniato e vano.

A conferma di come la descrizione proceda costantemente in questo romanzo per estraniamento, per stravolgimento dei dati

di realtà, si veda, nell'ottavo capitolo, l'avventura dell'"Assistant Commissioner", dei servizi segreti, che ormai sulle tracce della sua preda, Verloc, si traveste con abiti dimessi ed esce nella città sinistra fradicia come "un acquario melmoso" svuotato d'acqua, misterioso come una 'giungla'. Eccitato dal suo camuffamento e da quel suo tanto sognato ritorno all'azione diretta, egli vi si muove dentro come un'ombra, come un 'altro'. Va a cenare in un miserabile ristorante italiano, un falso per la sua "cucina fraudolenta", e, immerso in quella "atmosfera immorale", si sente diventare uno straniero: "... sembrò perdere un altro po' della sua identità. Provava un senso di solitudine, di malvagia libertà. Era piuttosto piacevole". Perdendo le costrizioni della identità stabilita dalla civiltà, è libero ma anche crudele come un predatore primitivo: e si dà in lui quasi una scissione della personalità quando, vedendosi riflesso in uno specchio, viene "colpito dal proprio aspetto straniero" e contempla la sua stessa immagine "con malinconia e con uno sguardo indagatore". Si è travestito per la sua impresa, ma, ciò facendo, è diventato un altro, e questo ad un tempo lo eccita (per il senso dell'avventura che si profila sempre come un Altro in cui l'io diventa anche un altro, più nuovo, più vero) e gli dà malinconia (perché neanche l'estraneità crea l'identità, e l'Altro rimbalza nel noto, in quell'invariante tempo vano in uno spazio vano che è una costante della narrativa conradiana).

E altri da sé, denazionalizzati, stranieri, finti, fraudolenti sono sia quei piccoli ristoranti italiani sia le persone che li frequentano, in un senso complessivo di irrealtà, di sradicamento, di alienazione. Tutto è 'rappresentazione falsa' di qualcos'altro, a testimonianza, commenta il narratore, di quanto "questo nostro mondo non sia una cosa seria"; perché la stessa realtà, se sottoposta allo sguardo del disinganno, è a sua volta una rappresentazione.

In questo romanzo l'occhio del narratore mostra e sottolinea, con ironia tragica o comica o grottesca, il divario tra ciò che viene creduto da ogni personaggio e ciò che ne risulta, oppure opera un continuo straniamento o spaesamento: 1. dell'umano nell'animalesco o nell'inorganico, e, viceversa, dell'inorganico in animato; 2. di ambienti e scene apparentemente reali in finzioni (a cominciare dal negozio di Verloc, che è di fatto solo la rappresentazione di un negozio, servendo da copertura ai suoi veri affari e introiti, per passare alla Londra opulenta della passeggiata mattutina di Verloc, e via dicendo); 3. degli oggetti, che sembrano reali, ma di fatto risultano irreali, perché sovralfunzionali o sottofunzionali: sovralfunzionali come il pianoforte meccanico che si anima d'improvviso durante le conversazioni tra il Professore e Ossipon nella birreria, o come la bombetta di Verloc, cui è affidato il suo ultimo movimento *post mortem*, visto che ruota incongruamente, surrealmente, sul proprio coccuzolo sotto il tavolo, smossa com'è stata dalla fuga terrorizzata di Winnie in chiusura di capitolo; sottofunzionali, come il divano e le poltrone del rigattiere spaesati in mezzo alla strada. E lo straniamento è all'opera anche nella straordinaria galleria di ritratti fisici dei personaggi, non solo per le loro strane fisionomie, spesso grottesche, ma anche per gli arti e le corporature spesso incongrue come il gomito dell'obeso Michaelis "che non aveva l'aspetto di una articolazione ma piuttosto quello di una curva [o di una piega] nell'arto di un manichino"⁴ o come il corpo in continua espansione del Ministro degli Interni – e infine per il gioco delle luci e delle ombre che crea scorci già espressionistici. Percorre, insomma, il romanzo una stessa intenzione di stravolgimento di tutti gli spazi, di tutte le fedi, di tutte le presunzioni di realtà.

Tutto viene deformato, infatti, dalla gestione impressionistica delle prospettive dei personaggi (in spazi-tempi soggettivizzati, comicamente o tragicamente illusori) e dal taglio quasi

espressionistico del punto di vista del narratore che strania uomini e cose, e stravolge non solo lo spazio-tempo della scena narrata e descritta, ma anche la 'forma' della narrazione, soprattutto a livello di intreccio. La tecnica del *time-shift* rende tutto mobile, alimentando illusione e sorpresa, oltre che *suspense*, nel lettore, sottraendogli pezzi di storia lasciati in ellissi, e quindi stravolgendo anche le sue attese ("l'autore non ha il minimo rispetto per la logica del tempo o dello spazio o dell'azione", lamentava all'uscita del libro una recensione sui *Boston Evening Transcript*, facendo eco ad un'analoga lagnanza dello *Spectator*).

Passo ora dalla descrizione, e quindi dalla visualità, alla spazialità in senso più ampio. In linea generale, si può dire che, se ci sono tanti paesaggi, tanti spazi nella narrativa di Conrad, tutti cadono in qualche modo nella categoria della estraneità, che risponde alla sostanziale estraneità del mondo. In essa solo ad alcuni è dato gettare lo sguardo, tragicamente, perché vi si riflette non solo l'antica animalità dell'uomo civilizzato (di cui, ad esempio, Marlow percepisce gli incongrui "monkey tricks", "trucchi di scimmia"), ma anche la misteriosa 'coscienza' dell'inorganico, della materia di cui è fatto l'universo. Lì c'è la 'soglia', ma non in quanto *topos* della crisi dell'individuo (il *topos*, o meglio il cronotopo acutamente osservato da Bachtin nella narrativa di Dostoevskij), bensì come *limen* precario che divide ogni uomo dalla percezione dell'orrore universale. Con il quale orrore il mondo vegetale o animale, e perfino l'inorganico, hanno forse un contatto più immediato, e più vero, di quello dell'uomo, che ha coperto l'orrore con rimozioni e con finzioni. Infinite volte nella sua narrativa (dalla *Follia di Almayer* a *Cuore di tenebra* e ad altri romanzi e racconti) la giungla ha un'anima, osserva, spia quell'animale presuntuoso che, darvinisticamente, è l'uomo per Conrad: basti citare "la foresta dal volto cupo e pensoso", perduta "come in uno stato di trance" in *Cuore di*

tenebra. In questo racconto Marlow fa appena in tempo a ritirarsi sulla 'soglia', a differenza di Kurtz che l'ha oltrepassata e si è perduto nell'orrore':

[...] poiché anch'io ho lanciato un'occhiata al di là della soglia capisco meglio il significato del suo sguardo fisso, che non poteva vedere la fiamma della candela ma era abbastanza acuto da abbracciare l'universo intero, abbastanza acuto da penetrare tutti i cuori che battono nelle tenebre. Egli aveva tirato le somme, aveva giudicato 'L'orrore!'. Era un uomo notevole [...] egli aveva fatto quell'ultimo passo, aveva oltrepassato la soglia, mentre a me era stato concesso di ritrarre il piede esitante.

La soglia, oltre cui sta la rivelazione mostruosa, si spalanca nella foresta, o si profila appena sotto la superficie del mare, come in questa immagine di Stein in *Lord Jim*:

Chi nasce cade in un sogno come si cade in un mare. Se si annaspa per uscire all'aria come cercano di fare gli inesperti si affoga. No, ve lo dico io, bisogna all'elemento distruttore sottomettersi e, industriandosi con mani e piedi nell'acqua, far sì che il profondo, profondo mare ci sorregga.

Per comprendere tale visione credo che non si possa prescindere dalla biografia dell'autore. Conrad è l'espatriato, il senza radici, il varcafrontiere per eccellenza, colui che ha fatto l'esperienza dell'esotico, del lontano, del quasi inesplorato, così come l'ha fatta del suo proprio mondo civilizzato dalla prospettiva di diverse culture e lingue (polacca, francese, inglese). Resterà per sempre lo straniero, dovunque vada, ma assimila tale condizione a quella dell'uomo *tout court*, estraneo in un mondo che è sempre 'altro', in un mondo-maschera. Ogni 'straniero' che viene incontro alla sua immaginazione ne chiama pertanto la 'complicità' e porta lui o le sue maschere (i suoi narratori

interni, a cominciare da Marlow) a proclamarne la sostanziale 'comunanza' con tutti gli altri, tutti stranieri inconsapevoli in quanto incapaci di guardare 'dentro' la condizione umana e quindi di percepire la 'propria' sostanziale estraneità. Ogni personaggio trasgressivo, che si è fatto davvero straniero, viene pertanto attirato e incluso nell'unico spazio del Noi (e ciò è vero per Lord Jim, costantemente definito da Marlow "uno di noi", come è vero per Kurtz e per tutti i suoi eroi maledetti). Ma quell'unico spazio del NOI 'non' ha la sua sicurezza consueta di semiosfera antropologica delimitata, per mezzo di una frontiera, rispetto allo spazio altro, di LORO⁵. Quello spazio ha l'estraneità 'dentro' di sé e non 'fuori' di sé.

In quanto categoria semiotica, lo spazio serve normalmente a distinguere un interno da un esterno, un positivo da un negativo, e va a rappresentare una topografia assiologica (necessaria, come ha mostrato Lotman, alla vita delle culture). Lo svuotamento dei valori, da una dolorosa e atea prospettiva cosmica, conduce invece ad una omologazione di tutti gli spazi: che possono conservare apparentemente le consuete opposizioni funzionali o simboliche (culturale/selvaggio, urbano/inesplorato e così via), ma in effetti perdono la barriera che li delimita e li contraddistingue, rinversandosi l'uno nell'altro. E allora, la giungla è mostruosa, ma mostruosa è anche la città; che diventa appunto una giungla (come nell'*Agente segreto*). Il tempo dell'uomo nello spazio dell'uomo (la città mostruosa) equivale in fin dei conti al tempo delle piante e degli animali nello spazio della natura più tenebrosa, perché la civiltà non è che la pellicola superficiale di una condizione immutabile, quella dell'uomo nell'universo-macchina, in uno spazio-tempo assurdo, il cui *piano* insensato non è che il destino più cieco.

Il mondo è per Conrad, sulla scia di Schopenhauer e di Nietzsche, soltanto rappresentazione, nonché volontà di potenza, intesa come l'istinto basilare che domina tutti gli altri impul-

si umani: ognuno chiuso nel suo cerchio, l'istinto primordiale di tutti è quello della autoconservazione, che cerca infiniti modi di protezione (di ciascun individuo, come in *Falk*; dell'intera società, come nell'*Agente Segreto*). Se c'è un ancoraggio finale in Conrad è, infatti, quello della *self-preservation*, la pulsione primaria (che sta prima di, o nonostante ogni estraneità, alienazione e inganno o autoinganno) a conservare la vita come unico sordo valore nel vuoto universale.

Nella sua narrativa, pertanto, non si dà mai l'idealizzazione dello spazio altro (come in un Forster o in un Hesse o in un Lawrence). Ogni spazio, selvaggio o metropolitano, si equivale sul minimo comune denominatore della alienazione, della solitudine dell'individuo, straniato anche a se stesso. Tutto è maschera, maschera dell'uomo, della natura, della stessa lingua: le parole stesse sono ombre, nascondono nel momento stesso in cui vogliono rivelare o evocare, coprono labilmente l'indicibile, l'incomprensibile, l'inconcepibile, insomma quel fondo oscuro su cui, con questi e con altri sinonimi, si accanisce la retorica conradiana per additare ciò che non può essere né immaginato né detto ma che pure è 'lì', appena sotto la superficie delle parole.

Con questo non intendo negare l'evidenza clamorosa, e cioè che esiste un Altrove in Conrad, scrittore per tanto tempo assimilato al genere esotico. Variatissime sono le ambientazioni dei suoi romanzi e racconti: dall'Europa (Inghilterra, Francia, Svizzera, Russia, ma 'non', e l'omissione è clamorosa, la sua Polonia) all'Africa, al Sudamerica, al Medio Oriente, all'India, alla Thailandia, all'Indonesia. Il suo Altrove è fatto di mari lontani e di giungle quasi inesplorate, in cui si danno innumerevoli percorsi di iniziazione e di trasgressione. I due spazi vengono simbolicamente contrapposti già alla fine della *Follia di Altmayer*: il "grande mare blu" è "come la vita", la foresta è "come la morte". La diversa assiologia determina, almeno in parte, il

destino degli eroi che si muovono nell'uno e nell'altro spazio: nel mare l'iniziazione si rivela sempre in qualche modo positiva e compiuta, e perfino la trasgressione può connotarsi come eroica; nella giungla, invece, nella *wilderness*, l'eroe solitamente si perde, contaminato dalla vita oscena che vi pullula. La giungla è, infatti, un immenso campo di battaglia per la vita, folle e brutale; il sottobosco corrotto è una stratificazione di morti infinite, un letto di sovrapposte tombe, da cui pure erompe la forza vitale che sale all'alto del sole; tutto nasce lotta uccide muore, in una infinita tragedia. Il selvaggio biologico si fa, così, immediata metafora di ogni manifestazione biologica, anche quella culturale della cosiddetta civiltà. Li si perdono, pateticamente, Almayer e, tragicamente, Kurtz.

Solo il mare, dunque, può essere spazio positivo. Ma il mare, da una parte, è una sorta di non-spazio, in quanto non conosce differenze, delimitazioni, passaggi al proprio interno, e, dall'altra, si presenta anch'esso come immagine di un destino immutabile, di una ferrea inesorabilità (una "iron necessity" come leggiamo in *Falk*) che contrassegna la condizione sperduta dell'uomo: non a caso, mi sembra, il mare è soprattutto "lo specchio del mare" come ci dice il titolo di un suo prezioso libretto autobiografico, *The Mirror of the Sea*, 'riflesso' senza fondo e senza limiti, 'superficie' di una intenzione nascosta e terribile, e quindi, ad un tempo, soglia e maschera, a sua volta, della 'cosa in sé'. Nella Prefazione all'*Agente segreto* egli parla, proprio nei termini di questa spazialità, del passaggio dall'appena scritto *Nostromo* a questo nuovo romanzo come di un passaggio da un "continent of crude sunshine and brutal revolutions, of the sea, the vast *expanse* of salt waters, the *mirror* of heaven's frowns and smiles, the *reflector* of the world's light" alla "vision [...] of a monstrous town". Non solo la giungla, la *wilderness*, ma anche il mare si omologa così, segretamente, alla città mostruosa, il cui rappresentante estremo è il Professore dell'*Agente segreto*,

controfigura dello stesso Kurtz perso nella sua giungla, di cui ripete esattamente il messaggio finale di sterminio "Sterminare! Sterminare!": le moltitudini dei deboli, secondo il Professore; i bruti dell'Africa nera, secondo Kurtz).

Dunque, le valenze 'simboliche' dei vari spazi, che pure sussistono soprattutto nell'opposizione mare/giungla, tendono ad una sostanziale omologazione 'allegorica', che tende a costruire un unico spazio del NOI. L'Altrove rientra sempre a vario titolo in quel Medesimo nel quale, tuttavia, l'uomo è radicalmente straniero a se stesso e agli altri.

Per concludere, sono passato dalle modalità della descrizione – sempre in qualche modo funzionale all'azione nella narrativa conradiana, se non addirittura azione essa stessa in quanto percezione in atto di scene ed eventi, e quindi snodo dinamico per nuove scene e nuovi eventi – al significato degli spazi e dello spazio, per verificare la stretta correlazione che si dà nella sua opera tra 'visualità' e 'spazialità'. Pur così carica di aperture descrittive, la sua narrativa si lascia alle spalle la staticità delle pause della descrizione realistica optando sempre per la dinamicità di una visione in cui la temporalità delle azioni è inseparabile dalla spazialità dello sguardo che le rappresenta e le interroga o le deforma. Senso dello spazio e modalità della descrizione risultano strettamente interrelati, come è vero per qualsiasi narratore, perché sempre si descrive e si narra a seconda della assiologia spaziale che si istituisce. In entrambe le categorie si manifestano modi di una stessa intenzione immaginativa: in Conrad, si rivela, nella visualità, una tendenza allo straniamento e nella spazialità, una costante tematica di estraneità. Ed è su questi due assi complementari che la sua narrativa si allontana definitivamente dal realismo, sperimentando continue variazioni impressionistiche e frequenti scorci visivi che hanno già, a cavallo del secolo l'orientamento grottesco e apocalittico dell'espressionismo.

In una densa Prefazione a *L'agente segreto*, nel 1926, Thomas Mann ne coglieva "lo sguardo rivolto [...] sull'orribile" e considerava il romanzo come "ultramoderno, postborghese" secondo

quel modo fondamentale dell'arte moderna che non riconosce più le categorie del tragico e del comico, vedendo piuttosto la vita come una tragicommedia, con il risultato che il grottesco ne diventa lo stile più caratteristico: il grottesco che è l'unico modo di manifestazione del sublime al giorno d'oggi.

È un sublime, infatti, che non segna più lo sperdimento del soggetto rispetto ad uno spazio altro ad un numinoso che emerge prepotente oltre la circoscrizione individuale, 'oltre' il mondo del Noi, 'oltre' lo spazio del familiare, come avveniva per il sublime romantico, ma sprofonda il soggetto e il mondo nella loro stessa estraneità.

In conclusione, a parte le verosimili motivazioni biografiche di cui si è detto, l'estraneità e lo straniamento conradiani appartengono allo spirito del nuovo secolo, presentando precocemente quella omologazione degli spazi in un unico spazio, nostro e 'non' nostro, tutto familiare e tutto inquietante o perturbante (*unheimlich*), che sarà la costante di successivi grandi narratori di questo secolo, da Kafka a Beckett. In grossa approssimazione, si può aggiungere, spingendosi al di là del campo problematico di questo convegno, che una visione di tipo agonistico (a livello ideologico, etnologico, antropologico) presenta nella narrativa una contrapposizione di spazi, con relativi risvolti simbolici e valenze assiologiche (come, ad esempio, in Forster o D.H. Lawrence), mentre una visione apocalittica fa perdere allo spazio le sue frontiere interne e quindi le sue contrapposizioni, presentando un unico spazio che assume significazioni allegoriche (come appunto in Conrad o in autori successivi anche più marcatamente apocalittici). Lo spazio unico è

sempre, infatti, in qualche modo apocalittico e allegorico: nella chiave fideistica del cristianesimo, è lo spazio transitorio di tutti gli uomini, la “valle di lacrime” che separa dallo spazio metafisico; in chiave nichilistica, è lo spazio vano di un tempo vano, lo spazio dell’assurdo, dove il sublime non può essere che grottesco. Visualità (descrittiva) e spazialità (omologata) tendono già in Conrad verso questa caratteristica cifra del moderno, con conseguente dominanza dell’allegoria del negativo che caratterizza, tra l’altro, tutte le distopie novecentesche.

NOTE

¹ Si veda la lettera a Hugh Walpole del 1° giugno 1918, in cui pur negando di aver subito l’influenza formativa di *Madame Bovary*, dichiara di aver sempre ammirato la “resa delle cose concrete e delle impressioni vive” in cui era maestro Flaubert, e aggiunge: “Da quel punto di vista lo ritenni meraviglioso. Non credo di aver imparato nulla da lui. Quel che fece per me fu di aprirmi gli occhi e stimolare il mio senso di emulazione. Si può imparare qualcosa da Balzac, ma cosa si può imparare da Flaubert? Egli costringe ad ammirarlo, ed è il più grande servizio che un artista possa rendere ad un altro”.

² “It is true just as much as you are able to make it; and exactly in the way you like to make it”.

³ Rimando al proposito al bellissimo studio di Francesco Orlando (1993).

⁴ “presenting no appearance of a joint, but more like a bend in a dummy’s limb”.

⁵ Anche se ci sono spunti discriminanti, se non addirittura razzistici, sparsi qua e là, la visione di fondo di Conrad – evolucionistica alle radici e nichilista nelle sue estreme fronde – conduce ad una omologazione dell’umano tutto, di sempre e di qualsiasi luogo, in quanto l’umano presenta solo varie facce e vari stadi della medesima ‘pianta’. L’opposizione natura/cultura vale, così, soltanto secondo prospettive parziali, perché di fatto la cultura è per Conrad, qui forse influenzato da Nietzsche, una fenomenologia di maschere che copre e dissimula la natura pulsionale che nei millenni l’uomo ha trasmesso, rappresentato e rimosso (e qui c’è il terreno freudiano di quel momento culturale). Lord Jim è “one of us”, ma in fondo anche i cannibali di *Heart of Darkness* sono noi stessi ad un altro stadio, e, se repellono, non meno ripugnanti appaiono gli esponenti della più avanzata cultura bianca.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Conrad, Joseph (1897), *The Nigger of the 'Narcissus': A Tale of the Fore-castle*, London, Heinemann.
- (1926), *The secret agent. A Simple Tale*, London, Methuen.
- (1903), *Falk: A Reminiscence*, in *Typhoon and Other Stories*, London, Heinemann.
- (1906), *The Mirror of the Sea*, New York-London, Harper & Brothers.
- Orlando, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

