

Anglistica Pisana

XIV (1-2)

2017

Editors

FAUSTO CIOMPI, ROBERTA FERRARI, LAURA GIOVANNELLI

Advisors

Sam Durrant (Leeds)

Francesco Gozzi (Pisa)

Anthony L. Johnson (Pisa)

Francesco Marroni (Pescara)

Franco Marucci (Venezia, Ca' Foscari)

Zdzisław Najder (Cracow European Academy)

Josiane Paccaud Hugué (Lyon II)

Allan Simmons (St Mary's University College, Twickenham)

J.H. Stape (Vancouver)

Cedric Watts (Sussex)

Timothy Webb (Bristol)

Direttore responsabile

Alessandra Borghini

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 31 del 1 dicembre 2004

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a referaggio 'cieco'.

Blind peer-reviewed six-monthly journal.

Abbonamento 2017, compresa spedizione	2017 Subscription, incl. shipping
Italia € 40,00 - Estero € 60,00	Italy € 40,00 - Abroad € 60,00
Arretrati	Back issues
Italia € 30,00 - Estero € 40,00	Italy € 30,00 - Abroad € 40,00
Bonifico su c/c Edizioni ETS srl	Bank transfer to Edizioni ETS srl
IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781	IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781
BIC BCITITMM	BIC BCITITMM
Causale: Abbonamento AP 2017	Reason: Subscription AP 2017

© Copyright 2019

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674594-1

ISSN 1827-4951

Anglistica Pisana

XIV, 1-2
2017

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS

This peer-reviewed journal is indexed and/or abstracted
in *ABELL*, *MLA International Bibliography*,
The Scriblerian.

INDICE

RICHARD AMBROSINI, RICCARDO CAPOFERRO, <i>Premessa. Conrad in Italia</i>	9
GIOVANNI BOTTIROLI, <i>Heart of Darkness e la teoria lacaniana dei registri</i>	13
GIAMPIERO MORETTI, <i>Letteratura e mito. Una lettura di Cuore di tenebra a partire da Bachofen</i>	27
RICHARD AMBROSINI, <i>Joseph Conrad, Politico africano, 1899</i>	43
GIUSEPPE SERTOLI, <i>Nota su "Twixt Land and Sea. A guisa di poscritto"</i>	55
ANDREA FENICE, <i>Il ritmo dell'Agente Segreto. Una lettura di Conrad a partire dalla teoria semiotica di Daniele Barbieri</i>	63
GRAZIELLA PULCE, <i>Il Conrad di Cecchi: all'insegna di un appuntamento mancato</i>	71
ENRICO RICCARDO ORLANDO, <i>"Il mondo s'è di nuovo slargato": Cecchi lettore di Conrad</i>	79
MARTINA MENGONI, <i>«Ordinary, irresponsible, and unruffled»: Libertino Faussone versus Captain MacWhirr</i>	87
GIANLUCA CINELLI, <i>Esperienza, etica e autobiografia. L'influenza di Joseph Conrad su Primo Levi</i>	99
FRANCESCA MASTRACCI, <i>Almayer's Folly e il ritorno del represso in Oceano Mare di Alessandro Baricco</i>	109
SAVERIO TOMAIUOLO, <i>Riusciranno i nostri eroi a ricordare l'Africa? Memoria e oblio da Conrad a Scola</i>	121
DANIEL RUSSO, <i>Conrad per ragazzi nelle raccolte Vallecchi: un'analisi linguistico-traduttologica</i>	133
RICCARDO CAPOFERRO, <i>Cuore di tenebra nei fumetti Bonelli (1970-2017): mito, interpretazioni, canone</i>	143

RICHARD AMBROSINI E RICCARDO CAPOFERRO

PREMESSA
CONRAD IN ITALIA

L'Associazione italiana di studi conradiani (A.I.S.C.) è nata con una forte vocazione transnazionale, ma strada facendo è diventata sempre più italiana.

Tutto è cominciato con l'invito della Société Conradienne Française a lanciare insieme un Transnational Conrad Project. Noi abbiamo accettato con convinzione. Muovevamo da un'idea intorno alla quale speravamo di coinvolgere i nostri colleghi europei e americani: Conrad è una terra di nessuno; non c'è tradizione o industria critica che possa chiuderlo nella propria giurisdizione. Eravamo – e siamo – convinti della necessità di avvicinarsi a Conrad senza i filtri imposti da una singola comunità di lettori, coltivando un consapevole pluralismo. Pochi scrittori, infatti, hanno come Conrad la capacità di ricordarci che la parola Theory non ha e non può avere la T maiuscola, che la teoria è un campo dialettico: lo dimostrano, del resto, le tradizioni che hanno costruito un *loro* Conrad, la più eccentrica delle quali, vorremmo suggerire, è quella che gli ha dato del razzista.

Questo allargamento di prospettiva ha avuto un effetto inatteso: ci ha condotti a riappropriarci del retroterra culturale lasciatoci in eredità da quei giovani studenti imbevuti di classicità che in pieno fascismo si impegnarono nel tentativo di includere nella nostra antica cultura letteraria le letterature straniere moderne. La dimensione comparatistica europea era da loro vissuta come difesa dell'autonomia della letteratura di fronte alle pressioni della politica, della morale e del nazionalismo. Non è un caso che siano stati critici e scrittori italiani a vedere in Conrad uno scrittore europeo. Così lo presentava Emilio Cecchi ai lettori italiani nell'agosto 1924: "Si pensi a un Dostoevskij che tenti di mettersi d'accordo con un Flaubert".¹ Italo Calvino, il primo in Italia a laurearsi in Studi conradiani, da parte sua avrebbe osservato: "l'avventura, in Conrad, è solo la buccia: che egli fu uno scrutatore d'anime da stare a petto di Dostoevskij (pur odiato da lui), un felicissimo inventore di storie e figure e atmosfere, e uno dei principali artefici, con James e Proust, della rivoluzione (e crisi) della tecnica narrativa alla fine del secolo scorso".² E particolarmente importante è quanto ha scritto un anglista dalla forte vocazione comparatistica come Franco Marengo:

[Conrad] rimase in larga parte estraneo alla tradizione inglese, scelse come maestri scrittori francesi – Maupassant prima e Flaubert poi – e il suo pensiero va misurato nel con-

1. E. CECCHI, "Joseph Conrad", in *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano: Giuseppe Carabba, 1935, p. 181.

2. I. CALVINO, "Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare", *l'Unità*, 6 agosto 1949. Oggi in I. Calvino, *Saggi*, Milano: Mondadori, 1995, Tomo II, p. 811.

fronto non con gli intellettuali britannici ma con gli intellettuali europei – Nietzsche, Dostoevskij, Kafka, Mann – anche se non ne conosceva l’opera, o, conoscendola, la detestava. Ancora oggi esiste nella critica una notevole differenza fra una lettura di Conrad fatta sulla scorta della tradizione europea e una lettura affidata a principi e a un gusto insulari, incline a interpretazioni semplicistiche e consolatorie, che viene continuamente sorpresa dall’ironia negativa presente nei testi.³

Il confronto intorno alle premesse metodologiche ha portato, quindi, a un risultato paradossale: la comunità scientifica, abbiamo scoperto, ce l’avevamo in casa. Abbiamo avuto l’idea allora di rivolgerci a filosofi e storici della letteratura italiani proponendo una riflessione sulle potenzialità offerte dall’opera conradiana in quanto terreno privilegiato per un dibattito condiviso. Il senso della nostra proposta era: chi vive la ricerca letteraria come una costante costruzione e verifica di nuove teorie non potrà non sentirsi a casa nella terra di nessuno conradiana. La risposta è andata *beyond our wildest dreams*.

Con il convegno “Conrad in Italia: interpretazioni, appropriazioni, reinvenzioni”, tenutosi all’Università degli Studi di Roma Tre il 22 e il 23 giugno del 2017, abbiamo voluto riprendere le fila degli studi sulla ricezione di Conrad condotti in primis da Mario Curreli, alla cui memoria è dedicato questo numero speciale di *Anglistica Pisana*. Nel farlo, abbiamo voluto incoraggiare un approccio collettivo e interdisciplinare, in cui gli anglisti si ponessero in ascolto, convinti come siamo che la ricezione di Joseph Conrad nel nostro paese possa mettere in luce caratteristiche peculiari della nostra cultura letteraria.

Come spiegare, altrimenti, il particolare destino del Conrad italiano? Nessun altro può vantare altrettante “interpretazioni, appropriazioni, reinvenzioni”: la sua opera è stata presa a modello per narrare le avventure professionali di un operaio specializzato (nella *Chiave a stella* di Primo Levi), ma anche per immaginare gli effetti della globalizzazione (in *Nathan Never* n. 27); è stata considerata come una pietra di paragone per valutare la trasformazione del fumetto popolare in fumetto d’autore (nei numerosi articoli dedicati all’opera di Hugo Pratt) e per dar forma al racconto del volo in aeroplano (in *Staccando l’ombra da terra* di Daniele Del Giudice); ed è stata, naturalmente, un modello per la costruzione di racconti incentrati sulla stagione coloniale italiana in Africa (ne *I fantasmi dell’impero* di Marco Contentino, Domenico Dodaro e Luigi Panella). L’ombra dello scrittore anglo-polacco attraversa poi, oltre alla letteratura, la cultura popolare. La tensione etica di Conrad è stata d’ispirazione agli scrittori che hanno vissuto la seconda guerra mondiale e la Resistenza; e le sue storie, che mescolano trame romanzesche, strutture archetipiche e audaci innovazioni formali sono state riprese, molte volte, dalla letteratura di genere e dal fumetto, il cui debito nei confronti di Conrad è molto forte. Al tempo stesso, attorno all’opera di Conrad si è costituita, in Italia, una ricca tradizione critica, dimostratasi immune agli eccessi di biografismo e alle interpretazioni ideologicamente orientate. Fin dagli anni ’60, gli studiosi italiani hanno cercato di riportare l’opera

3. F. MARENCO, “Joseph Conrad”, in F. MARENCO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino: Utet, 1996, vol. III, p. 49.

di Conrad al suo contesto, senza mai perdere di vista la sua complicata tessitura formale, che fa tutt'uno con la sua tormentata indagine etica.

I saggi qui raccolti, frutto del convegno del 2017, si pongono sul solco di questa tradizione, e al tempo stesso cercano di aprire nuove vie per la critica conradiana in Italia e per la creazione di una comunità ancora più ampia. Esplorano, dunque, zone non ancora cartografate dell'influenza dello scrittore anglo-polacco, ma al tempo stesso contribuiscono alla comprensione delle sue opere, attingendo a riflessioni teoriche esterne alla galassia della "Theory" angloamericana.

Aprono il numero, dunque, tre letture di *Cuore di tenebra*, con il quale, data la battaglia di interpretazioni a cui il testo conradiano ha dato origine, è inevitabile misurarsi. La lettura di Giovanni Bottirolì sfrutta la teoria lacaniana dei registri per indagare la costruzione e il significato dei personaggi di Kurtz e Marlow. Mentre Kurtz, nell'ottica di Bottirolì, incarna un eccesso, poiché spezza il "principium individuationis", Marlow cerca di catturare attraverso il linguaggio la trasformazione di Kurtz, di narrare la "dissoluzione dei confini" di cui egli è protagonista. L'interpretazione di Giampiero Moretti indaga il sostrato pre-moderno dell'opera di Conrad, portando alla luce i nessi e analogie con i miti matriarcali descritti da Bachofen, tornando, da un'angolatura nuova, al problema del sottotesto "archetipico" presente nel romanzo di Conrad, segno sia di una persistenza della cultura arcaica, sia di una crescente consapevolezza dell'eredità del mito. Richard Ambrosini guarda a un aspetto finora mai messo in evidenza dell'organizzazione formale di *Cuore di tenebra*, al ricorrere al suo interno di rappresentazioni sensoriali e strutture concettuali, una sequenza di "dittici" e "trittici" il cui fine ultimo è far saltare, pezzo dopo pezzo, il lessico della propaganda imperialista.

Proseguendo su questo solco, i saggi di Giuseppe Sertoli e Andrea Fenice mostrano la produttività di apparati teorici in precedenza mai applicati a Conrad. Con un ulteriore sviluppo dell'interpretazione psicoanalitica formulata nella sua introduzione a una recente edizione di *Tra terra e mare*, Giuseppe Sertoli guarda ai tre racconti della raccolta dal punto di vista della teoria di Ignacio Matte Blanco. I tre testi, legati da una trama nascosta di temi, si rivelano, così, fittamente interconnessi, poiché si avventurano nel "gran mare indifferenziato della sessualità e del desiderio", puntando, in modo implicito, ma con assoluta coerenza, a una destabilizzazione delle identità di genere. Prendendo le mosse da un filone della riflessione semiotica italiana e francese non ancora assimilato dalla narratologia, Andrea Fenice mette in rilievo un aspetto, cruciale ma sfuggente, della trama formale dell'*Agente Segreto*: il suo ordito ritmico, operante sul piano della storia come su quello del discorso.

I saggi successivi si addentrano nella ricezione italiana di Conrad, andando al lavoro del primo esegeta e mediatore di Conrad nella cultura italiana: Emilio Cecchi. Graziella Pulce ricostruisce il costante interesse di Cecchi per Conrad, mostrando le tappe cruciali in cui esso si è snodato, dalla corrispondenza con lo scrittore anglo-polacco – nel corso della quale invitò Conrad a sottoporre un racconto a "La Ronda" – ai numerosi articoli a lui dedicati. Enrico Riccardo Orlando approfondisce l'importante opera di mediazione condotta da Cecchi sulle pagine della "Tribuna", il cui fine era suscitare, nel mondo letterario italiano, "imitazioni e reazioni, fantastiche, sentimentali, morali".

I saggi di Martina Mengoni e Gianluca Cinelli si concentrano su un punto nodale della ricezione di Conrad in Italia: la sua influenza su Primo Levi. Martina Mengoni guarda all'influenza di Conrad su *La chiave a stella*, concentrandosi sui legami tra il capitano MacWhirr – protagonista di *Typhoon* – e Libertino Faussonne, parte del tentativo innovativo, inaugurato dal *Sistema periodico*, di costruire un'“epica tecnica”. Gianluca Cinelli si concentra sull'uso che i due scrittori fanno del racconto autobiografico per esplorare i dilemmi etici connessi allo sviluppo dell'identità e ai passaggi cruciali dell'esperienza individuale. Con un'applicazione della teoria freudiana di Francesco Orlando, Francesca Mastracci porta alla luce i rimandi intertestuali a *Almayer's Folly* in *Oceano mare* di Alessandro Baricco, che rende funzionale il “represso non funzionale” del testo conradiano.

Gli ultimi tre saggi si addentrano nel rapporto tra Conrad e la cultura popolare. Saverio Tomaiuolo guarda alla costruzione della memoria della colonizzazione italiana in Africa attraverso il filtro di *Heart of Darkness*, spaziando tra Ettore Scola e *I fantasmi dell'impero*. Daniel Croci propone un'analisi delle edizioni Vallecchi di alcune opere di Conrad: traduzioni in cui il testo è fortemente manipolato, ma in cui persiste l'impatto della *fabula* conradiana. Riccardo Capoferro indaga l'influenza di *Cuore di tenebra* sul fumetto d'avventure italiano, guardando sia al mito generato dal romanzo sia al ruolo che la casa editrice Bonelli ha svolto nella diffusione e canonizzazione di Conrad.

Ognuno dei saggi qui inclusi si inserisce in un filone di dibattito, ma ha al tempo stesso il potenziale per suscitare nuovi dibattiti, perché tocca ambiti e fenomeni solo in minima parte esplorati. Oltre che a fissare delle conclusioni, queste pagine puntano a suscitare nuove voci, lasciando – come i romanzi di Conrad – ampi margini per continuare a pensare. Ci siamo perciò prefissi di conversare con una comunità intellettuale sempre più ampia e al tempo stesso sempre più diversificata. I lavori del 2017 hanno già avuto uno sviluppo nel convegno “Linee d'ombra”, tenutosi all'Università di Pisa nel giugno del 2018, e proseguiranno ulteriormente con altri due convegni, che si terranno nel 2019 all'Università di Salerno e nel 2020 a Hong Kong (in cui si parlerà di Conrad, Hugo Pratt e il romanzo coloniale). Il fine di queste iniziative sarà allargare la nostra proposta interdisciplinare a una platea transnazionale, a una pluralità di voci che, nello spirito dell'opera di Conrad, corregga ogni facile presupposto con un'iniezione di scetticismo, metta in questione pratiche e paradigmi delle singole culture nazionali e cerchi, in modo dialettico, una comunione di fini e di guardi.

Bibliografia

- CALVINO I., “Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare”, *l'Unità*, 6 agosto 1949. Oggi in I. CALVINO, *Saggi*, Milano: Mondadori, 1995, Tomo II, pp. 811-12.
- CECCHI E., “Joseph Conrad”. in *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano: Giuseppe Carabba, 1935. pp. 162-85.
- MARENCO F., “Joseph Conrad”, in F. MARENCO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino: Utet, 1996, vol. III, pp. 49-56.

GIOVANNI BOTTIROLI

HEART OF DARKNESS
E LA TEORIA LACANIANA DEI REGISTRI

Abstract. This essay analyzes *Heart of Darkness*, developing two principles: (a) the idea that there exists a “conflictual” aesthetics, formalized by Nietzsche, according to which a work of art is alive because of a noble and productive struggle among different forces and styles; (b) an equally conflictual view of identity, which characterizes human beings as essentially plastic beings that fluctuate between the tendency to coincide with what they are and a drive to outstrip, transcend their identity. It was with this view in mind that Bakhtin made a distinction between Racine’s and Dostoevsky’s characters. *Heart of Darkness* demands that we develop further his suggestion, because the two “limit-surpassing” characters, Kurtz and Marlow, are very different: Kurtz is a figure of excess, the man who breaks the *principium individuationis*, to immerse himself in the wilderness. Marlow is the need to understand the complexity of human beings with the help of language. In Register theory we find the tools best suited to approach the dangerous attraction alterity can exert. Marlow is not the double of Kurtz, and does not cut off the link with the Symbolical. His voyage toward the Real, towards the incandescence of *das Ding*, is knowledge rather than dissolution.

Keywords. Identity. *Heart of Darkness*. Tragic hero. *Übermensch*. Nietzsche. Lacan.

1. Non credo di poter ignorare o eludere le perplessità che il titolo della mia relazione avrà probabilmente suscitato. Alcuni di coloro che mi ascoltano – spero non molti – avranno pensato: ecco un esercizio di psicoanalisi applicata, aggiornato a Lacan. Questo potrebbe essere il mio unico merito: non restare ancorato a Freud, come è accaduto nella critica italiana di orientamento psicoanalitico (Lavagetto, Orlando), per la quale Lacan è rimasto un autore sostanzialmente incomprensibile. Tuttavia non si elimina un difetto limitandosi ad aggiornarlo. Applicare una teoria non equivale forse a cercare in uno o più testi semplicemente la conferma di determinate tesi (o ipotesi)? Non significa rinunciare perciò all’analisi complessiva di un testo, valorizzando solo quei passi che appaiono – o vengono fatti apparire – come l’esemplificazione di concetti? È lecito dubitare che ne derivi un progresso nella conoscenza.

Occorre vedere, inoltre, se il riferimento a una teoria sia destinato a sfociare inevitabilmente in un atteggiamento “applicativo”, se gli strumenti generati dalla teoria siano uno schermo, nel migliore dei casi un filtro, che impedisce l’analisi o la restringe arbitrariamente. Dovremmo forse rivalutare un atteggiamento pre-teorico o addirittura anti-teorico come l’unica modalità per entrare in un rapporto corretto con l’opera letteraria? Oppure si tratta di un’illusione, tanto ostinata quanto dannosa e anacronistica?

È possibile stabilire con gli oggetti che fanno parte della cultura un rapporto non influenzato da scelte o da pregiudizi? Nel corso del XX secolo la filosofia si è lasciata alle spalle questa *naïveté*. Per Heidegger, ad esempio, non esiste comprensione se non a partire da una pre-comprensione, con la quale bisogna fare i conti. E per convincersi che questa è la reale situazione ermeneutica, dovrebbe essere sufficiente considerare un qualunque saggio di carattere “pre-teorico”.

Per cominciare ne ho scelto uno, firmato da un autore, Edward Said, che ha molto influenzato la critica conradiana negli ultimi decenni: si tratta di *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, pubblicato nel 1965. Da una lettura non proprio integrale di questo saggio ho potuto rilevare che: (a) vi sono alcune pagine qua e là dedicate a *Cuore di tenebra*, ma è assente un’analisi del testo, anche solo impostata, abbozzata; e non mi risulta che successivamente Said ne abbia mai proposta una;¹ (b) l’autore di questo saggio mostra una sconcertante fiducia in giudizi formulati in un linguaggio vago. Ad esempio, scrive che “L’individualità di Conrad consiste in una continua esposizione della consapevolezza di se stesso alla consapevolezza di ciò che è altro da sé: egli si confronta, impacciato e problematico, con i processi dinamici e fluidi della vita”.² Di quanti scrittori si potrebbe dire la stessa cosa? Di alcune decine, senza dubbio – forse di alcune centinaia; (c) Said tenta di inquadrare le opere di Conrad mediante uno schema generale, fortemente dualistico: “È importante distinguere la modalità dominante nelle strutture dell’esperienza di Conrad: molto semplicemente potrebbe essere definita l’atteggiamento aut-aut, o/o. Con ciò intendo una visione abituale dell’esperienza che consente o una resa al caos o una resa altrettanto spaventosa all’ordine egoistico. Non c’è una via di mezzo, e non esiste altro modo di porre la questione”.³ Altrove Said sembra cercare una conferma di questa impostazione valorizzando alcune similarità tra la visione del mondo di Conrad e quella di Schopenhauer e Nietzsche, due pensatori assai diversi, se si esclude la *Nascita della tragedia*, un’opera peraltro in cui il distacco da Schopenhauer inizia già a manifestarsi. Credo che valga la pena di soffermarsi su questo punto, perché i chiarimenti che cercherò di offrire adesso risulteranno utili per comprendere la teoria lacaniana dei registri.

Molto sinteticamente, potremmo dire che nell’ambito del Romanticismo, soprat-

1. Nel sottocapitolo “Due visioni in *Heart of Darkness*”, in E. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente*, Roma: Gamberetti Editrice (1993) 1998, Said assume un punto di vista strettamente ideologico: concede a Conrad la maestria della scrittura, e la percezione di una *contingency* dell’imperialismo, che deriverebbe peraltro dall’inevitabile tramonto di tutte le imprese umane (p. 51). Per Said, Conrad è una creatura del suo tempo (*a creature of his time*) (56), non meno di Marlow e di Kurtz, che egli associa più volte ignorandone la differenza.

Dunque, nessuna analisi testuale, bensì un approccio ideologico alla letteratura, che va considerato inaccettabile. L’ideologia, indipendentemente dal colore politico, semplifica e banalizza: non è in grado di riconoscere le differenze di complessità. E soprattutto ignora la possibilità che un’opera artistica, quali che fossero le opinioni del suo autore, entri in quello che Bachtin ha chiamato “il tempo grande”, cioè in una temporalità in cui l’opera si espande, acquista nuovi significati, spezza l’involucro della sua epoca. Per noi Conrad è anzitutto l’insieme delle sue opere, non il contesto storico-culturale in cui vorrebbe imprigionarlo un approccio fondamentalista. Con ciò non si esclude un’indagine della vita e dell’epoca, insomma un’analisi “non contestualista” dei contesti.

2. E. SAID, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano: Il Saggiatore, 2008, p. 32.

3. *Ibidem*, p. 36.

tutto quello tedesco, inizia a emergere una coppia di categorie che non scomparirà più dalla scena filosofica: la forma e l'informe. La rilevanza di questa coppia caratterizza quella che chiamiamo 'filosofia continentale' mentre, è il caso di rilevarlo, l'esperienza dell'inarticolato (e dell'inarticolabile) verrà costantemente forclusa dalla filosofia cosiddetta 'analitica'. Distinzioni come apollineo e dionisiaco in Nietzsche, tra realtà e reale in Lacan, sono versioni di questa coppia. Si faccia attenzione, però: non meno essenziale della scelta di una coppia è la sua elaborazione concettuale, che potrà avvenire lungo vie diverse e condurre al di là di quel dualismo rigido (aut-aut) che alcuni sarebbero tentati di considerare come una proiezione coerente. Decisivo è dunque il punto di vista logico. Una volta che sia data una relazione oppositiva, non sappiamo ancora come intenderla – o meglio, non dovremmo essere così ingenui, o così rozzi, da credere che essa vada intesa univocamente.

Nella pagina che apre la *Nascita della tragedia*, ad esempio, Nietzsche presenta la distinzione tra apollineo e dionisiaco affermando che “i due impulsi (*Triebe*) così diversi procedono l'uno accanto all'altro (*nebeneinander*), per lo più in aperta contrapposizione tra loro (*im offenen Zwiespalt miteinander*) e stimolandosi a vicenda a creazioni sempre nuove e più vigorose (*sich gegenseitig [...] reizend*), al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti (*den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren*) che la comune parola 'arte' supera solo in apparenza, fino a quando finalmente appaiono accoppiati tra di loro (*miteinander gepaart*) con un prodigioso atto metafisico della 'volontà' ellenica e da ultimo in questo accoppiamento (*Paarung*) riescono a generare l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto apollinea quanto dionisiaca”.⁴ La domanda ineludibile di fronte a questo passo, a mio avviso, è la seguente: i due impulsi estetici agiscono come contrari o come correlativi? Nel primo caso, la tragedia attica nascerebbe da un atto di sintesi; nel secondo, invece, esprimerebbe un rapporto di antagonismo senza conciliazione. Nel primo caso avremmo ancora un'estetica dell'armonia, nel secondo avremmo finalmente un'estetica conflittuale, *un'estetica dei correlativi*, che sono opposti non sintetizzabili.

Questa è la via di Nietzsche. Sarà anche la via di Heidegger che nel saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* (1936) presenta il conflitto tra il Mondo e la Terra come un rapporto tra correlativi; e sarà anche la via di Freud, di Lacan – e di Bachtin. Quali siano le conseguenze euristiche, legate a un'estetica conflittuale, che ha in Nietzsche il suo vero fondatore – benché si possano riscontrare anticipazioni nel dibattito sul bello e il sublime –, lo vedremo tra poco. Vorrei far notare come, sin dall'apertura, il pensiero di Nietzsche, per quanto estraneo ai tecnicismi, sia notevolmente preciso: enfatizza l'intensificazione reciproca, che è la peculiarità, la grande virtualità dei correlativi, e presenta la permanenza del conflitto come l'obiettivo maggiore dell'attività artistica.

L'arte è *polemos*, e *polemos* si dice in molti modi. Ora che l'abbiamo compreso, o almeno abbiamo iniziato a comprenderlo, siamo pronti a generalizzare il principio polemologico estendendolo all'intera dimensione del soggetto. Anzitutto, non parleremo più di identità, bensì dei modi di identità. Ritroviamo così un'affinità fon-

4. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Torino: Einaudi, 2009, p. 24.

damentale tra gli autori che sono stati appena menzionati, e possiamo evidenziarla a partire dall'ultimo di essi, cioè Bachtin, e dalla sua concezione del personaggio.

Vorrei evitare però una ripresa troppo letterale di questa concezione, in base a cui esisterebbero (cito dalla monografia su Dostoevskij) due tipi di personaggio, quelli che incontriamo in Racine, individui che coincidono con se stessi, e quelli che incontriamo in Dostoevskij, individui che non coincidono con se stessi.⁵ Ciò che Bachtin intende dire, o che dobbiamo fargli dire senza forzature, ma con l'obiettivo di sviluppare la sua intuizione, è che in ogni individuo si svolge una lotta implacabile tra due principi: quello di coincidenza e quello di non-coincidenza. Le versioni di questa lotta sono certamente numerose, e qui non possiamo considerarle. Ma anche una versione embrionale è sufficiente per far risaltare l'enorme distanza tra Schopenhauer e Nietzsche e, lo vedremo tra poco, tra Kurtz e Marlow.

Per Schopenhauer l'umanità è dominata dal principio di coincidenza. Egli lo chiama *principium individuationis* e lo intende come la contestualizzazione spaziotemporale, e causale, della volontà di vita. Nessun individuo può oltrepassare i propri confini, né lo desidera. L'umanità si ripete: per riprendere un'espressione del *Werther*, il genere umano è una cosa monotona.⁶ Del tutto diversa è la concezione di Nietzsche, secondo cui l'uomo, considerato nella sua vocazione più alta, è un ente oltrepassante. La sua identità consiste in una serie di trasformazioni, a partire da una plasticità incompatibile con ogni concezione essenzialista. Tra la volontà di vivere e la volontà di potenza vi è dunque un abisso. La volontà di potenza è volontà di non-coincidenza. E l'arte, forma suprema della volontà di potenza, è l'oltrepassamento di tutte le rigidità del linguaggio. È la Grande Flessibilità.

Per quanto riguarda il soggetto, la rigidità consiste nel già ricordato *principium individuationis*, che confina il disordine della vita, il caos energetico, in forme ristrette e stabili. Dovremmo renderci conto di quanto grande sia stato il cammino percorso da Nietzsche rispetto alla sua prima opera, dove la forma e l'apollineo erano subordinati al *principium individuationis* – dove Apollo non era una divinità oltrepassante.⁷ E tuttavia, già nella sua prima opera, Nietzsche non propone una disgiunzione, un aut aut, tra i due impulsi estetici, bensì un legame, una congiunzione. Con molta acutezza egli distingue diversi rapporti tra i due impulsi, e li esemplifica con periodi diversi dell'arte greca: è possibile che nei confronti della grande ondata del dionisiaco, che minaccia di spazzare via l'esistente, l'apollineo assuma un atteggiamento essenzialmente difensivo, quello che troviamo nell'arte dorica. Ma, dopo aver opposto l'apollineo come una testa di Medusa alla barbarie che veniva da fuori, l'uomo greco ha saputo accoglierla e assimilarla: è nata così la tragedia attica, in cui Dioniso parla la lingua di Apollo. Esiste una terza possibilità, sciogliersi nell'inarti-

5 M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino: Einaudi, 1968, pp. 69-70 e 81.

6 "Es ist ein einförmiges Ding um das Menschengeschlecht" (W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther – I dolori del giovane Werther*, Torino: Einaudi, 1998, pp. 14 e 15).

7 Per un'interpretazione di Apollo come dio della metamorfosi, della trasformazione di forme, e non solo della forma-involucro (dunque, le divinità oltrepassanti sono due!), mi permetto di rinviare a G. BOTTIROLI, "Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche" in *Enthymema*, 14, 2016, pp. 51-81.

colato, dissolversi nell'informe: si può discutere se questa via appartenga ancora alla dimensione estetica. Senza dubbio però si tratta di una possibilità esistenziale, non facile da decifrare: da un lato, in quanto dissoluzione e superamento del *principium individuationis*, essa appare come una scelta, per così dire, nietzscheana; da un altro lato, tuttavia, si rivela del tutto diversa dall'oltrepassamento nietzscheano in quanto favorisce una crescita iperbolica dell'identità come coincidenza.

Questo è esattamente il problema posto da *Cuore di tenebra*.

2. Che la psicoanalisi, in Freud e in Lacan, delinei una visione conflittuale del soggetto, è del tutto evidente. Non è affatto scontato, però come tale conflitto debba essere inteso. Come un conflitto mereologico, cioè tra parti o sistemi della psiche (l'Io, l'Es, il Super-io)? È così che Freud lo ha presentato nel saggio del 1922, in cui stabilisce la seconda topica, e anche in seguito. Questa, prima ancora di essere la versione scolastica della psicoanalisi freudiana, è la semplificazione che Freud ha imposto a se stesso. Se però vogliamo accedere alla teoria freudiana dell'identità nella sua formulazione più avanzata, dobbiamo tornare a un testo pubblicato l'anno precedente, cioè *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Dunque *L'io e l'Es* è un regresso rispetto a quest'opera? La mia tesi appare paradossale solo se si ritiene che un grande innovatore debba essere immediatamente consapevole di quale sia la portata delle sue scoperte. Non è così. Freud, che tra l'altro considerava la filosofia come una forma di paranoia, non ha percepito la straordinaria originalità filosofica del saggio in cui proponeva in maniera sufficientemente sistematica la teoria dell'identità come identificazione. È questa la grande novità. Per la prima volta nel pensiero dell'Occidente l'identità viene definita esplicitamente mediante la relazione con un'altra identità: non semplicemente come un'interazione tra soggetti indivisi (un punto di vista che troviamo oggi in diverse teorie psicologiche e sociologiche, o in filosofi come Paul Ricoeur), ma come un processo scissionale. L'identità di un soggetto *idem* è determinata dalla relazione con un soggetto *alter*.

Dunque il soggetto è diviso non perché una parte della sua psiche sia inconscia – è così che siamo abituati a leggere Freud –, ma perché la sua identità consiste in una serie di identificazioni. Il romanzo moderno nasce, per fare un esempio, con un *eroe dell'identificazione*, Don Chisciotte. Don Chisciotte non è don Chisciotte (Bachtin direbbe: A non è = A); don Chisciotte è Amadigi di Gaula. Certamente possiamo descrivere l'eroe di Cervantes da un punto di vista proprietario oppure mereologico, come un personaggio indiviso, in base alle concezioni tradizionali dell'identità che continuano a essere notevolmente diffuse, anzi dominanti. Ma con quale risultato? Che cosa capiremmo dell'identità di don Chisciotte mediante queste descrizioni? Molto poco. Solamente quando lo vediamo come un individuo, la cui personalità è stata invasa rapinosamente dai personaggi dei libri di cavalleria, entriamo davvero nella sua identità.

Questo esempio può aiutarci a capire il passaggio da Freud a Lacan. Che cosa sono infatti i registri? Nella mia prospettiva, sono modi dell'identificazione. In Lacan, la concezione relazionale del soggetto diventa una concezione modale. Procediamo con ordine, però.

Una maniera didatticamente efficace di presentare la teoria dei registri consiste nell'associarli a un numero. Il Reale è l'uno, cioè la spinta verso l'indiviso, la tendenza al collasso di ogni distinzione; l'Immaginario è il due, il rimando interminabile tra i simili, inevitabilmente condannati alla rivalità, all'aggressione, a passioni distruttive come la gelosia e l'invidia; e il Simbolico è il tre, la forza che interrompe la dialettica speculare dell'Immaginario e penetra nel Reale. Solo parzialmente: in ogni caso, appartengono al Simbolico la potenza articolatoria del linguaggio e l'azione della Legge.

Se rileggiamo questa tripartizione mediante la coppia "forma – informe", è chiaro che il reale corrisponde all'informe, mentre l'Immaginario e il Simbolico si dispongono dal lato della forma. La scolastica lacaniana non procede oltre; io credo invece che sia essenziale compiere un passo ulteriore, e riconoscere le divisioni e le lotte che lacerano il Simbolico. Sto cercando da tempo di avanzare lungo una via che Lacan ha indicato, arrestandosi però quasi subito, senza esplorarla adeguatamente. Ciò ha determinato una grande lacuna nella sua ricerca. Provo a dirlo nella maniera più esplicita: in Lacan la teoria dei processi di identificazione rimane monca. La prospettiva modale non viene sviluppata.⁸

La letteratura ci costringe a farlo. Ritengo di poter enunciare questa tesi (se preferite, un'ipotesi da verificare pazientemente): tutti i personaggi complessi nella letteratura sono entità oltrepassanti – secondo modalità assai diverse, però, e non sempre facilmente visibili come quando consideriamo don Chisciotte, Julien Sorel, Madame Bovary, Raskol'nikov, o il Narratore della *Recherche*. Che questi personaggi abbiano uno statuto logico-ontologico *relazionale*, è del tutto palese in quanto l'identità di ciascuno viene determinata dal rapporto con uno o più modelli. Diverso è il caso di molti eroi tragici.

Si può certamente sostenere che Antigone viene ampiamente modellizzata da Giocasta; che dire invece di Edipo? Possiamo leggere e rileggere l'opera di Sofocle, inutilmente cercheremo un modello. Eppure Edipo è un eroe *sconfiante* – non sono l'unico ad affermarlo. Un noto articolo di Vernant lo descrive come la congiunzione tra due estremi, un vertice superiore (l'intelligenza) e un vertice inferiore (le sue azioni, il parricidio e l'incesto).⁹ Edipo è privo di "medietà", la sua identità è paradossale. Ma un paradosso non è forse una relazione – tra termini incongruenti, antagonisti, anche se non necessariamente incompatibili come nelle antinomie studiate dalla logica formale? Dunque un personaggio paradossale avrebbe uno statuto relazionale, costituito, però, non dalla relazione tra due identità bensì dalla relazione tra due estremi.

3. Proverò a riassumere, così che non si perda il filo conduttore; e nello stesso tempo, cercherò di iniziare a sintonizzarmi con *Cuore di tenebra*.

Sto rovistando nella cassetta degli attrezzi, di cui dispone la teoria della letteratu-

8. Mi permetto di rinviare a G. BOTTIROLI, "Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)", in *Enthymema*, 15, 2016, pp. 133-62.

9. J.-P. VERNANT, "Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'*Edipo re*", in J.-P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino: Einaudi, 1976, pp. 88-120.

ra così come l'ho presentata in un libro di qualche anno fa; la scelta degli strumenti più adatti è guidata naturalmente da una pre-comprensione del testo, che nasce dalle mie impressioni personali e da alcuni saggi che ho letto. C'è un'immagine che sembra ampiamente condivisa dagli studiosi di Conrad: il viaggio di Marlow verso l'interno di una regione africana è una discesa agli Inferi, in oscure profondità. Un viaggio verso l'inconscio? No, certamente no, se l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Dovremmo descriverlo piuttosto come un viaggio verso il reale. Verso l'informe, verso l'inarticolato. Sin qui, nessun vantaggio a sostituire con un tecnicismo lacaniano termini che possiedono un significato afferrabile da un parlante medio. Comunque sia, che lo si indichi come l'informe, o l'inarticolato, o il reale, o come un luogo di tenebra, ciò verso cui Marlow si dirige non ha un carattere noumenico, in senso kantiano: non è – se volete, non è prevalentemente – l'inaccessibile o l'irrapresentabile.

Mi pare che questo aspetto sia stato invece troppo accentuato, ad esempio nel capitolo che Peter Brooks dedica a Conrad in *Trame*: “Ciò che risiede nel cuore di tenebra, posto alla fine del viaggio, nel nucleo di questo racconto, è qualcosa di indicibile, di extralinguistico”.¹⁰ La tesi è ripetuta più volte: l'avventura di Marlow viene descritta come la ricerca di una saggezza finale, di “una parola riassuntiva che riunisca saggezza, verità e sincerità”.¹¹ Da questo punto di vista, le ultime parole di Kurtz appaiono deludenti: “The horror! The horror”. Questa sorta di grido in cui fatichiamo a vedere la struttura di un enunciato “non può rappresentare – dice ancora Brooks – quel genere di saggezza finale che Marlow ha cercato per dare un senso al racconto”.¹² Non posso non esprimere una forte perplessità: l'intenzione che Brooks attribuisce a Marlow è in effetti quella che solo vecchie abitudini tentano di reperire nelle opere letterarie. Un testo avrebbe “un significato”, l'autore avrebbe un messaggio da esprimere. Si continua a dimenticare la risposta esemplare di Tolstoj a una lettrice che desiderava sapere che cosa egli avesse voluto significare con *Guerra e pace*. L'unico modo per rispondere a questa domanda, replicò Tolstoj, consisterebbe nel riscrivere *Guerra e pace* dalla prima all'ultima parola. Il significato non percorre un testo come l'acqua scorre in una tubatura, oppure nel letto di un fiume con una foce preferibilmente a estuario. Il significato non è neanche un nucleo, paragonabile al gheriglio di una noce (tornerò su questa metafora). Che Marlow stia raccontando la sua esperienza non implica che egli sia alla ricerca di un riassunto, di una parola finale. Non è un pedante maestrino e neanche un critico letterario anacronistico.

Quanto alle ultime parole di Kurtz: senza dubbio il loro statuto retorico è quello dell'ellissi. Ma l'ellissi è davvero, come si dice sovente, una forma di reticenza? Si pensi alle due ellissi più famose della letteratura italiana, quella di Francesca nel canto V dell'*Inferno*, e quella che riguarda Gertrude nei *Promessi sposi*: “La sventurata rispose”. Questa frase ci dice tutto quello che è necessario sapere, nel romanzo che Manzoni ha voluto scrivere. Analogamente, “L'orrore! L'orrore!” ci dice tutto

10. P. BROOKS, *Trame*, Torino: Einaudi, 1995, p. 262.

11. *Ibidem*, p. 260.

12. *Ibidem*, p. 263.

ciò che è necessario sapere, quando leggiamo *Cuore di tenebra*. Va ricordato che il grido di Kurtz è indistinguibile da un sussurro, dunque, dal punto di vista retorico, le sue ultime parole – per il tono di voce con cui vengono pronunciate – sono anche un ossimoro, una congiunzione tra gli opposti. Questo è un indizio che andrebbe valorizzato. Ciò che è più difficile da esprimere non riguarda i riti innominabili (presumibilmente si tratta di orge, massacri, ecc.: la banalità del reale – potremmo usare questa espressione, ricalcandola da “la banalità del male”), bensì il legame tra gli opposti, qualcosa che la razionalità fatica a comprendere e tende a escludere. Non sto parlando di pregiudizi ideologici, ma del pensiero logico da Aristotele a Frege, a Russell, e così via.

Dunque l'enigma non sta nell'irrappresentabile. L'errore più grave di una lettura come quella di Brooks consiste nel ridurre Marlow alla sua funzione narrante, testimoniale, come se egli ci raccontasse solamente la vicenda di Kurtz, e non – anche e in misura essenziale – il suo rapporto con Kurtz. Come se Marlow fosse seduto su una cornice, e non si trovasse anche all'interno di essa. Come se fosse un detective, il cui compito è semplicemente accertare la verità di fatti già accaduti. Come se il pericolo maggiore, nel suo viaggio africano, fosse quello di perdere la vita, infilzato da una lancia come accade al timoniere del battello, e non di perdere anch'egli la propria anima. Da un certo punto di vista, se c'è un doppio di Marlow in *Cuore di tenebra*, non è Kurtz, bensì l'Arlecchino, cioè la persona che ha già incontrato Kurtz – vale a dire “la cosa forse più pericolosa in cui egli si fosse imbattuto fin allora”.¹³ Questa definizione vale anche per Marlow.

Kurtz appartiene al Reale in senso lacaniano, come negarlo? Lo si può caratterizzare con l'espressione che Lacan ha utilizzato soltanto in un Seminario, forse il più bello dei suoi Seminari, il settimo, dove introduce l'oggetto della pulsione con il nome dell'innominabile, cioè *das Ding*. Kurtz è la Cosa. La Cosa non è evidentemente un oggetto empirico, e non appartiene alla realtà. Il che non significa che essa sia totalmente al di là del rappresentabile, bensì che circola nell'esperienza, anche in forme domestiche. Il primo paradigma di *das Ding*, nel Seminario VII, è infatti la collezione di scatole di scatole di fiammiferi che percorre parzialmente gli orli della casa del poeta Jacques Prévert, in Provenza.¹⁴ Tutte le scatole sono vuote, dettaglio non trascurabile: la Cosa è ciò che percorre la serie, è tutto ciò che essa ha di coattivo e di incompleto. Assai più temibile è il secondo paradigma della Cosa, vale a dire la Dama nell'amore cortese. Essa sfugge alla rappresentazione dal punto di vista proprietario, ma non è affatto inaccessibile dal punto di vista della volontà e delle esigenze che impone al suo servo: essa è crudele – dice Lacan – e simile alle tigri dell'Ircania.¹⁵

La Cosa sta oltre l'Immaginario e il Simbolico, anche se preme per farvi irruzione (dall'interno! e non solo dall'esterno): ci avviciniamo ad essa quando le barriere

13. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, a cura di G. SERTOLI, Torino: Einaudi, 1999, pp. 174-75: “the most dangerous thing in every way he had come upon so far”.

14. J. LACAN, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino: Einaudi 1994, pp. 134-36.

15. *Ibidem*, p. 178.

di protezione si attenuano, iniziano a dissolversi. L'intero viaggio di Marlow è un avvicinamento alla Cosa, non tanto come oggetto noumenico (lo ribadisco) quanto come una zona di incandescenza, in cui il soggetto rischia di vedere svanire i contorni della propria identità. Perciò in questo racconto africano l'isotopia del nebbioso è così importante.¹⁶ Un'isotopia è un percorso semantico coerente: questa è forse la definizione più semplice che ne possiamo dare. In quanto concetto linguistico-semiotico, essa si differenzia da ciò che abitualmente chiamiamo "motivo" per il grado di analiticità che richiede, e per i vantaggi euristici che può offrire. Un semema è un aggregato di tratti semantici elementari: quali sono i tratti semantici della nebbia? Più di uno, certamente, e tra di essi la bianchezza, la possibilità di una diffusione sia pure opaca della luce, il biancore lattiginoso che Giuseppe Sertoli ha valorizzato, riferendosi alla sequenza narrativa in cui il battello di Marlow sta per raggiungere l'accampamento di Kurtz, e interpretandolo come un capovolgimento delle aspettative di Marlow: il presunto 'cuore delle tenebre' è in realtà un "cuore bianco".¹⁷ Un'osservazione acuta e suggestiva, che però non dovrebbe far trascurare gli effetti che possiamo indicare meglio con l'uso di verbi, anziché di sostantivi: la nebbia dissolve e avvolge. Dissolve i contorni, agisce in direzione contraria al *principium individuationis*: produce effetti confusivi. Inoltre, essa avvolge e in un certo senso inghiotte, intrecciandosi così con un'altra isotopia fondamentale in questo racconto.

La discesa negli Inferi avviene non tanto verticalmente quanto orizzontalmente: è un avvicinarsi progressivo a un mondo "non stabilmente formato", non stabilmente determinato (per citare una famosa definizione di Nietzsche),¹⁸ perché si trova ancora in via di formazione ("Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. [...] This one was almost featureless, as if still in the making"),¹⁹ oppure perché è in via di dissoluzione – almeno nella percezione del protagonista: si pensi al libro sull'arte marinaresca, che Marlow trova e di cui dice "I handled this amazing antiquity with the greatest possible tenderness, lest it should dissolve in my hands". Un libro è un elemento del Simbolico; in maniera del tutto coerente, esso risveglia in Marlow almeno per un po' tutte le sicurezze che nascono dal linguaggio articolato: gli dà "a delicious sensation of having come upon something unmistakably real".²⁰ Qui *real* non è il Reale lacaniano, ma la realtà, il mondo organizzato dal Simbolico. La realtà, diversamente dal reale, comprende tutto ciò che è provvisto di un nome, che può rientrare in una nomenclatura (catene, paranchi, ecc.).

16. L'importanza della "foggishness" in *Cuore di tenebra* era stata rilevata da Edward Garnett in una recensione del volume. In una lettera del 22 dicembre 1902, Conrad elogia l'amico per aver colto così bene qualcosa a cui egli aveva dato forma senza esserne consapevole (*blindfold*). Ringrazio Donata Meneghelli per avermi segnalato questa lettera.

17. G. SERTOLI, Introduzione a J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, p. XXI.

18. "L'uomo è l'animale non ancora stabilmente determinato", F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, vol. VI, tomo II, Milano: Adelphi, 1976, p. 68.

19. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, pp. 34-35: "Guardavo la costa. Guardare una costa mentre scivola via lungo la nave è come meditare su un enigma. [...] Quella là era quasi senza fattezze, come fosse ancora in via di formazione".

20. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di Tenebra*, pp. 118-19: "Maneggiavo quella stupefacente anticaglia con la maggior delicatezza possibile, per paura che mi si dissolvesse tra le mani [...] deliziosa sensazione di essersi imbattuto in qualcosa di indiscutibilmente reale".

L'isotopia del nebbioso non può non giungere sino a Kurtz, per la sua relazione con la Cosa. Immagino che la frequenza del termine *thing* sia già stata rilevata. Nella mia prospettiva, questa scelta lessicale conferma l'estraneità di Kurtz alla dimensione media dell'identità, il suo essere costituito da un rapporto tra gli estremi, l'impossibilità a venir descritto mediante proprietà o parti. L'espressione "this wandering and tormented thing"²¹ va intesa nella sua radicalità: Kurtz si è identificato con *das Ding*.

È un individuo in corso di dissoluzione, *misty and silent* (ecco di nuovo l'isotopia della nebbia). La sua facoltà di produrre discorsi retrocede nella pura sonorità, nel volume di suono che sa emettere senza sforzo, senza quasi farsi la pena di muovere le labbra: "A voice! a voice!"²² I contenuti dei suoi discorsi sono irrilevanti, ciò che conta è la sua eloquenza, cioè il fatto che egli dia eloquenza alla Cosa.

Una breve parentesi, sulle somiglianze e sulle dissomiglianze tra Kurtz e Marlow, e su quanto può risultare depistante l'uso del termine "doppio". Anche Marlow, seduto a gambe incrociate sulla yawl, avvolto dall'oscurità, è soltanto una voce ("For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice").²³ Però la differenza tra le due voci è abissale: l'una appartiene al Reale, l'altra al Simbolico. Quella di Kurtz è una sonorità possente e compatta, quella di Marlow è l'articolazione di un'esperienza nebbiosa, è l'apollineo in lotta contro il dionisiaco, non in nome del *principium individuationis*, che in *Cuore di tenebra* è rappresentato principalmente dall'amministrazione belga, ma come il tentativo di non accontentarsi di uno sterile aut aut tra la forma e l'informe. Ancora una volta emerge la dimensione polemica: adesso è il conflitto tra due voci.

Come si è detto poco fa, oltre a dissolvere, la nebbia avvolge. Avvolge come un alone di semanticità diffusa le articolazioni dure e rigide su cui sono impernati i racconti tipici dei marinai – il raccontare come semplice *storytelling*.²⁴ Nella sua consistenza atmosferica, circonda il battello di Marlow a otto miglia dalla stazione di Kurtz. Ma è anche un nome della *wilderness*, e della rivincita che essa si prende nei confronti di Kurtz assorbendolo completamente.²⁵ Avvolgere è anche inghiottire, divorare, lo si è detto in precedenza. Questa duplice valenza dovrebbe richiamare la nostra attenzione: l'uso del verbo *to envelope* per indicare l'azione del significato nei confronti della semplice trama non suggerisce affatto un divoramento, ma soltanto la dissoluzione di una possibile forma rigida, esemplificata dal guscio di una noce in rapporto al gheriglio. Non dobbiamo credere che lo svanire di un confine debba condurre sempre a una identificazione confusiva, a un collasso nell'alterità.

Questa possibilità è temuta – e perché non dovrebbe esserlo? – dalla maggior parte degli uomini: "The earth for us is a place to live in, where we must put up with sights, with sounds, with smells, too, by Jove! – breathe dead hippo, so to

21. *Ibidem*, pp. 206-207: "quella cosa errabonda e tormentata".

22. *Ibidem*, p. 190.

23. *Ibidem*, pp. 84-85: "Già da parecchio tempo Marlow, seduto in disparte, non era più altro per noi che una voce".

24. *Ibidem*, p. 11.

25. "The wilderness [...] had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh", *Ibidem*, pp. 152-53: "quella terra [...] lei lo aveva preso, amato, avvinto, gli era penetrata nelle vene, aveva consumato la sua carne".

speak, and not be contaminated”.²⁶ Per noi la terra è un luogo dove bisogna vivere – e come riuscirvi senza restrizioni di identità? Il *principium individuationis* non si accontenta di imporre confini rigidi, trasforma gli esseri umani in uomini parziali, in uomini-sineddoche: “The great man himself”, a capo della Compagnia a Bruxelles, si presenta come “pale plumpness in a frock-coat”, e il suo segretario, come “a white-haired secretarial head [...]” e uno “skinny forefinger”.²⁷ La medesima tecnica viene usata da Conrad per descrivere il ragioniere capo della compagnia, nella stazione inferiore: “I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie, and varnished boots. No hat. Hair parted, brushed, oiled, under a green-lined parasol held in a big white hand”.²⁸ Quando non procede per elencazioni di parti, la restrizione sineddochica cancella la singolarità a favore del ruolo: il ragioniere, il direttore, lo zio del direttore, il fabbricante di mattoni, e infine l’arlecchino. Uomini parziali. Per contro, Kurtz viene ossessivamente annunciato dal nome proprio.

Torniamo ai modi di oltrepassamento – perché l’oltrepassamento si dice in diversi modi. Quando i confini dell’identità iniziano a vacillare, l’attrazione esercitata dall’alterità può diventare irresistibile. Il testo di Conrad mostra due tipi di identificazione confusiva: quella dell’Arlecchino nei confronti di Kurtz, e quella di Kurtz nei confronti di *das Ding*. Potremmo anche dire che Kurtz per l’Arlecchino è il mediatore del desiderio di essere la Cosa, con l’effetto di “allargare la sua mente”, cioè frantumare e spazzare via l’identità che preesisteva al loro incontro. Sappiamo anche che Kurtz si faceva adorare dai nativi: presumibilmente, la sua figura è stata introiettata come l’Ideale dell’Io (per riprendere la formula libidica della massa, Freud 1921).²⁹

Quanto a Marlow, si sarebbe limitato a sbirciare al di là del “bordo”,³⁰ nella zona in cui Kurtz si era inabissato? “But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. I had – for my sins, I suppose – to go through the ordeal of looking into it myself.”³¹ Il prudente Marlow si sarebbe inchinato alla logica separativa, a quello stile logico che divarica gli opposti per ribadire la loro originaria incompatibilità? La sua visione filosofica sarebbe del tutto estranea a quella delineata dal giovane Nietzsche, alla problematica congiunzione tra gli opposti? In *Cuore di tenebra*, tuttavia, l’invito alla prudenza

26. *Ibidem*, pp. 154-57: “Per noi la terra è un luogo dove bisogna vivere, dove ci tocca sopportare ogni genere di suoni, visioni, odori anche, per Giove! Dove ci tocca respirare ippopotamo morto, per così dire, senza lasciarci contaminare!”.

27. *Ibidem*, pp. 26-27: “grand’uomo in persona”, “una pallida pinguedine in redingote”, “una canuta testa segretariesca [...] e un indice scarno”.

28. *Ibidem*, p. 51: “Vidi un alto colletto inamidato, un paio di polsini bianchi, una leggera giacca di alpaca, pantaloni candidi, cravatta pulita, stivaletti di vernice. Niente cappello. I capelli divisi, ben pettinati, lucenti di brillantina, sotto un parasole a righe verdi sostenuto da una pingue mano bianca”.

29. S. FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell’Io* in *Opere*, vol. 9, Torino: Bollati Boringhieri, 1977, pp. 303-304.

30. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, p. 223: “over the edge”.

31. *Ibidem*, pp. 210-11: “Ma la sua anima era folle. Sola in quell’immensità selvaggia, aveva guardato dentro di sé e, perdio, vi dico che era impazzita. Ebbi a dover subire – per i miei peccati suppongo – la prova di guardarci dentro anch’io”.

viene pronunciato dagli amministratori, dai rappresentanti della medietà:³² e il loro senso della misura non genera alcuna obiezione nei riguardi degli aspetti più spietati della colonizzazione.

L'esperienza che Marlow tenta di articolare, con il suo discorso esitante, talora minimizzante, agli antipodi di ogni forma di eloquenza, non è freddamente cognitiva. Marlow è ciò che racconta, e il suo racconto, come si è già detto, narra la dissoluzione dei confini: dunque, la possibilità che la sua stessa identità svanisca in una identificazione confusiva. Egli confessa di aver provato qualcosa di simile all'ammirazione e all'invidia nei confronti dell'Arlecchino, la cui figura variopinta, metonimica, non è affatto priva di fascino, di *glamour*. "His need was to exist, and to move onwards".³³ Ciò che impedisce a Marlow di identificarsi con "this bepatched youth" è però la devozione verso Kurtz – subita e accettata "with a sort of eager fatalism".³⁴ L'arlecchino è un'identità *minore*, in quanto collassata in un alter. In lui la fiamma della vita innocente ha consumato ogni pensiero di se stesso. È pur sempre una figura della coincidenza.

Kurtz, invece, è una figura dell'oltrepassamento. Ha varcato contemporaneamente in opposte direzioni la linea della medietà (qui l'amministrazione coloniale), con lo stesso slancio che troviamo negli eroi della tragedia greca in relazione alla medietà della polis, all'esistenza "individuata" dei suoi cittadini. Questo è il problema più scabroso: con le parole di Marlow, l'impossibilità di negare che Kurtz è "a remarkable man".³⁵ "There was nothing either above or below him": descrizione assolutamente precisa, in quanto Kurtz ha raggiunto entrambi gli estremi, il vertice superiore e contemporaneamente il vertice inferiore (come Edipo nella tragedia di Sofocle). Almeno così sembra. "the man [...] had kicked the very earth to pieces":³⁶ vale a dire, si era liberato con un calcio del *principium individuationis*. Non è questo l'oltrepassamento? Si pensi a come Nietzsche presenta Zarathustra: colui che accede a tutti gli opposti.³⁷

Eppure questa è una formula inadeguata per l'*Übermensch*. Non possiamo limitarci a contrapporre un pensiero dei legami alla logica separativa. *Cuore di tenebra* è un'indagine sulla condizione umana, e non semplicemente sulla condizione coloniale, come vorrebbe il contestualismo anche nelle versioni più accettabili. Dunque, per riprendere la distinzione di Bachtin, il racconto di Conrad mette in scena individui che coincidono con se stessi (quasi tutti) e individui che non coincidono con se stessi. Ma questo è solo l'inizio del problema.

Kurtz è un individuo superiore, sconfinante? Apparentemente sì. "Whatever he

32. Il Direttore: "Cautiously, cautiously – that's my principle", *Ibidem*, pp. 194-95: "Prudenza ci vuole, prudenza: questa è la mia regola".

33. *Ibidem*, pp. 172-73: "Non avvertiva altra necessità che di esistere, e di spingersi sempre più avanti".

34. *Ibidem*, pp. 174-75: "questo rattoppatissimo giovane [...] con una sorta di avido fatalismo".

35. *Ibidem*, pp. 196-97: "un uomo notevole".

36. *Ibidem*, pp. 208-9 "Non c'era nulla al di sopra o al di sotto di lui [...] quell'uomo [...] aveva preso a calci la terra mandandola in frantumi".

37. F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, in *Opere*, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1986, p. 353: "in lui tutti gli opposti sono legati in una nuova unità".

was”.³⁸ Kurtz è un uomo notevole, così come è notevole (“remarkable”) il fatto che Marlow lo comprenda, rinunciando a ogni giudizio morale. Che cosa impedisce a Marlow, e a ciascuno di noi, di approvarlo senza riserve? A una considerazione più attenta, le somiglianze con Edipo si ridimensionano, perché Edipo è un eroe della conoscenza, con una vocazione universale, mentre Kurtz occupa il vertice del Simbolico storicamente limitato, l’Europa conquistatrice. Egli esemplifica un cattivo legame tra gli opposti, un legame aporetico.

A distanza di molti secoli, Conrad sembra riproporre la formidabile critica al dionisiaco presentata da Euripide nelle *Baccanti*, dove Dioniso, il dio liberatore, colui che riunisce gli opposti – “vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza”³⁹ si rivela come l’artefice meschino di una vendetta familiare; il vecchio Cadmo alla fine della vicenda gli rivolge rimproveri più che giustificati per la ferocia con cui ha realizzato il suo piano, facendo massacrare Penteo dalle mani della sua stessa madre. A una divinità non si addice tanta crudeltà – una simile tenebrosa aridità del cuore.⁴⁰

Quanto a Kurtz, il carattere aporetico del suo sconfinamento è visibile nel movimento che lo riporta verso la coincidenza. A ben vedere, la sua identità filosofica, diciamo così, è più schopenhaueriana che nietzscheana: egli incarna la volontà di vita piuttosto che la volontà di potenza, o se si vuole, interpreta la volontà di potenza come volontà di vita, come affermazione di pura esistenza. Il suo Io valica i confini della medietà, con l’imperiosità di una pulsione divorante. L’immagine di Kurtz con la bocca spalancata, quasi “to devour all the earth with all its mankind”,⁴¹ dovrebbe far svanire ogni illusione sull’innocenza della vita.

Bibliografia

- BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino: Einaudi, 1968.
- BOTTIROLI G., “Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche”, in *Enthymema*, 14, 2016, pp. 51-81.
- BOTTIROLI G., “Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)”, in *Enthymema*, 15, 2016, pp. 133-60.
- BROOKS P., *Trame*, Torino: Einaudi, (1984) 1995.
- COLLI G., *La sapienza greca*, vol. I, Milano: Adelphi, 1977.
- CONRAD J., *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, a cura di G. SERTOLI, Torino: Einaudi, 1999.
- FREUD S., *Psicologia delle masse e analisi dell’Io in Opere*, vol. 9, Torino: Bollati Boringhieri, 1977.

38. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, pp. 158-59: “Qualunque cosa egli fosse, non era un uomo ordinario”.

39. G. COLLI, *La sapienza greca*, vol. I, Milano: Adelphi, 1977, p. 15.

40. J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, p. 215.

41. *Ibidem*, pp. 230-31: “per divorare la terra intera e con essa tutta quanta l’umanità”.

- GOETHE W., *Die Leiden des jungen Werther - I dolori del giovane Werther*, Torino: Einaudi, 1998.
- LACAN J., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino: Einaudi, 1994.
- NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, Torino: Einaudi, 2009.
- NIETZSCHE F., *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, vol. VI, tomo II, Milano: Adelphi, 1976.
- NIETZSCHE F., *Ecce homo*, in *Opere*, vol. VI, tomo III, Milano: Adelphi, 1986.
- SAID E., *Joseph Conrad e la finzione autobiografica* (1965), Milano: Il Saggiatore, 2008.
- SAID E., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma: Gamberetti Editrice, (1993) 1998.
- SERTOLI G., Introduzione a J. CONRAD, *Heart of Darkness - Cuore di tenebra*, Torino: Einaudi, 1999, pp. V-XLIV.
- VERNANT J.-P., "Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'*Edipo re*", in J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino: Einaudi, 1976, pp. 88-120.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2019