

La maschera di Dioniso: strutture del tragico in *Heart of Darkness* di Marina Lops

In una lettera a Edward Garnett, recensore entusiasta di *Heart of Darkness*¹, un Conrad dubbioso e scettico circa il valore del racconto che ha da poco pubblicato nel volume *Youth: A Narrative and Two Other Stories*² scrive: «My dearest fellow, you quite overcome me. And your brave attempt to grapple with the foggishness of *Heart of Darkness*, to shape what I myself tried to shape blindfold, as it were, touched me profoundly»³. Un giudizio di certo assai severo e che tuttavia getta luce sulla sostanziale elusività di un racconto incentrato sul dramma di una parola che insieme occulta e rivela, non involucro trasparente che avvolge un significato univocamente dato, ma corpo opaco su cui la luce del senso si riflette per divenire percepibile solo nella forma di un'ombra confusa. Per Marlow, osserva il primo narratore nelle pagine iniziali che fungono da cornice alla storia, «the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of the moon»⁴.

Oltre a definire la peculiare qualità delle chiacchiere di Marlow, gravate dal peso di una irridimibile “inconcludenza”, la notazione ha il valore di esplicitazione di una poetica. Per sua natura irrappresentabile, la “darkness” può essere solo suggerita ed evocata per via indiretta, «all that can be said», sottolinea John Hillis Miller, «is that the halo gives the spectator indirect knowledge that the darkness is there. The glow brings out the haze, the story brings out its meaning, by magically generating knowledge that something is there, the haze in one case, the meaning of the story, inarticulate and impossible to be articulated, in any direct way at least, in the other»⁵.

La vaghezza e la «adjectival and worse than supererogatory insistence»⁶ in cui F. R. Leavis ravvisava il limite più grave dello stile conradiano sono allora da leggersi in una prospettiva diversa, come segno e sintomo di una sfida radicale che il personaggio-narratore Marlow, e con lui il suo autore, accoglie e fa propria: tradurre in linguaggio un'esperienza in sé indicibile, penetrare con la parola il “cuore di tenebra”. Se nella prefazione a *The Nigger of the “Narcissus”* Conrad aveva fissato come obiettivo dell'arte dello scrittore quello di «make you hear, make you feel [...] make you see»⁷, ciò che il

lettore in realtà ricorda, osserva Edward Said, è piuttosto «a sustained effort to make words tell, even as it is frequently evident that words are ultimately inadequate, so special and eccentric is the experience»⁸. Speciale ed eccentrica è la vicenda di Marlow, trasposizione di una materia autobiografica – il viaggio che Conrad compì in Congo nel 1890 alle dipendenze della “Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo” – che si declina nelle forme del racconto d’avventure, della discesa agli Inferi, del viaggio iniziatico, della parabola morale, attraverso una scrittura che espande le convenzioni del modo mimetico-realistico grazie a tecniche come la moltiplicazione dei punti di vista, la sovrapposizione di narrazioni diverse, l’uso di una cornice narrativa e che al tempo stesso tali convenzioni eccede per attingere a stilemi e motivi propri di generi diversi, in una tenace esplorazione delle risorse e dei limiti del linguaggio dinanzi alla sfida dell’irrappresentabile.

Il viaggio di Marlow dall’Europa all’Africa e la lenta risalita lungo il corso del fiume Congo culminante nell’incontro con Kurtz costituiscono le tappe di un percorso che genera un ribaltamento costante dei paradigmi assiologici su cui si reggono le tradizionali opposizioni cultura/natura, civiltà/barbarie, luce/tenebra: è questo il livello della polemica anti-imperialista, di certo il più immediato dei diversi piani di lettura del testo, ma anche quello che consente di accedere ad altre dimensioni del racconto. Se nelle fattezze grottesche degli agenti della compagnia commerciale, “hollow men” mossi da volgare avidità e meschini appetiti, il colonialismo si manifesta come mera rapacità e sete di denaro, «a flabby, pretending, weak-eyed devil» (*HD*, p. 20), nel destino tragico di Kurtz quella stessa rapacità diviene qualcosa di più e soprattutto di diverso. Introdotto da Marlow come «the culminating point of my experience» (*HD*, p. 11), Kurtz si fa presenza concreta solo nelle pagine finali, ma la sua figura proietta la propria ombra sull’intera narrazione. Evocato a più riprese dagli altri membri della compagnia, il suo nome designa un’identità costruita attraverso un procedimento di graduale accumulazione di tratti che rinviano ad ambiti e sfere d’azione sempre più ampi. «A first-class agent» (*HD*, p. 22), nelle parole del capo contabile, destinato a diventare «a somebody in the Administration before long» (*ibid.*), Kurtz viene rappresentato in termini che ne dilatano e amplificano progressivamente il profilo sì che egli diviene «a prodigy, an emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else [...] a special being» (*HD*, p. 28) nell’opinione del «papier-mâché Mephistopheles» (*HD*, p. 29), il giovane agente dal naso a uncino e la barbetta a due punte che Marlow incontra nella Central Station e che non esiterà a proclamarlo «a universal genius» (*HD*, p. 40). Pittore e musicista, dotato di una vibrante eloquenza⁹ e di molteplici talenti, Kurtz esibisce dunque uno statuto di eccezionalità che lo colloca in un ambito diverso da quello cui appartengono gli altri membri della compagnia. Se per questi ultimi Conrad adotta una caratterizzazione modellata sui ca-

noni della convenzione ironico-realistica, dando vita a figure mediocri e per molti aspetti ridicole nella loro miserevole umanità¹⁰, Kurtz è personaggio eminentemente simbolico, come il suo stesso autore ebbe a riconoscere in una lettera a Elsie Hueffer: «What I distinctly admit is the fault of having made Kurtz too symbolic or rather symbolic at all»¹¹. Ma soprattutto è un personaggio di ascendenza tragica, ritagliato sull'archetipo dell'*overreacher*, dell'eroe titanico nei cui tratti è fin troppo ovvio riconoscere quelli di Prometeo o di Faust.

Punto di fuga e centro prospettico dell'intera narrazione, egli in buona parte del testo ha la qualità di un'entità fantasmatica («shadow» e «initiated wraith» (*HD*, p. 50) lo definisce Marlow a più riprese): è un *deus absconditus*, celato, come in un santuario, nelle profondità della foresta alla quale appartiene in un rapporto di reciprocità ossessivamente ribadito¹². «The wilderness [...] had caressed him [...] it had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own inconceivable ceremonies of some devilish initiation» (*HD*, p. 49). Apparso agli indigeni nell'aspetto tremendo di una divinità pagana scesa tra loro «with thunder and lightning» (*HD*, p. 56) (si noti qui l'ironia del narratore, quei tuoni e fulmini non sono altro che la banale, prosaica realtà dei colpi di fucile), Kurtz è destinatario di un culto su cui la parola di Marlow esercita una volontaria censura. «Unspeakable» (*HD*, p. 45) sono i riti officiati in suo onore, esperienza che non può essere articolata se non per negazione, nella forma di un'esibita reticenza giustificata sia sul piano conoscitivo – essi eccedono la sfera del dicibile – sia morale, perché ciò che al riguardo è possibile intuire attiene all'infrazione degli interdetti su cui si fonda la civiltà. Dietro tale reticenza vi è però l'invito a scorgere, oltre le parole, la realtà di riti orgiastici e pratiche omofagiche che rinviano ad età remote. Nei corpi agitati dal ritmo convulso della danza, nelle urla incomprensibili lanciate dalle schiere adoranti dei suoi seguaci si riflette l'immagine degli iniziati a un culto antico e segreto come quello che nella Grecia arcaica si celebrava in onore del dio Dioniso. In Kurtz la figura del dio coincide con quella dell'eroe tragico, un eroe che nella terza e ultima sezione del racconto si manifesta nell'aspetto di una fisicità spettrale, su cui la malattia ha impresso il suo inesorabile marchio. Adagiato su una barella, egli appare a Marlow nell'atto di sollevarsi agitando un braccio. Avvolto da un drappo simile a un sudario, il lungo corpo macilento, in cui risaltano le ossa del costato, sembra rinviare all'iconografia della passione di Cristo, ma nel ricordo di Marlow esso appare piuttosto come «an animated image of death carved out of old ivory [...] shaking its hand with menaces at a motionless crowd of men made of dark and glittering bronze» (*HD*, p. 59).

Nell'agonia di Kurtz, accompagnata dall'«uneasy vigil» (*HD*, p. 63) dei suoi adoratori, l'immagine archetipica del dio morente subisce un processo

di degradazione ironica che paradossalmente, tuttavia, ne accentua la dimensione tragica. La testa simile ad una «ivory ball» (*HD*, p. 49), l'espressionistica deformazione dei lineamenti del volto, in cui il cupo scintillio degli occhi risalta insieme all'improvviso spalancarsi della bocca¹³, conferiscono alla sua fisionomia il carattere di una maschera tragica e grottesca a un tempo, una maschera dietro cui si celano «forgotten and brutal instincts [...] gratified and monstrous passions» che il contatto con «the heavy mute spell of the wilderness» (*HD*, p. 65) ha contribuito a risvegliare.

Ombra, feticcio, simulacro, Kurtz è primariamente voce e come tale si manifesta a Marlow:

The man presented himself as a voice. Not of course that I did not connect him with some sort of action [...] That was not the point. The point was in his being a gifted creature and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness (*HD*, p. 48).

E tuttavia, per quanto costantemente associato al potere affabulatorio della parola, nel corso del racconto Kurtz in realtà parla pochissimo e la sua voce si colora di una qualità astratta, è proiezione immaginativa, ricordo, eco distante che ossessivamente risuona nella mente di Marlow e che attraverso il suo discorrere prende corpo, perché Kurtz esiste solo nello spazio che la narrazione di Marlow istituisce, ne è un suo prodotto.

Presentato in termini sostanzialmente simmetrici e speculari rispetto a quelli del suo “doppio” dannato¹⁴, Marlow condivide con lui una caratterizzazione atipica se confrontata con quella degli altri personaggi perché in essa, come già nel caso di Kurtz, l'opzione realistica si arricchisce di risonanze di segno diverso. Seduto «cross-legged right aft [...] sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect» (*HD*, p. 7), Marlow è «an idol» (*HD*, p. 7), «a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower» (*HD*, p. 10), che non rappresenta la sua classe, perché è un «wanderer» (*HD*, p. 9) e i suoi gusti randagi lo rendono diverso da tutti gli altri marinai che amano piuttosto condurre una esistenza sedentaria, una volta a terra. La vita errabonda, il destino solitario ma soprattutto la coazione al racconto ne fanno una moderna versione della figura del “vecchio marinaio” di Coleridge, a sua volta romantica rivisitazione della leggenda dell'Ebbero errante. Al pari del marinaio dell'omonima ballata, Marlow è identificato con la funzione della parola e in un gioco di reciproci rispecchiamenti la sua immagine, come già quella di Kurtz per lui, sfoca e si disintegra nel suono di una voce.

It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. There was not a word from anybody. The others might have been asleep, but I was awake. I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word that would give me the clue to the faint uneasiness inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river (*HD*, p. 30).

Generato dalla notte, il racconto di Marlow ha la qualità del sogno e le avventure che ne sono oggetto vengono a più riprese assimilate a un'esperienza onirica o a una visione.

La «God-forsaken wilderness» (*HD*, p. 16) che si offre al suo sguardo mentre a bordo della nave francese viaggia verso il Congo riflette il volto di un natura primigenia e ancestrale, la realtà di età remote e infinitamente lontane, dinanzi alla quale le categorie conoscitive che egli ha a disposizione si rivelano drammaticamente inadeguate tanto da indurlo a dubitare che l'oggetto della sua percezione esista davvero:

The idleness of a passenger, my isolation amongst all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things within the toil of a mournful and senseless delusion (*HD*, p. 17).

Il suono familiare della risacca e i corpi degli indigeni contemplati da lontano, mentre remano sulle piccole imbarcazioni che di tanto in tanto raggiungono il vapore, per un attimo restituiscono il senso di una presa sulla realtà, ma si tratta di una sensazione fugace: «for a while I would feel I belonged to a world of straightforward facts, but the feeling would not last long. Something would turn up to scare it away» (*HD*, p. 17). È dunque nel segno dell'indecifrabilità che Marlow esperisce una realtà che scompagina e pone in discussione i paradigmi interpretativi di cui è portatore e che nel far questo costantemente rinvia a dimensioni "altre": «the general sense of vague and oppressive wonder grew upon me. It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares» (*ibid.*).

Costruito intorno alla nozione di una sostanziale irrapresentabilità del proprio oggetto, il racconto di Marlow paradossalmente riafferma la propria capacità di tradurre in linguaggio l'esperienza proponendosi come racconto di una visione o di un sogno: «Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me as if I am trying to tell you a dream, – making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream sensation» (*HD*, p. 30).

Sforzo inutile e tuttavia tenacemente perseguito quello di Marlow, cui Conrad affida il compito di penetrare «that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being

captured by the incredible which is the very essence of dreams» (*HD*, p. 30) e dunque della vita.

«Dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre si scarica in un mondo apollineo di immagini [...] il dramma è rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci»¹⁵: così Nietzsche in *La nascita della tragedia*.

A partire da questa affermazione proverò a verificare in che misura gli elementi emersi dall'analisi fin qui condotta possano arricchirsi di un ulteriore senso all'interno di uno schema interpretativo basato sulla dialettica apollineo/dionisiaco che Nietzsche pone a fondamento del tragico e della sua rappresentazione. Pubblicata nel 1872, tradotta in francese nel 1901 e in inglese solo nel 1909, *La nascita della tragedia* con ogni probabilità non era nota a Conrad nella sua versione integrale al momento della stesura di *Heart of Darkness* e tuttavia non è da escludere che egli ne avesse una conoscenza indiretta. A partire dagli anni Novanta del XIX secolo, infatti, il pensiero di Nietzsche guadagnò uno spazio sempre più rilevante all'interno del dibattito culturale inglese: oltre alla prima, parziale traduzione delle opere del filosofo tedesco curata da Alexander Tille¹⁶ va rilevata la presenza di una ricchissima pubblicistica a lui dedicata che alla fine del secolo arrivò a contare oltre sessanta titoli. Più specificamente nel novembre del 1897 la "Blackwood's Magazine" ospitò un articolo a firma di Andrew Seth, *Friedrich Nietzsche: His Life and Works*, in cui veniva fatto esplicito riferimento al testo nietzschiano. Collaboratore della rivista e suo assiduo lettore¹⁷, Conrad potrebbe averlo letto e averne tratto spunto¹⁸. Scopo di questo intervento, tuttavia, non è quello di accertare una eventuale influenza dell'opera di Nietzsche sulla scrittura conradiana, ipotesi che peraltro i dati a disposizione non consentono di avvalorare, quanto piuttosto di valutare in che misura una lettura per così dire in controtuce dei due testi possa rivelarsi una ipotesi interpretativa percorribile e fruttuosa¹⁹.

A sollecitare un primo confronto è la caratterizzazione di Marlow in termini di pura voce e l'insistenza con cui egli assimila il proprio racconto a un sogno e a una visione. Nella sua opera Nietzsche identifica nella visione del coro ditirambico l'origine e l'essenza stessa della tragedia:

ecco che siamo giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica "realtà" è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola (*NT*, pp. 61-2).

La sensualità sfrenata e l'entusiasmo panico che muovono il coro di certo ben poco si riflettono nei tratti ascetici e nell'espressione sardonica e ironi-

ca che illumina il volto di Marlow e tuttavia, come nota Whitehead, egli è nondimeno consapevole della propria «oneness with nature; he knows that his culture is a “thin” and fragile crust beneath which he partakes of nature’s darkest energies»²⁰. Consapevolezza dolente e sofferta la sua, che nulla condivide con il sentimento di gioiosa e immediata adesione al tutto che anima i seguaci del dio; e tuttavia, come il coro dionisiaco, Marlow proietta “fuori di sé” la propria visione e le conferisce forma in virtù del potere di simbolizzazione del linguaggio. È dunque un’analogia “funzionale” quella che è possibile scorgere fra il ruolo del coro tragico così come viene interpretato da Nietzsche e quello svolto dal personaggio-narratore di *Heart of Darkness*. Tale analogia risulta ancora più pregnante alla luce della relazione che lega Marlow a Kurtz, la cui posizione all’interno del testo è assimilabile a quella dell’eroe.

Figura disincarnata, che si fa presenza concreta solo nell’ultimo capitolo, Kurtz è fulcro e fine dell’intera narrazione. Il nome, inizialmente unica traccia della sua identità, scandisce come un *Leitmotiv* il racconto, e la sua immagine si materializza dinanzi allo sguardo degli ascoltatori riuniti a bordo della *Nellie*, e dunque dei lettori, a mano a mano che la sua fisionomia si arricchisce di nuovi tratti, in un crescendo costante che culmina nel climax dell’incontro con Marlow. Generato dal ricordo, Kurtz vive solo nella parola del marinaio, esiste in quanto oggetto della sua visione. Tale schema narrativo, che costituisce l’ossatura del racconto, sembra trovare una sorprendente corrispondenza nelle pagine in cui Nietzsche ricostruisce la genesi della tragedia, riconoscendo in Dioniso l’eroe originario dello spettacolo tragico:

Secondo questa concezione e secondo la tradizione *Dioniso*, il vero e proprio eroe scenico e centro della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente esistente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè in origine la tragedia è solo “coro” e non “dramma”. Più tardi viene poi fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di presentare come visibile a chiunque la figura visionaria insieme alla cornice della trasfigurazione: con ciò comincia il “dramma” in senso stretto. Ora al coro ditirambico è affidato il compito di eccitare dionisiacamente l’animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l’eroe tragico appare sulla scena, non vedano già l’uomo grottescamente mascherato, bensì una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi (NT, p. 62).

“Figura visionaria” è senz’altro quella di Kurtz, mentre Marlow, al pari del coro ditirambico, eccita l’animo degli ascoltatori raccolti intorno a lui evocandone ossessivamente la presenza prima ancora che essa si manifesti concretamente sulla scena del racconto nella sezione conclusiva.

Maschere del dio, nell’interpretazione nietzschiana, gli eroi della tragedia pre-euripidea incarnano nel loro destino il dramma della conoscenza

dionisiaca. È una similitudine ottica quella di cui Nietzsche si serve per chiarire il rapporto fra le forme della rappresentazione tragica e la sua matrice originaria:

se prescindiamo per un momento dal carattere dell'eroe che sale alla superficie e diventa visibile [...] e se penetriamo invece nel mito che si proietta in questi chiari riflessi, sperimentiamo improvvisamente un fenomeno che sta in rapporto inverso a un fenomeno ottico. Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate; inversamente, quelle proiezioni luminose dell'eroe sofocleo, insomma l'apollineo della maschera, sono prodotti necessari di uno sguardo gettato nell'intimità e terribilità della natura, per così dire macchie luminose per sanare l'occhio offeso dall'orrenda notte (*NT*, p. 64).

Utilizzati da Nietzsche in una molteplicità di significati tra loro interrelati, i concetti di apollineo e dionisiaco designano primariamente i due impulsi fondamentali dell'anima e dell'arte greca, ma anche i due stati fisiologici del sogno e dell'ebbrezza, rinviano inoltre all'opposizione schopenhaueriana fra rappresentazione e volontà e, infine, descrivono due modalità di conoscenza. «Sguardo gettato sulla vera essenza delle cose», la conoscenza dionisiaca è «la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante», al cospetto della quale l'«uomo dionisiaco», come Amleto, prova nausea «di fronte all'agire» (*NT*, p. 55).

Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto (*NT*, pp. 55-6).

Nel volto espressionisticamente deformato del Kurtz morente, nell'invocazione che suggella la sua avventura terrena, il percorso di conoscenza dell'«uomo dionisiaco», di cui egli costituisce una moderna figurazione, si fissa e si compie.

I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath: “The horror! The horror” (*HD*, p. 68).

«Unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations» (*HD*, p. 65)
Kurtz appartiene alla famiglia degli eroi titanici ed è per questo che nel suo

destino si nasconde la medesima verità che il mito rivela e che Nietzsche vede incarnata nella vicenda del Prometeo eschileo: «nell'eroico impulso dell'individuo verso l'universale, nel tentativo di oltrepassare la barriera dell'individuazione e di voler essere lui stesso l'*unica* essenza del mondo, egli patisce in sé la contraddizione originaria nascosta nelle cose, vale a dire commette delitto e muore» (*NT*, p. 69). Ma Kurtz appartiene anche alla stirpe degli "uomini vuoti" sicché in lui lo slancio titanico si perverte nella forma di un desiderio onnivoro che la sua bocca spalancata metonimicamente riflette, conferendo alla sua fisionomia i lineamenti di una maschera tragica e grottesca a un tempo, secondo quel procedimento di degradazione ironica del tragico tanto frequente in Conrad.

L'interpretazione nietzschiana dell'Edipo sofocleo suggerisce un ulteriore accostamento tra le figure del teatro greco e il personaggio di Kurtz, la cui caratterizzazione, come si diceva, si connota per la decisa prevalenza di un modello mitico-archetipico.

In quella che egli definisce la «terribile triade dei destini di Edipo», Nietzsche vede manifestarsi la reciproca necessità che unisce trasgressione e conoscenza:

lo stesso che scioglie l'enigma della natura – della Sfinge dalla duplice natura – deve anche violare, come assassino del padre e marito della madre, i più sacri ordinamenti naturali. Sì, il mito sembra volerci bisbigliare che la sapienza, e proprio la sapienza dionisiaca, è un orrore contro natura, che colui che col suo sapere precipita la natura nel baratro dell'annientamento deve sperimentare la dissoluzione della natura anche su stesso (*NT*, p. 66).

Oggetto di una vera e propria ellissi narrativa, evocati solo per via indiretta, attraverso la ribadita affermazione della loro irrapresentabilità, le brame mostruose e "i riti indicibili" ai quali Kurtz si abbandona definiscono lo spazio di una infrazione radicale che opera a più livelli perché in *Heart of Darkness* la dimensione della Storia, in cui essa agisce come demistificazione della morale che sostiene e giustifica la nuda e brutale realtà dell'impresa coloniale²¹, sempre include e contiene il piano delle verità metastoriche. Ormai cieco, come tanti personaggi del mito, da Tiresia allo stesso Edipo, Kurtz "vede" attraverso la tenebra che lo avvolge e "comprende". Incapace, a differenza di Marlow, di arrestarsi al di qua della barriera che «esilia l'Abominio nel mondo immaginario della fantasia o del mito», Kurtz «si è immedesimato con esso»²² sino al proprio autoannientamento. Nell'attimo che precede il sopraggiungere della morte, il suo sguardo fisso «that could not see the flame of the candle» che Marlow gli avvicina, appare «wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness» (*HD*, p. 69).

Se in Kurtz la consapevolezza dell'uomo dionisiaco si esprime nella forma di un grido soffocato e dolente, a Marlow spetta invece il compito di tradurre quella consapevolezza in linguaggio. L'invocazione dell'orrore, dunque, come matrice originaria da cui scaturisce l'intera narrazione. Se tale è lo schema a partire dal quale Conrad costruisce il proprio racconto, la definizione nietzschiana della tragedia come «rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci» può forse aiutare a comprenderne la «struttura profonda»²³. Nella visione di Marlow, a dispetto dell'insistenza con cui viene ribadita la sostanziale irrepresentabilità di ciò che si sta raccontando, Conrad sembra paradossalmente riaffermare la propria fiducia nella possibilità dell'arte di generare senso, di volgere, per dirla ancora con Nietzsche, «quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere» (NT, p. 56).

Note

1. La recensione apparve priva di firma sul numero del 6 dicembre 1902 della rivista "Academy and Literature".

2. Il volume fu pubblicato nel 1902. *Heart of Darkness* era in realtà apparso per la prima volta con il titolo di *The Heart of Darkness* fra il febbraio e l'aprile del 1899 sulle pagine della "Blackwood's Magazine".

3. L. Davies, F. R. Karl (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, II, pp. 467-8.

4. J. Conrad, *Heart of Darkness*, ed. R. Kimbrough, Norton Critical Edition, W. W. Norton & Company, New York-London 1988, p. 9. D'ora in poi le citazioni da questo testo saranno seguite dall'abbreviazione del titolo (HD) e dall'indicazione della pagina riportate tra parentesi.

5. J. Hillis Miller, *Heart of Darkness Revisited*, in R. C. Murfin (ed.), *Joseph Conrad Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism*, St. Martin's Press, New York 1989, p. 216. Nel saggio Hillis Miller propone un'affascinante e convincente lettura del racconto come "parabola" e "apocalisse".

6. F. R. Leavis, *The Great Tradition*, New York University Press, New York 1963, p. 180.

7. J. Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"*, ed. R. Kimbrough, Norton Critical Edition, W. W. Norton & Company, New York-London 1979, p. 147.

8. E. Said, *Conrad and Nietzsche*, in N. Sherry (ed.), *Joseph Conrad: A Commemoration. Papers from the 1974 International Conference on Conrad*, Macmillan, London 1976, p. 69. All'origine dell'estetica conradiana è dunque la consapevolezza dell'intrinseco paradosso del linguaggio che è sempre povertà ed eccesso, interpretazione di interpretazioni, in una catena virtualmente infinita di enunciati in cui ciascuno rimanda all'altro senza che sia mai possibile identificare un fattore primo e originario. In questa «radical attitude to language» Said ravvisa uno dei più significativi elementi di convergenza fra il macrotesto dello scrittore anglo-polacco e la riflessione di Nietzsche in una lettura che, nell'evidenziare affinità e somiglianze fra i due autori, inaugura una prospettiva interpretativa a mio avviso estremamente feconda.

9. È un'eloquenza di cui Marlow è pronto a cogliere la sostanziale qualità mistificatoria. Pur giudicando «magnificent» il rapporto redatto da Kurtz per conto della "International Society for the Suppression of Savage Customs", egli lo trova «too high-strung» (HD, p. 50) e tutto il suo commento è condotto sul filo di una velata ironia. I sentimenti filantropici che sostengono la commovente retorica esibita da Kurtz vengono infine smentiti dalla cruda frase vergata a mano in calce al testo, che invita a «exterminate all the brutes» (HD, p. 51). Nel per-

sonaggio di Kurtz Conrad sembra offrirci una prefigurazione dei demagoghi che funesteranno la storia del Novecento e non a caso uno degli agenti della compagnia prevede per lui una brillante carriera di leader politico.

10. A tale tipologia di personaggio appartengono anche Kayerts e Carlier, protagonisti di *An Outpost of Progress*, il racconto che costituisce una prima trasposizione narrativa dell'esperienza africana dello scrittore. In una lettera all'editore Blackwood, Conrad esplicita l'intenzione che lo ha guidato nella stesura di *Heart of Darkness* e sottolinea la differenza fra i due testi: «The subject is of our time distinc[tly] – though not topically treated. It is a story as much as my *Outpost of Progress* was but, so to speak “takes in” more – is a little wider – less concentrated upon individuals». Lettera datata 31 dicembre 1898, in Conrad, *Heart of Darkness*, cit., p. 201.

11. Davies, Karl (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., II, p. 460.

12. Significativamente la prima immagine di Kurtz che Marlow riesce a visualizzare è quella del «clone white man turning his back suddenly on the headquarters [...] setting his face towards the depths of the wilderness, towards his empty and desolate station» (HD, p. 34).

13. «I saw him open his mouth wide – it gave him a weirdly voracious aspect as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him» (HD, p. 59).

14. A più riprese il testo ribadisce il legame tra i due, non a caso il «papier-mâche Mephistopheles» si rivolge a Marlow sottolineando come «the same people who sent him specially recommended you» (HD, p. 28).

15. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1973, p. 61. D'ora in poi le citazioni da questo testo saranno seguite dall'abbreviazione del titolo (NT) e dall'indicazione della pagina riportate tra parentesi.

16. Le prime versioni integrali di testi di Nietzsche apparvero fra il 1896 e il 1899 nell'edizione curata da Alexander Tille. L'intero corpus dell'opera di Nietzsche fu tradotto in inglese per la prima volta a cura di Oscar Levy tra il 1909 e il 1913. Per una ricostruzione della diffusione del pensiero di Nietzsche nella cultura inglese si vedano in particolare: D. S. Thatcher, *Nietzsche in England 1890-1914. The Growth of a Reputation*, Toronto University Press, Toronto 1970; P. Bridgewater, *Nietzsche in Anglosaxony*, Leicester University Press, Leicester 1972; G. Cianci, *Modernismo inglese. Il Nietzsche dell'“Action Anglaise”*: T. E. Hulme, Ezra Pound e Wyndham Lewis, in B. Pompili (a cura di), *Nietzsche e l'avanguardia*, B. A. Graphis, Bari 2000. Sul tema cfr. anche: M. H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge 1984; J. Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia 1880-1939*, Faber and Faber, London 1992. Alla centralità della riflessione nietzschiana nel modernismo europeo John Burt Foster dedica il volume *Heirs to Dionysus. A Nietzschean Current in Literary Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1981.

17. In una lettera all'editore Blackwood datata 1898 Conrad afferma «in truth it is the only monthly I care to read», cit. in L. M. Whitehead, *The Active Voice and the Passive Eye: Heart of Darkness and Nietzsche's The Birth of Tragedy*, in “Conradiana”, 7, 2, 1975, p. 124. Il confronto fra la figura di Marlow e il coro tragico che qui sviluppo trova conferma nella lettura proposta da Whitehead, il quale offre una penetrante interpretazione del racconto di Conrad, che tuttavia lascia in ombra la figura di Kurtz per privilegiare l'analisi del rapporto tra Marlow e il personaggio dell'Arlecchino Russo alla luce delle categorie di apollineo e dionisiaco.

18. In base alla documentazione disponibile non è possibile definire i termini precisi della conoscenza dell'opera di Nietzsche da parte di Conrad, ma di certo lo scrittore dovette avere una certa familiarità con concetti e categorie della riflessione nietzschiana intorno ai quali si sviluppò un vivace dibattito che vide protagonisti alcuni degli intellettuali a lui più vicini come Havelock Ellis, Edward Garnett e Arthur Symons. In *The Crime of Partition* Conrad associa il nome di Nietzsche alla moralità delle “tribù germaniche”. Di certo nell'epistolario il filosofo è citato in almeno tre occasioni, seppur in toni non simpatetici. Cfr. Letter to Helen Sanderson, 22 July 1899, Letter to Edward Garnett, 26 October 1899, Letter to Ford Madox Ford, 23 July 1901, in Davies, Karl (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., II, p. 188, p. 209,

p. 344. Per una discussione della questione si vedano i già citati saggi di Said e Whitehead e l'articolo di G. Butte, *What Silenus Knew: Conrad's Uneasy Debt to Nietzsche*, in "Comparative Literature", 41, 2, Spring 1989, pp. 155-69.

19. Di recente Nic Panagopoulos ha dedicato al tema il volume *Heart of Darkness and The Birth of Tragedy. A Comparative Study*, Kardamitsa, Athens 2002. La decifrazione del complesso reticolo di simboli del racconto alla luce dell'opposizione apollineo-dionisiaco, se in taluni casi risulta convincente, in molti altri genera, a mio avviso, alcune vistose forzature interpretative.

20. Whitehead, *The Active Voice and the Passive Eye*, cit., p. 126. Nel contemplare i gesti e i movimenti per lui incomprensibili che agitano i corpi degli indigeni, egli non può fare a meno di osservare: «They howled and leaped and spun and made horrid faces, but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar» (*HD*, p. 56).

21. Sulla interrelazione fra i diversi livelli tematici del racconto si veda la penetrante introduzione di Giuseppe Sertoli all'edizione italiana del racconto (*Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 1989).

22. S. Caneva, "Riti indicibili". *La parola e l'abominio fra Baccanti e Heart of Darkness*, in A. Beltrametti (a cura di), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storie memorie spettacoli*, Ibis, Como-Pavia 2007, p. 327.

23. Attraverso il filtro della voce narrante in *Heart of Darkness* il modello della tragedia e la dimensione atemporale del mito vengono utilizzati e reinterpretati alla luce di un continuo processo di distanziamento ironico che al tempo stesso inverte e decostruisce quei modelli. A questo aspetto cruciale della scrittura conradiana, che ne definisce la modernità, si è più volte rinvitato nel corso di questo intervento, senza tuttavia che sia stato possibile svilupparne tutte le implicazioni.