

HEART OF DARKNESS:
IL COMPROMESSO CON L'IPPOTAMO

Le tappe del viaggio che progressivamente portano Marlow nel cuore del Congo sono momenti della definizione morale della tragica grandezza di Kurtz. Il lungo e accidentato percorso che la sapiente tecnica di un 'tale of suspense' comporta — la dilatazione del tempo, l'anticipazione parziale dell'accadimento narrativo (l'incontro finale con Kurtz) interrotto da lunghe digressioni e il suo continuo rinvio — è in realtà lo spazio storico in cui è maturata la scelta di Kurtz. L'esperienza di Kurtz non è che, parzialmente, la consumazione di valori già affacciatisi nel viaggio di Marlow e messi in dramma dallo sviluppo del racconto. Ma non perché ciò che accade durante il viaggio, come serie di fatti e di significati insieme, esaurisca l'esperienza di Kurtz: bensì nel senso che attraverso l'illustrazione e l'esplorazione sottile della realtà che vi emerge, sono presenti tutti i dati e tutte le condizioni che hanno portato alla sublime degradazione di Kurtz.

Senonché l'Africa nera ci dà lo sfondo fisico e spirituale della crisi di Kurtz in direzione di una possibile storia, di una potenziale catastrofe: ché nessuno può dirci, se non per via di suggestione, come in realtà, in tutti i suoi particolari, si concreti quella crisi, con quale intensità o con quale risultato di effetti — dato che la ricerca coincide con un annientamento, con la morte.

Se Marlow è l'esploratore che è sopravvissuto, che ha ritratto in tempo il passo dalla soglia fatale, che rinarrerà la sua esperienza, è perché il suo viaggio è stato incompleto. Ha avuto un rapidissimo scorcio della realtà, e può averla intravista solo episodicamente, a mezzo tra il sonno e la veglia, tra la febbre e l'allucinazione. La famosa iterazione finale di Kurtz (« the horror, the horror! ») può

suggerire il quadro della catastrofe, è tutto ciò che un sopravvissuto può riportare o tutto ciò che chi ha varcato il limite può far intendere per via di una tragica esclamazione.

Il viaggio allora si configura come preparazione e iniziazione a quel grido, la cui storia e il cui significato coincidono con tutta quanta la realtà di gesti e di valori che Marlow narratore è venuto raccontando — ad un tempo descrizione oggettiva e valutazione morale *in fieri*.

A riprendere la metafora dell'io narratore, la storia di Marlow non è una semplice storia da marinaio, con un significato direttamente estraibile come il seme da un guscio, ma una storia il cui significato è nel rapporto di un alone a una fonte luminosa. L'«horror» di Kurtz è il luogo cruciale del racconto, alla 'incandescenza' del suo significato perveniamo attraverso la nebbia rarefatta ma essenziale del suo calore. Nei termini della struttura del racconto, le vicende fisiche e spirituali, gli eventi oggettivi e simbolici del viaggio sono il necessario alone all'ardente 'esperienza di Kurtz.

Se è vero che Marlow è l'esploratore dal viaggio incompleto, lo è per l'oggettiva ragione che se fosse stato annientato (se avesse compiuto come Kurtz l'esperienza fino in fondo) non avrebbe potuto raccontare la storia. Il compromesso con la verità è la *conditio sine qua non* della possibilità della narrazione. E tuttavia il viaggio c'è stato, Marlow ha superato la soglia con un piede, anche se poi l'ha subito ritratto: quell'attimo, comunque breve, gli ha fatto intravedere il baratro, lo spazio metafisico, dove la ricerca, nel momento stesso in cui si conclude, si annienta, dove la verità, non appena lampeggi, folgora.

Il racconto di Marlow si caratterizzerà in forza di una duplice esperienza di fatti e di valori, in una duplice dimensione ora realistica ora metafisica, nello sforzo di rendere quella complessa esperienza di approccio alla verità e della sua momentanea conquista e di un istantaneo ritirarsi da essa pena l'annientamento. Il paesaggio della foresta sarà ad un tempo reale in quanto spazio oggettivo in cui si svolge la ricerca e metafisico in quanto spazio, vuoto assoluto, in cui la ricerca si completa e si annulla. I due tempi in cui Marlow narra il viaggio, le due dimensioni storica e metafisica, concreta e irrealità, si intrecciano e si susseguono durante il racconto, o sono le facce diverse e complementari di un medesimo momento dell'esperienza del narratore.

La dimensione storica: è qui il momento in cui Conrad attraverso la narrazione di Marlow dipinge il quadro macabro del colonialismo in terra d'Africa; e in cui l'ironia, la satira, e la denuncia, proprio perché hanno come bersaglio non un paesaggio irrealità, ma una concreta serie di istituzioni, si esercitano ferme e spietate. Non abbiamo bisogno delle lettere che Conrad scriveva a proposito della sua reale esperienza africana (nota matrice biografica del racconto) per leggere i dati (qualche volta ambigui)¹ della condanna dell'imperialismo europeo. Essi emergono con drammatica evidenza dal racconto stesso. Tuttavia, per quanto il viaggio assuma tutti i toni sarcastici e sferzanti di un 'Voyage au Congo' pre-gidiano, il suo significato, contrariamente a quanto hanno veduto molti interpreti, è ben lungi dall'esaurirsi nella condanna di un particolare fenomeno storico². Il colonialismo è nell'economia del racconto l'esperienza concreta in cui ha luogo e si estrinseca la ricerca, il cui esito è so'lo accidentalmente vincolato a quel fenomeno. Il significato del racconto sta nell'impossibilità della ricerca (la conquista impossibile della verità), non, o solo secondariamente, nei termini storici in cui quella ricerca fallisce. In tale senso se è vero che la degradazione di Kurtz si configura come rapace avidità imperialistica, è perché quell'abisso in cui si annienta la ricerca ha necessità di tradursi in una forma storica di valori riconosciuti perché possa comunicarsi nel suo significato negativo. Chi ha letto in quel lacónico messaggio «the horror, the horror!» il pentimento finale di Kurtz nei moduli della psicologia della redenzione cattolica e vittoriana³ non ha appunto avvertito quei due piani, quelle due dimensioni in cui la narrazione di Marlow procede. Il Kurtz megalomane e fautore di indicibili riti, il Kurtz che furiosamente preda l'avorio e infigge sui pali le teste dei suoi nemici, è un Kurtz amorale, non immorale: perché il tempo di quelle macrabe azioni è un tempo in cui non esiste più gerarchia riconosciuta di valori, è un luogo assoluto, di là dal mondo morale, sociale, umano, oltre la soglia in cui la ricerca si conclude. L'immortalità di Kurtz è solo dell'io prima che la verità si conquista. I suoi atti vanno misurati con il

¹ Cfr. R. OLIVA - A. PORTELLI, *Conrad: L'imperialismo imperfetto*, Torino 1973.

² Tra i molti, cfr. soprattutto F. R. KARL, *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, N. Y., 1960.

³ Cfr. A. J. GUERARD, *Conrad the Novelist*, London 1958.

nulla e il vuoto dell'isolamento, non con i valori che Kurtz varcando il confine che porta verso la verità ha lasciato irrimediabilmente dietro di sé.

* * *

Iniziamoci alla grandezza morale di Kurtz attraverso il viaggio necessariamente incompleto di Marlow. Il compromesso di Marlow è la preistoria della esperienza di Kurtz o la storia della esperienza di Kurtz prima dell'ammientamento della verità. Tuttavia, in quanto passibile di quella storia completa di Kurtz, in quanto cosciente della possibilità dell'ammientamento (e della sua grandezza) e in quanto sperimentatore egli stesso (ma solo per attimi) di quella completa verità, Marlow ci offre tutti i possibili dati per comprendere il dramma di Kurtz. Marlow, ci dice l'io narratore, non era solo un 'seaman' ma anche un 'wanderer' e come tale è lui a raccontare e non a sentire; e la sua posa è quella di un Budda, anche senza il fore di loro.

La genesi del viaggio di Marlow è all'insegna della fascinazione del mistero. Il fiume su cui si avventura è un serpente dall'incanto mortale. L'esplorazione della verità coincide con l'esplorazione del male: il piano in cui, da amorale a immorale, la ricerca unanimamente si esplicita. Per noi che già sappiamo del grido di Kurtz, quella serie di misteriosi ammiccamenti e di trame in preparazione del viaggio di Marlow — la città sepolcrale della Compagnia, le due donne che, possibili parche, lavorano ad una magia nera, il dottore che non vede mai i suoi clienti ritornare — non sono più solamente i classici espedienti di un racconto dell'orrore, ma l'anticipazione del fallimento della ricerca. Che non sia uno dei suoi soliti viaggi è Marlow stesso ad avvertire quando ci dice che per qualche secondo aveva la strana impressione di essere diretto non verso il centro di un continente ma verso il centro della terra. Già la costa appare un enigma, un enigma invitante: « Come and find out ». La vastità della terra inesplorata, la gigantesca foresta, annulla il significato e la presenza degli insediamenti umani. Sullo sfondo della maestosa indifferenza della natura la pomposità dei nomi delle varie stazioni commerciali suggerisce una sordida farsa.

Marlow è un isolato a bordo del battello che lo porta a destinazione e a sua volta il battello è isolato in quella natura scon-

finata, tra oceano e costa: condizione che, secondo un modulo che si ripeterà più volte nel racconto, genera e porta a maturazione una crisi.

La natura, in un tempo che sembra immobile e in uno spazio divenuto uniforme, causa lo stato di allucinazione di Marlow: e nella narrazione di quest'ultimo essa comincia a perdere i caratteri di paesaggio storico, concreto, naturalistico, per farsi paesaggio d'angoscia. Ma basta che un familiare rumore, un suono della stessa natura (l'infrangersi dei marosi sulla costa) si faccia udire in quel persistente silenzio perché Marlow ritorni alla realtà, al « world of straightforward facts ».

Abbiamo fin d'ora il ritmo in cui si scandisce l'avventura e la ricerca di Marlow: storico, in cui Marlow, forte di una familiarità di valori, descrive, giudica, denuncia ecc.; e irreale in cui, Marlow, nella completa nullificazione di ogni orientamento, nel vuoto di una natura metafisica (la proiezione di un Marlow febbricitante) è oggetto di tenebroso fascino e insieme soggetto della ricerca.

L'immensità del paesaggio, la sua infinita latitudine, è lo strumento e lo scenario in virtù del quale e nel cui ambito si manifesta il giudizio morale di Marlow:

Once, I remember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn't even a shed there, and she was sheltering the bush. [...] In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent. (pp. 61-62)⁴

La scena, prologo di uno spettacolo di folle demenza a venire, non è neanche riscattata dall'innocenza di un gesto assurdo, perché all'interrogativo che quella infinità di spazi pone, si risponde con la violenza: e in più dissennata, perché il continente è un impossibile bersaglio.

Il viaggio prosegue lungo luoghi in cui un'allegria danza di morte e di commercio continua, in una stagnante atmosfera come di catacomba surriscaldata. Lo spettacolo della natura si deforma e il viaggio assume le sembianze di uno stanco pellegrinaggio tra suggestioni di incubo. La desolazione alla prima stazione della

⁴ La citazione, e le prossime, da « Collected Edition of the Works of J. Conrad », J. M. Dent, London, 1961.

Compagnia non è solo della natura ma degli oggetti umani che la sconcionano, rottami senza scopo (un carro ferroviario ribaltato e senza una ruota; una caldaia che rotola sull'erba) o una serie di azioni perfettamente senza senso: la rimozione violenta di una roccia che non ostruisce.

S'inizia la discesa all'Inferno con la prima apparizione di quelli che Marlow sente chiamare 'nemici': qui 'criminali', incatenati l'uno all'altro e con l'aspetto di una mortale indifferenza di selvaggi infelici; e con la scoperta di un altro spettacolo assurdo: una buca nel terreno, 'flantropicamente' progettata per dare lavoro agli schiavi. Tra gli alberi alla cui ombra Marlow cerca (reale e simbolico) riparo, si ripresenta lo spettacolo infernale: dei negri in libertà perché (nell'ora dell'agonia) improduttivi. È una nuova affermazione dell'orrore. Marlow vi si sottrae, andando dall'ombra alla luce, dalla passività all'attività, dalla natura (gli alberi) all'oggetto umano (la stazione della Compagnia): l'incontro con il capo contabile segna un diverso momento dialettico del viaggio.

Al caos succede l'immagine dell'ordine. Un ordine artificiale e tuttavia l'unico possibile e sempre provvisorio e precario perché il caos torna sempre e minacciosamente ad affermarsi. È solo tenendo presente lo squallore del paesaggio (fisico e morale) speri-mentato fin qui da Marlow che possiamo capire la funzione miracolosa del capocontabile e il valore positivo che Marlow apertamente attribuisce al personaggio.

Sul piano storico o reale, il colletto inamidato e gli stivali di vernice sono il contrappunto al rottame della stazione, così come il suo profumo o i suoi calzoni bianco-neve lo sono in rapporto alla pestilenza del luogo e al nero tenebroso della foresta. Sul piano simbolico, questi attributi, insieme e soprattutto con la perfetta registrazione dei conti, la tenuta meticolosa dei libri, la per-tinacia in un lavoro di *routine*, sono una risposta al caos, all'irrazionale della foresta. Diciamo simbolico perché è solo qui che la serie di gesti e di manie perde quel tanto di grottesco e di comico che la scena storicamente potrebbe suggerire. Ciò che è essenziale è recuperare l'idea, l'intenzione che sottende quei gesti. Così la qualità sedentaria del lavoro del capo contabile, e quel suo continuare a scrivere, o quel rifiuto di alzare la testa mentre parla con Marlow non è che l'aggrapparsi disperato a una realtà di lavoro purchessia sotto la furia di un disordine generale, di un

vuoto metafisico che trascina. Nella misura in cui comprendiamo la forza orribile di quell'irrazionale che affascina e che annienta, sappiamo valutare la rivolta del capo contabile, di cui importa rilevare meno le forme che quotidianamente assume che il proposito che le suggerisce: all'angoscia cosmica qualsiasi gesto umano di difesa è sempre impari.

Drammatica si fa qui la contrapposizione tra disordine e ordine, razionale e irrazionale, deformazione e forma. Il primo piano di lettura è quello oggettivo della descrizione di Marlow:

I had to wait in the station for ten days — an eternity. I lived in a hut in the yard, but to be out of the chaos I would sometimes get into the accountant's office. (p. 68)

La baracca del contabile è in rapporto al caos della stazione (resta circostante e paesaggio umano di uomini e oggetti) un punto fermo di ordine. Senonché siffatto ordine è subito negato dall'interno: ché nella baracca è introdotto un agente in agonia, in fin di vita. A questa seconda minaccia risponde ancora la polemica eleganza degli abiti del contabile e la sua assoluta indifferenza dinanzi ai gemiti del moribondo. Nei termini di una deplorabile distrazione dal lavoro il cui perfetto svolgimento richiede invece attenzione si riproduce la contesa tra ordine e caos:

I sat generally on the floor, while, of faultless appearance (and even slightly scented), perching on a high stool, he wrote and wrote. Sometimes he stood up for exercise. When a trucklebed with a sick man (some invalid agent from upcountry) was put in there, he exhibited a gentle annoyance. "The groans of this sick person", he said, "distract my attention". And without that it is extremely difficult to guard against clerical errors in this climate. (p. 69)

« What a frightful row » griderà il capo contabile all'indirizzo della carovana di venditori che si è approssimata alla baracca: e quel grido giudica e sigilla tutta la realtà che lo circonda. L'accettazione del lavoro da portare a termine con maniacca fedeltà (e potremmo dire: il lavoro come distrazione da/ protezione contro/ il caos) non avviene con nessun compiacimento, con nessuna soddisfazione. È l'unica garanzia per chi, avvertendo il caos, vuole sopravvivervi. Il contabile che odia i negri che lo 'distraggono' è l'uomo che di biologica necessità odia le forze che lo annien-

tano — che di quella distrazione approfitta la morte. L'ordine della scrivania del capo contabile non è che l'efficienza che salva, quella stessa che in una diversa circostanza (sul mare, in navigazione sul fiume) si emblematicizza nell'immagine del marinaio saldo al timone. « Du calme, du calme », aveva raccomandato il dottore della Compagnia a Marlow partente. La calma, la imperturbabilità, l'efficienza, come antidoto alla tragedia circostante, nei termini di una allenante piccola tenace attività quale che sia, vittoriosa solo per il fatto di essere, di affermarsi, di continuare.

Stretto dalla morsa di due immagini di morte il capocontabile si salva immergendosi in una perfetta registrazione delle operazioni commerciali:

In the steady buzz of flies the homeward-bound agent was lying flushed and insensible; the other [il capocontabile], bent over his books, was marking correct entries of perfectly correct transactions; and fifty feet below the doorstep I could see the still tree-tops of the grove of death. (p. 70)

Il tema ritorna, carico di una medesima sostanza simbolica, quando Marlow rinviene accidentalmente un libro. « An Inquiry into some Points of Seamanship », presso la capanna del vagabondo russo.

Marlow è ormai vicino all'ultima stazione, la più interna, quella in cui vive Kurtz. È quasi alla fine del viaggio sul fiume che l'ha portato 'in the heart of darkness', in un pauroso paesaggio primordiale formidabile nel suo misterioso silenzio e nelle sue presenze umane. Insomma ha alle spalle una esperienza di angoscia ancora più intensa di quella che non avesse prima dell'incontro con il capo contabile.

Ora il rinvenimento del libro è, di nuovo, il rinvenimento di una immagine di ordine in mezzo al caos. È l'affermazione di uno scopo in un mondo senza senso. Qui la lettura simbolica è ancora più agevole in quanto non è già che il libro sia tale in virtù della sua forma o del suo contenuto: che è anzi sfaldato e l'argomento è dei più tecnici e dei meno invariati, finto com'è di ripugnanti (l'aggettivo è di Marlow) tavole di numeri. È ordine per l'idea che suggerisce, per l'intenzione che lo sottende:

Not a very enthralling book; but at the first glance you could see there a singleness of intention, an honest concern for the right way of going to work, which made these humble pages, thought out so many years ago, luminous with another than a professional light. (p. 99)

Il libro, la scrittura, le annotazioni a margine, sono una serie di gesti di sfida (contro il nulla) concretizzati in una particolare attività, calati da idea a oggetto, da intenzione a risultato. O, in altri termini, la 'singleness of purpose' di cui il libro è espressione è la tenacia di un atto che si afferma nel vuoto, positivo per il solo fatto di essere, indipendentemente dalla direzione in cui procede, dai valori che, trasformandosi simultaneamente in atto storico, esso poi crea.

Fancy a man lugging with him a book of that description into this nowhere and studying it — and making notes — ... (p. 99)

Quel « nowhere » è il caos concreto (la foresta) e metafisico (l'assenza di valori) a disprezzo della cui minaccia avviene il miracolo di un'opera che si compie. L'attività, il lavoro, come redenzione: ma come idea. Perché poi quando essa si realizza, diviene fatto storico, è insomma dato reale, rientra immediatamente nel mondo dei valori di Marlow giudicante: oggetto della sua satira e della sua denuncia. Difficile distinguere i due piani, perché l'oggetto storico può diventare immediatamente ancora simbolico.

Vediamo ancora qualche altro momento di questa dialettica tra tesi del caos e antitesi dell'ordine, la sostanza drammatica dell'esplorazione di Marlow. Alla seconda stazione del viaggio Marlow trova nel direttore della Compagnia e nei personaggi che si muovono attorno a lui un altro tipo di squalida umanità: quella che non ha il coraggio di fare apertamente violenza e trova nel complotto o nell'assenza di azione lo strumento più adatto per operare le proprie interessate prevaricazioni. Alleata alla esperienza di una natura sempre più infida, essa determina un altro dei momenti di crisi di Marlow. E Marlow vi si sottrarrà ricorrendo al 'lavoro', rifugiandosi nella riparazione del battello:

I went to work the next day, turning, so to speak, my back on that station. In that way only it seemed to me I could keep my hold on the redeeming facts of life. (p. 75)

Volando le spalle alla minaccia, si scopre un valore: il 'fare' per ciò che implica di distrazione da un incubo. Ancora il lavoro come redenzione e come gesto d'esorcismo. Il battello da riparare, gli strumenti per portare a termine l'operazione (la ricerca delle viti ecc.) sono tutti oggetti che richiamano finalmente una realtà so-

lida, familiare, storica: immergersi in essa è ancorarsi ad essa. Ma se il caos è invadente e la distrazione umanamente provvisoria, basta uno sguardo intorno perché subentri il senso del disorientamento, ciò che si svolge perda il suo significato e il paesaggio si deformi.

Still, one must look about sometimes; and then I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard. I asked myself sometimes what it all meant. They wandered here and there with their absurd long staves in their hands, like a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence. The word 'ivory' rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it. A taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from some corpse. By Jove! I've never seen anything so unreal in my life. (pp. 75-76)

La minaccia ha alterato la visione della realtà. È un Marlow pieno di terrore che ci descrive questa scena surreale. Di nuovo, è una assorbente attenzione ai pericoli della navigazione da parte del pilota Marlow (le manovre per evitare le secche ecc.) che permette all'uomo Marlow di non vedere la realtà inquietante del paesaggio che lo circonda, di non badare al minaccioso silenzio:

It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect. I got used to it afterwards; I did not see it any more; I had no time. I had to keep guessing at the channel; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks; I watched for sunken stones; (...) When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality — the reality, I tell you — fades. The truth is hidden — luckily, luckily. (p. 93)

Alla verità che annienta si sfugge mediante l'oblio dell'azione. L'«horror vacui» si riempie con i gesti del lavoro, con il fare: «Do or Die» secondo il pregnante motto iscritto sulla poppa della 'Judea' in *Youth*.

* * *

Come è facile salvarsi e degradarsi insieme: con una degradazione che rimane tale, piccola, storica, immorale. Guardiamo ora agli atti e ai gesti umani quando ormai lontani (o subito dopo) dall'essere stati espressione di una fuga dal vuoto che disintegra, divergono azioni storiche e incidono in una realtà di umani valori.

La degradazione è variegata, il quadro che ci dà Conrad attraverso la narrazione di Marlow è ampio, sfumato. È il terreno della satira, della denuncia. Perché c'è chi fa di quell'aggrapparsi all'oggetto, di quell'ancorarsi a un'attività ecc. un valore a sé stante; ne dimentica le limitazioni, le illusioni, la storia di terrore che vi sta dietro. Il colonialismo è una delle forme in cui quella che era una mossa di difesa diviene un atto autonomo; non riconosce più la sua natura provvisoria e fa del proprio congenito mito una realtà solida. Impossibile qui ripercorrere tutte le tappe della protesta di Marlow in quel paesaggio di squallore umano che sono le stazioni commerciali: apparentemente irrigidita in una sorta di scientifica osservazione, ma di fatto ironicamente esplosiva.

Marlow va in Africa a sostituire un pilota di battello che per accaparrarsi due galline nere aveva massacrato un capo di villaggio: il pilota era stato a sua volta ucciso e le galline le aveva riprese la 'causa del progresso'. Già sul vapore che lo porta a destinazione Marlow sente definire gli abitanti della costa come 'nemici': un'azione di rapacità messa in moto da un puro squilibrio di forze erige una ideologia a difesa. Tutta l'impresa in Africa avviene all'insegna della 'missione', della 'luce' da portare ai barbari, della civiltà da espandere, del progresso ecc. L'iniquità del sistema e la criminale ipocrisia emergono dalla narrazione di Marlow: dallo spettacolo dei negri in catene nella prima stazione fino ai commenti sardonici sulla burocratica legalità dei contratti con cui i negri vengono ingaggiati sul battello che porta il protagonista verso Kurtz. È basterà qui ricordare ancora il negro percosso dopo l'incendio della seconda stazione o il corpo morto dell'indigeno in cui inciampa Marlow dopo aver incontrato un bianco addetto alla 'manutenzione' di una strada che non esisteva.

All'interno di questa sterzante denuncia del colonialismo, si rilevano nella narrazione di Marlow due diversi attori della violenza: quelli che la praticano alla luce del sole e quelli che, con effetti ancora più iniqui, la praticano occultamente. Il 'diavolo' che opera nella prima stazione è un diavolo forte, reale. Quello che Marlow incontrerà alla seconda stazione è un «flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly» (p. 65). Analizzare la natura di quest'ultimo attraverso la sottile descrizione dei personaggi che Marlow traccia è vedersi riproposta la tematica conradiana dell'azione e del lavoro, anche se per la natura violenta della protesta morale di Marlow i termini si configurano diversa-

mente: il male come assenza, vuoto, irrealità. La forza del direttore della seconda stazione è la salute, la resistenza fisica in una terra in cui la malattia fa il vuoto. La sua è un'efficienza di carattere biologico. Non interviene con un atto di intelligenza nel lavoro, creativamente; la sua funzione è quella di far sì che il lavoro continui:

He had no genius for organizing, for initiative, or for order even. That was evident in such things as the deplorable state of the station. He had no learning and no intelligence. (...) He originated nothing, he could keep the routine going — that's all. (pp. 73-74)

Il sorriso ironico con cui suggeriva le sue parole cela uno spazio misterioso in cui si tramano complotti e l'impresa va avanti. Il vuoto che l'inscrutabile personalità del direttore sembra suggerire (« Perhaps there was nothing within him » dice Marlow) è ancora più evidente nella figura del fabbricatore di mattoni. La sua qualifica è un puro pretesto per essere presente: che da un anno è in attesa di lavorare e il materiale non arriverà mai. È uno dei tanti agenti che frequentano la stazione e il cui unico lavoro è l'intrigo.

Culmina qui uno dei momenti centrali della denuncia di Marlow. Si rimane sul piano storico, concreto — in cui l'idea si dovrebbe attuare, farsi azione, e divenire quindi oggetto di condanna (colonialismo ecc.). Senonché lo spettacolo che Marlow fa rilevare è, per così dire, quello storico della pura intenzione: storico in quanto l'intenzione è già degradazione prima che si realizzi; essa permane intenzione sicché non ha neanche la dignità di un gesto concreto, di un'azione condotta a termine. Non un gesto malvagio, ma l'intenzione di un gesto malvagio:

They beguiled the time by backbiting and intriguing against each other in a foolish kind of way. There was an air of plotting about that station, but nothing came of it of course. It was as unreal as everything else — as the philanthropic pretence of the whole concern, as their talk, as their government, as their show of work. (...) They intrigued and slandered and hated each other only on that account — but as to effectually lifting a little finger — oh, no. (p. 78)

Se l'agente è reale, la sua è una realtà di cartapesta: « papier-mâché Mephistopheles ». In segno di sdegnosa protesta il male si configura, nella narrazione di Marlow, come irrealità, vuoto, assenza,

inazione. E a ben vedere non si configura diversamente quando in un altro momento la seconda stazione apparirà a Marlow nella sua 'realtà' di gesti e istituti negativi (il negro peccoso, la stazione come mercato di merce rubata ecc.). Basterà fare attenzione qui alla funzione della scena naturale come elemento di sfondo e di commento a ciò che accade nella stazione.

Intanto possono succedersi incendi improvvisi, rapidissimi, inestinguibili, che fanno della realtà fisica della stazione una presenza costantemente precaria, provvisoria, fragilissima. Il valore simbolico del secchio forato con cui ci si accinge a estinguere l'incendio non dovrebbe sfuggire. La minaccia che preme sulla comunità è ineluttabile; quell'azione di riparo è senza senso e nulla può. Non solo l'azione dell'uomo è annullata dall'intervento distruttore di un fenomeno naturale. Essa si annulla, rimpicciolisce fino a sparire, non appena si affacci la natura, sia pure solo come presenza, come scenario immobile. L'irrealità degli intrighi dell'agente fabbricatore di mattoni non è solo tale perché poggia su un inesistente prestigio europeo di Marlow (« ... there was nothing behind me! ») ma anche perché in quella notte l'unica realtà è la realtà dell'assoluto silenzio della natura. Di contro quella immensità, la voce dell'agente ha un che di animalesco e di degradante; perde la sua realtà di voce umana:

The moon had spread over everything a thin layer of silver — over the rank grass, over the mud, upon the wall of matted vegetation standing higher than the wall of a temple, over the great river I could see through a sombre gap glittering, glittering, as it flowed broadly by without a murmur. All this was great, expectant, mute, while the man jabbered about himself. (p. 81)

Se in quella contrapposizione la figura dell'agente non sparisce, nel tempio della natura la sua è una presenza sacrilega. La misura dell'uomo si annulla. La realtà è solo la misura della natura. Anche quando l'intrigo (l'intenzione) si fa azione, l'azione in questo spazio perde immediatamente realtà, non è più. È sovrachiarata dalla natura. Le losche figure eternamente complottanti del direttore e del capobanda della Eldorado Exploring Expedition (il contrasto con la foresta è anche d'ordine estetico) al loro passaggio — entità nulle — non piegheranno, significativamente, neanche un filo d'erba:

The high stillness confronted these two figures with its ominous patience, waiting for the passing away of a fantastic invasion. (...)

The sun was low; and leaning forward side by side, they seemed to be tugging painfully uphill their two ridiculous shadows of unequal length, that trailed behind slowly over the tall grass without bending a single blade. (p. 92)

Questi quattro momenti dunque si ravvisano nella denuncia morale di Marlow: quando sul piano storico il bersaglio è l'azione (l'insediamento della stazione come realtà coloniale); oppure l'azione colta nella sua ripetizione, non come atto inventivo originario (il direttore unicamente come garanzia che il lavoro continui); o l'intenzione già in partenza degradata (storicità dell'intenzione come intrigo) o l'azione nel suo annullamento come irrealità in forza della schiacciante realtà della natura (la foresta in cui l'uomo non lascia traccia).

Marlow, a questo punto del viaggio, è già forte di quell'esperienza di valori che gli permetteranno di avvicinarsi alla verità, di cogliere le ultime parole di Kurtz. La sua protesta coincide con le condizioni della ricerca.

* * *

La ricerca della verità, nella rappresentazione dei suoi termini, è assai dialetticamente più ricca di quella che temporaneamente ci suggerisce la famosa metafora del battello e della foresta:

Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high; and at their foot, hugging the bank against the stream, crept the little begrimed steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico. (p. 95)

Se è vero che quell'oscuro punto nero, per quanto minacciato, procede, si afferma e quindi parzialmente si riscatta — non più veduto dall'altezza di uno spazio che lo trascende ma riportato in primo piano come realtà di battello — esso ci rivela ancora come storicamente avviene la ricerca, quali gli atti concreti in risposta alla minaccia del vuoto. In quell'immagine d'ordine che è il battello che naviga verso una direzione, si inserisce l'irrazionale e le varie reazioni ad esso da parte degli uomini a bordo definiscono le aree di valore in cui ha luogo la sfida. Il battello è ancora la piattaforma in cui si ripresenta il mondo morale delle stazioni visitate da Marlow. Non c'è solo la minaccia esterna della nebbia spessa e soffo-

cante come una enorme balla di cotone o l'urlo disumano di una grottesca umanità selvaggia ai margini della foresta, ma la minaccia interna dell'eterogeneità dell'equipaggio: che annovera, ordinati in gerarchia (il direttore della compagnia) i bianchi e insieme un gruppo di cannibali come ciurma. L'ipotesi di un viaggio in comune li lega provvisoriamente in unità: ma quell'unità non è solo fittizia perché nasconde finalità diverse (l'avorio o la verità come mete ultime) ma perché è compromessa o dalla puzza della carne d'ippopotamo in putrefazione (oscura realtà di una falsa minaccia adombrata in precedenza dal fabbricatore di mattoni — oggettivazione di quell'insolubile mistero che è la foresta) o dalla disintegrazione fisica di uno dei suoi componenti: la morte violenta del timoniere. Il cannibale a bordo è nello stesso tempo stadio storico della presenza umana sulla terra; termine antitetico di definizione morale rispetto al bianco (il cannibale è genuino e non ha bisogno di giustificazioni per essere dove è: contro la retorica coloniale della missione ecc.); passibile di riscatto (simbolicamente) attraverso la distruzione/protezione del lavoro (il negro come utile timoniere); e ancora per il fatto di essere a bordo, esso suggerisce una possibile affinità (come abitante della foresta) tra certe forme di degradazione umana 'in the heart of darkness' e certe forze potenzialmente evulsive presenti in ogni uomo che solo abbia il coraggio di riconoscerle in se stesso.

Nella scena dei 'pellegrini' che reagiscono alle urla sospette sparando istericamente all'impazzata si riproduce un'azione di stolidità violenza, parallela a quella della nave che, all'inizio del viaggio di Marlow, bersagliava, nella assoluta indifferenza degli spazi, un intero continente. Non solo la qualità della loro risposta all'irrazionale è rivelata dalla serie idiota dei loro gesti violenti, ma dalla loro ipocrisia nell'osservazione stretta di certe forme: come il moritorio di riprovazione diretto verso Marlow quando costui butta nel fiume il corpo del timoniere o quando continua a mangiare dopo l'annuncio ufficiale della morte di Kurtz. Insomma a bordo del battello e direttamente e indirettamente, ora attraverso l'azione di Marlow, ora attraverso l'azione dei 'pellegrini', o nella storia simbolica delle alleanze che ivi si stringono (i 'pellegrini' per il direttore e Marlow per la ciurma e per Kurtz) si prospettano drammaticamente le basi su cui poggia l'ascensione morale di Kurtz.

Prima di prendere in esame brevemente la figura del giovane russo, compagno di Kurtz, due parole perché non sfugga la fragi-

lità della ricerca — indipendentemente dal livello a cui si conduce e dalle forme che assume.

La risposta al mistero non solo rischia di essere ridicola perché inadeguata alla misura enorme della minaccia, ma perché essa minaccia, come bersaglio storico, può sfuggire. Dietro ciò che si paventava come insidia, e contro cui, chi ne avverta l'angoscia e chi aveva coraggio, combatteva a morte, ci può essere il vuoto assoluto. A quel modo che le trame del fabbricatore di mattoni si erigevano nell'aria, tutti i propositi di difesa dell'uomo possono annullarsi perché il bersaglio si rivela ad un tratto di cartapesta.

L'ambiguità è la condizione della ricerca: quei gridi selvaggi che per tanto tempo erano sembrati l'attacco massiccio delle forze antientatrici della foresta, si rivelano poi essere gridi di difesa; e l'attaccante è in realtà una vittima che basta il fischio del battello a mettere in fuga. L'ambiguità del reale annulla già in partenza la possibilità della ricerca. La ricerca fallisce alle origini. Il mistero a volte non concede all'uomo neanche l'onore di riconoscerlo, di individuarlo. Le sue zampate feline (« the playful paw-strokes of the wildness ») possono essere solo i fantasmi malati di una mente in preda all'angoscia.

La presenza dei 'pellegrini' e soprattutto del direttore a bordo del battello è nodale in quanto definisce chiaramente una possibile dimensione della ricerca: l'avorio. Esso è lo scopo interessato del loro viaggio; è il mistero della foresta privato di ogni minaccia e destradato a oggetto lucrativo di commercio. Per un altro aspetto siffatta caccia all'avorio, cioè perseguita su quel piano di valori, è il terreno su cui si è iniziata (accidentalmente) la diversa ricerca di Kurtz. Sicché per via di antitesi è necessaria alla definizione morale di Kurtz. Il giudizio del direttore della compagnia sulle imprese di Kurtz è essenziale: che sia negativo è garanzia che i valori in discussione sono perfettamente antitetici. Il loro conflitto è la prova della genuina degradazione/grandezza di Kurtz.

L'incontro con lo sconcertante russo segna un progressivo avvicinamento, questa volta per via positiva, verso il significato dell'esperienza di Kurtz: non solo in quanto depositario di alcuni valori esperiti con lui, sia positivi (comunanza di vita, esplorazioni, confidenze ecc.), sia negativi (oggetto di avidità e di aggressione) ma in quanto attore egli stesso di una personale ricerca. La dimensione in cui si chiarisce è ancora una volta antitetica a quella che emerge dagli eroi delle imprese coloniali. La sua esplorazione è

avvenuta non all'insegna dell'avventura interessata, ma sotto lo stimolo del desiderio di conoscenza (« ... when one is young one must see things, gather experience, ideas; enlarge the mind »). Se il valore della sua ricerca è a un livello inferiore rispetto a quella impossibile perseguita da Kurtz, è perché ciò che lo anima è un giovanile ardore di affrontare il pericolo, una spensierata audacia. La sua esplorazione procede più in forza del fascino del nuovo che come sfida al mistero tremendo. Non è cosciente del pericolo che corre quando si avventura, così che la ricerca ha meno del l'eroico e del drammatico, in quanto un poco inconsapevole. Se non che il riscatto avviene ugualmente: perché quell'avventura è perfettamente pura, disinteressata. Data questa sua integrità di spirito e questa disponibilità alla ricerca, egli è il personaggio che avverte della grandezza di Kurtz e dell'inadeguatezza della comune misura di giudizio in rapporto alla esplorazione di Kurtz. Di fatto è il primo a sospendere un giudizio negativo in una esperienza personale in cui Kurtz è coinvolto come attore di violenza: in tal senso perde la sua balzandosa innocenza perché sa riconoscere, nella disintegrazione fisica di cui è passibile, un Kurtz solo accidentalmente immorale — in quanto la violenza di Kurtz è un gesto in uno spazio assoluto di valori:

You can't judge Mr. Kurtz as you would an ordinary man. No, no, no. (p. 128)

Tra i temi chiave che informano la narrazione di Marlow abbiamo isolato quello della solitudine come condizione perché la crisi maturi (il tempo surreale della foresta e del paesaggio umano agli occhi del protagonista febbricitante) e quello dell'azione come fuga dall'incubo, come gesto d'esorcismo. Ora dobbiamo riaffermare un altro, strettamente legato ai primi due: il tema dell'autocontrollo ('restraint'). L'abbiamo già sfiorato a proposito della 'calma' come condizione dell'azione o, secondo l'avvertimento del dottore, come condizione *tout court* dell'esistenza in terra d'Africa. È una qualità che l'io deve possedere perché la ricerca possa essere. La solitudine fisica e spirituale, la foresta in quanto luogo sconosciuto e in quanto vuoto assoluto di valori, genera la crisi, cioè mette in stato di angoscia. Ora è il controllo di sé, il 'restraint', che impedisce all'io di distruggersi, di perdere l'equilibrio nell'abisso che lo circonda. È il diaframma che permette all'io di cogliere

l'angoscia a piccole dosi, in una misura umana. Non più come struttura, ma come facoltà attiva, è ciò che lo indirizza all'azione come atto di protezione/distrazione dal caos. È la condizione *sine qua non* dell'esistenza se è vero che la possiede anche l'umanità primitiva. Non solo è il segreto della potenza del direttore della Compagnia (in un contesto in cui « there were no external checks ») ma dei cannibali che solo in forza di questa prodigiosa virtù si astengono dall'antropofagia in circostanze in cui sarebbe stato naturale ricorrevvi. Che sia la condizione necessaria della sopravvivenza fisica è esplicito quando la morte del timoniere è attribuita all'imprudente sollevamento della imposta nella cabina: atto simbolico di una mancanza di autocontrollo che causa immediatamente la morte:

Poot fool! If he had only left that shurter alone. He had no restraint, no restraint — just like Kurtz — a tree swayed by the wind. (p. 119)

La morte del timoniere, in quanto privo di autocontrollo, suggerisce l'esito mortale della ricerca di Kurtz. Ma il vento che si abbatte su Kurtz non è quello naturale che uccide il timoniere, ma quello metafisico di uno spazio assoluto in cui l'io ha sfidato il mistero, l'irrazionale. L'affinità tra i due risiede nella carenza di una qualità essenziale: ma la storia della 'imprudenza' di Kurtz non è la semplice storia del gesto sconsiderato del timoniere, ma la vicenda di un'eroica ricerca, perché quella 'imprudenza' è la dedizione assoluta alla conoscenza, alla verità.

Nel racconto del russo emergono già i tratti singolari della personalità di Kurtz come esploratore 'storico'. Nell'ambito di una esperienza in sé già eccezionale (agli estremi geografici del 'heart of darkness') Kurtz è colui che si spinge sempre oltre, solitario: « as a rule Kurtz wandered alone, far in the depths of the forest »; e da una stazione all'altra è leggendaria la quantità d'avorio che riesce ad accumulare. Senonché la natura della sua ricerca si rivela affatto diversa a misura che si afferma questa sua eccezionalità: quando il direttore, una volta giunto sul posto, sigillerà tutta l'impresa di Kurtz come 'unsound' chiarisce esattamente le implicazioni di quella ricerca che per il fatto di spingersi al limite aveva compromesso le sorti tutte della Compagnia.

Sorge all'ora lecito il dubbio che fin dall'inizio la ricerca era

orientata in tutt'altra direzione e che l'incetta di avorio era solo una manifestazione accidentale (colonialmente positiva) di un temperamento perfettamente autonomo. La stessa retorica colonialista del rapporto redatto da Kurtz, come aveva veduto bene il direttore, era lungi dall'essere « funzionale ». Kurtz perseguiva genuinamente il suo idealismo fino alle ultime conseguenze, senza considerazione di sé, disponibile anzi al proprio annientamento. C'è insomma un paradosso nell'esplorazione di Kurtz: essa rimane ideca, intenzione, azione pura anche quando incide sul piano storico. Lungi dall'essere il terreno della degradazione, la realtà è il campo storico del suo idealismo, della fedeltà all'idea, della lotta con la morte, con il mistero che annienta. Se c'è degradazione, come di fatto c'è, è per darci la misura della sua ricerca, della sua esplorazione, in termini umani.

Il divario tra la comune, umana, abiezione (i « jolly pioneers of progress ») e quella incommensurabile di Kurtz è la garanzia di una radicale divergenza, di una impossibile affinità, tra due tipi di umanità. L'una fa della propria illusione una salda certezza mercantile, remota dall'originario gesto esorcistico, e calata in un'interessata routine; l'altra riscopre puntualmente la genesi tragica dei propri gesti e ricerca nel vuoto la propria purezza, pronta a pagarne personalmente l'avventura. La sfida della prima si deteriora in un atto interessato; quella della seconda ricompensa con la morte.

La morte, segno negativo in quanto disintegrazione fisica dell'io, è segno positivo in quanto indice della ricerca perfettamente compiuta. Nella narrazione di Marlow il Kurtz moriente tende a perdere i caratteri di un uomo fisicamente in agonia per il fatto che la morte, in quanto sancisce l'avvenuta ricerca e la conquista, si ripropone subito come valore positivo. Come tale rimane anche sul terreno storico una morte 'fisica' eccezionale. Kurtz ritiene fino in fondo una voce potente, stentorea; il gesto imperioso. La bocca che uno spasimo tiene aperta è una bocca vorace, che simbolicamente tutto vuole inghiottire. La prostrazione fisica è di chi tutto ha provato. Lo sguardo fisso di Kurtz agonizzante è uno sguardo che abbraccia l'universo:

...his stare (...) could not see the flame of the candle, but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness. (p. 151)

La disperazione e il terrore che si leggono da ultimo sul suo volto

di morte sanzionano la conquista della verità, perché l'agonia è al tempo stesso: « supreme moment of complete knowledge » (p. 149).

La natura eccezionale di Kurtz è fissata ancora una volta in una scena simbolica. In quanto diverso dagli altri, e dallo stesso Marlow, Kurtz appare sulla scena come elemento di rottura. In un contesto in cui gli altri vivono, Kurtz muore. Là dove Marlow appare naturalmente come uomo, Kurtz è colui mentre fugge carponi: l'innaturalità dell'atteggiamento, l'animalità della mossa, denunciano la sua alterità. E ciò che appare dubbio a Marlow è sempre, nonostante la malattia, l'agonia ecc., affatto chiaro a Kurtz:

“ Do you know what you are doing? ” I whispered. “ Perfectly ”, he answered, raising his voice for that single word: it sounded to me far off and yet loud, like a hail through a speaking trumpet. (p. 143)

Ripetiamo: è superfluo insistere sulla qualità 'storica' di quella alterità: essa ci fornisce solo una diversità per via negativa, nei termini di una opposizione. Un'immagine (la deformazione animale), una serie di fatti (la caccia all'avorio, le stragi, i riti, ecc.) agiscono per via di suggestione, allo stesso modo per cui l'altro fascino di Kurtz, su cui batte insistente l'accento di Marlow e del russo, è la sua voce — non le sue parole: non più che nell'ambito di un suono e di un timbro misterioso è possibile contenere l'impossibile contenuto della esperienza di Kurtz. Tradurlo in parole significherebbe postulare la sua dimensione umana. La sua eredità non potrà che rivelarsi in un grido.

Quando a Marlow che gli aveva chiesto se parlava con Kurtz il russo risponde: « You don't talk with that man — you listen to him » (n. 123) il russo rivela l'impossibilità di un colloquio che in quanto tale presuppone un rapporto tra due termini. Il colloquio non ci può essere perché non è possibile relazione tra due grandezze diverse. Il silenzio in risposta a una voce dice qui del fascino e della grandezza di quella voce.

Una breve osservazione a proposito della potenza della parola. Quando, a mano a mano che ci si avvicina a Kurtz, si sotto-linea il fascino della sua voce o il fascino di quel tanto che si traduce in parola, in direzione di una forza che trascina verso il male, verso il pericolo ecc., c'è dietro tutta l'esperienza negativa della seconda stazione commerciale. Basterà ricordare quella serie di trame e di complotti messi in moto dalla parola come calunnia.

come diffamazione ecc. dal direttore al capo della Eldorado Exploring Expedition fino al fabbricatore di mattoni. Là la parola poteva, su un vuoto completo, erigere un castello di interesse menzogne. (E qui sia detto per inciso che la calunnia, in coerenza con l'estrema mobilità e ambiguità di valori dell'universo contraddittorio, ha solo uno stato provvisorio nell'economia del racconto, mutandosi essa spesso in realtà: quasi a beffare ironicamente chi l'aveva creata intenzionalmente come bugia. In tema, non possiamo non ricordare la figura del calunniatore Schomberg in *Falk* e in *Victory*).

Vero è che la parola assumeva una connotazione negativa in quanto opposta al fatto, all'azione: tuttavia, in quanto progettazione verbale di uno schema malvagio era di fatto strumento di male. Sicché quando Marlow rileverà l'eccezionalità di Kurtz nell'uso delle parole, siamo pronti a intendere tutta la portata:

... of all his gifts the one that stood out preëminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words — the gift of expression, the bewitching, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an imperceptible darkness. (pp. 113-14)

Non sfugga qui il rilievo dei due aggettivi (« bewildering » e « illuminating ») in rapporto alle ultime due famose parole di Kurtz (« the horror, the horror! ») e insieme il sottile legame che accomuna la pietosa 'bugia' finale di Marlow, e la 'retorica' utilitaristica messa in moto dall'imperialismo, alla tematica della 'parola'. Ma solo incidentalmente la voce di Kurtz è la voce di Iago: solo in quanto strumento di morte. Perché sappiamo che quella morte non è già conseguenza della menzogna, ma coincidenza con la verità.

Ancora sull'alterità di Kurtz. Avvicinandosi a Kurtz Marlow si avvicina alla condizione di Kurtz: e ne vive per qualche attimo l'intensità e l'ordine della ricerca. Nella storia dell'esperienza di Marlow, Kurtz ha la stessa funzione del paesaggio forestale che induce la crisi. La sua presenza trasforma l'ambiente da reale a irreal. Dinanzi a Kurtz Marlow non sente più sotto i piedi la terra ferma: il vuoto che Kurtz intorno a sé propaga è il vuoto assoluto in cui si muove. Questo vuoto è spaventoso: Marlow non ha neanche quella paradossale sicurezza che gli può venire da una catastrofe imminente. La coscienza di una morte violenta è infatti

già un orientamento, sia pure negativo, in un mondo dato. No, presso Kurtz e nel mondo di Kurtz c'è il vuoto originario assoluto:

... don't you see, the terror of the position was not in being knocked on the head — though I had a very lively sense of that danger, too — but in this, that I had to deal with a being to whom I could not appeal in the name of anything high or low. (...) There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the earth. Confound that man! he had kicked the very earth to pieces. He was alone, and I before him did not know whether I stood on the ground or floated in the air. (p. 144)

Si riassume qui uno dei motivi conduttori della narrazione: l'impossibilità della comunicazione totale dell'esperienza di Kurtz, se non per accenni, per suggestione, per approssimative metafore.

Ritorna quel tempo narrativo che abbiamo già più volte sottolineato: in cui il paesaggio umano e naturale si fa irreal, si deforma. Marlow infatti, non appena si avvicina alla verità, muore progressivamente come narratore oggettivo: il suo è un racconto di *trance* e la sua temperatura è di febbre. Quando è affatto sveglio e come tale si sente in grado di continuare lucidamente il suo racconto, a misura che si approssima alla verità, disperava. Perché quella verità non è comunicabile in un mondo di certezze, in una gerarchia di valori riconosciuti, in un paesaggio familiare. In un mondo in cui il macellato e il poliziotto sono lì appena voltato l'angolo, uno spiraglio di quella verità è già un sogno.

È una incompatibilità di fondo: il mondo in cui quella verità dovrebbe calare è un mondo che in tanto si è foggiato e sopravvive in quanto si è sottratto e si sottrae (con la distrazione di fittizi valori) a quella cupa verità. Se vogliamo che Marlow sopravviva a raccontare e che ci sia una ciurma ad ascoltare — la verità, la morte, deve scendere necessariamente al compromesso: farsi tutt'al più suggestiva bugia o parziale, umana minaccia:

He had taken a high seat amongst the devils of the land — I mean literally. You can't understand. How could you? — with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums — how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take

him by the way of solitude — utter solitude without a policeman — by the way of silence — utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? (p. 116)

Lo spazio in cui opera Kurtz è quello del terrore assoluto: se caccia l'avorio e si degrada è perché la sua azione di sfida non può non farsi 'storia'. Senonché il suo gesto mantiene sempre la sua natura originaria di sfida: è sempre direttamente in rapporto a una angoscia contemplata e combattuta nella sua purezza. La degradazione di Kurtz è appena la superficiale manifestazione storica della sua grandezza. In che senso Kurtz è un 'hollow man' («... the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core...»)? (p. 131). Non già, come vuole qualche interprete, 'hollow' in quanto disumanamente colonialista (e abbiamo veduto in che senso lo è) ma in quanto, uscendo audacemente da ogni valore, disancorandosi dalla 'terra' ecc. Kurtz ha fatto vuoto assoluto di ogni convenzione e si è posto così nelle condizioni di accogliere l'eco del mistero, vale a dire, fuori di metafora, di muovere alla ricerca della verità, accettare la sfida e lo scacco del vuoto. Simbolicamente, non è il peso fisico del corpo di Kurtz che schiaccia Marlow, ma la temporanea assunzione della sua ricerca:

... when I had him at last stretched on the couch, I wiped my forehead, while my legs shook under me as though I had carried half a ton on my back down that hill. And yet I had only supported him, his bony arm clasped round my neck — and he was not much heavier than a child. (p. 145)

In termini di tecnica narrativa, una serie di correlativi oggettivi come ingredienti storici di orrore hanno la funzione di presentarci per quanto possibile quel vuoto. Così, come oggetti e come valori antitetici, la regione in cui opera Kurtz è la più estrema; è quella in cui la foresta, nella esperienza di Marlow e dei suoi accompagnatori, ha teso i più pericolosi agguati; è il luogo in cui si celebrano spaventosi riti e dove cranî umani ghignano, infilzati su palizzate. Come già più volte era accaduto, la minaccia è tale che i termini che la suggeriscono si deformano, si denaturano: l'irrealità del paesaggio suggerisce il vuoto del mondo di Kurtz. Marlow ne proverà per qualche attimo l'orrore:

... I was completely unnerved by a sheer blank fight, pure abstract terror, unconnected with any distinct shape of physical danger. What made this emotion so overpowering was — how shall I define it? — the moral shock I received, as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly. This lasted of course the merest fraction of a second, and then the usual sense of commonplace, deadly danger, the possibility of a sudden onslaught and massacre, or something of the kind, which I saw impending, was positively welcome and composing. It pacified me, in fact, so much, that I did not raise an alarm. (p. 141)

Dinanzi a quel vuoto, o nel nulla assoluto, l'imminenza di un massacro pacifica, consola. E se Marlow deve sopravvivere non può che respirare quell'agghiacciante atmosfera (leggi: conoscere la verità) solo per qualche frazione di secondo.

Se sul piano storico l'immoralità di Kurtz è il segno di una ricerca di diverso ordine (la degradazione enorme come spia dell'eccezionalità di Kurtz), sullo stesso piano il vuoto è la realtà concreta della foresta. E a quel modo che solo chi è moralmente audace può spingersi a respirare in un vuoto assoluto di valori, così solo chi è 'abbastanza uomo' può subire la mala delle tenebrose forze della natura. In questa dimensione Kurtz è lo sregolato esploratore 'storico' della foresta in quanto è grande al punto da sentirne fino in fondo il richiamo: se il male lo attira e si fa poi egli stesso attore di male, significa che sa ritornare all'originario vuoto e affrontare l'annientamento (la verità). Quel vuoto minaccia tutti, purché si abbia il coraggio di riconoscerlo. Storicamente, eccolo presentarsi come un selvaggio spettacolo di cannibali, terribile per il fatto che si scopre con esso una possibile affinità (un possibile esito dell'uomo, in ogni momento):

The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there — there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were — No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worse of it — this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. 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 upstart. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion

of there being a meaning in it which you — you so remote from the night of first ages — could comprehend. And why not? The mind of man is capable of anything — because everything is in it, all the past as well as the future. What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage — who can tell — but truth — truth stripped of its cloak of time. Let the fool gape and shudder — the man knows and can look on without a wink. But he must at least be as much of a man as these on the shore. He must meet that truth with his own true stuff — with his own inborn strength. Principles won't do. (...) Of course, a fool, what with sheer fright and fine sentiments, is always safe. (pp. 96-97)

Il passo getta retrospettiva luce su alcuni significativi momenti della narrazione di Marlow. Tenendo presente il quadro del terrore e del vuoto — del male o della verità (la tautologia è di Marlow stesso) — ci si rivela allora in tutto il suo significato la meschinità morale di alcuni personaggi. Chi sono infatti gli eterni confabulatori della seconda stazione (il fabbricatore di mattoni e i 'pellegrini') se non dei « fools » che in tanto non fanno niente in quanto non avvertono il terrore del vuoto che li circonda? Marlow non li coglie nei gesti del lavoro perché essi semplicemente non avvertono la necessità di fuggire da alcunché. E se appena pare che ne avvertono il pericolo, la loro reazione è quella storica di chi oppone al nulla la misura umana di una stoffa granitica assurda fucilata (nell'ultimo tratto del viaggio in battello la violenza dei 'pellegrini' ha, ricorderemo, toni grotteschi e demenziali). Quando dai recessi della foresta si spigionerà un doloroso equivoco grido, il 'pellegrino' in pigiama vorrà subito saperne il significato (la ricerca come rassicurazione) e alla minaccia di quell'interrogativo si disporrà con il proprio fucile alla difesa della propria persona. È un atteggiamento questo che non può non colpire per il fatto di essere moralmente l'antitesi di quello di Kurtz. Kurtz affronta la verità e si annienta; il pellegrino trova la verità (lavoro) e rimane illeso. Per il fabbricatore di mattoni, in eterna inconsciente attesa, valgono le parole di Marlow:

Of course you may be too much of a fool to go wrong — too dull even to know you are being assaulted by the powers of darkness. I take it, no fool ever made a bargain for his soul with the devil: the fool is too much of a fool, or the devil too much of a devil... (pp. 116-117)

Chi può rimanere moralmente decente in quel degradante com-

promesso che è la sopravvivenza (in quanto compromesso con la ricerca/ con la verità) è chi avverte, sia pure solo episodicamente, la minaccia, il terrore, e in quella serie di gesti di distrazione e di difesa che è ogni attività purchessia — sotterra, in non vistose buche, la minaccia, la carne putrefatta d'ippopotamo:

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 speak, and not to be contaminated. And there, don't you see? your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury the stuff in — your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking business. (p. 117)

Kurtz non si compromette, va fino in fondo. Non affossa l'ippopotamo, ma l'affronta. Nell'immensa solitudine in cui ha avuto il coraggio di avventurarsi, va incontro al dramma della propria identità; matura la crisi che lo porta alla coscienza di sé, e alla conoscenza della realtà in cui originalmente, di là da ogni illusione, l'uomo si dibatte. Nel vuoto completo di valori, rivive l'angoscia dell'affermazione del proprio io, lucidamente, in un atto di veggenza il cui essere è già una provocazione. Agli occhi di Marlow, Kurtz perde la realtà storica del proprio fisico e si fa anima tormentata, disperatamente in lotta con il nulla:

Soul! If anybody had ever struggled with a soul, I am the man. And I wasn't arguing with a tubatic either. Believe me or not, his intelligence was perfectly clear — concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear; (...) his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad. (...) He struggled with himself, too. I saw it, — I heard it. I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself. (pp. 144-5)

La carenza di autocontrollo ('restraint'), di fede (la fede nell'azione che distrae), l'assenza di paura, garantiscono della grandezza di Kurtz: della completezza della ricerca e dell'inesorabile annientamento di chi l'ha condotta.

L'oscurità in cui muore Kurtz (« I am lying here in the dark waiting for death ») è quell'oscurità metafisica, quella regione innaturale, in cui Kurtz brancolante (e si ricordi qui lo schizzo da

lui disegnato e appeso nella stanza dell'agente) ha cercato la verità. Uno spazio in cui è impossibile la vita (il sole):

His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines. (p. 149)

Kurtz, che ha varcato il limite della verità, paga la verità con la vita. Al contrario di Marlow che ha ritratto il piede all'ultimo momento, Kurtz è in grado di pronunciare un giudizio sulle condizioni-limite in cui ha operato la ricerca. Ché affrontando direttamente il caos, audacemente, senza illusioni, affermandosi in un vuoto assoluto ecc. si è moralmente eletto a legittimo giudice di quella situazione. Accettando senza attenuanti diaframmi la sfida della realtà, si è garantito il diritto di pronunciare un giudizio su quella impari lotta.

Kurtz non è Marlow che avverte il grigiore della vita perché per sopravvivere ha chiuso gli occhi al nero profondo della sua oscurità. Se Marlow teme di non aver niente da dire prima della morte, Kurtz ha invece — perché si è gettato completamente nel vuoto originario della vita — di che pronunciarsi: « the horror, the horror! ». L'imprecazione, nella sua laconicità è eloquente: dice della grandezza di Kurtz; garantisce della genuinità della sua ricerca, del coraggio morale con cui ha combattuto l'ignoto. Quel grido disperato, preliminare alla morte, annuncia la conquista della verità. È il grido della vittoria morale di Kurtz, pagata a prezzo di una incredibile degradazione e con la disintegrazione fisica di sé. Esso sigilla l'avventura umana di Kurtz, disumana solo per l'impossibile coerenza e profondità in cui è esemplarmente avvenuta.

* * *

Marlow è del partito della verità, anche se a piccole dosi. Che meriti di conoscerla (nella misura in cui possa sopravvivere) è chiaro dall'ammirazione che prova per Kurtz, dalle alleanze che stringe contro il direttore e i 'pellegrini'. Se ha subito più volte il fascino del mistero nel corso della sua esperienza di viaggio, se è rimasto inchiodato sul volto agonizzante di Kurtz (l'agonia della conoscenza/verità) e ha percepito in quegli attimi la realtà sotto il velo, è colui che potenzialmente può parlare al posto del morto Kurtz: rivelarne l'orribile verità/conquista.

In quanto depositario dell' 'eredità' di Kurtz, Marlow, al ter-

mine del viaggio — la verifica torna anche simbolicamente — è sempre più il parametro di giudizio dell'altrui *questi*. Nella narrazione degli eventi dopo l'incontro con Kurtz emerge con maggiore incidenza la valutazione morale del mondo attorno a sé: sollecitazione della verità (tramite Kurtz) appena esperita.

Le ultime pagine del racconto presentano magistralmente, nella caccia all'eredità di Kurtz, la qualità morale dei vari personaggi che vi partecipano. Il segreto della conquista di Kurtz sta raccolto, per i protagonisti dell'impresa coloniale, in un esiguo gruppo di documenti ora in possesso di Marlow. Dopo l'assalto del direttore, Marlow sopporta l'attacco sottile e intimidatorio di un ufficiale della Compagnia. In armonia e a contrasto con la natura della sua richiesta, balza, nella scena, la distinzione dell'aspetto e l'obliquità delle minacce del 'ricercatore'. Ricorderemo l'ironia che risalta dal tipo di linguaggio che l'ufficiale coloniale usa, prestandosi esso per via naturale alla dimensione simbolica, che invece, per la natura 'storica' degli interessi terreni della Compagnia, è nella realtà e nell'intenzione negata. Insomma la verità di Kurtz è per l'ufficiale la possibilità di uno sfruttamento commerciale delle 'regioni inesplorate':

Mr. Kurtz's knowledge of unexplored regions must have been necessarily extensive and peculiar — owing to his great abilities and to the deplorable circumstances in which he had been placed: therefore — I assured him Mr. Kurtz's knowledge, however extensive, did not bear upon the problems of commerce or administration. (p. 153)

Se le sorti del benessere della Compagnia non toccano Marlow, l'ufficiale invocherà allora il nome prestigioso della Scienza: « It would be an incalculable loss if, etc. etc. » (p. 153). Ritorna qui, nel tentativo di accaparrarsi i documenti di Kurtz, lo strale contro la Scienza che pretendeva (nella figura del dottore) di raggiungere la verità mediante la misura scientifica dei crani. È la commedia-farsa di coloro che aspirano alla conquista di Kurtz senza pagarne lo scotto, anzi facendo della ricerca una sicura rendita.

La denuncia di Marlow continua. È ora la volta di coloro che tentano di imprigionare 'storicamente' la figura di Kurtz: catalogarlo significa liberarsene. Un suo parente (organista) lo definisce essenzialmente un grande musicista: proiezione di un proprio limite, di una propria scelta, su un Kurtz senza limiti, che nulla ha scelto perché nulla ha escluso. Da ultimo un giornalista

che si avvicina a Marlow in quanto 'collega' di Kurtz (ma Kurtz non sa scrivere!) e che definisce Kurtz essenzialmente un politico, un *leader* di un partito popolare. Marlow lascia che la misura morale del giornalista si riveli nell'accettazione 'storica' del termine estremista applicato a Kurtz. Slugga al 'collega' la vera natura dell' 'estremismo' di Kurtz:

"He would have been a splendid leader of an extreme party" "What party?" I asked. "Any party", answered the other. "He was an — an — extremist". Did I not think so? I assented. (p. 154)

La sola catalogazione possibile è in realtà quella di Marlow: « He was a universal genius — » (p. 154), sicché quella di non avere alcuna specifica professione è il suo merito: « ... I am unable to say what was Kurtz's profession, whether he ever had any — which was the greatest of his talents » (p. 153).

Importava qui insistere sulla natura interessata della ricerca fatta dai vari personaggi che rivendicavano l'« eredità » di Kurtz, per poi intendere in tutta la sua portata la famosa 'bugia' detta da Marlow alla fidanzata di Kurtz: cogliene la coerenza di fondo in rapporto alla tematica tutta del racconto, e nelle vicende concrete e nelle dimensioni simboliche; insomma, liberarla dall'accusa di convenzionalità o di falsità nell'economia del racconto che qualche critico le ha attribuito.⁵

Non sfugga intanto la reazione di Marlow, di ritorno dal viaggio, nella 'città sepolcrale'. A Marlow che ha intravisto la verità, che per un attimo si è avventurato nel baratro della conoscenza, che ha nel segreto di un grido l'illuminazione della condizione umana, si presenta ora lo spettacolo di un'umanità che non solo ignora la reale natura della sua condizione, ma che fa di quell'ignoranza una boriosa interessata certezza. Per Marlow che sa la verità quella loro rispettabilità è un insulto; quella sfollida sicurezza di sé è la rivelazione che non hanno mai conosciuto nulla; e la loro albagia che non sono degni del vero:

I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other, to devour their infamous cookery, to gulp their unwholesome beer, to dream their insignificant and silly dreams. They trespassed upon my thoughts. They were intruders whose knowledge

⁵ Tra i vari, cfr. T. Moser, *J. Conrad: Achievement and Decline*, Harvard Univ. Press, 1957.

of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew. Their bearing, which was simply the bearing of commonplace individuals going about their business in the assurance of perfect safety, was offensive to me like the outrageous flauntings of folly in the face of a danger it is unable to comprehend. I had no particular desire to enlighten them, but I had some difficulty in restraining myself from laughing in their faces, so full of stupid importance. (p. 152)

L'effetto della provocazione di siffatta meschinità morale su Marlow si coglie nel linguaggio che il narratore usa, dove risalta una umanità colta in gesti e necessità animaleschi (*to devour, to gulp* ecc.) o di una immoralità di nessuna audacia (*to filch*). La 'sepulchral city' è sì la città dei morti, ma di una morte biologica, che nulla ha a che vedere con la metafisica folgorazione della verità percepita. E se sul piano storico anche la morte di Kurtz non può non essere una morte fisica, essa comunque ha il rilievo dell'eccezionalità e dell'esemplarità, e non la volgare anonimità dei morti vivi che si presentano a Marlow.

La città sepolcrale accoglie anche un altro tipo di umanità: quella che ignora innocentemente. L'oscurità che la circonda non è quella che porta loro profitto, ma quella che garantisce la loro sopravvivenza. Creature fragili, vivono artificialmente nel mondo: una sopraddose di artificio è la loro difesa. Come era accaduto per la influente zia di Marlow che lo aveva raccomandato alle altre gerarchie della Compagnia, l'innocenza può storicamente essere trascinata alla degradazione, sposarne gli assunti, e tuttavia rimanere tale.

La zia è travolta dalla retorica della 'missione' imperialistica ecc. ma se vi crede è perché l'innocenza è una struttura, una forma che deve pure essere riempita da un contenuto. Quando nell'imminenza del viaggio la donna parlerà di Marlow come un 'emissario di luce', come una specie di 'apostolo', basterà ricordare che per lei l'esperienza di Marlow non poteva non essere romantica meravigliosa (« It will be delightful... It is a glorious idea ») oppure che a protezione dell'« heart of darkness » il suo consiglio era di indossare della flanella, per renderci conto come l'ideologia imperialista che traspare dal suo linguaggio non è che la veste provvisoria di una fondamentale, irrimediabile ingenuità.

L'altra figura femminile da cui emerge la stessa qualità di spirito è la fidanzata di Kurtz, presso cui Marlow si reca per restituire il ritratto e alcune lettere di Kurtz:

She struck me as beautiful — I mean she had a beautiful expression. I know that the sunlight can be made to lie, too, yet one felt that no manipulation of light and pose could have conveyed the delicate shade of truthfulness upon those features. She seemed ready to listen without mental reservation, without suspicion, with out a thought for herself. (pp. 154-55).

Non solo l'integrità morale è la qualità che risalta dal ritratto della fidanzata, ma tutto ciò che vi si accompagna: la completa disponibilità di sé, l'innocenza, la sincerità. Sono queste le qualità che determinano l'atteggiamento di Marlow, che gettano le fondamenta per la pietosa bugia. Marlow, sappiamo, è il depositario della terribile 'eredità' di Kurtz. Già all'approssimarsi dell'incontro con la fidanzata ritorna alla sua mente (e ai suoi occhi) l'angoscioso grido « the horror, the horror! »: e la visione di un Kurtz Capaneo che imprecaando conquista la verità e muore.

Ora a Marlow si presenta il dilemma di comunicare le ultime parole di Kurtz alla donna. Dilemma in quanto quella comunicazione è un colpo mortale perché coincide con la verità. Quando Marlow rileva che la fidanzata non aveva alcuna riserva mentale, non aveva quella difesa personale che è il sospetto, e si disponeva ad ascoltare senza alcuna remora o pregiudizio, metteva implicitamente in chiaro che se c'era una persona che aveva potenzialmente tutte le qualità per cadere vittima della verità, quella era la fidanzata.

Marlow sceglie di salvarla piuttosto che rendere giustizia a Kurtz in forza della assoluta innocenza della donna. Marlow infatti avverte che l'artificiale mondo in cui la fidanzata vive è dovuto non a un calcolo di interesse personale, ma è la condizione basilare perché essa rimanga in vita. L'oscurità che la circonda è la scorza che garantisce la sua incolumità.

Marlow avverte la profonda disonestà dell'impari lotta tra la verità e l'uomo. La fidanzata cattiva la sua simpatia perché dinanzi alla verità le mancherebbe anche ciò che riscatta parzialmente la slealtà di quel cimento: la consapevolezza del pericolo. Se la morte è la vendetta delle forze oscure imprudentemente tentate, qualche volta la morte si giustifica in quanto storicamente la ricerca del mistero coincide con la degradazione. La morte punisce la degradazione. Ma è atroce vedere la morte trionfare anche sull'innocenza: il Marlow che dice la bugia alla fidanzata (sostituendo al grido

di Kurtz il nome della donna come ultima espressione di Kurtz morente) è il Marlow che si rifiuta di annientare quella purezza di spirito. E se quell'innocenza ha forme storiche di degradazione (l'imperialismo intimistico della zia) Marlow sa riconoscerli la necessità, l'onestà dell'intenzione: come gesto esorcistico e di sopravvivenza.

È necessario qui recuperare nella loro evidenza tutte le forze che giustificano quella bugia. Se ci sfuggono, rischiamo di liquidare semplicisticamente la bugia come spia dell'antifemminismo o dell'anti-intellettualismo di Conrad⁶. Il tema della bugia come salvezza di un'anima è già adombrato allorché a Marlow, prima che s'incontri con la donna, si ripresenta la verità nei termini di un'invasione delle forze oscure della foresta:

It was a moment of triumph for the wilderness, an invading and vengeful rush which, it seemed to me, I would have to keep back alone for the salvation of another soul. (p. 156).

La richiesta della fidanzata è solo incidentalmente di conoscere le ultime parole di Kurtz: è in realtà la richiesta di sopravvivere mediante un'illusione quale che sia (qui sotto la specie di un valore-ricordo). L'illusione è la condizione della sopravvivenza: e nelle forme innocenti in cui è vissuta suscita l'infinita comparsione di Marlow. Quando la fidanzata prima di sentire le ultime parole di Kurtz dichiara a Marlow di volere qualcosa 'con cui vivere' (« I want — I want — something — something — to — to live with ») ha già inconsapevolmente ma irrevocabilmente deciso di non volere la verità.

Se vuole continuare a vivere come può Marlow comunicare il grido di Kurtz? O la verità o la vita. E se non avverte personalmente la 'darkness', le forze irrazionali della vita — che senso ha rivelare l'orribile sentenza di Kurtz? No, Marlow ti corre alla menzogna; s'inchina dinanzi all'illusione che salva («...bowing my head before the faith that was in her, before that great and saving illusion that shone with an unearthly glow in the dark-

ness...»). Nella volgare e turpe commedia di chi ostenta borghese rispettabilità e perfetta sicurezza, Marlow avverte nel mondo iluso della donna non già l'affermazione della sua meschinità, ma la condizione originale dell'umanità: la cui sopravvivenza è irrimediabilmente legata a una illusione.

Le forze oscure del mistero si vendicheranno selvaggiamente contro chi le vorrà profanare in una ricerca dettata da una stretta dimensione personale. Non sopporteranno il gesto osceno del comandante della Eldorado Exploring Expedition che pretende abbracciarle (« I saw extend his short flipper of an arm for a gesture that took in the forest, the creek, the mud, the river... ») ma sopporteranno l'innocua cecità della fidanzata, e la pietosa bugia di Kurtz come una bagattella (« The heavens do not fall for such a trifle »).

È solo riducendo la 'bugia' dalla sua dimensione universale alle sue implicazioni particolari che può sorgere il problema dell'antifemminismo di Conrad. Spostando l'accento dall'innocenza in sé a chi è di fatto innocente, scopriamo che chi è fuori dalla verità è la donna, la zia, la fidanzata. Ricorderemo le parole di Marlow dopo che la zia si era abbandonata alla 'retorica' della missione: « It's queer how out of touch with truth women are » (p. 59) o, ancora, in un'anticipazione della futura bugia, quando Marlow si lascia scappare la parola ragazza:

Girls! What? Did I mention a girl? Oh, she is out of it — completely. They — the women I mean — are out of it — should be out of it. We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse. Oh, she had to be out of it. (p. 115)

Senonché ciò che maggiormente importa è l'incompatibilità tra la verità e l'innocenza, e il dramma della vita che per essere s'illude o dimentica: e non, o in una misura affatto secondaria, la classe di persone che lo scrittore rappresenta in quelle condizioni.

L'illusione delle donne è solo un tipo particolare di illusione: si distingue da quella generale solo per il fatto di essere più illusa e a sfondo rosa — da qui l'innocenza che la riscata. Che la storia dell'uomo sia la storia di una universale illusione è tutta l'esperienza di Marlow a confermarci. Tola quella tragica di Kurtz (che si cambia in verità nell'atto che Kurtz significativamente muore)

⁶ Cf. W. F. WRIGHT, *Romance and Tragedy in Joseph Conrad*, N. Y., 1966.

essa in varie forme (nel mito della scienza, dell'imperialismo ecc.) ci si presenta come vissuta da tutti e nell'ordine di varie grandezze di degradazione. Se l'illusione della fidanzata suscita la compassione di Marlow è perché essa pateticamente si eleva a paradigma dell'umana tragedia: o quel mondo artificiale e la vita, o la realtà e la morte.

* * *

« And this also », said Marlow suddenly, « has been one of the dark places of the earth » (p. 48). Il Marlow che esordiva ricordando la 'darkness' dell'Inghilterra preromana è il Marlow che diceva dell'universalità del significato e della esperienza di Kurtz. La primordietà del paesaggio naturale del Congo è quella stessa che si affacciò alla vista smarrita di un comandante di una trincea imperiale o di un cittadino in toga in esplorazione oltre la Gallia. Una identica desolazione, una stessa estraneità di ambiente fisico, una identica immensità di spazi, sono lo sfondo di un'avventura che si ripete nella sua degradazione, nella sua grandezza, nella sua provvisoria, precaria, stabilità.

Le vicende storiche non intaccano l'essenza del dramma umano, non mutano i termini del conflitto. Luce e ombra, civiltà e foresta, verità e bugia, si ripetono in diversi luoghi, in diversi tempi. Ma qui la cornice e gli eventi del racconto suggeriscono di più. A sottolineare un'affinità, un parallelismo attuale, tra i due continenti in queste esperienze come dati e come valori, c'è anche una contemporaneità di vicende reali e simboliche: il gesto delle braccia levate che rivendicano il possesso di Kurtz non è solo dell'indigena in Africa, ma della fidanzata in Europa. Una stessa lingua mortale può colpire l'europeo Fresleven e il timoniere negro. Oriente e Occidente s'incontrano in Marlow, che come narratore ha assunto le pose di un Buddha. E se il tempo o la storia separano, la natura, nella sua continuità fisica, abbraccia e unisce: il riflusso del fiume, le maree — e il cielo che si salda con il mare — annullano ogni possibile geografica distanza⁷.

Marlow ha finito di raccontare. Cessa ora il silenzio e la im-

⁷ Cfr. L. Gurko, *J. Conrad, Giant in Exile*, London 1958.

mobilità degli ascoltatori. Si passa ora al lavoro: e forse non solo perché già è cominciata la bassa marea, ma perché la fine della narrazione ha adombrato una insostenibile verità, la terribile sentenza di Kurtz. Chi vuol sopravvivere non può che compromettersi con la carne putrefatta d'ippopotamo, affossandola nell'oblio dell'azione.

GIOVANNI CIANCI