

OGGETTOI E SOGGETTI

2

Collana diretta da
Bartolo Anglani

$\frac{A10}{786}$

Direttore

Bartolo Anglani

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Comitato scientifico

Pérette–Cécilia Buffaria

Université de Poitiers

Alessandra Squeo

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Bruno Brunetti

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Ferdinando Pappalardo

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Mario Sechi

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

OGGETTI E SOGGETTI

L'oggetto e il soggetto sono i due poli che strutturano la relazione critica secondo Starobinski. Il critico individua l'oggetto da interpretare e in qualche modo lo costruisce, ma lo rispetta nella sua storicità e non può farne un pretesto per creare un altro discorso in cui la voce dell'interprete copre la voce dell'opera. Ma d'altro canto egli non si limita a parafrasare l'opera né ad identificarsi con essa, ma tiene l'oggetto alla distanza giusta perché la lettura critica produca una conoscenza nuova. In questa collana si pubblicheranno contributi articolati sulla distinzione e sulla relazione tra gli «oggetti» e i «soggetti», ossia fra il testo dell'opera o delle opere e la soggettività degli studiosi.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare innanzi tutto i miei studenti dell'Università della Polinesia Francese, che con il loro entusiasmo e le loro storie hanno nutrito la mia riflessione.

Grazie anche ai miei genitori, che mi hanno sostenuto nella scrittura di questo libro, e a Franco Fiorentino che ha diretto con perspicacia e pazienza la tesi di dottorato da cui ha avuto origine.

Last but not least grazie a Pierre, senza cui nulla di tutto questo sarebbe mai stato possibile

Paola Carmagnani
Luoghi di tenebra
Lo spazio coloniale e il romanzo



Copyright © MMXI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4420-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2011

Per Sam e Anita

Indice

Introduzione

1. Esotismo perturbante

1.1. Identità e alterità

1.2. «Qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto»

2. *Liaisons dangereuses*. Esotismo erotico nel romanzo francese

2.1. Alle origini del romanzo coloniale: Pierre Loti

2.2. Lo spazio coloniale e il romanzo francese

3. Gotico tropicale

3.1. Il romanzo d'avventura

3.2. *Romance*

3.3. Il romanzo d'avventura e lo spazio coloniale

3.4. L'Africa gotica di Rider Haggard

4. «L'orrore! L'orrore!»

4.1. Conrad e il romanzo d'avventura

4.2. *Cuore di tenebra*

Nota conclusiva

Introduzione

Lo spazio coloniale e il romanzo. L'origine di questo saggio, che è nato come tesi di dottorato e si è poi elaborato nel corso degli anni attraverso i corsi di Letteratura Comparata tenuti all'Université de la Polynésie Française, sta in una riflessione di Franco Moretti contenuta nel suo *Atlante del romanzo europeo*: «Ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia», scrive Moretti, «nel romanzo moderno, quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada»¹. All'epoca, il titolo della mia tesi di dottorato era *Spazi esotici nel romanzo inglese e francese (1880–1914)*. Mi trovavo a Parigi e passavo le mie giornate alla Bibliothèque Nationale a leggere quella che avrebbe costituito la parte francese del mio *corpus*: una sterminata quantità di romanzi tardo-naturalisti ambientati in diverse aree dei domini d'oltremare. Più tentavo di definire una serie di temi specifici a ciascuna delle aree coloniali in cui erano situate le storie di questi romanzi, più mi convincevo che la strada era un'altra: che bisognava fare astrazione dalle rappresentazioni specifiche e cercare invece un *pattern* generale dello spazio coloniale, una serie di costanti che cominciavo a intravedere. L'ipotesi di Moretti è venuta provvidenzialmente a confermare la mia intuizione: se ogni spazio determina, o quantomeno incoraggia, un certo tipo di storia, forse potevo allora davvero mettermi alla ricerca di un intreccio comune, «determinato», «incoraggiato» dallo spazio coloniale.

Durante l'elaborazione della tesi, l'approccio di Moretti alla storia letteraria continuava a parermi sempre più convincente e appassionante. Da allora, le riflessioni contenute nell'*Atlante del romanzo europeo* e nel resto della sua opera critica non hanno mai cessato di accompagnare la mia lettura dei testi letterari e hanno profondamente nutrito la scrittura di questo saggio. «I testi letterari — scrive Moretti — sono prodotti *storici* organizzati secondo criteri *retorici*» e il compito della critica letteraria dovrebbe consistere nel «render conto di entrambi i lati dei propri oggetti: nell'elaborare cioè un sistema di concetti che

¹ F., MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800–1900*, Einaudi, Torino, 1997, p. 74.

siano allo stesso tempo storiografici e retorici»². L'apparato teorico necessario a compiere questo tipo di operazione è quello fondato sul concetto di genere letterario o meglio, secondo l'elaborazione che ne propone Moretti, di «forma simbolica». All'origine di tale concetto c'è un saggio di Panofsky intitolato per l'appunto *La prospettiva come forma simbolica*, in cui l'emergere della prospettiva viene spiegato in connessione con una nuova concezione dello spazio e della funzione ordinatrice che viene ad assumervi il soggetto umano, una concezione originatasi nella fisica sperimentale e poi definitivamente codificata dalla filosofia kantiana. «Un procedimento artistico — spiega Moretti — viene dunque ad assumere il suo significato più pieno alla luce *non* di altri fenomeni artistici, ma di prodotti del pensiero scientifico o filosofico: è in correlazione con questi ultimi, infatti, che la sua “forma” diviene comprensibile e rivela la propria funzione culturale.»³ Di qui nasce l'idea di «una storia della letteratura che sappia risciversi come *sociologia delle forme simboliche*, storia delle convenzioni culturali»⁴: l'idea di una storia letteraria che sappia mettere in relazione i testi letterari con una serie di fenomeni extraletterari che si rivelano caso per caso pertinenti, nella misura in cui essi suscitano «delle reazioni culturali, dei sistemi di valutazione che si traducono in strategie retoriche»⁵, nella misura, cioè, in cui incidono sull'aspetto più specificamente formale della letteratura. È quello che ho tentato di fare in questo saggio. Mettere in relazione i testi non solo con il loro contesto letterario, ma anche e soprattutto con il loro contesto storico, culturale e ideologico, analizzandone gli intrecci come delle «rappresentazioni simboliche» di alcuni aspetti particolarmente rilevanti di quel contesto extraletterario: nel caso specifico, del discorso sull'identità e sull'alterità elaborato alla fine del secolo da una serie di discipline emergenti, come l'antropologia, le scienze naturali, la psichiatria, la psicanalisi.

Il contesto storico del mio *corpus* è quello della cosiddetta «età degli imperi»: come scrive Edward W. Said, nell'Europa della fine del XIX secolo «scarcely a corner of life was untouched by the facts of

² Id., *L'anima e l'aripa*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987, p. 11.

³ Ivi, p. 21.

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ Ivi, p. 25.

empire; the economies were hungry for overseas markets, raw materials, cheap labour, and hugely profitable land, and defence and foreign-policy establishments were more and more committed to the maintenance of vast tracts of distant territory and large numbers of subjugated peoples»⁶. Gli «spazi esotici» di cui si occupava la mia tesi erano dunque, irrimediabilmente, degli spazi coloniali e in quanto tali costituivano anche uno degli oggetti privilegiati di una serie di approcci critici come i *Cultural Studies* o i *Post-colonial Studies*, che tendono troppo spesso a leggere la letteratura come una generica espressione culturale, dimenticandone gli aspetti più propriamente formali. Pur offrendo una serie di analisi brillanti di alcuni celebri romanzi coloniali, anche un testo di riferimento come il celebre *Culture and Imperialism* di Said si interessa in primo luogo all'ideologia, utilizzando la letteratura come un esempio particolarmente significativo del generico discorso culturale che la veicola. Nel suo saggio inoltre, Said si occupa di Camus, di Kipling, di Conrad, e se far emergere il discorso coloniale contenuto all'interno di opere relativamente complesse può senz'altro rappresentare una sfida interessante, che dire invece del mio *corpus*, in gran parte costituito da una letteratura di massa infarcita di grossolani stereotipi razzisti per cui questo tipo di lettura diventa fin troppo facile, fin troppo «naturale»? Leggere questi testi come «forme simboliche», come «prodotti storici organizzati secondo criteri retorici», significava invertire la direzione dell'analisi: partire dalle forme, dai procedimenti specificamente letterari, per arrivare a far emergere l'ideologia; spostare l'oggetto della focalizzazione dall'ideologia alla sua specifica configurazione letteraria.

Nell'*Atlante del romanzo europeo*, Moretti dedica un breve capitolo a un argomento molto vicino a quello di cui si occupa questo saggio: ai romanzi europei che fra la fine del XIX secolo e i primi decenni del secolo successivo situano le loro storie in Africa. Su una carta geografica dell'Africa, la forma dei percorsi narrativi contenuti in questi romanzi appare sempre la stessa: una linea isolata e unidimensionale, che parte dalla costa e va verso l'interno del continente, come il celebre fiume di Conrad, «enorme, straordinariamente simile, sulla carta, a un immenso serpente srotolato, con la testa nel mare, il corpo

⁶ E.W. SAID, *Culture and Imperialism*, Vintage, London, p. 7.

disteso che si snodava lontano entro una regione vastissima, e la coda che si perdeva nelle profondità del continente»⁷. «Una linea isolata», commenta Moretti,

senza deviazioni o diramazioni. [...] In queste storie [...] si dà un solo tipo di movimento: avanti o indietro. Non sono previsti sviluppi laterali: non sono previste *alternative* al cammino prescritto, ma solo ostacoli — e dunque avversari. Amici, e nemici. Da una parte i bianchi, la guida, la tecnologia occidentale, una vecchia mappa un po' stinta. Dall'altra... Dall'altra leoni, caldo, liane, elefanti, mosche, pioggia, malattie — e indigeni. Tutti avvicinati, tutti *equiparati* dalla loro funzione narrativa di ostacoli: tutti egualmente in-oscibibili e pericolosi⁸.

Per spiegare come si è arrivati a questa particolare forma narrativa Moretti ricorre ai dati offerti dalla storia economica, che mostrano la linea di sviluppo del sistema dei trasporti coloniali in Africa: la stessa linea isolata che collega la costa all'interno del continente. «Non è che in Africa non ci siano le strade: al contrario, una rete viaria africana esiste da secoli [...] Non è che la rete non esista: è che non rientra negli interessi, e dunque neanche nella *percezione* europea dell'Africa.»⁹ Ecco un buon esempio di come l'analisi delle forme letterarie possa far emergere l'ideologia in esse contenuta e addirittura nascosta¹⁰. Allargando il campo d'indagine aperto da Moretti verso altri territori coloniali, — non solo l'Africa, ma anche l'Indocina, la Polinesia — ritroviamo la stessa linea isolata del percorso della penetrazione occidentale, lo stesso intreccio lineare e l'ipotesi di partenza sembra dunque confermata: facendo astrazione dalle specificità dei diversi spazi narrativi, lo spazio coloniale considerato nel suo insieme determina uno specifico tipo di storia comune. Per citare ancora Moretti, distogliere lo sguardo dal particolare e guardare il proprio oggetto «da lontano» offre a volte una visione straordinariamente più chiara: «La

⁷ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness* (1902), Einaudi, Torino, 1999, p. 19.

⁸ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 62.

⁹ Ivi, p. 65.

¹⁰ Vedi E.W. SAID, *op. cit.*, p. XIII: «The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them».

distanza fa vedere meno i dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme»¹¹.

«Penetrare; prendere; andar via (e all'occorrenza distruggere). È la logica spaziale del colonialismo: replicata e 'naturalizzata' dall'intreccio lineare»¹², scrive Moretti nell'*Atlante* a proposito del romanzo coloniale ambientato in Africa. Man mano che la mia ricerca procedeva però, mi convincevo sempre più che questo tipo di descrizione non era sufficiente, che c'era ancora qualcosa che sembrava sfuggire a questa rappresentazione simbolica semplice dell'ideologia coloniale e che in qualche modo giocava un ruolo determinante. In una parte consistente dei romanzi coloniali inglesi e francesi pubblicati negli ultimi decenni del XIX secolo infatti, l'alterità nemica che gli eroi bianchi si trovano a fronteggiare non è soltanto sconosciuta, misteriosa, radicalmente diversa. Se fa così paura, è invece proprio perché all'interno della sua radicale non familiarità c'è qualcosa di stranamente e oscuramente familiare, che viene a perturbare la polarità simbolica dell'ideologia dando luogo a una sorta di vertigine in cui la realtà esotica circostante sembra strappata al suo consueto orizzonte di significati e diventa improvvisamente uno specchio che riflette i tratti del volto di chi la osserva. Veniamo qui ai «luoghi di tenebra» che danno il titolo a questo saggio, e anche alle sue origini più profonde e più lontane, che forse risalgono ai pomeriggi piovosi della mia infanzia passati a immaginare diavoli nella bottiglia, mummie e streghe, tanto più terrificanti e attraenti quanto più esotici erano gli spazi in cui si muovevano. Un *esotismo perturbante*: questa è la definizione migliore che sono riuscita a trovare per il tipo di rappresentazione simbolica offerta dalla gran parte dei romanzi che utilizzano lo spazio coloniale. Più ci riflettevo, più questo aspetto mi pareva essenziale, finché non è diventato l'elemento centrale della tesi che tento di dimostrare in questo saggio: che lo spazio coloniale determini *una rappresentazione simbolica ambivalente*, volta a ribadire la divisione canonica radicata nella cultura occidentale fra «noi» e gli «altri», minandone però allo stesso tempo le fondamenta attraverso un esotismo perturbante

¹¹ F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, p. 3.

¹² ID., *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 66.

che veicola l'immagine di un'identità in bilico, che rischia di venire inghiottita e di confondersi con il cuore di tenebra dell'alterità.

Il primo capitolo si occupa di definire l'esotismo perturbante in quanto categoria estetica, psicologica e culturale. Tenterò innanzi tutto di analizzare la configurazione generale del discorso sull'alterità negli ultimi decenni del XIX secolo, distinguendone gli elementi essenziali, rintracciandone l'origine in una costellazione di diversi discorsi specialistici e mostrando in che modo questi segmenti eterogenei confluiscono all'interno della rappresentazione esotica che si radica nell'immaginario collettivo. Alla ricostruzione di questo specifico contesto culturale segue un approccio formale dell'esotismo perturbante, volto ad analizzare i meccanismi psicologici e i procedimenti artistici costitutivi di ciascuno dei due termini.

All'interno dell'insieme generale del *corpus* ho poi tentato di distinguere due modelli, che elaborano diversamente le convenzioni comuni dell'esotismo perturbante: il romanzo coloniale d'ascendenza naturalista la cui diffusione appare limitata esclusivamente all'area francese, che analizzerò nel secondo capitolo, e il romanzo d'avventura esotico, diversamente diffuso in Francia e in Inghilterra, a cui è dedicato il terzo capitolo. La prospettiva sincronica entro cui si situa questo confronto si allunga però sull'asse della diacronia, tentando di guardare anche al destino di ciascuno dei due modelli all'interno dell'evoluzione letteraria. Come vedremo, il modello del romanzo coloniale francese si sclerotizza in una vera e propria formula narrativa, fondata sui paradigmi di un romanzo naturalista in declino e incapace di accogliere al suo interno qualsiasi elemento formale in grado di rinnovarla. Molto diverso sembra invece il destino del romanzo d'avventura all'interno della narrativa inglese: irresistibilmente debordante dai ristretti confini della letteratura popolare per ragazzi a cui era originariamente assegnato, catapultato addirittura al centro del dibattito critico sul romanzo e soprattutto, come tenterò di dimostrare, anello di transizione essenziale verso il Modernismo.

Nel terzo capitolo spiego quelle che sono a mio avviso le ragioni essenziali della straordinaria efficacia formale di questo modello. Da questo punto di vista, l'aspetto fondamentale che lo caratterizza mi pare essere la sua elasticità, che gli permette di assorbire senza disgregarsi una serie di elementi mutuati da altre forme letterarie limitrofe.

Come vedremo, il romanzo d'avventura esotico ottocentesco è infatti fondato sul recupero e sulla rielaborazione della struttura del resoconto dei viaggi d'esplorazione, che fin dal XVIII secolo era stato il veicolo privilegiato dell'ideologia espansionista. Alla fine del XIX secolo l'era delle grandi esplorazioni era ormai conclusa, sull'atlante gli spazi bianchi erano stati tutti cartografati e riempiti dei colori del possesso coloniale, e il romanzo d'avventura esotico si incarica allora di rinnovare il mito della conquista geografica, di creare nuovi territori immaginari da esplorare e di continuare a raccontare le storie dei coraggiosi avventurieri bianchi che avevano fatto sognare intere generazioni, mascherando la meno esaltante realtà del colonialismo. Come scrive Martin Green, i romanzi d'avventura «were [...] the stories England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer and rule»¹³. D'altra parte però, su questa rielaborazione del resoconto dei viaggi d'esplorazione il romanzo d'avventura riesce a innestare efficacemente anche la narrazione ideologicamente antitetica dell'esotismo perturbante, grazie a una serie di elementi che esso prende a prestito da un altro genere narrativo limotrofo: il racconto fantastico. Sul percorso lineare dell'esplorazione infatti, gli eroi bianchi cominciano sempre più spesso a incontrare un nuovo tipo di nemico, assai più inquietante dei tradizionali selvaggi arretrati. Dalle strade di Londra e dai castelli della Transilvania, il terrificante antagonista del romanzo gotico di fine secolo migra verso i caldi territori delle colonie d'oltremare e un'inedita orda di vampiri tropicali e di streghe esotiche viene così a destabilizzare le vecchie sicurezze degli indomiti conquistatori. Tramite queste figure perturbanti, il romanzo d'avventura ufficialmente dedicato a rinsaldare l'ideologia del progresso apre dunque uno spiraglio attraverso il quale la coscienza occidentale intravede la propria oscura identità pulsionale: uno spiraglio che però immediatamente si richiude, prudentemente nascosto da un intreccio che prevede la pronta eliminazione degli antagonisti e la ricostituzione più o meno efficace dell'ideologia. «La lezione che queste opere vogliono impartire», scrive Franco Moretti a proposito

¹³ M., GREEN, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, Routledge & Kegan, London, 1980, p. 3.

della letteratura del terrore, «è che non bisogna aver paura delle *proprie* rimozioni, della scissione della *propria* psiche. No: bisogna aver paura del *mostro*, di qualcosa di *materiale*, di qualcosa di *esterno*»¹⁴: qualcosa di doppiamente esterno in questo caso, *esotico* — lontano nello spazio e nel tempo — e *fantastico* — al di fuori delle leggi naturali. La soluzione formale offerta dal romanzo d'avventura esotico è dunque fondata su un compromesso particolarmente seducente, che gli permette di rappresentare in maniera estremamente efficace e rassicurante le contraddizioni che attraversavano la cultura occidentale alla fine del secolo: il mito del progresso che era al centro dell'ideologia coloniale, e le ansie di una civiltà alle prese con le prime indagini dei misteri della propria psiche.

Le ragioni formali che spiegano la straordinaria efficacia narrativa del romanzo d'avventura esotico incontrano inoltre in Inghilterra un contesto letterario particolarmente propizio. Qui, ciascuna delle due forme su cui esso fonda la sua elaborazione narrativa — il resoconto dei viaggi d'esplorazione e il racconto fantastico — possedeva infatti una lunga e consolidata tradizione. Segnato da un duraturo pregiudizio morale nei confronti della finzione romanzesca, il sistema letterario inglese aveva fin dall'inizio offerto al resoconto dei viaggi d'esplorazione un singolare statuto di rispettabilità, proprio in virtù della sua rivendicata posizione al di fuori del terreno pericoloso della *fiction*. La narrativa fantastica d'altra parte, poteva vantare la rispettabilità di una forma ben radicata nella tradizione nazionale già dall'inizio del XIX secolo, costantemente ripresa e rielaborata fino al romanzo gotico della fine del secolo. Nonostante le canoniche divisioni instaurate fra *novel* e *romance*, letteratura seria e *entertainment*, il sistema letterario inglese era in realtà estremamente duttile: tutte queste barriere istituzionali sembrano fatte apposta per essere sistematicamente trasgredite e il romanzo d'avventura riesce infatti a uscire rapidamente dagli angusti confini della letteratura per l'infanzia e dall'universo della letteratura popolare, penetrando addirittura nella cerchia esclusiva del dibattito teorico sulla forma romanzesca. Come si vedrà, una delle figure centrali di questo dibattito fu significativa-

¹⁴ F., Moretti, *Dialettica della paura*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 129–30.

mente Robert Louis Stevenson, il celeberrimo autore di *Treasure Island* e di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: un romanzo d'avventura e un racconto fantastico. In Francia, invece, le cose andarono diversamente. All'interno di un sistema romanzesco assai più rigido e nutrito da una lunga tradizione teorica assente dal panorama inglese, il romanzo d'avventura resta ineluttabilmente prigioniero dell'orizzonte della letteratura per l'infanzia. Così, per citare soltanto l'esempio più celebre, i romanzi di Jules Verne escono nella splendida collana della *Bibliothèque d'éducation et de récréation* delle edizioni Hetzel, prestigiosissima ma pur sempre riservata a un pubblico infantile. Obiettivo essenziale di questa collana era di presentare ai giovani lettori la pedagogia scientifica e la didattica morale «sous une forme qui provoque l'intérêt»¹⁵, come scriveva l'editore Hetzel, attraverso un universo narrativo in cui l'avventura diventava un viaggio d'esplorazione senza sosta rinnovato, volto a ridurre sistematicamente l'intero universo al dominio della scienza occidentale. Da questo universo è ufficialmente bandita la percezione nuova e problematica di un'identità contraddittoria. Non c'è spazio qui per eroi perturbati e nemici perturbanti e quando le celebri macchine verniane confondono i confini fra realtà e fantasia, possibile e impossibile, l'effetto non è mai fantastico, ma piuttosto fantascientifico: «de petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles»¹⁶, e soprattutto non al di fuori della linea di sviluppo delle conquiste scientifiche effettivamente realizzate. La funzione del *merveilleux scientifique* verniano non è mai di perturbare la coscienza, ma al contrario di offrire agli eroi degli strumenti supplementari che li aiuteranno nella loro irresistibile conquista dell'universo.

All'interno della narrativa «seria», destinata a un pubblico adulto, i territori coloniali divengono invece in Francia lo spazio narrativo privilegiato di un filone particolare del romanzo naturalista inaugurato paradossalmente da Pierre Loti, un autore che in origine nulla aveva a che spartire con Zola e i suoi discepoli. Nel secondo capitolo seguirò dunque il percorso tortuoso che nell'arco di due romanzi, *Le Mariage*

¹⁵ P., VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1972, p. 560.

¹⁶ T., TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p. 59.

de Loti (1880) e *Le Roman d'un spahi* (1881), porta Loti a elaborare una formula narrativa di grande successo fondata sulla storia della relazione erotica fra un eroe bianco e un'eroina esotica, rielaborata poi da una schiera di imitatori secondo i canoni della narrazione naturalista. Ritroviamo qui, nei tratti delle seducenti eroine esotiche, la figura di un antagonista perturbante che minaccia la solida coerenza dell'identità occidentale, rivelandone le contraddizioni. Il compromesso formale che permette di riassorbire la rivelazione perturbante dell'identità pulsionale si riduce qui alla trascrizione in chiave esotica di quel processo di «degenerazione» che la narrazione naturalista aveva già descritto nei quartieri popolari di Parigi e nelle campagne francesi: l'eroe che ha trasgredito il divieto intrecciando una *liaison dangereuse* con l'eroina esotica viene punito, perde il diritto alla propria identità d'origine e, come dicono gli inglesi, *goes native*, si assimila completamente al cuore di tenebra dell'alterità che l'ha inghiottito. Vera e propria formula narrativa ripetuta di romanzo in romanzo e costretta entro i limiti di un paradigma naturalista ormai in declino, il romanzo coloniale rimase ai margini dell'evoluzione narrativa francese, pur continuando a riprodursi fino agli anni Trenta del Novecento, soddisfacendo in maniera sempre più esplicita l'immaginario erotico dei suoi lettori.

Il percorso intrapreso attraverso le forme e le figure dell'esotismo perturbante della fine del secolo non può che concludersi con un capitolo dedicato a *Cuore di tenebra*, la celebre novella africana di Conrad che di quell'esotismo è interamente nutrita, ma che riesce allo stesso tempo a sovvertirne radicalmente il significato. Dal *distant reading* grazie al quale sono riuscita a definire il *pattern* generale della *forma simbolica* generata dallo spazio coloniale e dei due modelli essenziali all'interno dei quali essa si elabora, passo dunque in questo capitolo conclusivo a un più tradizionale *close reading*, che procede però dal confronto sistematico fra il testo di Conrad e le convenzioni dei romanzi esotici precedentemente esaminate. Si tratta dunque di sottrarre *Cuore di tenebra* alla torre d'avorio del canone per restituirla al terreno della letteratura di massa da cui procede l'evoluzione letteraria, riportando alla luce il legame fra le forme ottocentesche dell'esotismo perturbante e l'innovazione formale che conduce al Modernismo. Più specificamente, l'analisi di *Cuore di tenebra* viene a ribadire

l'efficacia formale del modello del romanzo d'avventura esotico, mostrando in che modo il potenziale narrativo insito nella sua struttura si sia prestato a un'ulteriore e più determinante elaborazione formale.

Misteriosa, pulsionale, inquietante come da copione e anche di più, l'alterità africana ritorna nel racconto di Conrad a turbare profondamente la coscienza dell'eroe bianco. Tuttavia, lo strappo aperto dall'esotismo perturbante nel solido tessuto dell'identità occidentale rifiuta questa volta di lasciarsi ricucire: privato di un salvifico nemico esterno, l'eroe si ritrova in definitiva solo di fronte al proprio cuore di tenebra. Il percorso lineare dell'avventura di Marlow, che riprende significativamente il modello del resoconto del viaggio d'esplorazione già utilizzato dal romanzo d'avventura, si trasforma allora in un percorso di conoscenza o, più precisamente, di «iniziazione», dove il punto estremo della navigazione coincide con il culmine dell'esperienza. È a partire da questo punto estremo del percorso fisico e interiore che Marlow potrà raccontare l'avventura africana, radicalmente demistificata dall'esperienza acquisita. Abbandonate le finzioni consolatorie dell'esotismo coloniale, l'Africa verrà infine restituita al suo impenetrabile mistero e sarà invece la civiltà occidentale a rivelare la sua verità nascosta. L'essenza stessa di questa verità è però l'incoerenza, il caos di un'identità irrimediabilmente esplosa, e restituire questa verità implica allora la ricerca di un linguaggio nuovo, capace di sfuggire a ogni forma di coerenza fittizia. Nell'elaborazione offerta da Conrad, l'incontro con l'alterità perturbante diventa così lo strumento essenziale che permette di rimettere radicalmente in discussione non solo le fondamenta della propria identità, ma anche e soprattutto la forma e le funzioni della narrazione stessa.

Come gli ascoltatori di Marlow sull'imbarcazione ancorata nell'estuario del Tamigi, attraverseremo dunque in queste pagine i luoghi di tenebra dell'alterità esotica, per giungere infine, al termine del percorso, di fronte alla definitiva rivelazione della tenebre della «civiltà» e alle macerie del suo linguaggio.

Capitolo I

Esotismo Perturbante

1.1. Identità e alterità

«Throughout the exchange between Europeans and their “others” that began systematically half a millennium ago», scrive Said,

the one idea that has scarcely varied is that there is an “us” and a “them”, each quite settled, clear, unassailably self-evident. [...] the division goes back to Greek thought about barbarians, but, whoever originated this kind of “identity” thought, by the nineteenth century it had become the hallmark of imperialist cultures as well as those cultures trying to resist the encroachments of Europe¹.

Un elemento fondamentale nella costruzione dell'identità occidentale è l'immagine tranquillizzante di una civiltà giunta al suo apogeo attraverso un progresso rettilineo, cumulativo e irreversibile. Questa ideologia del progresso si costruì nella seconda metà del XIX secolo attraverso l'incontro di segmenti di problematiche scientifiche di diversa provenienza, identificabili con le strategie e le ipotesi di ricerca sviluppate nell'ambito dell'archeologia preistorica, della geologia e della biologia. Modalità discorsive sviluppate all'interno di campi diversi del sapere entrano a far parte di un linguaggio nuovo, che trovò il suo luogo di elaborazione privilegiato nell'antropologia, scienza emergente a cui la particolare congiuntura scientifica e ideologica fornì un ideale epistemologico molto forte nella ricostruzione delle fasi di sviluppo delle istituzioni e delle pratiche sociali a partire dalla condizione primitiva dell'uomo fino alla civiltà dell'Europa moderna e, più specificamente, dell'Inghilterra vittoriana².

¹ E.W. SAID, *op. cit.*, p. XXVIII.

² Fra il 1860 e il 1890 escono le opere della scuola evolucionista, che fondarono le basi della cosiddetta antropologia preclassica: *Das Mutterrecht* di J.J. Bachofen e *Ancient Law* di H.S. Maine nel 1861; *Researches into the early History of Mankind* di E.B. Tylor nel 1865, seguito nel 1871 da *Primitive Culture; Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* di L.H. Morgan nel 1869, seguito nel 1877 da *Ancient Society*. Per un'analisi dei rap-

Considerando che la storia di tutte le razze umane è, per quel tanto che la conosciamo, la storia di un progresso a partire da una condizione di vita selvaggia; prendendo in considerazione la condizione sociale caratteristica delle tribù primitive ancor oggi presenti sulla Terra; tenendo presente che le razze di cui si possono seguire le tracce nella storia ebbero tutte una storia anteriore che resta non scritta; tenendo presente tutto ciò può sembrare non molto strana l'ipotesi secondo la quale è esistita una fase dello sviluppo delle razze umane in cui non c'era alcuna forma di appropriazione delle donne da parte di individui maschi certi; in breve, in cui non era praticato il matrimonio, così come è conosciuto presso le nazioni civili. [...] Laddove la situazione era tale, la paternità dei bambini deve essere rimasta incerta; mancavano le condizioni essenziali alla formazione di un sistema di parentela stabilito in linea maschile né alcun sistema del genere si sarebbe potuto formare; sarebbe esistita, anzi, sarebbe potuta esistere solo una parentela stabilita in linea femminile. [...] Saremo autorizzati a credere che una maggiore promiscuità tra i sessi e un sistema stabilito solo attraverso le donne siano esistiti tra le razze umane presso le quali non rimane alcuna traccia di queste pratiche solo quando avremo mostrato l'esistenza di un numero notevole di tali casi, e avremo provato che in questi casi non compare alcun elemento eccezionale. Dopo ciò che si è detto deve essere chiaro che la parentela stabilita soltanto attraverso gli individui di sesso femminile [...] deve costituire un sistema di relazioni di tipo più arcaico di quello rappresentato dalla parentela stabilita attraverso gli individui maschi — cioè il prodotto di uno stadio dello sviluppo umano anteriore e più rozzo di quest'ultimo — qualcosa di più che un semplice gradino indietro in direzione dello stato selvaggio³.

Finzioni retoriche o situazioni investite di una supposta realtà effettiva, gli stadi iniziali sono il corollario necessario delle teorie antropologiche evoluzioniste, come nel caso di questa ipotetica condizione di «promiscuità originaria», a partire dalla quale McLennan traccia lo sviluppo dei sistemi di parentela da una forma universale di matriarcato verso il patriarcato caratteristico della civiltà occidentale moderna. Le forme si succedono dunque avvicinandosi allo standard corrispondente a quello che viene considerato come l'ultimo stadio dello svi-

porti fra antropologia e colonialismo, vedi G. LECLERC, *Anthropologie et colonialisme*, Fayard, Paris, 1972; per un'analisi generale delle origini dell'antropologia, vedi U. FABIETTI (a cura di), *Alle origini dell'antropologia*, Boringhieri, Torino, 1980.

³ J. F. MCLENNAN, "Sistemi arcaici di parentela e loro effetti sulla struttura dei gruppi primitivi", in U. FABIETTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 116–117. Il brano è tratto da J.F. MCLENNAN, *Primitive Marriage* (1865).

luppo, la società industriale europea, attribuendo agli aspetti materiali della cultura il criterio di valutazione essenziale dello stadio evolutivo raggiunto da una determinata popolazione. Tuttavia, la ricostruzione ideale degli stadi di sviluppo esclude la comprensione dei meccanismi di trasformazione di uno stadio nell'altro. Per spiegare questi passaggi essa esige allora, innanzi tutto, l'assunzione di quel criterio di progressività assoluta che fa credere di poter ritrovare per tutte le forme istituzionali e per tutte le credenze e gli atteggiamenti spirituali in genere il rappresentante di ciascuna fase del loro sviluppo. D'altra parte, intervengono fra i fattori esplicativi anche principi che nulla hanno a che vedere con spiegazioni di natura materialistica e sociologica, e che anzi contraddicono la preminenza accordata agli aspetti materiali della cultura, rinviando piuttosto a stati psicologici o a sentimenti: maturazione delle facoltà mentali, sviluppo di una certa idea, orrore per una determinata pratica barbara che è in realtà ripugnante solo agli occhi della società occidentale contemporanea, e via dicendo. Alla base di questo tipo di spiegazioni vi è la convinzione di poter comprendere il comportamento e i pensieri dei «selvaggi» attribuendo loro capacità mentali simili a quelle dell'uomo «civilizzato», ma «più semplici». Esempi classici di questo metodo «psicologico» sono le celebri teorie di Tylor sull'animismo, che definisce la credenza in innumerevoli spiriti capaci di aiutare o di danneggiare gli uomini⁴, e che apparve a molti intellettuali dell'epoca come la chiave di lettura essenziale della mente primitiva, l'immagine dell'intelletto umano ai primi stadi della sua evoluzione. Allo stesso ambito appartiene un'altra nozione destinata a suscitare un intenso dibattito, il «totemismo», che aveva per oggetto quel complesso di idee e di pratiche fondate sulla credenza in una relazione mistica fra uomini — individui o gruppi sociali — e oggetti naturali, i cosiddetti *totem*⁵. Questa nozione, che Lévi-Strauss ha definito «illusione totemica», servì a classificare le società in funzione del loro atteggiamento di fronte alla natura, espresso attraverso il pos-

⁴ Il termine «animismo» fu coniato all'interno di quella che fu la prima analisi generale dell'argomento da Sir E.B. TYLOR, *Primitive Culture*, 1871.

⁵ Il dibattito sul totemismo occupava la scienza antropologica fin dal 1870 e raggiunse il suo culmine nel 1910, con la pubblicazione dell'opera monumentale di G.J. FRAZER, *Totemism and Exogamy*. A partire da quella data, la rivista internazionale "Anthropos" aprì una tribuna permanente sull'argomento.

to assegnato all'uomo nella serie animale e la conoscenza, o la pretesa ignoranza, della paternità fisiologica: «Ce n'est donc pas un hasard», scrive Lévy-Strauss,

si Frazer a amalgamé le totémisme et l'ignorance de la paternité physiologique: le totémisme rapproche l'homme de l'animal, et l'ignorance préten- due du rôle du père dans la conception aboutit à remplacer le géniteur humain par des esprits, plus proches encore des forces naturelles. Ce "parti de la nature" offrait une pierre de touche qui permettait, au sein même de la culture, d'isoler le sauvage du civilisé. Pour maintenir dans leur intégrité et fonder du même coup les modes de pensée de l'homme normal, blanc et adulte, rien ne pouvait donc être plus commode que de rassembler en dehors de lui des coutumes et des croyances — à la vérité très hétérogènes et difficilement isolables — autour desquelles viendraient se cristalliser, en une masse inerte, des idées qui eussent été moins inoffensives, s'il avait fallu reconnaître leur présence et leur activité dans toutes les civilisations, y compris la nôtre⁶.

Parallelamente alle modalità discorsive intorno a cui si era creato il mito del progresso si svilupparono però anche modalità antitetiche, che diedero origine all'idea di una presunta degenerazione della civiltà occidentale, dell'umanità e dell'universo intero⁷. «Hope — scrivono Chamberlin e Gilman a proposito dell'enorme diffusione del concetto di degenerazione — was looked after by the idea of progress, and seemed to be the idea of the times. But fear — fear was contagious. It infected the air, and poisoned the wells»⁸, e in effetti l'idea di degenerazione divenne in un certo senso l'istituzionalizzazione della paura borghese, il lato oscuro di quella stessa ideologia che predicava le magnifiche sorti progressive dell'umanità. Come avvenne per il mito del progresso, anche quello della degenerazione si nutrì della struttura del discorso scientifico, utilizzando segmenti e interpretazioni diverse di quelle stesse teorie su cui si fondava anche il contemporaneo discorso evoluzionista. Esempio è il caso dell'opera di Darwin che, da *The*

⁶ C. LEVI-STRAUSS, *Le totémisme aujourd'hui* (1962), Presses Universitaires de France, Paris, 1996, pp. 7-8.

⁷ Sull'idea di degenerazione fra XIX e XX secolo, vedi J.E. CHAMBERLIN e S.L. GILMAN (a cura di), *Degeneration: the Dark Side of Progress*, Columbia University Press, New York, 1985; D. PICK, *Faces of Deeneration. A European Disorder, 1848-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁸ J. E. CHAMBERLIN e S. L. GILMAN (a cura di), *op. cit.*, p. XIV.

Origin of Species a *The Descent of Man*, venne ampiamente utilizzata e reinterpretata in modo contraddittorio e spesso assai poco scientifico, tanto come vettore ideologico dello spirito evoluzionista, quanto come strumento per l'elaborazione delle varie teorie degenerazioniste. Del resto, la nozione di degenerazione era implicitamente contenuta nell'idea stessa delle fasi di sviluppo successivo, che riconoscendo l'esistenza di una serie di «sopravvivenze» di stadi anteriori dell'evoluzione ribadiva la sua fede nel progresso della civiltà fornendole però, allo stesso tempo, la minaccia di un passato «selvaggio» ancora vivo in altre parti del globo terrestre. Servendosi di queste problematiche scientifiche ausiliarie, il luogo privilegiato per l'elaborazione del discorso sulla degenerazione fu la psichiatria. Il termine di «degenerazione» viene infatti coniato nel 1857 da Bénédict Augustin Morel, in un testo intitolato per l'appunto *Traité de dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, nel quale egli raggruppava quasi tutte le malattie mentali croniche sotto il nome di «dégénérescence mentale», indicando così un processo di cambiamento patologico da una condizione all'altra. L'enorme successo delle teorie di Morel impose la degenerazione come concetto chiave per la psichiatria francese e inglese degli anni Ottanta dell'Ottocento, mentre nello stesso periodo Lombroso riprendeva e rielaborava in Italia tutta una serie di variazioni sullo stesso tema, parlando di «criminali nati» risultanti da una regressione verso un tipo d'uomo arcaico.

Parte integrante della retorica della scienza a cavallo fra XIX e XX secolo, *progresso* e *degenerazione* sono dunque i due termini essenziali di un pensiero dialettico sinteticamente contenuti nella struttura stessa della realtà evoluzionista, in cui tutto si muove non solo verso uno stadio più avanzato, ma anche verso la morte. Il loro terreno d'incontro è la comune tendenza a classificare e a paragonare fenomeni umani e naturali, creando all'interno dell'umanità una frontiera ideale capace di stabilire la discriminante fra normalità e anormalità, salute e malattia, società civilizzate e società primitive, cultura e natura: «On consolidait dans l'ordre de la nature des modes de la culture qui, s'ils avaient été reconnus pour tels, auraient aussitôt déterminé la particularisation d'autres modes, auxquels une valeur universelle était

accordée»⁹, scrive Lévi–Strauss a proposito di questo atteggiamento che permise l'emergenza contemporanea della voga dell'isteria e di quella del totemismo. Al di là dei referenti materiali che incarnarono nell'idea del progresso l'ottimismo della borghesia trionfante e in quella della degenerazione le sue ansie legate alla paura di una perdita di controllo, queste costruzioni immaginarie funzionano entrambe attraverso la trascrizione dei conflitti interni all'individuo e alla società sulla linea di una temporalità ideale — progressiva o regressiva — che permette di proiettarli fuori da sé, sull'Altro «selvaggio» o «degenerato», «superato» o «regressivo». Quando nel 1892 Max Nordau, filosofo e scrittore tedesco discepolo di Morel e di Lombroso, descriveva la degenerazione a suo avviso tipica della contemporanea produzione artistica, i termini che utilizzava avrebbero potuto facilmente applicarsi all'immagine che il suo stesso pubblico si era formata dei «selvaggi» delle società extra-occidentali:

Un mépris de la morale et des coutumes traditionnels [...] une émancipation pragmatique de la discipline traditionnelle [...] une permissivité incontrôlée, un débridement de l'animal en l'homme [...] le dédain de toute considération pour son prochain, l'anéantissement de toutes les restrictions portant sur la cupidité et la recherche du plaisir [...], pour tous, tout ceci représente la fin de l'ordre établi, qui a, pendant des milliers d'années satisfait la logique, entravé la débauche, et produit une certaine beauté dans les arts¹⁰.

Tuttavia, se la figura del « selvaggio » permetteva di identificare un nemico completamente esterno, lontano nello spazio e nel tempo, quella del « degenerato » avvicinava invece la coscienza all'idea di un disordine interno al corpo della società europea e alla psiche dell'individuo, minando pericolosamente la rappresentazione che l'ideologia del progresso aveva fornito dell'identità occidentale. Nel

⁹ C. LEVI–STRAUSS, *op. cit.*, pp. 6–7.

¹⁰ Cit. in D. BECHTEL, D. BOUREL, J. LE RIDER (a cura di), *Max Nordau: 1849–1923*, Éditions du Cerf, Paris, 1996, p. 133. Il brano citato è tratto da *Dégénérescence*, che Nordau pubblicò a Parigi nel 1892 riscuotendo immediatamente un immenso successo di pubblico: la prima traduzione inglese esce nel febbraio del 1895, a cui seguono entro la fine dell'anno sette ristampe successive. Al successo dell'opera di Nordau reagirono alcuni intellettuali, come George Bernard Shaw che nel 1908 pubblicava a New York un testo intitolato significativamente *The Sanity of Art*, in cui sottolineava come, nello sforzo di identificare la malattia, Nordau fosse uscito egli stesso dai confini legittimi della razionalità.

1917 Freud riconosceva questo merito alle ricerche psichiatriche contemporanee, rifiutando però l'etichetta di degenerazione e la barriera incrollabile che essa automaticamente erigeva fra l'universo della salute e quello della malattia¹¹:

Psychiatry, it is true, denies that such things mean the intrusion into the mind of evil spirits from without; beyond this, however, it can only say with a shrug: "Degeneracy, hereditary disposition, constitutional inferiority!". Psycho-analysis sets out to explain these uncanny disorders; it engages in careful and laborious investigations, devises hypotheses and scientific constructions, until at length it can speak thus to the ego: "Nothing has entered into you from without; a part of the activity of your own mind has been withdrawn from your knowledge and from the command of your will"¹².

Nel 1899 usciva *L'interpretazione dei sogni* di Freud, opera epocale che è alla base degli ulteriori sviluppi del suo pensiero e che segna una svolta determinante del metodo psicanalitico per accedere ai contenuti inconsci della psiche, passando dalla semplice tecnica della libera associazione di idee al nuovo metodo che privilegia l'attività onirica, limitando considerevolmente l'azione censoria della ragione. Nonostante l'immensa portata rivoluzionaria del suo pensiero, il fondatore stesso della psicanalisi non riuscì a districarsi completamente dai termini dialettici del pensiero del suo tempo e, nel momento in cui la sua analisi scientifica si rivolge a problematiche legate alla storia, alla religione e all'antropologia, le due figure dell'alterità si ritrovano nuovamente unite nel doppio movimento di progresso e regressione¹³:

¹¹ Nella sua critica alla celebre analisi dell'isteria di Charcot, Freud sottolineava come non vi fosse alcuna differenza essenziale fra lo stato di salute e quello di malattia mentale, spiegando come dall'uno all'altro si produca, tutt'al più, una modificazione nello sviluppo di operazioni generali, di modo che il malato si distingue da noi solo per un'involuzione — minore nella sua natura, contingente nella sua forma, arbitraria nella sua definizione, e temporanea — di uno sviluppo storico che è fondamentalmente quello di ogni esistenza individuale.

¹² S. FREUD, *A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis*, in Id., *Standard Edition*, Hogarth Press, London, vol. XVII, 1991, p. 142.

¹³ Vedi S.L. GILMAN, *Sexology, Psychoanalysis, and Degeneration. From a Theory of Race to a Race to Theory*, in J.E. CHAMBERLIN e S.L. GILMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 89: «What is most interesting in Freud's struggle with the concept of degeneracy is that he was never able to abandon it completely, even when he saw its inherent implications. Indeed, much of the impetus of his later works on history, *Totem and Taboo* (1912–1913) and *Civilization and Its Discontents* (1930), were rooted in variations on the theme of degeneracy.»

Le nostre conoscenze sull'uomo preistorico e sulle fasi di sviluppo che egli ha attraversato derivano dai monumenti inanimati e dagli strumenti pervenuti fino a noi [...]. A parte questo, tuttavia, *l'uomo preistorico è anche in un certo senso nostro contemporaneo; esistono ancor oggi uomini che noi consideriamo molto vicini all'uomo primitivo, molto più vicini, in ogni caso, di quanto lo siamo noi, e nei quali scorgiamo perciò i discendenti diretti e i rappresentanti degli uomini che ci hanno preceduti. È questo il modo in cui consideriamo le popolazioni cosiddette selvagge e semi-selvagge, la cui vita psichica riveste un particolare interesse per noi, posto che la si possa intendere come una fase anteriore e ben conservata della nostra stessa evoluzione.* Se questa premessa è esatta, un'analisi comparata della "psicologia dei popoli primitivi" così come l'insegna l'etnologia, e della psicologia del nevrotico come la conosciamo attraverso la psicoanalisi, dovrà indicare numerose concordanze, e ci permetterà di scorgere in una nuova luce fenomeni già noti¹⁴.

Così comincia il primo dei quattro saggi che Freud pubblicò fra il 1912 e il 1913 sulla rivista "Imago", con il titolo generale di *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*. A partire dal discorso evoluzionista all'interno del quale ha avuto origine la nozione di totemismo, Freud elabora qui l'«ipotesi di una psiche collettiva nella quale i processi mentali si compiono come nella vita mentale dell'individuo»¹⁵. Il presunto progresso della civiltà dallo stato selvaggio, caratterizzato da un sistema di pensiero animistico e dal totemismo come «primo tentativo di una religione»¹⁶, verso il monoteismo e il patriarcato concepiti come criteri essenziali di civiltà, è dunque messo in parallelo con lo sviluppo della psiche dallo stadio infantile a quello adulto:

possiamo allora tentare di porre a confronto i gradi di sviluppo della concezione che gli uomini hanno del mondo con gli stadi di sviluppo libidico nell'individuo. Allora la fase animistica corrisponde sia cronologicamente che per il suo contenuto al narcisismo, la fase religiosa corrisponde al grado di rinvenimento dell'oggetto caratterizzato dal legame con i genitori, e la fase scientifica trova il suo esatto corrispettivo in quello stato di maturità

¹⁴ S. FREUD, *Totem e tabù*, Boringhieri, Torino, 1997, pp. 29–30. [N.d.A. corsivo mio].

¹⁵ Ivi, p. 211.

¹⁶ Ivi, p. 196.

dell'individuo che ha rinunciato al "principio di piacere" e, adeguandosi alla realtà, cerca il suo oggetto nel mondo esterno¹⁷.

All'interno di questa costruzione, le cosiddette popolazioni «primitive» vengono assimilate allo stadio psico-sessuale infantile, che l'adulto nevrotico non è riuscito a superare o verso cui ha subito una regressione: «l'elemento caratteristico della nevrosi è la preponderanza delle componenti pulsionali sessuali su quelle sociali»¹⁸, scrive Freud, così come nella mente «primitiva» il principio di piacere domina ancora sul principio di realtà. L'assimilazione del «primitivo» al nevrotico passa evidentemente attraverso la sua assimilazione al bambino, che viene utilizzata nella conclusione dei quattro saggi per tracciare una seppur fragile linea di distinzione fra «primitivi» e nevrotici, relegando i primi a un livello ancora più basso dell'evoluzione psichica:

Certo non esistono né tra i primitivi né tra i nevrotici le rigide distinzioni tra pensare e agire che riscontriamo in noi. Ma il nevrotico è inibito soprattutto nell'agire, in lui il pensiero sostituisce completamente l'azione. *Il primitivo invece è privo di inibizioni, il pensiero si trasforma senz'altro in azione, per lui l'azione è per così dire un sostituto del pensiero*¹⁹.

L'analogia elaborata da Freud costituisce in effetti un'ulteriore variazione sul doppio tema della degenerazione e del progresso, che assimila il «selvaggio» e il nevrotico riaffermando la fede evoluzionista nell'irresistibile ascesa della civiltà occidentale e riconoscendo allo stesso tempo la presenza al suo interno di forme «regressive». In questo senso, *Totem e tabù* rappresenta un momento significativo tanto per l'elaborazione della figura dell'alterità primitiva, quanto per la disintegrazione dell'immagine univoca e rassicurante dell'identità occidentale²⁰.

¹⁷ Ivi, p. 133.

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ Ivi, p. 215. [N.d.A. corsivo mio].

²⁰ Come scrive Károly Kerény nella sua "Introduzione" all'edizione italiana di *Totem e tabù*, «Ciò che a Freud è riuscito con *Totem e tabù*, può essere considerato come un'ultima grande creazione dell'ordinata epoca borghese che dal 1914 si avviò verso la sua dissoluzione, una creazione che si approssima assai alle produzioni mitiche, ai miti o dogmi fondamentali prima prevalenti.» S. FREUD, *Totem e tabù*, cit., p. 8.

1.2. «Qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto»

In maniera generale, possiamo definire l'esotismo come *una rappresentazione immaginaria dell'Altro e dell'Altrove, che si costruisce a partire da una proiezione dei desideri del soggetto*. Fin dall'antichità, all'interno di questo spazio libero del desiderio trovano posto mostri e meraviglie, la cui funzione simbolica diviene tanto più importante quanto più si riduce lo spazio che la società accorda al soprannaturale ordinario fornito dalla religione. Di fronte al razionalismo delle società moderne, l'esotismo fornisce in effetti una straordinaria possibilità di reincantare il mondo, popolandolo nuovamente di figure e territori straordinari, liberi dalla tirannia dei divieti imposti da quello che Freud chiamava il principio di realtà.

Negli ultimi decenni del XIX secolo, i legami delle grandi nazioni europee con i molteplici altrove dei loro imperi coloniali offrono all'immaginario nuovi scenari, uno spettacolo esotico senza sosta rinnovato che diventa parte integrante della cultura occidentale. In una società i cui dirigenti incoraggiavano il progresso tecnologico e guardavano a un futuro illuminato dal faro della civiltà occidentale, istituzioni come i musei di storia naturale, i giardini botanici, gli zoo e le esposizioni universali e coloniali intendevano familiarizzare il mistero esotico, riducendolo al campo rassicurante del sapere e dell'istruzione. In ambito letterario appare particolarmente rappresentativo di questo tipo di atteggiamento istituzionale il progetto dei *Voyages Extraordinaires*, elaborato da Jules Verne e dall'editore Hetzel. I *Voyages Extraordinaires* comprendevano sessantaquattro «romans géographiques» pubblicati fra 1862 e il 1905, in un primo tempo a puntate sulla rivista bimensile per ragazzi significativamente intitolata “Le Magasin d'éducation et de récréation”, e successivamente editi in volume all'interno della prestigiosa collana della “Bibliothèque d'éducation et de récréation”. «L'instructif doit se présenter sous une forme qui provoque l'intérêt», scriveva Hetzel, presentando ai lettori il suo modello di letteratura infantile capace di combinare *fiction* e documentario, pedagogia scientifica e didattica morale²¹.

²¹ P. VERSINS, *op. cit.*, p. 560.

D'altra parte, esisteva però nella cultura occidentale un forte desiderio sovversivo rispetto a questo tipo di approccio istituzionale, che nell'esotico voleva malgrado tutto continuare a cercare un mistero capace di resistere a ogni tentativo di spiegazione e di familiarizzazione. Di fronte alle ricostruzioni dei villaggi indigeni con i loro abitanti durante le esposizioni universali, così come di fronte alle belve feroci nelle gabbie degli zoo, il grande pubblico voleva continuare a provare un brivido di paura e di meraviglia, e il prestigioso "Magasin d'éducation et de récréation" non era certo rappresentativo del livello medio delle riviste illustrate, che miravano invece a offrire ad adulti e ragazzi un esotismo assai meno istruttivo e rassicurante.

Se l'intenzione di numerose istituzioni era di presentare al grande pubblico una volgarizzazione seria del discorso scientifico sull'habitat naturale e umano dei territori esotici, vasti frammenti di questo discorso confluirono anche all'interno delle rappresentazioni di un esotismo perturbante meno votate all'istruzione. Così, le teorie evoluzioniste e l'idea di una presunta arretratezza delle civiltà colonizzate offrirono una forte giustificazione alla proiezione immaginaria dell'alterità su una immaginaria distanza temporale²². Allo stesso modo, la volgarizzazione di concetti come quello della «promiscuità originaria» di McLennan vennero a rafforzare la fantasia di un'alterità assolutamente priva di divieti, spaventosa e irresistibilmente attraente nella misura in cui al suo interno tutto diventa possibile. All'interno dell'esotismo perturbante *fin-de-siècle* trovarono posto anche le nuove paure della civiltà borghese, ormai priva delle difese offerte dall'immaginario religioso e posta di fronte agli abissi della propria identità che la psichiatria e la psicanalisi cominciavano allora a rivelare. A contatto con l'alterità esotica «arretrata» e «pulsionale» è l'identità stessa dell'Occidente che comincia a vacillare, rischiando di precipitare verso la follia e la degenerazione.

Pur essendo il risultato della proiezione dei desideri del soggetto, la figura dell'alterità esotica è concepita però, innanzi tutto, come qualcosa di sonosciuto e di *non familiare*. Alla base del discorso esoti-

²² Come scrive Roland Barthes, «le désir va toujours vers l'archaïsme le plus extrême, là où la plus grande distance historique assure la plus grande irréalité.», R. BARTHES, *Préface à Azyadé*, in ID., *Le Degré Zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 182.

co sussiste quindi una profonda ed essenziale contraddizione che si tratterà qui innanzi tutto di decifrare, nella misura in cui essa mi pare essere all'origine di quel particolare tipo di rappresentazione che chiamerò *esotismo perturbante*.

Il perturbante è una categoria psicologica generale che potremmo definire come una *sospensione dell'individuo davanti a una manifestazione ambivalente, che sfugge all'orizzonte di significato che normalmente le si attribuisce per rinviare improvvisamente a un orizzonte antitetico*. Nel celebre saggio dedicato per l'appunto al perturbante, *Das Unheimliche*, Freud spiega che

la parola tedesca *unheimlich* (perturbante) è evidentemente l'antitesi di *heimlich* (da *Heim*, casa), *heimish* (patrio, nativo), e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento, è proprio perché *non* è noto e familiare. Naturalmente però non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione *non* è reversibile; si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma non certo tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all'inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa²³.

Freud dimostra allora come, nell'evoluzione della lingua tedesca, il termine *Heimlich* sviluppa «il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione con il suo contrario: *unheimlich*»²⁴, e conclude che questo qualcosa che rende perturbante ciò che non è familiare è proprio l'ambivalenza che lo rinvia a un elemento che è invece «familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione»: «il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato»²⁵.

Possiamo a questo punto precisare la definizione del perturbante, dicendo che si tratta di *una sospensione dell'individuo di fronte a una manifestazione ambivalente, che appare allo stesso tempo familiare e non familiare, e la cui ambivalenza rinvia a un orizzonte di significati*

²³ S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969, vol. I, p. 271.

²⁴ Ivi, p. 277.

²⁵ Ivi, p. 294.

*rimossi o, in maniera più ampia, repressi*²⁶. Lo spazio esotico diviene dunque perturbante nel momento in cui l'alterità non familiare che ne definisce normalmente la percezione rinvia invece improvvisamente a un universo di significati che la coscienza riconosce come oscuramente familiari: la frontiera ideale che separa l'alterità superata e trasgressiva dall'identità non riesce più a proteggere efficacemente la coscienza dalle proprie rimozioni e ciò che avrebbe dovuto rimanere nascosto emerge improvvisamente alla superficie. Che questa ambivalenza perturbante sia parte integrante della categoria esotica e ne costituisca una virtualità costante sembra dimostrato anche dal significato che la lingua inglese ha riposto nel termine «exotic». Fra le varie indicazioni che corrispondono all'articolo «exotic» troviamo: «excitingly strange», «having the appeal of the unknown», «mysterious», «uncouth». La stranezza esotica partecipa dunque dell'eccitante, dello sconosciuto, del misterioso. Per precisare la particolare natura di questa connotazione dell'esotico potremo a questo punto verificare le indicazioni fornite per l'ultimo termine della catena verbale, «uncouth», a cui corrisponde, oltre al più comune «lacking good manners, refinement or grace», anche un più antico significato, «unknown», che può elaborarsi poi in una ulteriore catena di significati: «not certainly known», «unrecognizable», «unfamiliar», «uneasy», «uncomfortable», «unpleasant», «of a strange and unpleasant character», «uncanny». Per quanto identificato con il non familiare («unfamiliar»), lo sconosciuto tende però a sfumare qui nel non conosciuto con certezza («not certainly known»), nel non riconoscibile («unrecognizable»). Si tratta di qualcosa di non familiare che non è però completamente sconosciuto, ma piuttosto difficile o impossibile da riconoscere: in altre parole, di qualcosa di conosciuto sul quale si è operato un processo di trasformazione che l'ha reso irriconoscibile. Questo particolare tipo di non familiarità è inoltre indubabilmente legato anche a una sensazione di angoscia, espressa dalla serie di definizioni successive:

²⁶ Francesco Orlando spiega come l'espressione «ritorno del rimosso», di precisa provenienza freudiana, possa essere sostituita con l'espressione «ritorno del represso», per indicare non solo i contenuti individuali e inconsci in rapporto col sesso ma anche, in maniera più ampia, quelli sociali e consci, non conformi all'ordine costituito, cioè i contenuti ideologici e politici che la letteratura ha assunti dall'illuminismo in poi. Vedi F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della Phèdre*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 25-6.

«uneasy», «uncomfortable», «unpleasant», «of a strange and unpleasant character», «uncanny». Che questa angoscia associata al non familiare esotico corrisponda precisamente alla categoria del perturbante definita da Freud sembra confermato dall'ultimo termine della serie, «uncanny»: «arousing feelings of dread or of inexplicable strangeness», «partaking of a supernatural character», «mysterious», «uncomfortably strange or unfamiliar», che non a caso corrisponde all'esatta traduzione inglese del *Das Unheimliche* freudiano²⁷.

Se l'ambivalenza perturbante è senz'altro parte integrante della più generica categoria esotica, è però pur vero che essa sembra storicamente definire in maniera specifica le rappresentazioni esotiche *fin-de-siècle*. In ambito pittorico, l'esempio che meglio corrisponde all'esotismo perturbante dei testi letterari analizzati in questa sede sono i celebri dipinti del Douanier Rousseau, che Apollinaire definiva «le plus étrange, le plus audacieux et le plus charmant des peintres de l'exotisme»²⁸. Nel 1911, il critico Wilhelm Uhde scriveva a proposito di questi dipinti:

Ce n'est pas la forêt vierge en tant que jardin botanique ou zoologique qu'il peint, mais *la forêt vierge avec ses épouvantes et ses beautés, dont nous rêvons enfants*, où des bois et des palmiers se dressent sous la lumière argentée de la lune au bord de larges fleuves [...] où la nuit retentit le cri du nègre que la panthère égorge²⁹.

L'esotismo non familiare delle bestie feroci, delle vegetazione lussureggiante, dell'incantatrice di serpenti che suona il flauto sotto la luna, è infatti in qualche modo estremamente familiare alla memoria collettiva occidentale dei libri per bambini. «Elmer l'éléphant habite certainement dans une jungle de Rousseau», scrive Christopher Green,

Et pourtant, il est difficile de reléguer longtemps *Le lion ayant faim* dans un espace aussi bénin. Rousseau l'énonçait lui-même dans son texte: «Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope, la dévore, la panthère attend avec an-

²⁷ *The Uncanny*, traduzione di Alix Strachey in S. FREUD, *Collected Papers*, Hogarth Press, London, 1925 ; traduzione ripresa da James Strachey in S. FREUD, *Standard Edition*, cit., vol. XVII, 1991. Le definizioni dei termini inglesi sono tratte dal *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, 1981 e dall'*Oxford English Dictionary*, 1989.

²⁸ G. APOLLINAIRE, *Le Douanier*, in "Les Soirées de Paris", n° 20, 15 gennaio 1914, p. 25.

²⁹ W. UHDE, *Henri Rousseau*, Figuière, Paris, 1911, pp. 42-3. [N.d.A. corsivo mio].

xiété le moment où, elle aussi, pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté chacun un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur! Soleil couchant.” L’horreur est omniprésente dans le tableau³⁰.

Questi dipinti provocano un’infantilizzazione dello spettatore, che permette alle paure e ai desideri dell’età adulta «d’émérger avec l’intensité des peurs et des désirs de l’enfance»³¹. La tensione perturbante fra familiare e non familiare che vediamo in atto nei dipinti esotici si ritrova del resto anche nei ritratti e nei paesaggi francesi, dove un contesto assolutamente familiare viene defamiliarizzato dall’intrusione di una serie di elementi più o meno discordanti³².

Se alla base del perturbante c’è il meccanismo psichico del ritorno di una serie di contenuti repressi, bisognerà però anche chiedersi *come* ritornano. In un saggio dedicato alla letteratura del terrore Franco Moretti scrive: «Il represso, dunque, ritorna: ma travestito da mostro. Dopo *aver cambiato forma*»³³. Da un punto vista psicanalitico, la negazione contenuta nell’attributo «non familiare» che definisce l’Altro di ogni rappresentazione esotica corrisponde a quello che Freud chiamava una «formazione di compromesso»: un modello capace di accogliere una serie di contenuti psichici repressi, offrendo loro una forma diversa da quella originaria per renderne accettabile il ritorno alla superficie della coscienza. Più precisamente, abbiamo a che fare qui con un modello formale che permette di nascondere un conflitto profondo dicendo allo stesso tempo sì e no: sì all’espressione di una serie di desideri inconsci, no alla piena consapevolezza di essi grazie alla loro proiezione su un Altro che per definizione *non* è familiare. Scrive ancora Moretti,

Questo modello formale è la metafora-mostro, la metafora-vampiro. Essa “filtra”, ossia rende sopportabili alla coscienza, quei desideri e paure che essa, giudicandoli inaccettabili, è stata costretta a reprimere, e di cui dunque

³⁰ C. GREEN, *Souvenirs du Jardin des Plantes: rendre l’exotique étrange à nouveau*, in C. GUILLOT, *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris* (catalogo della mostra), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2006, pp.31–32.

³¹ Ivi, p. 43.

³² Vedi N. IRESON, *Les peintures de Rousseau. Le familier rendu étrange*, in Ivi, pp. 84–97.

³³ F. MORETTI, *Dialettica della paura*, cit., p. 130.

non può riconoscere l'esistenza. La formalizzazione letteraria, la figura retorica, ha perciò una doppia funzione: *esprime* il contenuto inconscio e insieme lo *nasconde*³⁴.

Anche nell'ambito dell'esotismo perturbante troveremo dunque tutta una serie di specifiche figure dell'alterità che tornano costantemente a filtrare, travestendoli, i contenuti repressi: oscure e minacciose foreste lussureggianti, amuleti e sortilegi, streghe e vampiri. Di fronte a queste perturbanti manifestazioni esotiche gli eroi possono a volte percepire l'esistenza di qualcosa che oscuramente li unisce ad esse ma, con l'unica eccezione di *Cuore di tenebra*, non giungono mai alla piena consapevolezza che il mostro, la pulsione, l'Altro, sono dentro di loro.

Veniamo ora a esaminare quello che mi pare essere l'ultimo aspetto essenziale del perturbante: la sua specifica temporalità. Se per Freud il perturbante è una particolare varietà dello spaventoso, dell'angosciante, esso è però per certi aspetti legato anche alla categoria dello stupore, che potremmo definire come una pausa dell'individuo davanti a una manifestazione a cui non si riesce immediatamente ad attribuire alcun significato. Come lo stupore, anche il perturbante è segnato da un'improvvisa perdita di significato — elaborata in questo caso in maniera specifica intorno a un'ambivalenza — che determina una pausa, una vertigine, una sospensione: in ogni caso *una perturbazione all'interno della percezione ordinaria dello scorrere del tempo*. Nel caso dell'esotismo *fin-de-siècle* di cui ci occuperemo nei capitoli seguenti, il modello temporale dominante è quello del tempo lineare del progresso ed è all'interno di questo modello che fa irruzione il perturbante, scardinandone la struttura.

Nello spazio coloniale perturbante infatti, gli eroi bianchi si trovano di fronte a un mondo percepito come *superato*, che determina un'improvvisa *irruzione del passato all'interno della traiettoria ascendente del progresso*. «Going up that river», racconta Marlow in *Cuore di tenebra*, «was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings»³⁵. All'interno del passato superato della civiltà occiden-

³⁴ Ivi, pp. 130–1.

³⁵ J. CONRAD, *op. cit.*, p. 102. [N.d.A. corsivo mio].

tale riemergono anche, a volte, i frammenti di un oscuro passato individuale, l'orizzonte dell'inconscio che torna confusamente alla superficie: «*There were moments when one's past came back to one, [...] but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, water and silence.*»³⁶ Se lo spazio dell'esotismo perturbante si configura essenzialmente come un luogo ambivalente, non del tutto sconosciuto ma piuttosto *irricognoscibile*, è proprio perché esso appartiene a quel lontano passato dimenticato:

*We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. [...] The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us — who could tell? [...] We could not understand because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign — and no memories*³⁷.

In secondo luogo, il perturbante determina all'interno della traiettoria lineare del tempo del progresso l'irruzione di una temporalità ciclica, una sorta di corto circuito che si manifesta attraverso una serie di ricorrenti figure simboliche del legame inscindibile e ineluttabile della vita e della morte³⁸: la foresta rigogliosa in cui l'eccesso di vita si nutre della morte, la rappresentazione che di questo ciclo offrono le danze rituali delle tribù selvagge e l'eros mortifero che è al centro di buona parte della letteratura dell'esotismo perturbante.

All'interno della narrazione esotica tradizionale dunque, il perturbante riesce ad aprire uno squarcio vertiginoso sulle profondità oscure dell'identità: perturba il tempo della narrazione e la coscienza degli

³⁶ Ivi, p. 104. [N.d.A. corsivo mio].

³⁷ Ivi, pp. 108–10. [N.d.A. corsivo mio].

³⁸ A questo proposito, vedi G. BATAILLE, *L'Erotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, pp. 66–69: «Que la mort soit aussi la jeunesse du monde l'humanité s'accorde à le méconnaître. Un bandeau sur les yeux, nous refusons de voir que la mort seule assure sans cesse un rejaillissement sans lequel la vie déclinerait. Nous refusons de voir que la vie est la chaussetrappe offerte à l'équilibre, qu'elle est toute entière l'instabilité, le déséquilibre où elle précipite. C'est un mouvement tumultueux qui appelle incessamment l'explosion. Mais l'explosion incessante ne cessant pas de l'épuiser, elle ne se poursuit qu'à une condition : que ceux des êtres qu'elle engendra, et dont la force d'explosion est épuisée, cèdent la place à des nouveaux êtres, entrant dans la ronde avec une force nouvelle».

eroi e dell'implicito lettore. Questo squarcio viene però sempre immediatamente ricucito dal ripristino di una temporalità lineare e di un orizzonte stabile di significati. I demoni esotici vengono sconfitti e relegati ancora una volta nello spazio tenebroso dell'alterità coloniale, dove rimangono anche tutti gli eroi bianchi che da quei demoni si sono lasciati possedere. Se una traccia delle visioni oscure dell'esotismo perturbante deve rimanere, non sarà poi la follia ma, più precisamente, la «degenerazione»: l'inversione di marcia che determina una regressione su quella stessa traiettoria lineare che fondava il mito dell'irresistibile ascesa del progresso della civiltà occidentale.

Capitolo II

Liaisons Dangereuses.

Esotismo erotico nel romanzo francese

2.1. Alle origini del romanzo coloniale: Pierre Loti

L'opera di Pierre Loti, scrittore dell'esotismo, occupa una posizione piuttosto marginale all'interno della narrativa francese della sua epoca. I solidi intrecci del romanzo ottocentesco di tradizione realista, lo studio del *milieu* sociale, la narrazione di destini esemplari, l'utilizzazione di personaggi tipici, tutto questo tende a scomparire nella scrittura di Loti, riducendo l'affabulazione ai minimi termini per far posto a una struttura più aperta, evanescente e frammentaria, che Jacques Dubois ha ben definito come una scrittura « de l'instantané »¹. La rottura con la lunga tradizione del romanzo ottocentesco porta Loti a mettere in dubbio l'appellativo stesso di *romanzo* per i suoi testi: « Dans mon ingénuité de barbare éduqué en courant la mer, peu m'importe d'abord qu'un livre s'appelle roman ou s'intitule de tel autre nom qu'on voudra, et la seule chose que je lui demande c'est d'avoir la vie et d'avoir le charme »². Nel 1891 Loti diviene membro dell'Académie Française, ottenendo così inaspettatamente il più prestigioso dei riconoscimenti istituzionali. Eletto simbolicamente contro la candidatura di Zola in un clima ormai fortemente antinaturalista, Loti presenta in questa occasione un discorso di ringraziamento che contiene una violenta requisitoria contro il naturalismo, accompagnata dalla rivendicazione di una scrittura nuova, spontanea, fondata sulla percezione soggettiva e impressionista del quotidiano: « Je n'ai jamais composé un livre, moi; je n'ai jamais écrit que quand j'avais l'esprit hanté d'une chose, le coeur serré d'une souffrance, — et il y a tou-

¹ J. DUBOIS, *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Académie Royale de langue et littérature françaises, Bruxelles, 1963.

² Cit. in M. RAIMOND, *La Crise du roman*, J. Corti, Paris, 1985, p. 58.

jours beaucoup trop de moi-même dans mes livres»³. L'elemento autobiografico è in effetti una componente fondamentale nell'opera di Loti, che era stato ufficiale di marina e aveva viaggiato a lungo in paesi lontani, accumulando ricordi e impressioni che nutriranno poi le tematiche esotiche costantemente rielaborate dalla sua scrittura. Sempre alla ricerca di un altrove ideale, che possa riportarlo a una mitica età dell'oro delle origini personali e culturali, il sogno esotico di Loti appare però assolutamente desueto rispetto alle immagini dell'alterità e dell'identità dominanti alla fine del secolo, assai più vicino all'orientalismo romantico che alla nuova ideologia del progresso.

Nonostante la rivendicata eccentricità tanto delle sue scelte formali che del suo progetto esotico, la scrittura di Pierre Loti è all'origine di quello che sarà poi il diffusissimo modello narrativo del romanzo coloniale, paradossalmente elaborato proprio all'interno di quel movimento naturalista che egli tanto detestava. Questa ambivalenza della posizione e del ruolo di Loti all'interno del romanzo francese e dell'elaborazione del discorso esotico rinvia a mio avviso una contraddizione essenziale della sua scrittura, che tenta di costruire il sogno di un altrove ideale e incontaminato senza però mai riuscirci del tutto, scontrandosi costantemente con l'avvilente realtà di quel presente coloniale che vorrebbe poter cancellare. Proprio dall'infrangersi dell'ideale esotico contro la realtà del colonialismo scaturiscono allora una serie di specifiche situazioni narrative, che si impongono — davvero suo malgrado — alla scrittura di Loti e che saranno in seguito riprese dal romanzo coloniale d'ascendenza naturalista. Nel romanzo moderno, dicevamo, «ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia»⁴. Ecco, le contraddizioni esotiche di Loti indicano con quale forza lo spazio coloniale esiga certi tipi di storie, rendendone invece impossibili altre. Nell'insieme dell'opera di Loti due testi mi sembrano qui particolarmente significativi di queste dinamiche narrative, nella misura in cui essi costituiscono a mio avviso il punto di svolta essenziale dello scontro con la realtà coloniale prima, e dell'ineluttabile accettazione di questa realtà poi. Dopo un pri-

³ Cit. in F. LACOSTE, *L'Élection de Loti à l'Académie Française*, in *Loti en son temps*, Presses Universitaires, Rennes, 1994, p.56.

⁴ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 74.

mo romanzo, *Aziyadé*, pubblicato nel 1879 e situato nello spazio ma-linconico di una Turchia decadente, alle soglie della guerra contro la Russia, Loti entra con i due romanzi successivi nel territorio dell'atlante coloniale francese: *Le Mariage de Loti*, pubblicato nel 1880, si svolge in Polinesia e *Le Roman d'un spahi*, pubblicato l'anno successivo, in Senegal.

Dopo l'insuccesso di *Aziyadé*, passato pressoché inosservato agli occhi del pubblico e della critica, la pubblicazione del *Mariage* sulle pagine de "La Nouvelle Revue" aveva suscitato non pochi timori da parte della direzione della rivista e dei responsabili di Calmann-Lévy, la casa editrice che aveva già pubblicato *Aziyadé* e che avrebbe in seguito pubblicato in volume anche il *Mariage*. Come testimonia una lettera di Emile Aucante, incaricato dei contatti con gli autori presso Calmann-Lévy, la paura di un secondo insuccesso fu all'origine della scelta stessa del titolo definitivo del romanzo, che Loti aveva inizialmente intitolato *Rarahu. Idylle polynésienne*:

Madame Adam⁵ craignant que le titre de Rarahu qui est un peu barbare, ne fût de nature à vous enlever des lecteurs, a cru devoir le changer, dans votre intérêt même. Nous avons nous-même fait part de craintes semblables, et nous avons cherché ensemble, mais sans succès, un autre titre moins étrange et surtout plus facile à retenir pour le public et pour les libraires nos correspondants. Mme. Adam a trouvé celui-ci, qui nous paraît comme à elle des plus satisfaisants: *Le Mariage de Loti*. Nous avons lieu de penser qu'il vous plaira aussi⁶.

Rarahu divenne dunque *Le Mariage de Loti. Idylle polynésienne*, il testo che consacrò il primo e definitivo successo del suo autore. La dedica del *Mariage de Loti* a Sarah Bernhardt presenta il racconto come un «récit sauvage», offerto all'attrice dall' «auteur très obscur d'*Aziyadé*»⁷. «Récit sauvage» dunque, tanto per gli spazi polinesiani all'interno dei quali si svolge la storia, quanto per la forma stessa della narrazione, che riunisce una quantità di materiali narrativi eterogenei — lettere, pagine di diario, notazioni etnografiche — senza alcun tentativo di amalgamarli all'interno di un intreccio solidamente costruito.

⁵ Responsabile de "La Nouvelle Revue".

⁶ Cit. in B. VERCIER, *Loti, écrivain de son temps*, in *Loti en son temps*, cit., p. 10.

⁷ P. LOTI, *Le Mariage de Loti* (1880), Flammarion, Paris, 1991, p. 47.

Come già *Aziyadé*, e assai più di qualsiasi altro testo di Loti, il *Mariage* è un'*autofiction*, una narrazione in cui la finzione romanzesca rinvia costantemente all'autobiografia in un complesso gioco di specchi e di travestimenti. Entrambi i testi sono pubblicati anonimamente e Loti, che diventerà poi lo pseudonimo letterario dell'autore Julien Viaud, è qui invece il nome dell'eroe, anch'esso giovane ufficiale di marina. Tuttavia, prima maschera fittizia, Loti è qui un improbabile ufficiale inglese, una scelta che nel caso del *Mariage* allontana significativamente la narrazione dal presente coloniale francese della Polinesia. Se in *Aziyadé* il nome assai poco britannico di Loti rimane misterioso, sarà poi il *Mariage* a rivelarne l'origine polinesiana e le circostanze in cui diventa il nome dell'eroe.

Il racconto comincia nei giardini del palazzo della regina Pomaré, ultima sovrana locale che governò Tahiti sotto l'amministrazione francese dal 1843 al 1847. Qui, «au milieu des mimosas et des oranges, dans une atmosphère chaude et parfumée, sous un ciel tout constellé d'étoiles australes»⁸, l'ufficiale inglese Harry Grant abbandona la sua identità occidentale per acquisire in cambio una nuova identità polinesiana nel corso di un "battesimo" celebrato da tre giovani tahitiane «couronnées de fleurs naturelles, et vêtues de tuniques de mousseline rose, à traînes»⁹. A partire da questo momento egli diventerà "Loti" e il suo amico, il fedele Plumkett che appariva già in *Aziyadé*, sarà "Rémuna", «deux noms de fleurs»¹⁰. Questo moltiplicarsi delle immagini floreali, di cui il nome dell'eroe diviene il significante essenziale, pone immediatamente la narrazione sotto l'egida del mito edenico di Tahiti, radicato nell'immaginario occidentale a partire dal celeberrimo resoconto di viaggio di Bougainville¹¹. Giardino

⁸ Ivi, p. 49.

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Il 15 novembre 1766 Louis-Antoine de Bougainville intraprende un «viaggio intorno al mondo» per conto di Luigi XV, accompagnato da un naturalista, da un disegnatore e da un astronomo. Al suo rientro pubblica la *Description du voyage autour du monde* (1771), che diventerà una delle fonti essenziali del mito tahitiano. Come nota Louis Constant, si tratta di un vero e proprio «coup de foudre» que les Tahitiens ont exercés sur lui comme sur tous ses compagnons. [...] et après tout, si Jean-Jacques Rousseau avait eu raison, au moins partiellement, et si cet «état de nature» existait ne fût-ce que dans quelques îles?» («Introduction» a L.-A. DE BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde, La découverte*, Paris, 1997, p. XVI.) A questo proposito si veda, ad esempio, la descrizione dell'interno dell'isola: «Je me croyais tran-

dell'Eden ritrovato, lo spazio del battesimo è inequivocabilmente situato entro i termini dell'utopia, nello spazio simbolico degli antipodi:

Lorsque la chose eut lieu, il était environ une heure de l'après-midi, à Londres et à Paris. Il était à peu près minuit, *en dessous, sur l'autre face de la boule terrestre*, dans les jardins de la feuë reine Pomaré, où la scène se passait. En Europe, c'était une froide et triste journée d'hiver. *En dessous* dans les jardins de la reine, c'était le calme, l'énergante langueur d'une nuit d'été¹².

Il battesimo dell'eroe si pone dunque come l'atto fondatore di quell'«idillio polinesiano» annunciato nel sottotitolo del testo, nello spazio rinnovato del mito dell'isola felice. L'idillio esotico tuttavia, fa fatica a costruirsi. Qualche pagina più tardi infatti, scopriamo che le prime impressioni dell'eroe al suo arrivo a Tahiti sono state segnate da un'amara delusione: «Me voici devant cette île lointaine», scrive l'eroe a sua sorella cinque giorni prima del battesimo,

point mystérieux qui fut longtemps le lieu des rêves de mon enfance. Un désir étrange d'y venir n'a pas peu contribué à me pousser vers ce métier de marin qui déjà me fatigue et m'ennuie. Les années ont passé et m'ont fait homme. Déjà j'ai couru le monde, et me voici enfin devant l'île rêvée. Mais je n'y trouve plus que tristesse et désenchantement. [...] La civilisation y est trop venue aussi, notre sottè civilisation coloniale, toutes nos conventions, tous nos vices, et la sauvage poésie s'en va, avec les coutumes et les traditions du passé¹³.

sporté dans le jardin d'Eden: nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. Nous trouvions des troupes d'hommes et de femmes assises à l'ombre des vergers; tous nous saluaient avec amitié; [...] partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur.» (L.-A. DE BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde*, cit., 1997, pp. 138–9). Sul mito di Tahiti, vedi D. MARGUERON, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989; L. SOZZI (a cura di), *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002; R. BOULAY, *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, éditions du chêne, Paris, 2005 e J.-Y. TRÉHIN, *Tahiti. L'Eden à l'épreuve de la photographie*, Gallimard, Paris, 2003.

¹² P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 49. [N.d.A. corsivo mio].

¹³ Ivi, pp.51–2.

Per superare questa prima disillusione, il testo mette in atto tutta una serie di procedimenti narrativi che mirano a ricostituire le condizioni necessarie all'idillio esotico. Si tratta, innanzi tutto, di fornire all'eroe uno spazio narrativo alternativo a quello di Papeete, la «ville colonisée»¹⁴, uno spazio che sia davvero altro, non contaminato dal contatto con l'Occidente coloniale:

Non, ceux-là qui ont vécu là-bas, au milieu des filles à demi-colonisées de Papeete, [...] ceux-là ne comprennent rien au charme de ce pays...

[...] Allez loin de Papeete, là où la civilisation n'est pas venue, là où se retrouvent sous les minces cocotiers, — au bord des plages de corail —, devant l'immense Océan désert, — les districts tahitiens, les villages aux toits de pandanus¹⁵

Si apre così nel racconto un nuovo spazio naturale, situato all'interno dell'isola, lontano dalla capitale corrotta:

En tournant à droite dans les broussailles, quand on avait suivi depuis une demi-heure le chemin d'Apiré, on trouvait un large bassin naturel, creusé dans le roc vif. — Dans ce bassin, le ruisseau de la Fataoua se précipitait en cascade, et versait une eau courante, d'une exquise fraîcheur¹⁶.

Qui sembrano poter rinascere le immagini del mito, all'interno di una scenografia che rievoca le immagini convenzionali della Nouvelle Cythère di Bougainville:

Là, tout le jour, il y avait société nombreuse; sur l'herbe, on trouvait étendues les belles jeunes femmes de Papeete, qui passaient les chaudes journées tropicales à causer, chanter, dormir, ou bien encore à nager et à plonger, comme des dorades agiles. — Elles allaient à l'eau vêtues de leurs tuniques de mousseline, et les gardaient pour dormir, toutes mouillées sur leur corps, comme autrefois les naïades¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 68.

¹⁵ Ivi, pp. 68-9.

¹⁶ Ivi, p. 57.

¹⁷ Ivi, p. 57. Battezzata «Nouvelle Cythère», Tahiti entra nel mito come l'isola di Venere, dell'amore e dei piaceri sensuali. Vedi L.-A. DE BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde*, cit., pp. 130-1: «A mesure que nous avons approché la terre, les insulaires avaient environné les navires. [...] Les pirogues étaient remplies de femmes qui ne le cèdent pas, pour l'agrément de la figure, au plus grand nombre des Européennes et qui, pour la beauté du

Tuttavia, queste naiadi tropicali che avevano un tempo nutrito l'immaginario occidentale del mito di un amore libero e innocente, non bastano più alla narrazione esotica del *Mariage*. Sono diventate delle «filles à demi civilisées»¹⁸, troppo a loro agio con gli ufficiali stranieri; lo spazio naturale dell'interno dell'isola non è per loro che un luogo di ricreazione ed esse appartengono in realtà allo spazio corrotto della capitale coloniale. Per tentare di offrire ancora una possibilità all'idillio esotico, dal gruppo delle ragazze di Papeete si stacca allora la figura di Rarahu, la giovanissima eroina che fa la sua prima apparizione al ruscello della Fataoua accompagnata dalla sua amica Tiahoui. «Ce sont deux petites sottes qui ne sont pas comme les autres», spiega a Loti una delle ragazze di Papeete, «La vielle Huamahine qui les garde est une femme à principes, qui leur défend de se commettre avec nous»¹⁹. In effetti, vedendo il marinaio straniero insieme alle ragazze, Rarahu e Tiahoui scappano terrorizzate, «comme dex moineaux auxquels on montre un babouin»²⁰. «Ce fut là notre présentation, notre

corps, pourraient le disputer à toutes avec avantage. La plupart de ces nymphes étaient nues [...].Elles nous firent d'abord, de leur pirogues, des agaceries où, malgré leur naïveté, on découvrit quelque embarras; soit que la nature ait partout embelli le sexe d'une timidité ingénue, soit que, même dans le pays où règne encore la franchise de l'âge d'or, les femmes paraissent ne pas vouloir ce qu'elles désirent le plus. [...] Malgré toutes les précautions que nous pûmes prendre, il entra à bord une jeune fille [...]. La jeune-fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien: elle en avait la forme céleste.» [N.d.A. corsivo mio]. Vedi anche, a questo proposito, il diario di uno dei compagni di Bougainville, il naturalista Commerson: «Nés sous le plus beau ciel, nourris des fruits d'une terre féconde sans culture, [...] ils ne connaissent d'autre dieu que l'Amour. Tous les jours lui sont consacrés, toute l'île est son temple, toutes les femmes en sont les autels, tous les hommes les sacrificateurs. Et quelles femmes, me demanderez-vous? Les rivales des Géorgiennes en beauté, et les soeurs des Grâces toutes nues. Là, ni la honte, ni la pudeur n'exercent point leur tyrannie : la plus légère des gazes flotte toujours au gré des vents et des désirs; l'acte de créer son semblable est un acte de religion [...]. Quelque censeur à double rabat ne verra peut-être pas en tout cela qu'un débordement de moeurs, une horrible prostitution, le cynisme le plus effronté; mais il se trompera grossièrement lui-même en méconnaissant l'état de l'homme naturel, né essentiellement bon, exempt de tout préjugé et suivant, sans défiance comme sans remords, les douces impulsions d'un instinct toujours sûr, parce-qu'il n'a pas encore dégénéré en raison.» [N.d.A. corsivo mio] (cit. in "Introduction" in L.-A. DE BOUGAINVILLE, *op. cit.*, p. XVII).

¹⁸ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 68.

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ *Ibidem*.

première entrevue», racconta Loti, e Rarahu, l'«enfant sauvage»²¹, ottiene dunque il suo ruolo di eroina nella misura in cui si differenzia dalle altre per la sua verginità di fronte al contatto con l'Occidente coloniale.

A differenza delle altre amiche di Loti, Rarahu appartiene interamente allo spazio naturale del mito: vive in una capanna vicino al ruscello della Fataoua e Papeete è per lei un territorio pericoloso e vietato. Si tratta dunque di una vera e propria frontiera spaziale instaurata dal testo, rafforzata poi ulteriormente dalla definizione di una seconda *enclave* naturale all'interno stesso delle cascate della Fataoua,

un bassin plus élevé que le premier et moins fréquenté aussi [...] qui semblait fait tout exprès pour le tête-à-tête de deux ou trois personnes intimes, [...] un recoin tranquille, au dessus duquel faisaient voute de grands arbres-à-pain aux épaisses feuilles, — des mimosas, des goyaviers et de fines sensitives... L'eau fraîche y bruissait sur de petits cailloux polis; on y entendait de très loin, et perdus en murmure confus, les bruits du grand bassin, les rires des jeunes femmes²².

Questa, racconta Loti, era «la salle de bain particulière de Rarahu et de Tiahoui; on pouvait dire que là s'était passée toute leur enfance»²³, ed è proprio questo spazio idillico che accoglierà e proteggerà gli amori dei due protagonisti.

Lo sdoppiamento dello spazio narrativo si riflette anche sull'uso della lingua straniera, che nei testi di Pierre Loti è sempre un significante privilegiato dell'alterità esotica. Allo spazio corrotto di Papeete corrisponde infatti «le tahitien facile et bâtard»²⁴ che gli occidentali imparano insieme alle «filles à demi-civilisées», «le *tahitien de la plage* qui est au tahitien ce que le petit-nègre est au français»²⁵. L'accesso alla lingua pura delle origini precoloniali invece, può avvenire solo all'interno dello spazio idealizzato del ruscello della Fataoua e Rarahu ne è evidentemente il veicolo essenziale: «Si tu restais plus souvent à Apiré la nuit,» dice Rarahu al suo amante, «tu apprendrais

²¹ Ivi, p. 57.

²² Ivi, pp. 59–60.

²³ Ivi, p. 59.

²⁴ Ivi, p. 68.

²⁵ *Ibidem*.

avec moi beaucoup plus vite une foule de mots que ces filles qui vivent à Papeete ne savent pas»²⁶.

Come scrive giustamente Chris Bongie, l'eroe di Pierre Loti desidera Rarahu «insamuch as, and only insamuch as, she is the synecdochal sign of that Tahitian nature which has yet to be affected by the power of colonialism»²⁷. Simbolo di un'alterità ideale, selvaggia e incontaminata, Rarahu offre all'eroe un'ultima possibilità di redenzione e rivela allo stesso tempo l'inefficacia dell'identità polinesiana conferita dal battesimo. Non a caso infatti, Rarahu rifiuta inizialmente il nome di Loti e crea per il suo amante un altro nome tahitiano, invalidando così quello che doveva essere l'atto fondatore dell'idillio esotico: «Mata reva était le nom que m'avait donné Rarahu, ne voulant point de celui de Loti, qui me venait de Faïmana ou d'Ariitëa.»²⁸ Di fronte a Rarahu e alla natura autenticamente incontaminata che essa rappresenta, lo spazio del battesimo perde allora le sue connotazioni mitiche e ridiventa uno spazio ordinario in cui la natura è addomesticata: nient'altro che il banale giardino del palazzo reale di una capitale colonizzata.

La ricerca ostinata di un'alterità autentica e, attraverso di essa, di un'identità ideale è uno dei temi centrali che attraversano tutta l'opera di Pierre Loti e il *Mariage* è forse il testo che più compiutamente illustra la complessa dinamica di questo movimento. «Un pays come tous les autres, mon Dieu», scrive Loti alla sorella nei giorni precedenti al battesimo, in un primo momento di delusione, «et moi, Harry, qui me retrouve là, le même Harry qu'à Brightbury, qu'à Londres, qu'ailleurs, si bien qu'il me semble ne pas avoir changé de place»²⁹.

Per Loti l'esperienza esotica è essenzialmente un *dépaysement*, che attraverso il cambiamento di luogo deve poter provocare anche una trasformazione positiva dell'identità. Questo movimento di *dépaysement* è sempre, nella sua scrittura, un ritorno indietro nel tempo verso

²⁶ Ivi, p.96.

²⁷ C. BONGIE, *Exotic memories. Literature, colonialism and the fin de siècle*, Stanford University Press, Stanford, 1991, p. 98.

²⁸ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 81.

²⁹ Ivi, p. 52.

un passato personale e collettivo idealizzato. Come scrive Roland Barthes a proposito di *Aziyadé*, «le désir va toujours vers l'archaïsme extrême, là où la plus grande distance historique assure la plus grande irréalité, là où le désir trouve sa forme pure: celle du retour impossible, celle de l'Impossible»³⁰. Lo spazio del *Mariage* è già di per sé estremamente carico di connotazioni regressive, nella misura in cui, come abbiamo visto, esso eredita il mito edenico di Tahiti creato dai viaggiatori settecenteschi e dall'incontro della loro esperienza con le teorie rousseauiane del buon selvaggio: lo spazio di un ritorno possibile all'età dell'oro, a uno stato di natura originario a cui aspira l'umanità intera.

Testo fortemente *autofictif*, il *Mariage* disegna inoltre un percorso a ritroso che ci porta nell'universo più intimo dei ricordi d'infanzia di Julien Viaud e, in definitiva, alle origini stesse di quella che sarà la sua scrittura. «Point mystérieux qui fut longtemps le lieu des rêves de mon enfance», Tahiti è qui infatti innanzi tutto «cette île lointane que chérissait notre frère»³¹, lo spazio idealizzato in cui ha vissuto un amatissimo fratello maggiore ormai scomparso, uno spazio che l'eroe ha conosciuto prima di tutto attraverso i suoi disegni, le sue lettere, le sue fotografie. Il testo evoca qui direttamente la figura del fratello maggiore di Julien Viaud, Gustave, medico della marina che visse quattro anni a Tahiti³². Nel più autobiografico dei suoi testi, *Le Roman d'un enfant* (1890), Loti racconta la forte influenza esercitata su di lui dal fratello maggiore, il trauma della sua morte prematura, il ruolo determinante dell'esperienza polinesiana di Gustave nell'elaborazione del suo immaginario. Sotto i tratti di diversi personaggi, il fratello adorato ritorna attraverso tutta l'opera di Loti ma qui, nel romanzo polinesiano, Gustave non ha bisogno di maschere e basta un doppio pseudonimo a trasportarlo nell'universo della finzione romanzesca — “Georges”, o “Rouéri” per gli amici tahitiani. Se l'isola in cui arriva l'eroe è innanzi tutto l'*île rêvée* raccontata dal fratello maggiore, mille volte

³⁰ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 182.

³¹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit. pp. 51–52.

³² Sui legami fra il *Mariage* e le fotografie tahitiane di Gustave Viaud, vedi P. CARMAGNANI, *Le Mariage de Loti et les premières photographies de Tahiti: fantasmes et fantômes de l'Autre*, in *Actes du XXXIIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, pp. 261–72.

immaginata attraverso i «desseins jaunis par la mer, poétisés par l'énorme distance, que nous envoyait Georges»³³, la prima delusione nasce allora evidentemente dalla distanza tragica fra il sogno e la realtà dell'esperienza vissuta:

C'est bien Papeete, cependant; ce palais de la reine, là-bas, sous la verdure, cette baie aux grands palmiers, ces hautes montagnes aux silhouettes dentelées, c'est bien tout cela qui était connu [...]; c'est bien ce coin du monde dont nous parlait avec amour notre frère qui n'est plus... C'est tout cela, avec le grand charme en moins, le charme des illusions indéfinies, des impressions vagues et fantastiques de l'enfance[...]. *Ce pays des rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt*³⁴.

In una seconda lettera alla sorella, in cui Loti rende conto del superamento di questa prima delusione, è ancora la figura del fratello che viene a segnare, questa volta, la perfetta coincidenza del presente vissuto con sogni d'infanzia:

Chère petite soeur, me voilà sous le charme, moi aussi — sous le charme de ce pays qui ne ressemble à aucun autre. — Je crois que je le vois comme jadis le voyait Georges, à travers le même prisme enchanteur. [...] Je ne puis te dire tout ce que j'éprouve d'impressions étranges, en retrouvant à chaque pas mes souvenirs de douze ans... Petit garçon, au foyer de famille, je songeais à l'Océanie; à travers le voile fantastique de l'inconnu, je l'avais comprise et devinée telle que je la trouve aujourd'hui. — Tous ces sites étaient DÉJÀ VUS, tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux que jadis hantaient mes rêves d'enfant, si bien que par instants c'est aujourd'hui que je crois rêver.³⁵

Il *Mariage* dice più chiaramente quello che indirettamente ripetono tutti i testi di Loti. Al termine del percorso di *dépaysement*, il desiderio esotico non trova il mistero dell'ignoto, ma il paradiso perduto dell'infanzia, i sogni di un ragazzino e la figura idealizzata di un fratello avventuriero: solo il *déjà vu*, il *déjà connu*, può trasformare l'altrove in «un pays qui ne ressemble à aucun autre»³⁶, altrimenti esso

³³ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 52.

³⁴ *Ibidem*. [N.d.A. corsivo mio].

³⁵ Ivi, pp. 72–73.

³⁶ Ivi, p. 72.

rimane ineluttabilmente «un pays come tous les autres»³⁷. E proprio in questo incontro miracoloso dell'altrove con ciò che è da sempre familiare si trova a mio avviso l'essenza più profonda dell'esotismo di Loti. Di questo esotismo lotiano il *Roman d'un enfant* fornisce quella che mi sembra essere l'immagine paradigmatica: il sogno di una magica porta di comunicazione che nello spazio lontano dell'*île délicieuse* si aprisse sullo spazio domestico di Rochefort, una porta che basterebbe attraversare per passare dal giardino di caprifoglio della casa familiare ai grandi alberi della valle della Fataoua³⁸.

L'idillio esotico di Loti si configura allora come una ripetizione dell'esperienza tahitiana del fratello scomparso, così come essa appariva nei suoi sogni d'infanzia: «C'était là cette vie exotique, tranquille et ensoleillée, cette vie tahitienne telle que jadis l'avait menée mon frère Rouéri, telle que je l'avais entrevue et désirée dans ces étranges rêves de mon enfance qui me ramenaient sans cesse vers ces lointains pays du soleil.»³⁹ La ripetizione incessantemente cercata della vita di Georges dà luogo a una serie consistente di immagini del doppio, all'interno di una complessa rete di riferimenti incrociati che legano la finzione romanzesca all'autobiografia, a cominciare dal nome stesso dell'eroina, Rarahu, le cui sonorità esotiche evocano il nome di quella che fu la compagna di Gustave Viaud a Tahiti, Taharu. Nel *Mariage*, la *vie exotique* di Loti e Rarahu si svolge in una «petite case fraîche et isolée [...] bâtie au pied d'une touffe de cocotiers si hauts, qu'on eût dit là-dessous une habitation de lilliputiens»⁴⁰, immagine speculare della capanna in cui aveva vissuto anni prima il fratello maggiore con la sua compagna tahitiana, «une petite case au bord de la mer, bâtie aux pieds de cocotiers gigantesques, et enfouie sous la verdure»⁴¹. *Le Roman d'un enfant* fornisce poi alcuni elementi ulteriori alla costruzione di questa figura del doppio. Qui, Pierre Loti ricorda la prima lettera di Gustave da Tahiti, che conteneva un fiore secco, «sorte d'étoile à cinq feuilles d'une nuance pâle, encore rose», destinato a lui: «Cette fleur, me disait on frère, avait poussé et s'était épanouie près de sa fe-

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ P. LOTI, *Le Roman d'un enfant* (1890), Flammarion, Paris, 1988, pp. 173-4.

³⁹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 119.

⁴⁰ Ivi, p. 116.

⁴¹ Ivi, p. 73.

nêtre, à l'intérieur même de sa maison tahitienne qu'envahissaient les verdure admirables de là-bas»⁴². Anni dopo, racconta Loti, egli vide effettivamente la casa di Gustave a Tahiti, «je vis qu'en effet le jardin ombreux d'alentour était tout rose de ces pervenches-là; qu'elles franchissaient même le seuil de la porte et entraient, pour fleurir dans l'intérieur abandonné»⁴³. Anche il Loti del *Mariage* si reca a visitare quella che era stata la casa di suo fratello e la pervinca rosa di Gustave, frammento prezioso del sogno esotico strappato alla distruzione e all'oblio, riappare qui significativamente nella casa di Loti e di Rarahu: «Des pervenches roses croissaient tout alentour, fleurissaient sur les fenêtres et jusque dans les appartements.»⁴⁴

Nel paradiso perduto dei sogni dell'infanzia Loti e Rarahu, «nés aux deux extrêmités du monde», sembrano dunque trovare «une foule d'affinité mystérieuses»:

avant de devenir un garçon semblable aux autres jeunes hommes, (Loti) avait commencé par être un petit enfant pur et rêveur, élevé dans la douce paix de la famille; lui aussi avait été un petit sauvage, sur le coeur duquel s'inscrivaient dans l'isolement une foule d'idées fraîches et d'illusions radieuses. — Avant d'aller rêver dans les bois d'Océanie, tout enfant il avait longtemps rêvé seul dans les bois du Yorkshire⁴⁵

Tuttavia, nonostante i ripetuti tentativi di disinnescare le dinamiche coloniali e di restituire lo spazio narrativo al movimento incontaminato del desiderio esotico, l'idillio polinesiano annunciato dal sottotitolo fa fatica a costruirsi. Come scrive giustamente Bruno Vercier, «L'idylle vire au chant funèbre, et la mort envahit ce roman des voluptés trop faciles»⁴⁶. Fin dall'inizio in effetti, le pagine del *Mariage* si popolano di una quantità impressionante di figure macabre, che vengono irrimediabilmente a oscurare la «vie exotique, tranquille et ensoleillée»⁴⁷ sognata dall'eroe, trasformando l'altrove familiare e accogliente in un luogo essenzialmente perturbante. Il capitolo XVIII del-

⁴² P. LOTI, *Le Roman d'un enfant*, cit., p. 126.

⁴³ Ivi, pp. 126-27.

⁴⁴ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p.116.

⁴⁵ Ivi, p. 91.

⁴⁶ B. VERCIER, "Préface" in P. Loti, *Le Mariage*, cit., p. 13.

⁴⁷ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p.119.

la prima parte del romanzo offre una prima, significativa concentrazione di queste figure che ritorneranno poi attraverso tutta la narrazione. Il capitolo è costituito da una lista di una quarantina di parole maori prese, spiega Loti, «au hasard entre mille»: «mots mystiques de la vieille religion maorie», «mots tristes, effrayants, intraduisibles — qui expriment là-bas les terreurs vagues de la nuit, — les bruits mystérieux de la nature, les rêves à peine saisissables de l'imagination»⁴⁸. All'interno del generico campo semantico del perturbante a cui appartengono queste parole si distingue un insieme consistente di termini che designano più specificatamente alcuni aspetti fisiologici del corpo morto e il potere che esso ha di tornare alla vita, instaurando così un'area simbolica determinata dall'ambivalenza del «morto vivente»: «*Oromatua*, crâne d'un parent», «*Papaora*, odeur de cadavre», «*Ihohoa*, les manes, les revenants», «*Oroimatua ai aru nihonihororoa*, cadavre qui revient pour tuer et manger les vivants», «*Tuitupapau*, prière à un mort de ne pas revenir», «*Tahurere*, prier un ami mort de nuire à un ennemi»; «*Tetea*, personne pâle, fantôme»⁴⁹. Nel capitolo XXIII, una nota etnografica intitolata *Economie sociale et philosophie*, Loti aggiunge a questo insieme di termini un'altra parola maori, poi molto utilizzata nel testo, che designa una varietà particolare di fantasmi: «*Toupapaou* est le nom de ces fantômes tatoués qui sont la terreur de tous les Polynésiens — mot étrange, effrayant en lui-même et intraduisible»⁵⁰. A una sfera semantica affine a quella del morto vivente appartengono poi i riferimenti all'assai celebrata pratica polinesiana del cannibalismo⁵¹, che rinvia a un altro tipo di rapporto perturbante

⁴⁸ Ivi, p. 66.

⁴⁹ Ivi, pp. 66–7.

⁵⁰ Ivi, p. 74.

⁵¹ Sul cannibalismo nel mito dei mari del Sud, vedi R. BOULAY, *op.cit.*, p. 6: «Mais avant d'être promus représentans des derniers échelons de l'espèce et témoins des balbutiements de l'humanité, les gens des mers du Sud furent-ils perçus exclusivement comme les doux citoyens des paradis retrouvés? Y aurait-il eu une période durant laquelle ils auraient été considérés comme les enfants merveilleux de la Nature et une autre où ils seraient brusquement devenus d'atroces cannibales? La lecture attentive des relations de voyage et de l'abondance littéraire que cet océan suscita montre que les deux réalités cohabitent depuis l'aurore de cette exploration: on découvrit des êtres de toute beauté, mais ils étaient sublimés par la présence de sociers tatoués à la dentition de requin; on trouva des lagons bleus, mais ils n'allaient pas sans coraux déchirants; on observa des coutumes délicieuses, des façons d'aimer séduisantes, mais elles étaient associées à d'atroces habitudes. Le fantôme fonctionne toujours sur

con il corpo morto: «GASTRONOMIE... La chair des hommes blancs a goût de banane mûre»⁵².

Se l'essenza dell'esotismo lotiano era l'illusione di ritrovare nell'altrove esotico la memoria di un passato ideale, i cadaveri che vengono a invadere lo spazio narrativo del *Mariage* sono invece il simbolo di un tempo che passa e inesorabilmente distrugge. A ben guardare, del resto, anche le reliquie a cui si aggrappa Loti per mantenere in vita il suo sogno polinesiano rivelano i segni di un ineluttabile disfacimento. I disegni di Georges sono ormai ingialliti; la fotografia della sua casa, che sembra conservare intatta l'essenza del passato, è in realtà «dèjà effacée par le temps» e la casa stessa è ormai in rovina, «le vent de la mer et les années l'ont disjointe et meurtrie; les broussailles l'ont recouverte, la vanille l'a tapissée»⁵³. Nel momento stesso in cui viene vissuto, anche l'idillio di Loti e di Rarahu viene proiettato verso un orizzonte di morte e trasformato in una reliquia: in una prefigurazione dell'abbandono futuro, la vegetazione ha già invaso l'interno della loro casa e le pervinche rosa che qui fioriscono ancora rigogliose annunciano però quell'altro fiore, oramai secco, inviato da Gustave Viaud a suo fratello. Se in questo irrimediabile movimento di distruzione qualcosa del passato sopravvive, si tratta in definitiva di una sopravvivenza macabra, mostruosa, sinistra, freudianamente perturbante, da cui è in definitiva bandita ogni funzione affettiva di conservazione della memoria, come indicano i fantasmi catalogati in tutte le loro varianti dalle parole maori del dizionario⁵⁴.

Nel *Mariage* lo spazio coloniale è la metafora essenziale dell'impietosa realtà contro la quale s'infrangono le illusioni esotiche: qui l'idillio polinesiano si rivela definitivamente impossibile, il «pays du soleil»⁵⁵ si trasforma in un triste tropico e il bel sogno diventa un incubo. Già alla fine della prima parte della narrazione, Loti ammette che l'«idylle était finie»⁵⁶. Fine dell'idillio che coincide simbolica-

l'articulation de la peur at du désir... Ainsi va Dieu, qui ne peut exister sans Satan, la Belle sans la Bête et la Vahiné sans son Cannibale.»

⁵² P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 88.

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ Sul tema degli oggetti desueti, vedi F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.

⁵⁵ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 119.

⁵⁶ Ivi, p. 104.

mente con l'uscita dallo spazio ideale dell'interno dell'isola: «ces heures de paix et de frais bonheur écoulées au bord du ruisseau de Fataoua, s'en étaient allées pour ne plus revenir»⁵⁷. Loti ha in effetti ceduto alle pressioni della regina Pomaré, che lo spingeva a sposare Rarahu e a trasferirsi con lei a Papeete, vicino al palazzo reale. Inghiottito dallo spazio coloniale, l'idillio di Loti e Rarahu è destinato a subire un'ineluttabile decadenza, segnalata dall'atto stesso del matrimonio che, spiega Loti, era «simplement un mariage tahitien», un'unione passeggera come tante se ne celebravano fra i marinai occidentali e le giovani tahitiane e non certo «un de ces mariages suivant les lois européennes qui enchaînent pour la vie»⁵⁸. L'«idylle polynésienne» che il testo non riesce mai davvero a raccontare diventa dunque una triste *liaison* coloniale e non a caso il «mariage de Loti» assurge quindi agli onori del titolo. Nello spazio coloniale Mata reva scompare. Al suo posto rimane solo Loti, un eroe che ha definitivamente abbandonato le sue aspirazioni ideali e a cui non resta che accettare un matrimonio fassullo, come già era stato il suo battesimo. La triste sorte di Rarahu, vittima sacrificale di questo intreccio che rinuncia al progetto esotico iniziale, è segnata non appena varcato il confine proibito dello spazio della capitale coloniale. «C'est ainsi que joyeusement elle franchit le pas fatal. Pauvre petite plante sauvage, poussée dans les bois, elle venait de tomber comme bien d'autres dans l'atmosphère malsaine et factice où elle allait languir et se faner»⁵⁹: come la pervinca rosa ormai secca inviata fra le pagine della lettera di Gustave, il destino di Rarahu è quello di un oggetto desueto, destinato a incarnare la memoria affettiva del protagonista occidentale. Una volta abbandonato, lo spazio idilliaco della valle della Fataoua è perduto per sempre e non solo per Loti, ma anche per Rarahu che pure ad esso apparteneva. Loti vuole ancora illudersi che dopo la sua partenza la sua «petite femme»⁶⁰ potrà reintegrare lo spazio puro delle origini: «Pars, toi aussi, lui disais-je à genoux; va, loin de cette ville de Papeete; va vivre avec Tiahoui, ta petite amie, dans un district éloigné où ne viennent pas les Européens;

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 61.

⁵⁹ *Ivi*, p. 118.

⁶⁰ *Ivi*, p. 149.

[...] tu seras heureuse...»⁶¹. Ma in fondo anche Loti sa bene che la reintegrazione di Rarahu nello spazio del mito è impossibile e che il suo sarà un destino di corruzione e di morte: «Et je comprenais bien qu'après mon départ elle serait une des petites filles les plus folles, et les plus perdues de Papeete.»⁶² Se Rarahu è qui la «personnification touchante et triste de la race polynésienne, qui s'éteint au contact de notre civilisation et de nos vices, et ne sera plus bientôt qu'un souvenir dans l'histoire d'Océanie»⁶³, la sua lenta discesa nell'inferno coloniale è però accompagnata e amplificata dalla decadenza della corte di Pomaré: una vecchia regina grassa e stanca che tenta pateticamente di preservare l'antico prestigio e di venire a patti con i nuovi dirigenti occidentali, un erede pazzo che si è macchiato di «une série d'horreurs sanguinaires qui ne pourraient s'écrire»⁶⁴, un'amatissima nipotina divorziata dalla tisi... Siamo ormai davvero lontani dalle immagini edeniche del giardino reale che aprivano la narrazione.

All'interno dello spazio coloniale, tutto ciò che aveva unito Loti e Rarahu nei loro giorni di «paix profonde, d'insouciant gâité des bois de Fataoua»⁶⁵ scompare. «Je l'aimais bien, la pauvre petite [...]. C'était bien ma petite femme en effet; par le coeur, par les sens, je l'aimais bien» ma, precisa Loti, «entre nous deux il y avait des abîmes pourtant, des terribles barrières, à jamais fermées»⁶⁶. Inghiottito dalla capitale coloniale, il sogno di un'alterità ideale in cui ritrovare se stessi scompare, e al suo posto appare invece «la différence radicale des races, la divergence des notions premières de toute choses»⁶⁷. L'immagine di una meravigliosa porta di comunicazione fra i boschi della Fataoua e il cortile della casa d'infanzia, i due piccoli selvaggi che in Europa e in Oceania sognavano gli stessi sogni, svaniscono per sempre: «mes idées et mes conceptions étaient souvent impénétrables pour elle, les siennes aussi l'étaient pour moi; mon enfance, ma patrie, ma famille et mon foyer, tout cela resterait toujours pour elle

⁶¹ Ivi, p. 199.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 155.

⁶⁴ Ivi, p. 87.

⁶⁵ Ivi, p. 121.

⁶⁶ Ivi, p. 149.

⁶⁷ *Ibidem*.

l'incompréhensible et l'inconnu»⁶⁸. A partire da questi presupposti, diviene evidente l'ineluttabilità della separazione annunciata, «Séparation des séparations, qui mettrait entre nous les continents et les mers, et l'épaisseur effroyable du monde...»⁶⁹

Nel momento stesso in cui l'intreccio si rassegna all'adozione di uno spazio narrativo coloniale, esso ricorre significativamente a una serie di meccanismi narrativi che non solo contraddicono profondamente quelli che erano stati i presupposti fondamentali dell'idillio, ma che diventeranno poi gli elementi fondanti della struttura del romanzo coloniale. Spogliata degli attributi che ne facevano il simbolo di un'alterità ideale, Rarahu non è più nient'altro che «une petite fille maorie, ignorante et sauvage»⁷⁰, la prima delle numerose eroine esotiche che gli eroi bianchi prendono e poi, inevitabilmente, abbandonano: «Pauvre petite Rarahu, [...] tu mourras dans l'île lointaine, seule et oubliée, — et Loti peut-être ne le saura même pas»⁷¹. Penetrare, prendere, partire: questo è il movimento del romanzo coloniale e, a partire dal *Mariage*, la relazione degli eroi bianchi con le eroine esotiche lo metaforizza perfettamente. Simbolo delle illusioni perdute e dei sogni infranti di Loti, dell'alterità polinesiana all'agonia, Rarahu ha senza dubbio la funzione essenziale di vittima, e non a caso le dinamiche della *liaison* esotica appaiono presentate qui anche dal suo punto di vista: «Je le savais bien, va, que je n'étais qu'une petite créature inférieure, jouet de hasard que tu t'es donné. Pour vous autres, hommes blancs, c'est tout ce que nous pouvons être»⁷². Tuttavia, la forza narrativa dello spazio coloniale è tale che il testo non resiste alla tentazione di accennare a un ribaltamento dei ruoli che diverrà poi un elemento fondante della struttura del romanzo coloniale. Il contatto con l'alterità seducente è pericoloso perché, come i compagni di Ulisse stregati da Circe, gli eroi rischiano sempre di lasciarsi dominare dall'incantesimo e di dimenticare la loro vera identità. Così, nonostante la partenza annunciata, anche Loti rischia qui di diventare la vittima del sortilegio esotico e di non riuscire più a lasciare Tahiti: «— Le temps s'écoulait,

⁶⁸ Ivi, p. 150.

⁶⁹ Ivi, p. 121.

⁷⁰ Ivi, p. 150.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 153.

et tout doucement *se tissaient autour de moi ces mille petits fils inextricables, faits de tos les charmes de l'Océanie, qui forment à la longue des réseaux dangereux, des voiles sur le passé, la patrie et la famille, — et finissent par si bien vous envelopper qu'on ne s'échappe plus*»⁷³. Dietro la rassicurante passività di Rarahu, che si lascia in definitiva prendere, dominare e abbandonare, si profila infatti un aspetto diverso e più inquietante del personaggio, che annuncia le seducenti stregonerie delle eroine esotiche successive —

Loti, disait-elle, si bas que sa petite voix doue était comme un souffle à mon oreille, Loti, veux-tu que nous habitions ensemble une case dans Papeete ? [...] Je n'ai plus que toi au monde et tu ne peux pas m'abandonner... Tu sais même qu'il y a des hommes de ton pays qui se sont trouvés si bien de cette existence, qu'ils se sont faits Tahitiens pour ne plus partir... Je savais cela fort bien; *j'avais parfaitement conscience de ce charme tout puissant de volupté et de nonchalance; et c'est pour cela que je le redoutais un peu...*⁷⁴

— e il pericolo di un'alterità essenzialmente pulsionale: «Son sang maori lui brûlait les veines; elle avait des jours de fièvre et de trouble profond, pendant lesquels il semblait qu'elle ne fût plus elle-même.»⁷⁵

Se *l'idylle polynésien* di Loti si rivela rapidamente inconsistente, rimane però l'immagine di quell'altro idillio, vissuto anni prima dall'amatissimo fratello scomparso e forse più riuscito. Al racconto della triste relazione con Rarahu si affianca allora quello della ricerca di una possibile discendenza di Georges, di un figlio avuto dalla sua compagna tahitiana, che potrebbe forse restaurare il sogno esotico di Loti colmando ancora una volta l'abisso spaventoso che separa il qui e l'altrove, il passato e il presente, la vita e la morte:

Au moins, tout ce qui était Georges n'est pas fini, n'est pas mort avec lui... Moi aussi, qui serai bientôt peut-être fauché par la mort dans quelque pays lointain, jeté dans le néant ou dans l'éternité, moi aussi, j'aimerais revivre à Tahiti, revivre dans un enfant qui serait encore moi-même, qui serait mon sang mêlé à celui de Rarahu; je trouverais une joie étrange dans l'existence

⁷³ Ivi, p. 119. [*N.d.A. corsivo mio*].

⁷⁴ Ivi, p. 114. [*N.d.A. corsivo mio*].

⁷⁵ Ivi, p. 155.

de ce lien suprême et mystérieux entre elle et moi, dans l'existence d'un enfant maori, qui serait nous deux fondus dans une même créature...⁷⁶

Comincia così, innanzi tutto, la difficoltosa ricerca della compagna del fratello, quella Taharu il cui nome è all'origine del nome dell'eroina del *Mariage* e che qui si chiama Taïmaha. L'incontro con Taïmaha è a lungo differito, preceduto da due episodi che contengono altrettante delusioni. All'appuntamento fissato su una spiaggia isolata, al crepuscolo, appare una donna; Loti si avvicina e, «quand elle fut tout près, je distinguai une horrible figure qui me regardait en riant, d'un rire de sauvagesse»⁷⁷. Non si tratta ovviamente di Taïmaha, e Loti sperimenta qui una prima delusione. A un secondo appuntamento si presenta invece una donna velata, che si rivela poi essere una delle cortigiane di Pomaré: «il semblait que cette femme fût un mythe,» dice Loti, «ou qu'une puissance mystérieuse prît plaisir à nous éloigner l'un de l'autre»⁷⁸. Come Tahiti, Taïmaha è in effetti un mito che appartiene al passato lontano dell'infanzia di Loti e, come di fronte all'isola dei suoi sogni, anche quando egli riuscirà infine a incontrare la tanto attesa Taïmaha, subentra l'inevitabile delusione: «Et je regrettais déjà d'être venu remuer cette cendre, pour n'y trouver que banalité et désenchantment»⁷⁹. Come era avvenuto per l'«île délicieuse», anche nei confronti di Taïmaha Loti riesce però a superare le prime deludenti impressioni. Parlando di Rouéri, la donna perde a poco a poco la sua apparente indifferenza «et m'apparaissait enfin telle que je l'avais désirée, conservant, avec un grand amour et une tristesse profonde, le souvenir de mon frère»⁸⁰. Ancora una volta dunque, il miracoloso legame fra il passato e il presente, il qui e l'altrove, sembra restaurato:

Elle avait retenu sur ma famille et mon pays de minutieux détails que Rouéri lui avait appris; elle savait encore jusqu'au nom d'enfant qu'on me donnait jadis dans mon foyer chéri; elle me le redit en souriant, et me rappela en même temps une histoire oubliée de ma petite enfance. Je ne puis décrire

⁷⁶ Ivi, pp. 169–70.

⁷⁷ Ivi, p. 93.

⁷⁸ Ivi, p. 103.

⁷⁹ Ivi, p. 158.

⁸⁰ Ivi, p. 164.

l'effet que me produisirent ce nom et ces souvenirs, conservés dans la mémoire de cette femme, et répétés là par elle, en langue polynésienne⁸¹.

Se nelle parole maori estratte dal dizionario l'alterità della lingua straniera veniva a significare l'inquietante non familiarità di un universo spaventoso, qui essa è invece il significante essenziale di un legame ritrovato. Nel complesso gioco di specchi instaurato dalla scrittura del *Mariage*, il rapporto di Loti con Taimaha riproduce fino in fondo il movimento del suo rapporto con Tahiti e con la stessa Rarahu: anche in questo caso il sogno esotico sarà di breve durata. «En lui disant adieu, je la vis telle que je devais la retrouver plus tard, incompréhensible et sauvage»⁸², e anche l'ultima illusione di una discendenza polinesiana di Georges è destinata a svanire: Taimaha ha mentito e i figli che diceva essere di Georges sono invece stati concepiti dopo la sua partenza.

I fantasmi evocati fin dall'inizio della narrazione riappaiono infine al capezzale dei sogni di Loti, spogliando definitivamente la sopravvivenza del passato di ogni valore affettivo e trasformandola in qualche cosa di sinistro. Così, aspettando l'arrivo degli atti di nascita che proveranno irrefutabilmente la menzogna di Taimaha, l'immaginazione di Loti richiama i primi *toupapahou* del malaugurio:

La nature et toutes choses prenaient pour moi des aspects étranges et imprévus, sous l'influence de la fièvre et de la nuit. — On entendait dans les bois de la montagne le son plaintif et monotone des flûtes de roseau. A quelques pas de là, sous un toit de chaume soutenu par des pieds de bourao, on faisait la cuisine à mon intention. Le vent balayait terriblement cette cuisine; des hommes nus, avec des grands cheveux ébouriffés, étaient accroupis là, comme des gnômes, autour d'une épaisse fumée. — Le mot «Toupapahou!», prononcé près de moi, résonnait étrangement à mes oreilles⁸³

All'arrivo degli atti di nascita, l'amatissimo fratello che Loti aveva tentato di resuscitare in tutte le reliquie della sua vita tahitiana sprofonda nelle tenebre di una morte che dal passato ritorna ora ineluttabilmente alla superficie della coscienza: «c'était quelque chose

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 165.

⁸³ Ivi, p. 191.

comme si mon frère perdu eût été plongé plus avant et pour toujours dans le néant; tout ce qui était lui s'enfonçait dans la nuit, *c'était comme s'il fût mort une seconde fois*⁸⁴. Comincia allora «une nuit étrange, toute remplie de visions fantastiques et d'épouvante», una perturbante e intraducibile «nuit polynésienne», per la quale sembrano mancare in francese i significanti adeguati:

Où trouver en français des mots qui traduisent quelque chose [...] de ces bruits désolés de la nature, — de ces grands bois sonores, de cette solitude dans l'immensité de cet océan, — de ces forêts remplies de sifflements et de rumeurs étranges, peuplées de fantômes; les Toupapahous de la légende océanienne, courant dans les bois avec des cris lamentables, — des visages bleus, — des dents aigues et de grandes chevelures...?⁸⁵

Il motivo del doppio che legava inizialmente la figura di Georges e quella di Rarahu nella ripetizione dell'idillio polinesiano, li riunisce ora nelle narrazioni simmetriche delle loro morti. Dopo aver accompagnato la visione della morte del fratello, fantasmici e *toupapahou* ritornano infatti a invadere prepotentemente il racconto onirico della morte di Rarahu. Come previsto, dopo la partenza di Loti Rarahu è in effetti diventata «une des petites filles les plus folles et les plus perdues de Papeete»⁸⁶. Tutti i marinai di passaggio potevano averla e alla fine si trascinava per le strade di Papeete, alcolizzata e divorata dalla tubercolosi, sempre accompagnata dal suo vecchio gatto malato. Loti, ormai tornato a casa, ascolta il racconto della decadenza e della morte della sua «petite femme» polinesiana da un ufficiale appena arrivato da Tahiti e quella notte, «seul dans le silence et l'obscurité, un rêve sombre s'appesantit sur moi, une vision sinistre qui ne venait ni de la veille ni du sommeil, un de ces fantômes qui replient leurs ailes de chauves-souris au chevet des malades, ou viennent s'asseoir sur les poitrines haletantes des criminels»⁸⁷. Comincia allora il racconto di quella «Vision confuse de la nuit» — «Natuaea», in lingua maori — che è l'ultimo, breve capitolo del romanzo: la sagoma spaventosa di una montagna che si staglia «dans le ciel gris et crépusculaire des rê-

⁸⁴ Ivi, p. 192. [*N.d.A.* corsivo mio]

⁸⁵ Ivi, p. 194.

⁸⁶ Ivi, p. 199.

⁸⁷ Ivi, p. 228.

ves», una nave nera che scivola nella notte sull'acqua immobile, un grande sole che si alza, «si pâle, si pâle qu'on eût dit un signe du ciel annonçant aux hommes la consommation des temps, un sinistre météore précurseur du chaos final, un grand soleil mort»⁸⁸, una spiaggia di corallo e, sotto le tristi colonne grigie delle palme, una veglia funebre. Delle donne sono accovacciate per terra con la testa fra le mani, immobili, quasi interamente coperte dai lunghissimi capelli, gli occhi chiusi, le palpebre trasparenti attraverso le quali Loti ne distingue lo sguardo fisso su di lui. In mezzo a loro c'è una forma umana, bianca e rigida, stesa su un letto: è il cadavere di Rarahu, un «fantôme endormi». Non appena Loti si china sul suo «visage mort», il fantasma si mette a ridere.

A ce rire de fantôme le soleil s'éteignit dans le ciel, et je me retrouvai dans l'obscurité. Alors un grand souffle terrible passa dans l'atmosphère, et je perçus confusément des choses horribles: les grands cocotiers se tordant sous l'effort de brises mystérieuses, — des spectres tatoués accroupis à leur ombre, — les cimetières maoris et la terre de là-bas qui rougit les ossements, — d'étranges bruits de la mer et du corail, des crabes bleus amis des cadavres, grouillants dans l'obscurité⁸⁹.

Toupapahou, cimiteri, ossa umane... Il giardino dell'Eden è diventato lo scenario di un gotico tropicale e, in mezzo al proliferare di tutte queste figure di morte e di corruzione, un ultimo fantasma viene infine a chiudere la narrazione: «Rarahu, les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des Toupapahous»⁹⁰.

In maniera significativa, lo spazio narrativo della morte simbolica di Georges e di quella onirica di Rarahu non è più quello di Papeete, e neppure quello di Tahiti. Troppo «civilizzata», la capitale coloniale dovrà accontentarsi del racconto di un ultimo ballo nel palazzo di Pomaré, un ballo triste pieno di un'«animation factice», «[un] bal qui a l'air de mourir»⁹¹. Perché il racconto possa diventare davvero fantastico e riempirsi di fantasmi è necessario uno spazio più selvaggio, più radicalmente altro. Non è più, questa, l'alterità edenica dei boschi di

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 229.

⁹⁰ Ivi, pp. 228–229.

⁹¹ Ivi, p. 209.

Fataoua che avevano ospitato l'idillio di Loti e Rarahu, ma l'alterità spaventosa, perturbante, *unheimlich*, di due piccole isole dell'arcipelago polinesiano lontane dal centro del potere coloniale — Mourea e Bora Bora —, uno spazio nemico supremamente non familiare all'interno del quale il desiderio esotico cede definitivamente il passo al ritorno di una realtà — di morte e di dominio coloniale — che si era tentato in tutti modi di rimuovere.

Un battesimo esotico, un matrimonio coloniale e due funerali... Il sogno si è trasformato in un incubo e l'idillio polinesiano non era in fondo che «un acte de féerie au milieu de ma vie», una scenografia su cui è calato il sipario: «[...] fini sans retour!... Finis les rêves, les émotions douces, énivrantes ou poignantes de tristesse, — tout était fini, était mort...»⁹².

Nella stessa lettera in cui esprimeva i suoi timori di un nuovo insuccesso per il racconto polinesiano, Emile Aucante aggiungeva però con evidente sollievo: «Nous apprenons avec plaisir que vous travaillez à un autre roman plus approprié au goût du jour»⁹³. Questo romanzo «plus approprié au goût du jour» sarà *Le Roman d'un spahi*, nel quale Loti abbandona effettivamente la narrazione frammentaria dei due testi precedenti per adottare una forma narrativa assai più convenzionale. Insieme alla forma frammentaria scompare qui anche la dimensione *autofictive* del testo: Loti, fragile maschera dietro cui non cessano di riapparire i tratti di Julien Viaud, viene rimpiazzato da un solido eroe romanzesco, la narrazione predominantemente autodiegetica lascia il posto a un narratore esterno, e Loti diviene lo pseudonimo letterario di un autore di successo.

Queste trasformazioni della pratica narrativa di Pierre Loti coincidono significativamente con l'adozione di uno spazio narrativo ormai indiscutibilmente coloniale: non più la Turchia «en perte de propriétés»⁹⁴ di *Aziyadé*, non più il fluttuare incerto fra lo spazio mitico del

⁹² Ivi, p. 207.

⁹³ Cit. in B. VERCIER, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁴ Vedi R. BARTHES, *op. cit.*, p. 185: «Tout subsiste et cependant rien n'appartient plus à personne, chaque chose, présente dans sa forme complète, est vidée de cette tension combative attachée à la propriété, il y a perte, non des biens, mais des héritages et des héritiers. Tel est le Stamboul de Loti: vivant, vivace même, comme un tableau coloré, odorant, mais en perte

paradiso polinesiano e quello coloniale della capitale corrotta che fondava la struttura del *Mariage*, ma il Senegal francese. Abbandonato ogni tentativo di ricostruire le premesse del sogno esotico già fallito nel *Mariage*, la narrazione del *Roman d'un spahi* sembra aver ormai definitivamente elaborato il lutto di un'alterità ideale attraverso la quale ritrovare la parte più profonda e più vera di se stessi. Lo spazio esotico del Senegal coloniale è infatti immediatamente percepito come un territorio ostile, un luogo di desolazione dominato dalla solitudine del deserto. Dalla nave che lo porta in Senegal l'eroe vede scorrere, sempre uguali, le dune sabbiose della costa: «Les solitudes défilent, avec une monotonie triste, les dunes mouvantes, les horizons indéfinis, — et la chaleur augmente d'intensité chaque jour.»⁹⁵ In mezzo a queste distese di sabbia appare infine Saint-Louis, la capitale coloniale all'interno della quale si svolgerà la narrazione, «une vieille cité blanche, plantée de rares palmiers jaunes»⁹⁶ Davanti a Saint-Louis, la costa

est inhospitalière [...] et une éternelle ligne de brisants en défend l'abord aux navires [...]. Cet isolement de la mer est pour ce pays une grande cause de stagnation et de tristesse, Saint-Louis ne peut servir de point de relâche aux paquebots ni aux navires marchands qui descendent dans l'autre hémisphère⁹⁷.

Se nel *Mariage* l'incontro con l'Altro nasceva sotto il segno di una meravigliosa ospitalità, con il simbolico battesimo di Loti nel giardino dell'Eden della regina, qui l'accesso stesso allo spazio narrativo è invece divenuto problematico e il soggiorno dell'eroe è immediatamente presentato come un esilio doloroso: «On y vient quand on est forcé d'y venir, mais jamais personne n'y passe, et il semble qu'on s'y sente prisonnier, et absolument séparé du reste du monde.»⁹⁸

de propriétaire: la Turquie à l'agonie (comme grande puissance), le modernisme aux portes, peu de défenses et ça et là le culte du démodé, du raffinement passé – du passé comme raffinement».

⁹⁵ P. LOTI, *Le Roman d'un spahi* (1881), Gallimard, Paris, 1992, p. 45.

⁹⁶ Ivi, p. 45.

⁹⁷ Ivi, pp. 46–47.

⁹⁸ Ivi, p. 47.

All'interno di questo inedito schema narrativo, il rapporto dell'eroe con l'alterità africana assomiglia fin dall'inizio a quello che nel *Mariage* prendeva forma solo con il trasferimento nella capitale coloniale. A Papeete Loti smetteva di sentirsi «un petit sauvage», simile in fondo all'amata Rarahu, e cominciava a parlare degli abissi che li separavano, «des terribles barrières, à jamais fermées»⁹⁹, evocando per la prima volta le nozioni di razza e di patria. Qui, queste nozioni divengono invece immediatamente i capisaldi dell'identità stessa dell'eroe, lo spahi Jean Peyral:

C'était un homme de haute taille, portant la tête droite et fière; il était de pure race blanche, bien que le soleil d'Afrique eut déjà fortement basané son visage et sa poitrine. Ce spahi était extrêmement beau, d'une beauté mâle et grave, avec des grands yeux clairs [...]; son fez, rejeté en arrière, laissait échapper une mèche de cheveux bruns qui retombaient au hasard sur son large front pur¹⁰⁰.

L'incerta identità nazionale del Loti del *Mariage*, improbabile ufficiale di marina inglese, è rimpiazzata qui da una solida appartenenza ai valori semplici e antichi della Francia rurale:

Au grand air pur des montagnes, il avait poussé comme un jeune chêne. Les premières images gravées dans sa tête d'enfant avaient été saines et simples: son père et sa mère, deux figures chéries; — et puis le foyer, une petite maison à la mode de l'ancien temps, sous des châtaigniers. Dans son souvenir, tout cela était inscrit ineffaçable, à une place profonde et sacrée.¹⁰¹

Anche qui, come nel *Mariage*, riappare il ricordo dei boschi dell'infanzia, delle «rêveries de petit solitaire»¹⁰², ma lungi dall'avvicinarlo all'alterità selvaggia dello spazio narrativo, la sua vita nel villaggio natio delle Cévennes costituisce un elemento essenziale di quell'insormontabile barriera che lo separa dall'alterità africana: «— Oh! retourner là-bas, près de ses vieux parents! [...] Pourquoi l'avait-on exilé sur cette terre d'Afrique?... Quoi de commun entre lui et ce

⁹⁹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 149.

¹⁰⁰ P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 49

¹⁰¹ Ivi, p. 60.

¹⁰² *Ibidem*.

pays?»¹⁰³ A rafforzare il legame con la terra delle origini si aggiunge qui anche la figura esemplare di una dolce fidanzata bionda, che aspetta il ritorno dell'eroe e rispetto alla quale si definisce per opposizione l'eroina esotica.

Come già nel *Mariage*, anche qui la forma epistolare rende conto dei contatti dell'eroe con la famiglia lontana. Tuttavia, se le lettere di Loti alla sorella costituivano spesso uno spazio di riflessione privilegiato sul legame fra l'identità e l'alterità, fra il passato e il presente, nel *Roman d'un spahi* le lettere dei genitori a Jean Peyral non fanno che ribadire l'inconciliabilità di questi due poli. La narrazione si apre infatti *in medias res*, con un' "Introduzione" in cui Jean, ormai in Africa da tre anni, riceve una lettera di sua madre che gli racconta delle loro difficoltà finanziarie e gli chiede di mandare un po' di soldi a casa. Dopo aver letto la lettera, ripensando con nostalgia al villaggio lontano, lo spahi scopre che Fatou-gaye, la sua compagna africana, gli ha sottratto «une centaine de francs amassés petit à petit, le fruit de ses pauvres économies de soldat, qu'il destinait à ses vieux parents»¹⁰⁴, per comprarsi degli orecchini d'oro. La rabbia di Jean però, si dissolve rapidamente:

Fatou-gaye savait quelles caresses de chatte faire à son amant; elle savait comment l'enlacer de ses bras noirs cerclés d'argent, beaux come des bras de statue; comment appuyer sa gorge nue sur le drap rouge de sa veste, pour exciter bientôt les désirs fiévreux qui amèneraient le pardon de sa faute... Et le spahi se laissa nonchalamment tomber sur le *tara*, auprès d'elle, remettant au lendemain de chercher l'argent qu'on attendait là-bas, dans la chaumière de ses vieux parents...¹⁰⁵

L'eroina africana e i vecchi genitori, la sensualità degli amori esotici e il dovere filiale, l'Africa desolata e il villaggio nei boschi, il nero di Fatou-gaye e il bianco della fidanzata bionda: l'"Introduzione" condensa immediatamente quelli che saranno gli elementi essenziali di una struttura narrativa rigidamente bipolare.

All'interno di questa struttura si sviluppa quello che nel *Mariage* era un motivo appena accennato. Abbiamo visto che nello spazio della

¹⁰³ Ivi, pp. 53-4.

¹⁰⁴ Ivi, p. 55.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 55-6.

capitale coloniale Loti cominciava a temere l' influenza di quei «mille petits fils inextricables, faits de tous les charmes de l'Océanie, qui forment à la longue des réseaux dangereux, des voiles sur le passé, la patrie et la famille, — et finissent par si bien vous envelopper qu'on ne s'échappe plus»¹⁰⁶, e che Rarahu, nonostante il suo ruolo di vittima sacrificale, appariva per un attimo nelle inedite vesti di una pericolosa sirena esotica. Nel Senegal del *Roman d'un spahi* questo tipo di relazione fra l'eroe bianco e l'eroina africana si consolida e Jean Peyral è fin dall'inizio, indubitabilmente, la vittima innocente di Fatou-gaye, «jeune fille noire de race khasonké, qui avait jeté sur lui je ne sais quelle séduction sensuelle et impure, je ne sais quel charme d'amulette»¹⁰⁷. Il potere erotico esercitato da Fatou-gaye su Jean viene significativamente assimilato all'azione sovranaturale di un sortilegio magico e gli amuleti sono qui uno degli attributi essenziali dell'eroina esotica, ormai divenuta una temibile antagonista conturbante e perturbante, capace di tenere l'eroe prigioniero nel cuore di tenebra dello spazio nemico:

Jean avait une sorte d'horreur superstitieuse pour toutes ces amulettes; il y avait des instants où toute cette profusion de grisgris le gênait, lui pesait, à la fin. Il n'y croyait pas, assurément; mais en voir partout, de ces amulettes noires, et savoir qu'elles avaient presque toutes pour vertu de le retenir et de l'enlacer; en voir à son plafond, à ses murailles; en trouver de cachées sous ses nattes, sous son tara; — de tapis partout, avec des airs malfaisants et des formes bizarres de petite choses vieilles et ensorcelées, — en s'éveillant le matin, en sentir de sournoisement glissées sur sa poitrine... il lui semblait qu'à la fin tout cela tissait autour de lui, dans l'air des entraves invisibles et ténébreuses¹⁰⁸.

Gli amuleti, perturbanti oggetti non familiari che sembrano sfuggire al loro statuto di cose inanimate per caricarsi di una sovranaturale e malefica capacità d'azione sulla volontà dell'eroe bianco, sono qui uno degli attributi essenziali dell'eroina esotica, sistematicamente assimilati alla sua oscura capacità di seduzione e di dominio. Anche Rarahu, nel *Mariage*, è in certa misura legata a un universo magico che

¹⁰⁶ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 119.

¹⁰⁷ P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 59.

¹⁰⁸ Ivi, p. 156.

definisce l'approccio della cultura esotica alla realtà: «Quand nous *aurons eu peur ensemble*,» dice l'eroina polinesiana a Loti, «je t'enseignerai, en ce qui concerne les Toupapahous, des choses très effrayantes que tu ignores»¹⁰⁹. Nel romanzo africano però, il sovrannaturale ha perso per l'eroe ogni interesse culturale ed è diventato un semplice strumento di dominio malefico e perturbante. Allo stesso modo, Fatou-gaye come Rarahu è assimilata alla natura attraverso il confronto con il mondo vegetale, ma la metafora della «*pauvre petite plante sauvage*» che nell'atmosfera malsana di Papeete «*allait languir et se faner*»¹¹⁰ si trasforma nel caso dell'eroina africana in un'immagine di segno negativo, un altro simbolo della sua seduzione pericolosa:

Il est de ces fruits âcres, amers, des pays chauds, [...] détestables sous nos latitudes pâles, mais qui sont appropriés là-bas à certains états de soif ou de souffrance, que l'on peut convoiter avec ardeur, et qui vous semblent étrangement exquis... Ainsi était cette petite créature [...] — Fruit savoureux du Soudan, mûri hâtivement par le printemps tropical, gonflé de suc toxiques, rempli de voluptés malsaines, enfiévrées, inconnues¹¹¹.

Nel *Roman*, questa assimilazione dell'eroina all'universo della natura non si limita poi al confronto esotico con il mondo vegetale, ma si spinge fino a restituire il punto di vista dell'eroe spaventato dall'interno rosa delle mani nere di Fatou,

qui lui causait, malgré lui, une vilaine impression froide de pattes de singe: [...] cette décoloration intérieure, ces doigts teintés mi-partie, avaient quelque chose de *pas humain* qui était effrayant. Cela, et certaines intonations d'un fausset étrange que lui échappaient quelquefois quand elle était très animée; cela et certaines poses, certains gestes inquiétants; cela rappelait de mystérieuses ressemblances qui troublaient l'imagination¹¹².

Abituatosi a questa particolarità fisica, Jean finisce per trasformare la sua prima impressione in un soprannome che si vorrebbe scherzoso,

¹⁰⁹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 96.

¹¹⁰ Ivi, p. 118.

¹¹¹ P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 111.

¹¹² Ivi, p. 145.

«petite fille singe»¹¹³, e che suscita la reazione umiliata di Fatou: «—Ah! Tjean! Toi n’y a pas dire ça, mon blanc! D’abord, singe, lui, n’y a pas connaît manière pour parler, — et moi connais très bien!»¹¹⁴ La degradazione della cultura africana raggiunge qui il culmine del suo percorso, con l’invocazione del linguaggio — immediatamente messa in ridicolo dall’uso del *petit-nègre*, di una lingua degradata assai diversa dalla purezza del maori delle origini di Rarahu — come prova dell’umanità dell’eroina di fronte al punto di vista dominante dell’eroe bianco, che mira a relegarla definitivamente nell’universo della natura.

Se nel *Mariage* lo snodo essenziale all’interno del racconto della *liaison* esotica era costituito dal trasferimento degli amanti all’interno del nefasto spazio coloniale di Papeete, qui l’evento determinante che mette in moto un intreccio assai più strutturato è invece il primo amplesso di Jean e Fatou-gaye: la possibilità realizzata di una relazione sessuale che li trascina al di là di una frontiera razziale rigorosamente proibita. Se poi nel *Mariage* la relazione esotica costituiva un pericolo essenzialmente per l’eroina, che accettando di andare a vivere con Loti nella capitale coloniale si perdeva, nel *Roman* le conseguenze del tabù infranto ricadono invece interamente sull’eroe vittima: «Il tremblait de ce qu’il allait faire. [...] Il lui semblait qu’il allait franchir un seuil fatal, signer avec cette race noire une sorte de pacte funeste; — que des voiles plus sombres allaient descendre entre lui et sa mère et sa fiancée, et tout ce qu’il avait laissé là-bas de regretté et de chéri»¹¹⁵.

Intorno a questo primo amplesso fatale si condensano dunque, negli ultimi quattro brevi capitoli della prima parte del romanzo, una serie di immagini che segnalano la perturbante alterità di un minaccioso spazio nemico. In un crescendo simbolico, la narrazione comincia con la descrizione delle cerimonie rituali che celebrano il ritorno della primavera e il risveglio dei sensi, fra le danze sfrenate della popolazione locale al suono dei tam-tam: «Ces chants, cette gaité nègre avaient quelque chose de lourdement voluptueux et de bestialement sensuel»¹¹⁶. Segue poi la descrizione del risveglio della natura, di una

¹¹³ Ivi, p. 146.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, p. 112.

¹¹⁶ Ivi, p. 108.

primavera dominata dall'eccesso, «un printemps de là-bas, rapide enfiévré, avec des odeurs énervantes, des lourdeurs d'orage»¹¹⁷. Sospesa fra la rigogliosa rinascita di una natura che «se dépêchait d'accomplir ses enfantements prodigieux» e i segni di una morte imminente, la primavera africana è qui il segno tangibile dell'ambivalenza perturbante dello spazio esotico: un «*renouveau terrible* [...] sous l'influence d'une *chaleur mortelle*, dans une atmosphère qui n'était plus viable, déjà les feuilles étaient jaunies, les plantes étaient mourantes, et les graminées trop mûres retombaient sur le sol»¹¹⁸. Assolutamente non familiare, questo «printemps nègre»¹¹⁹ nulla ha a che vedere con l'identità bianca dell'eroe e brutalmente lo aggredisce:

Et Jean sentait que ce printemps nègre lui brûlait le sang, qu'il courait comme *un poison dévorant* dans ses veines... Le renouveau de toute cette vie l'énervait, lui, — *parce-que cette vie n'était pas la sienne*: — chez les hommes, *le sang qui bouillonnait était noir*; chez les plantes, *la sève qui montait était empoisonnée*; les fleurs avaient des *parfums dangereux*, et les bêtes étaient *gonflées de venin*...¹²⁰

L'assoluta non familiarità di quella rinascita africana è però turbata dal legame che essa instaura con l'eroe bianco: «Chez lui aussi, la sève montait, la sève de ses vingt-deux ans»¹²¹. L'universo della pulsione, il nemico che sta dentro, fa capolino all'interno della rappresentazione esotica perturbante e il testo si affretta allora a riprendere la metafora dell'alterità nemica, il cui contatto si rivela per l'identità bianca definitivamente insostenibile: «Chez lui aussi, la sève montait, la sève de ses vingt-deux ans — mais d'une manière fiévreuse qui en fatiguait la source, — et à la longue, *il se serait senti mourir de ce renouveau terrible*»¹²².

Le figure ambivalenti della vita e della morte, della paura e del desiderio, si esplicitano infine nel racconto dell'amplesso fatale di Jean e

¹¹⁷ Ivi, p. 106.

¹¹⁸ Ivi, p. 111. [N.d.A. corsivo mio].

¹¹⁹ Ivi, p. 110.

¹²⁰ Ivi, pp. 110–11. [N.d.A. corsivo mio].

¹²¹ Ivi, p. 111.

¹²² *Ibidem*. [N.d.A. corsivo mio].

Fatou-gaye, punto culminante del climax narrativo costruito attraverso questi quattro capitoli. Esso ha luogo all'interno di una palude, spazio mortifero per eccellenza e qui doppiamente funereo poiché accoglie anche i corpi di numerosi compagni di sventura di Jean, «morts de la fièvre, sous ce climat maudit»¹²³. Ancora una volta, in questo spazio ambivalente di amore e di morte, risuonano i tam-tam e i canti di desiderio sfrenato; sopra i corpi degli amanti «le ciel jaune étendait sa vouête morne, irrespirable, chargée d'électricité, d'émanations terrestres, de substance vitales»¹²⁴. In preda a un «délire d'ivresse»¹²⁵, Jean prova allo stesso tempo un profondo orrore di fronte al nero della pelle di Fatou-gaye, che risalta più intenso sullo sfondo di un'«obscurité crépusculaire»¹²⁶. Nere sono anche le ali setose dei grandi pipistrelli che sfiorano i corpi dei due amanti, e su tutta questa tenebra si staglia per contrasto il bianco brillante degli occhi di Fatou-gaye e del tessuto che le cinge le reni, abbandonato sul rosso vivo dell'erba. Di fronte alla perturbante alterità dell'amplesso africano il testo riconosce retoricamente l'insufficienza del proprio linguaggio:

Il faudrait, pour peindre cette couche nuptiale, prendre des couleurs si chaudes, qu'aucune palette n'en pourrait fournir de semblables, — prendre des mots africains, — prendre des sons, des bruissements et surtout du silence, — prendre toutes les senteurs du Sénégal, — prendre de l'orage et du feu sombre, — de la transparence et de l'obscurité¹²⁷.

Se né la pittura, né il linguaggio familiare possono davvero tradurre l'essenza dell'amplesso proibito, forse solo la lingua straniera dello spazio esotico potrà offrire al lettore una parcella di questa indicibile alterità. «Prendre des mots africains»... E i quattro capitoli centrali del romanzo sono allora scanditi dalla ripetizione ritmica di quattro parole *yolof*, «les premiers mots, la dominante et le refrain d'un chant endiablé, ivre d'ardeur et de licence, — le chant des bamboulas du printemps»¹²⁸: *Anamalis fobil!... Faramata hi!...* Come già nel *Mariage* e

¹²³ Ivi, p. 53.

¹²⁴ Ivi, p. 113.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Ivi, p. 110.

poi anche in tutti gli altri testi di Loti, la lingua straniera funziona qui come un frammento privilegiato di alterità precipitato nella lingua familiare del testo francese. Nel *Mariage* tuttavia, le numerose parole maori che designavano i fantasmi e i cadaveri dello spazio polinesiano, per quanto definite «intraducibili», erano però tutte (con l'eccezione di *toupapahous*) rigorosamente accompagnate da una traduzione francese. Qui invece, l'Africa è e deve restare altra e la lingua straniera si chiude allora nella sua ermetica intraducibilità, pura sonorità svincolata da un preciso orizzonte di significati, incantesimo perturbante che meglio di ogni immagine concreta evoca l'ambivalenza esotica dello spazio nemico: «*Anamalis fobil! — Anamalis fobil!... la traduction en brûlerait ces pages... Anamalis fobil!*»¹²⁹.

Nel momento in cui l'eroe precipita verso gli abissi della pulsione, la sua identità è irrimediabilmente compromessa: egli ha firmato un «pacte funeste» con la «race noire»¹³⁰, ha ceduto al sortilegio degli amuleti di Fatou-gaye, si è intossicato con il succo squisito e velenoso della sua seduzione e subisce dunque una vera e propria trasformazione interiore, immediatamente annunciata all'inizio del primo capitolo:

Il y avait trois ans que Jean Peyral avait mis le pied sur cette terre d'Afrique, — et depuis qu'il était là, une grande transformation s'était faite en lui. Il avait passé par plusieurs phases morales; — les milieux, le climat, la nature avaient exercé peu à peu sur sa tête jeune toutes les influences énevantes; — lentement, *il s'était senti glisser sur des pentes inconnues*; — et, aujourd'hui, il était l'amant de Fatou-gaye, jeune fille noire de race khassonké, qui avait jeté sur lui je ne sais quelle séduction sensuelle et impure, je ne sais quel charme d'amulette¹³¹

Il legame con l'alterità africana ha calato «des voiles plus sombres [...] entre lui et sa mère, et sa fiancée, et tout ce qu'il avait là-bas de regretté et de chéri»¹³² e, come già appariva evidente nell'episodio del furto di Fatou-gaye anticipato nell'Introduzione, Jean ha ormai perso ogni capacità di reagire all'incantesimo erotico di Fatou-gaye: «[il] se laissa nonchalamment tomber sur le *tara*, auprès d'elle, remettant au

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 112.

¹³¹ *Ivi*, p. 59. [*N.d.A.* corsivo mio].

¹³² *Ivi*, p. 112.

lendemain de chercher l'argent qu'on attendait là-bas, dans la chaumière de ses vieux parents»¹³³.

Se il cammino dell'eroe verso il cuore di tenebra dell'alterità africana comincia con l'amplesso proibito nella palude, le sue premesse erano però già state abbozzate quando, appena arrivato in Senegal, egli aveva iniziato una tormentata relazione con la bellissima mulatta Cora, «si blanche, si blanche, qu'on eût dit une Parisienne»¹³⁴. Dal bianco «parigino» dell'amante mulatta, già assai lontano dall'immacolata purezza della fidanzata bionda e dell'identità rurale, al nero definitivo di Fatou-gaye il passo è breve e all'eroe non resta altra scelta che compierlo. È questo un percorso senza ritorno, in cui le alternative sembrano aprirsi solo per poi immediatamente richiudersi e confermare ulteriormente l'ineluttabile destino di Jean. Quando si presenta un'opportunità concreta di lasciare lo spazio dell'alterità nemica infatti, Jean la rifiuta e consapevolmente sceglie di restare, firmando un secondo «pacte à mort avec ce pays sombre»¹³⁵:

Hélas! il aimait son Sénégal, le malheureux; il s'en apercevait bien maintenant; il y était attaché par une foule de liens intimes et mystérieux. Il était comme fou de joie à l'idée de ce retour, — mais il tenait au pays de sable, à la maison de Samba-Hamet, — même à toute cette grande tristesse morne, — même à ces excès de chaleur et de lumière. Il n'était pas préparé à s'en aller si vite. Des effluves de tout ce qui l'entoure se sont infiltrés peu à peu dans le sang de ses veines; il se sent retenu, enlacé par toute sorte de fils invisibles, d'entraves ténébreuses, d'amulettes noires¹³⁶.

Questa scelta deliberata e suicida è segnata da un movimento geografico che dalla costa lo porta verso l'interno del continente: «Le sort en était jeté maintenant, il fallait suivre sa destination»¹³⁷, e Jean viene dunque inviato a rinforzare una postazione sperduta in un remoto distretto della Guinea. Se nel romanzo tahitiano questo tipo di movimento verso l'interno conduceva all'illusione di un idillio esotico ritrovato, qui esso diventa invece il segno di un allontanamento ulte-

¹³³ Ivi, p. 56.

¹³⁴ Ivi, p. 69.

¹³⁵ Ivi, p. 320.

¹³⁶ Ivi, pp. 169–70.

¹³⁷ Ivi, p. 172.

riormente nefasto dall'identità originaria, in uno spazio ancora più radicalmente altro, «au milieu d'immenses régions sauvages, [...] dans un lieu où les lettres même n'arrivaient plus»¹³⁸.

Nella descrizione di questo spazio simbolico della natura selvaggia confluiscono, insieme ai ricordi personali di Julien Viaud, le reminiscenze dei popolari resoconti d'esplorazione africani, delle riviste illustrate e del discorso sull'altro elaborato dalla cultura *fin-de-siècle*. Un primo elemento essenziale è l'immagine di uno spazio la cui profonda alterità rinvia alle origini mitiche dell'universo, dove il movimento a ritroso tipico del desiderio esotico si carica della percezione diffusa che vedeva l'Africa come una terra al di fuori della storia:

Aux premiers ages géologiques, avant que *le jour fut séparé des ténèbres*, les choses devaient avoir de ces tranquillités d'attente. Les repos entre les créations devaient avoir de ces immobilités inexprimables, — aux époques où les mondes n'étaient pas condensés, où la lumière était diffuse et indéfinie dans l'air, où les nues suspendues étaient du plomb et du fer incréés, où toute l'éternelle matière était sublimée par l'intense chaleur des chaos primitifs¹³⁹.

Nella notte calma, sullo specchio immobile e luminiscente del mare equatoriale, regna «un *absolu* de silence, [...] tout est fondu, le ciel et les eaux, dans des profondeurs cosmiques, vagues, infinies»¹⁴⁰, e lo spazio africano diventa così un luogo definito dall'indeterminatezza della materia, da una mescolanza cosmica in cui si annullano tutte le distinzioni: lo spazio dell'inconscio.

Giunto sulla costa della Guinea, lo spahi comincia poi l'ultima parte del suo viaggio, risalendo il corso del fiume Diakhallémé fino al piccolo villaggio della guarnigione francese. All'eccesso del paesaggio desertico troppo vuoto e triste del Senegal succede ora l'eccesso di spazi troppo pieni, di una vegetazione equatoriale troppo rigogliosa, «d'une jeunesse éternelle, [...] et d'un vert d'émeraude, d'un de ces verts que nos arbres n'atteignent jamais»¹⁴¹. All'interno dello spazio stereotipico della foresta equatoriale, la vita senza sosta rinnovata è però, come abbiamo già visto nei capitoli dell'amplesso proibito, mi-

¹³⁸ Ivi, p. 180.

¹³⁹ Ivi, p.175.

¹⁴⁰ Ivi, p. 174.

¹⁴¹ Ivi, p. 176.

nacciosa e portatrice di morte: «A perte de vue, ce n'est qu'une même forêt sans fin, d'une platitude uniforme, se mirant dans l'eau inerte et chaude, — une forêt malsaine, au sol humide, où les reptiles fourmillent»¹⁴².

In questo spazio supremamente perturbante i contorni della realtà sfumano in una percezione onirica e fantastica: la piccola imbarcazione scivola rapida sul fiume, in una «course fantastique, comme dans le pays des ombres»¹⁴³, e nel profondo silenzio della notte risuonano le voci misteriose e inquietanti delle foreste — «la voix sinistre des singes hurleurs dans les bois [...], des cris d'oiseaux de marais [...], des cris humains aussi parfois, des cris de mort dans le lointain, des fusillades et des coups sourds de tam-tam de guerre»¹⁴⁴. Su tutti questi suoni domina il «timbre sauvage» della voce dei rematori africani, che cantano «come dans une espèce de rêve»¹⁴⁵, ripetendo per ore «la même phrase étrange»¹⁴⁶, che questa volta viene però lasciata all'immaginazione del lettore. Nell'oscurità, «les forêts fuyaient après les forêts»¹⁴⁷ e sulle due rive l'eroe vede sfilare, spettrali, i grandi «*bois sacrés* de la religion mandingue»: «des structures anguleuses, des aspects gigantesques d'ossements, de grandes rigidités de pierre, se dessinant vaguement à la lueur diffuse des étoiles, — et puis passant»¹⁴⁸. Pierre Loti utilizza qui un *topos* essenziale dell'immaginario esotico, un'antropomorfizzazione della natura equatoriale che diventa un simbolo privilegiato del suo eccesso vitale e aggressivo:

Il y avait surtout des racines de palétuviers, des racines et des racines, pendant partout comme des gerbes de filaments; il y en avait de toutes les longueurs, de tous les calibres, s'enchevêtrant et descendant de partout, on eût dit des milliers de nerfs, de trompes, *de bras gris, voulant tout enlacer et tout envahir*»¹⁴⁹.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Ivi, p. 178.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Ivi, p. 179.

¹⁴⁶ Ivi, p. 177.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 178.

¹⁴⁹ Ivi, p. 188. [*N.d.A.* corsivo mio].

All'immagine stereotipica della vegetazione antropomorfizzata, Loti aggiunge qui quella dei granchi famelici — «[de] gros crabes gris qui agitaient perpétuellement leur unique pince d'un blanc d'ivoire, comme cherchant à saisir en rêve des proies imaginaires»¹⁵⁰ — che è invece il segno ricorrente di un suo personale immaginario esotico, sistematicamente utilizzato per designare un'alterità minacciosa, uno spazio da incubo come già quello del funerale di Rarahu nelle ultime pagine del *Mariage*, dove in mezzo ai *toupapahous* apparivano infatti «les crabes bleus, amis des cadavres, grouillant dans l'obscurité»¹⁵¹.

Il «patto di morte» firmato dallo spahi con il continente nero, segnato dallo spostamento verso lo spazio ulteriormente perturbante dell'interno, trasforma la relazione amorosa dei due personaggi esasperando i conflitti su cui essa è fondata:

Elle était devenue plus exigeante et plus mauvaise aussi, Fatou-gaye, — depuis surtout qu'elle avait eu conscience de son empire sur l'esprit de Jean, — depuis qu'il était resté à cause d'elle. Il y avait fréquemment des scènes entre eux; elle l'exaspérait quelquefois, à force de perversité et de malice. Alors il avait commencé à frapper à coups de cravache, pas bien fort au début, puis plus durement par la suite. Sur le dos nu de Fatou, les coups laissaient quelquefois des marques, comme des hachures, — noir sur noir. Après, il le regrettait, il en avait honte¹⁵².

Alla violenza psicologica esercitata dall'eroina africana che tiene prigioniero lo spahi nello spazio oscuro della sua alterità, risponde ora la violenza dell'eroe bianco che domina fisicamente la donna nera, offrendo così una trascrizione romanzesca dell'ambivalente rapporto di forza fra l'Occidente coloniale e i territori africani.

L'intreccio sembra infine avviarsi verso una conclusione positiva, capace di risolvere i conflitti aperti dalla relazione esotica e di restituire l'eroe al campo sematico della sua identità perduta. All'interno della narrazione del viaggio verso l'interno si inserisce infatti la descrizione, apparentemente incongrua, di un vecchio orologio regalato a Jean da suo padre:

¹⁵⁰ Ivi, pp. 323–4; 330.

¹⁵¹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 229.

¹⁵² P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 192.

Jean avait une pauvre vieille montre d'argent à laquelle il tenait come Fatou à ses amulettes. [...] Jean l'avait portée d'abord; mais voilà qu'au régiment, quand il regardait l'heure, il entendait des éclats de rire. [...] Cela lui faisait d'autant plus de peine que, intérieurement, il avait bien été forcé de reconnaître, lui aussi, qu'elle était un peu ridicule, cette pauvre chère vieille montre. Il s'était mis à l'en aimer davantage¹⁵³.

Questo vecchio orologio viene ad aggiungersi alla lunga lista degli oggetti desueti che popolano la scrittura di Loti, ennesima reliquia di un mondo perduto e per sempre rimpianto come già la fotografia, le lettere ingiallite e i fiori secchi del fratello maggiore nel *Mariage*. All'interno della struttura assai più semplice e schematica del *Roman*, l'oggetto desueto tipicamente lotiano perde però la complessa ambivalenza delle reliquie polinesiane del *Mariage* e diviene il simbolo univoco di un'identità contadina ormai definitivamente abbandonata e di un'innocenza perduta ineluttabilmente distrutta dall'esperienza della vita adulta. Di ritorno a Saint-Louis, Jean si accorge che Fatou-gaye ha rubato l'orologio, come poi ruberà anche i suoi risparmi, e l'ha venduto in cambio di una stoffa. Per un attimo, la scomparsa di quest'ultima vestigia della sua identità d'origine definitivamente sottrattagli dal legame con l'alterità africana restituisce allo spahi la forza di liberarsi dall'incantesimo di Fatou-gaye:

Il lui semblait d'ailleurs qu'il avait retrouvé sa dignité d'*homme blanc*, souillée par le contact de cette chair noire; ces enivrement passées, cette fièvre des sens surexcités par le climat d'Afrique, ne lui inspiraient plus, quand il regardait en arrière, qu'un dégoût profond. Et il se bâtissait toute une existence nouvelle, de continence et d'honnêteté¹⁵⁴.

Ma anche l'alternativa aperta da questo episodio si richiude rapidamente. Se per il Loti del *Mariage* il ritorno in patria era fin dall'inizio l'orizzonte ultimo e ineluttabile della relazione esotica, per lo spahi l'esperienza africana è invece un viaggio di sola andata. Questo percorso irreversibile è simbolicamente segnato da un secondo slittamento dello spazio narrativo, da un altro viaggio su un altro fiume verso l'interno selvaggio del continente, dove Jean viene inviato in

¹⁵³ Ivi, pp. 183–5.

¹⁵⁴ Ivi, p. 208.

una spedizione contro una tribù ribelle e da cui, questa volta, non potrà più tornare:

La *Falémé* cheminait toujours dans le désert immense, elle s'enfonçait rapidement dans l'intérieur, — en suivant l'étroit fleuve aux eaux jaunes qui sépare le Sahara maure du grand continent mystérieux habité par les hommes noirs. Et Jean regardait mélancoliquement les solitudes qui passaient après les solitudes. — Il suivait des yeux l'horizon qui s'enfuyait, — le ruban sinueux du Sénégal qui derrière lui se perdait dans des lointains infinis. — Ces plaines maudites, se déroulant sans fin sous sa vue, lui causaient une impression pénible, un indéfinissable serrement de coeur — *comme si, à mesure, tout ce pays se refermait sur lui et qu'il ne dût plus revenir*¹⁵⁵.

Definitivamente inghiottito dal cuore di tenebra di Fatou-gaye, lo spahi si ritrova infine nella terra d'origine dell'eroina, nella regione di Galam. Fatou-gaye l'ha seguito di nascosto, assaporando infine la sua vittoria: «A présent, elle était heureuse: elle retournait en Galam, et elle y retournait avec lui, — c'était son rêve accompli.»¹⁵⁶

Nel *Mariage*, l'illusorio legame di Loti con la Polinesia trovava uno dei suoi principali significanti nella vana ricerca di un figlio maori lasciato dal fratello scomparso. Qui invece, l'irreversibile unione dell'eroe con l'Africa e con Fatou-gaye è infine drammaticamente suggellata proprio dalla nascita di un figlio:

Jean se sentait vaincu par je ne sais quelle force intérieure, pleine de trouble et de mystère; il se pencha vers son fils et l'embrassa doucement, avec une tendresse silencieuse. — Des sentiments jusqu'alors inconnus le pénétraient jusqu'au fond de son âme. La voix de Fatou-gaye aussi avait réveillé dans son coeur une foule d'échos endormis; la fièvre des sens, l'habitude de la possession, avaient noué entre eux ces liens puissants d'une grande persistance, que la séparation peut à peine détruire. [...] Il la laissa passer autour du cou une amulette d'Afrique, — et partagea avec elle sa ration du jour¹⁵⁷.

Il *métissage*, il frutto della relazione proibita, non possiede qui nessuna delle caratteristiche fisiche negative che indicheranno poi, in

¹⁵⁵ Ivi, pp. 227–8. [N.d.A. corsivo mio].

¹⁵⁶ Ivi, p. 236.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 234–5.

numerosi romanzi coloniali, la perturbante mescolanza razziale: il bambino «n'avait pas voulu du sang de sa mère, il était tout entier celui de Jean; — il était bronzé, mais blanc comme le spahi; il avait ses grands yeux profonds, il était beau comme lui»¹⁵⁸. Per quanto interamente assimilato all'universo paterno, il bambino il cui sangue bianco è comunque «mêlé à cette impure race noire»¹⁵⁹, non può evidentemente uscire dai confini dello spazio esotico e per Jean il ritorno in patria senza suo figlio è diventato impossibile. L'eroe comincia allora a pensare a un futuro africano insieme a Fatou-gaye e al bambino, ma anche quest'ultima alternativa brevemente aperta dalla narrazione viene subito richiusa, e la storia si avvia verso un finale ineluttabilmente tragico.

La notte prima della battaglia, attraversando l'accampamento, lo spahi

se trouva englobé tout à coup dans une grande ronde qui tournoyait autour de lui en cadence. [...] C'étaient des hommes de très haute taille, ces danseurs, qui avaient de longues robes blanches et de hauts turbans, blancs aussi, à deux cornes noires. Et, dans la nuit transparente, la ronde tournait presque sans bruit, — lente mais légère comme une ronde d'esprits [...]. Le tam-tam battait doucement, comme en sourdine; les flûtes tristes et les trompes d'ivoire avaient des sons voilés et comme lointains. Une musique monotone, qui semblait une incantation magique, menait la danse ronde des Bambaras¹⁶⁰.

Dopo le danze sfrenate dei rituali della fecondità, ecco ora la danza spettrale che annuncia la morte di Jean, metaforicamente scandita dall'invito dei danzatori più volte rivolto allo spahi: «Tjean! entre dans la ronde!»¹⁶¹ Da questo inquietante girotondo notturno l'eroe non riesce infatti a uscire, imprigionato nelle «longues chaînes de danseurs blancs, qui se dénouaient et se renouaient autour de lui», stregato da «cette musique qui semblait n'être pas une musique de ce monde»¹⁶². Le figure spettrali dei danzatori ritornano poi, ulteriormente minaccio-

¹⁵⁸ Ivi, p. 234.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 243.

¹⁶¹ Ivi, pp. 243-4; 246.

¹⁶² Ivi, p. 244.

se, nei sogni di Jean, restituendoci così all'universo di fantasmi ghignanti dell'ultimo incubo del *Mariage*:

Ils passaient et repassaient avec des gestes mous, des attitudes mourantes, — au son d'une musique indécise qui n'était plus de la Terre. [...] Leurs têtes, qui se penchaient pour saluer Jean, semblaient fléchir sous le poids de leurs hautes coiffures de fête... Maintenant, c'étaient même des figures grimaçantes, des figures mortes qui s'inclinaient avec des airs de connaissance, et disaient tout bas, avec des sourires de fantômes: Tjean!... entre dans la ronde!¹⁶³

Anche la descrizione dell'eroica battaglia degli spahi contro l'esercito di Boubakar — Ségou è fortunatamente puntuata da una serie di visioni fantastiche, che vengono a stravolgere il realismo sanguinolento della narrazione e ad alleggerirne la retorica melodrammatica. L'inizio della battaglia è annunciato dai colpi sordi dei tam-tam che risuonano in lontananza. Poi, improvvisamente, uno stregone nero fa uno strano segnale, «comme un commandement magique adressé aux roseaux du marais, — et une grêle de plomb s'abattait sur les spahis»¹⁶⁴. Jean crolla al suolo ferito, mentre «trente têtes sinistres émergeaient des herbes, trente démons noirs, couverts de boue, bondissaient, en grinçants de leurs dents blanches, comme des singes en fureur»¹⁶⁵. I tam-tam sono sempre più vicini e gli spahi,

comme en rêve, virent passer sur la colline une grande troupe noire; des guerriers à moitié nus, couverts de grisgris, [...] des tam-tams de guerre énormes, [...] de maigres chevaux du désert qui semblaient pleins de feu et de fureur, harnachés d'oripeaux singuliers, tout pailletés de cuivre, — avec de longues queues, de longues crinières, teintes en rouge sanglant; — tout un défilé fantastique, démoniaque; — un cauchemar africain, plus rapide que le vent¹⁶⁶.

Come nel *Mariage*, anche qui il rapporto con l'alterità esotica si conclude nella scena di un incubo in cui essa assume definitivamente la sua maschera più terrificante.

¹⁶³ Ivi, p. 246.

¹⁶⁴ Ivi, p. 250.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 251.

A differenza dell'incubo polinesiano però, il «cauchemar africain» del *Roman* prevede la morte dell'eroe, trucidato dai demoni neri. Con lui muore anche Fatou-gaye, che si avvelena dopo aver soffocato il figlio nato dalla loro unione. Dopo questa serie di morti sempre più orripilanti la tragedia africana offre infine al lettore il momento purificatore della catarsi. I corpi dei due amanti giacciono abbandonati insieme a quelli degli spahi caduti, destinati a diventare la preda delle iene, degli sciacalli, degli avvoltoi. Ormai, le inconciliabili differenze che li avevano reciprocamente attratti e infine distrutti non contano più nulla e tutto ciò che resta è il movimento universale e ineluttabile della vita e della morte, metaforizzato dal girotondo dell'ultima notte:

— Jean!... entre dans la ronde!

La bande affamée arrive doucement dans la nuit, frôlant les halliers, rampant sous les hautes herbes; — à la lueur des étoiles, elle entame les corps des jeunes hommes, et commence *le repas voulu par l'aveugle Nature: — tout ce qui vit se repait, sous une forme ou sous une autre, de ce qui est mort.*

L'homme, dans sa main endormie, tient toujours sa médaille; la femme, son grisgris de cuir... Veillez bien sur eux, ô précieuses amulettes.

Demain, de grands vautours chauves continueront l'oeuvre de destruction, — et leurs os traîneront sur le sable, éparpillés par toutes les bêtes du désert, — et leurs crânes blanchiront au soleil, fouillés par le vent et par les saute-relles¹⁶⁷

Una volta compiuto il percorso della tragedia, si annullano le insormontabili barriere che separavano l'identità bianca e l'alterità nera; la medaglia della Vergine nella mano di Jean non è poi così diversa dai grigris di cuoio di Fatou-gaye — inutili amuleti ugualmente incapaci di proteggerli da quello che è l'universale destino dell'umanità, il terribile girotondo della vita e della morte che lo spazio africano ha rivelato qui in tutto il suo orrore.

2.2. Lo spazio coloniale e il romanzo naturalista

Se nel *Mariage de Loti* assistevamo alla sconfitta delle illusioni di un esotismo romantico e oramai *démodé*, l'esotismo del *Roman d'un*

¹⁶⁷ Ivi, pp. 263–4. [N.d.A. corsivo mio].

spahi è invece davvero, come scriveva Emile Aucante, «plus approprié au goût du jour»¹⁶⁸, nel senso che offre un'elaborazione narrativa nuova di una serie di temi e di problematiche all'ordine del giorno. L'utilizzazione della *liaison* erotica che svela l'identità pulsionale a contatto con l'alterità esotica costituisce infatti una formula narrativa efficace che si radica rapidamente all'interno della pratica letteraria, rivelandosi particolarmente adatta a una rielaborazione in chiave naturalista. Nell'*Assommoir*, Zola aveva voluto «peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière dans le milieu empesté de nos faubourgs» e sulla base di questo modello narrativo dominante, a partire dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, una serie di romanzi francesi cominciarono a riprendere la formula inventata da Loti, trasformando la storia dello *spahi* nell'analisi della degradazione fisica e morale subita dai funzionari coloniali a contatto con il *milieu* esotico.

Il contesto letterario in cui avviene l'elaborazione della formula di Loti è però quello di un Naturalismo già in declino. Nel 1887, Zola aveva incominciato a pubblicare a puntate *La Terre* e il 18 agosto, prima ancora che la pubblicazione fosse terminata, compariva su "Le Figaro" il cosiddetto *Manifeste des Cinq*, una lettera firmata da cinque giovani discepoli che ripudiavano pubblicamente il maestro e la sua ultima opera ancora incompiuta. Allo scandalo creato dal *Manifeste* facevano seguito, nei mesi successivi, tutta una serie di articoli che alimentavano il dibattito. In settembre, François Brunetière pubblicava sulla "Revue des Deux Mondes" un articolo intitolato significativamente *La Banqueroute du Naturalisme*¹⁶⁹. Questo mutamento del panorama romanzesco francese, fino a pochi anni prima indiscutibilmente dominato dal Naturalismo, è ben testimoniato dall'*Enquête sur l'évolution littéraire*, pubblicata da Jules Huret su "L'Echo de Paris" fra il marzo e il luglio del 1891¹⁷⁰. L'*Enquête* presentava una serie di interviste a scrittori contemporanei sull'avvenire delle lettere francesi e Huret cominciava la sua inchiesta «par celle des écoles qui a le plus de véritable action sur le public»¹⁷¹, che non è più quella naturalista

¹⁶⁸ Cit. in B. VERCIER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁹ F. BRUNETIÈRE, *La Banqueroute du Naturalisme*, in "Revue des Deux Mondes", 1 settembre 1887, pp. 213-24.

¹⁷⁰ J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, Vanves, 1984.

¹⁷¹ Ivi, p. 31.

ma bensì quella degli “Psychologues” inaugurata da Bourget. A due esponenti di questa corrente, Anatole France e Edouard Rod, un tempo legato ai naturalisti di Médan, Huret chiede: «Le naturalisme est-il malade?» Simili le loro risposte. «Il me paraît de toute évidence qu’il est mort»¹⁷², risponde Anatole France. «Je crois que la littérature naturaliste, sans être finie, a passé son heure»¹⁷³, risponde Edouard Rod. Significativamente, le stesse affermazioni vengono riprese anche da Edmond de Goncourt, che del naturalismo era stato uno dei capofila, e per il quale «le mouvement naturaliste [...] touche à sa fin», «est en train de mourir»¹⁷⁴. Allo stesso modo, anche Huysmans che era stato fino a qualche anno prima un discepolo di Zola, afferma che «le naturalisme est fini. C’était une impasse, un tunnel bouché!»¹⁷⁵ Nel 1891 — lo stesso anno dell’*Enquête* di Huret — Loti viene eletto membro dell’Académie Française contro la candidatura di uno Zola sempre più isolato. Nel suo discorso di ringraziamento, anche Loti si univa al coro di critiche contro il Naturalismo, dando sfogo a una violenta requisitoria e rivendicando un approccio nuovo, fondato sulla percezione soggettiva e impressionista del quotidiano: «je n’ai jamais composé un livre, moi; je n’ai jamais écrit que quand j’avais l’esprit hanté d’une chose, le coeur serré d’une souffrance, — et il y a toujours trop de moi-même dans mes livres»¹⁷⁶. Nel suo insieme, l’opera di Loti è in effetti del tutto estranea alla concezione naturalista — e il *Mariage*, come abbiamo visto, lo dimostra in maniera eloquente. L’operazione narrativa compiuta da Loti con il *Roman*, dieci anni prima di pronunciare il suo discorso all’Académie Française, riduceva però notevolmente la portata delle sue innovazioni stilistiche e si offriva a una rielaborazione in senso tradizionale, del tutto consona alle vecchie esigenze del tanto vilipendiato romanzo naturalista.

Finito nel «tunnel bouché» del Naturalismo, il modello del romanzo coloniale rimase ai margini dell’evoluzione letteraria, pur continuando a riprodursi tenacemente fino agli anni Trenta e ad alimentare

¹⁷² Ivi, p. 32.

¹⁷³ Ivi, p. 40.

¹⁷⁴ Ivi, p. 155.

¹⁷⁵ Ivi, p. 162.

¹⁷⁶ Cit. in F. Lacoste, *op. cit.*, p. 56.

in maniera sempre più esplicita l'immaginario esotico ed erotico dei suoi lettori.

Come nel *Roman d'un spahi*, l'Africa e l'Indocina del romanzo coloniale costituiscono sempre uno spazio nemico, un mondo interamente altro il cui accesso è significativamente problematico. In alcuni casi, la postazione dove l'eroe dovrà trascorrere il suo periodo di servizio coincide con una di quelle colonie costiere da cui partì storicamente la penetrazione europea in Africa e in Indocina, difficilmente abbordabile, situata sull'orlo di terre inabitabili come già la Saint-Louis di Loti:

Sans cesse maintenant, la mer va et vient dans le perpétuel mouvement du flux et du reflux, entassant, à l'entrée de leurs vastes et tourtueux estuaires des montagnes mouvantes de sable sur lesquelles les flots indéfiniment brisent, effrayent les navigateurs. Ainsi, gardienne farouche du grand continent inconnu, elle semble dans sa plainte éternelle crier à l'homme: "Tu ne passeras pas, tu n'iras pas au pays mystérieux des noirs!"¹⁷⁷

In altri casi invece, quando l'approdo costiero è relativamente semplice, l'eroe dovrà spingersi ulteriormente verso l'interno del paese, seguendo un percorso che riproduce fedelmente la linea retta della penetrazione coloniale, fino a una di quelle postazioni perse nel mezzo di una natura ostile che costituirà la sua destinazione finale:

A mesure que nous pénétrions dans l'estuaire, l'eau soulevée par les roues devenait plus noire et salissait la carène blanche; nous avions la sensation de naviguer dans la boue. On eût dit un de ces lacs de plomb fondu, avec des berges de bronze, dont le Dante a semé les plaines mornes de son Enfer. Pas un de nous qui devant ce spectacle ne se sentît l'âme poignée, le coeur serré, à la pensée qu'il faudrait vivre ici pendant un an, peut-être deux¹⁷⁸.

Come già nel romanzo di Loti, lo spazio coloniale è qui sempre dominato dall'eccesso. Troppo vuoto o troppo pieno, eccessivamente rigoglioso o eccessivamente desolato, il paesaggio naturale si estende a perdita d'occhio sotto il torrido sole tropicale, sempre uguale a se stesso, monotono, opprimente e in ogni caso evocatore di una trasgressione rispetto ai limiti imposti dalla norma del paesaggio occi-

¹⁷⁷ P. VIGNÉ D'OCTON, *Chair noire*, Lemerre, Paris, 1889, pp. 60–61.

¹⁷⁸ ID., *L'Amour et la mort*, Flammarion, Paris, 1899, pp. 52–53.

dentale. Nel caso dell'Indocina sono le risaie — tristi, grigie e sterminate:

Des rivages de vase, des rizières à perte de vue; ça et là quelques bouquets de bambou cachant une pagode. Un fortin d'argile sur le bord d'un fleuve charriant des eaux épaisses et jaunâtres. Un palmier droit et maigre dressant de temps à autre son panache verdoyant au-dessus de ce morne paysage. Puis, de la vase, de la vase, des rizières, des rizières, ce qui est encore de la vase. Et sur toutes ces choses grises et tristes, un soleil de plomb pompant continuellement les humidités indesséchables de ce sol spongieux¹⁷⁹.

Nel caso dell'Africa sono invece le eterne e desolate distese di sabbia del deserto già incontrate nel *Roman*:

C'est l'heure de la sieste, de plus en plus lourde et accablante à mesure que s'avance le triste hivernage. Si courte s'allonge sur le sable l'ombre des arékiers qu'à peine un chacal ou un singe y trouverait abri; plus mince et plus ténue qu'un fil se dessine celle des palmiers-nains, et le dôme puissant du bentanier ne tient pas plus de place sur le sol que le turban de nos tirailleurs. Sous la morsure du soleil, les acacias du cimetière se fendillent et leur sève se fige en gouttelettes sur l'écorce, ou tombe en larmes d'or sur les croix du tombeau. Autour du village et du poste, dans les lougans brûlés, la terre crépite, béante, et de chaque crevasse émerge, comme une émeraude scintillante, la tête fine d'un lézard. Impossible de regarder le ciel, tant l'azur, que pas un nuage n'effleure, en est aveuglant. On dirait une mer d'indigo. Sur la prunelle fatiguée par la violence et la brutalité de sa lumière, les choses ne profilent qu'une image confuse, et les couleurs se fondent en une teinte unique, obsédante et donnant le vertige quand on n'est pas couché¹⁸⁰.

Onnipresente, accanto a questi spazi vuoti dominati da un sole impietoso e perenne, appare la foresta tropicale, rigurgitante di una «trop verte et trop luxuriante végétation»¹⁸¹, umido inferno vegetale in decomposizione:

Partout saturation complète d'humidité. Les objets ruissellent, les parois suintent, les habits et les chaussures se couvrent d'une végétation parasite au-

¹⁷⁹ M. DUBARD, E. GRASSET, *Deux petites sauvages. Souvenirs de guerre et de mer*, Dreyfous, Paris, 1886, p. 76.

¹⁸⁰ P. VIGNÉ D'OCTON, *L'Amour et la mort*, cit., pp. 69–70.

¹⁸¹ G. DE RAULIN, *Owanga. Amours exotiques*, Bibliothèque artistique et littéraire, Paris, 1897, p. 99.

tant que verdâtre. *On dirait le commencement de la décomposition de tout.* Et là dessus règne un jour faux, blafard, ce jour des régions équatoriales, où le soleil, qui vous est caché, inonde de lumière rayonnée et aveuglante la nature entière¹⁸².

Come nel *Roman*, anche in questi romanzi la lussureggiante vegetazione tropicale subisce spesso un processo di antropomorfizzazione che ne fa il simbolo privilegiato di un eccesso perturbante. Un minaccioso eccesso di vita che scaturisce dalla morte, in una lotta perenne per la sopravvivenza del più forte nel tempo ciclico e impietoso della natura:

Dans la forêt voisine, les arbres luttent à qui exhausserait sa cime vers la pleine lumière: banians sacrés, *mai nyang* orgueilleux, *mai puei* rigides et sévères, se pressaient, emmêlaient leurs troncs, se soudaient l'un à l'autre, chevauchaient leurs racines et confondaient leurs feuillages, et le géant vainqueur de cette lutte à outrance disparaissait à son tour défaillant sous l'étreinte insidieuse et meurtrière des lianes. Des fûts puissants aux végétations infimes, c'était des combats frénétiques et dérisoires, où la victoire restait parfois aux parasites minuscules. Tout un enchevêtrement de drames obscurs, une manifestation de vie triomphante parmi la mêlée formidable, l'approche des légions dévorantes et traquées, le cri des fauves en chasse et de leurs victimes. Une gésine universelle haletait, emplissait la sylve laotienne, rythmée au chant de ténèbres, aux modulations d'agonie prolongée¹⁸³.

O un eccesso conturbante, in cui la simbologia esplicitamente erotica attribuita alla natura africana rinvia all'identità pulsionale risvegliata dal suo contatto:

Chaque buisson, chaque hallier palpite comme un sein de femme, et la corolle de chaque fleur est une couche nuptiale où se pâment des cétoines énamourées. L'âtre senteur des spermes, des pollens et des sèves flotte dans l'air brûlant; sur le fleuve immobile, le lotus bleu s'entr'ouvre comme la fleur divine d'une vierge affolée; les orchidées turgides étalent leurs feuillages obscènes et les pistils des nénuphars se dressent avec des rigidités de phallus.

¹⁸² Ivi, p. 7. [*N.d.A.* corsivo mio].

¹⁸³ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *Sao Tiampa épouse laotienne* (1912), Kailash Editions, Paris, 1993, pp. 92-93.

La brousse toute entière halète et geint ainsi qu'une pucelle dans les bras du mâle puissant [...]. C'est le Rut Africain, immense, aveugle, sacré¹⁸⁴.

Come già nel romanzo di Loti, a far da contrappunto a questi spazi ostili, perturbanti e conturbanti, appare qui l'immagine antitetica di un paesaggio familiare, rassicurante, costruito all'insegna dell'equilibrio e ormai relegato al passato dei ricordi:

Ici, au long de ce Mékong bizarre, par la pluie, j'éprouve seulement l'immense soulagement de ne plus voir le soleil, d'espérer qu'il en sortira plus pâle ou plus bienveillant, d'oublier enfin son odieuse souveraineté. Cela suffit, oh! oui, cela suffit largement pour ne pas sentir quel cloaque s'élargit sous le ciel lourd de nuées. La pourriture de la terre s'étale avec impudeur. [...] Ici, tout se fond en un borbier: les berges de vase qui s'effritent, les verdure qui s'étranglent entre elles comme des noyés, le tronc des arbres morts — si nombreux — qui dessinent soudain des ricanements ou des hiatus funèbres, et surtout l'écrasement des cagnâs rapetassées et difformes, dont les immondices intérieures s'affaissent vers la boue gluante où sont presque disparus leurs pilotis. Je suis sûr que cette impression est celle de mes compagnons ou voisins qui, sur leur fondation mouvante du Laos, n'ont pas encore oublié la solide netteté de la douce France. *Là-bas*, je me suis complu, des jours, parmi l'effilochement des nuées bretonnes, le marécage des chemins battus à travers les champs, l'écrasement de la mer lourde et lente derrière une buée treillissée [...]. Et aussi, j'ai passionnément joui des averses lisses et comme peignées, des averses coquettes qui s'accrochent, sans se salir, aux hêtres d'Auteuil [...], enfuies comme un souffle liquide de vaporisateur, muées en de frais frôlements¹⁸⁵.

Je veux revoir les cieux limpides de mon pays et ma garrigue odorante, et le ruisselet caillouteux aux bords duquel j'ai grandi. Je veux revoir les bandeaux bruns, les yeux modestes, le fin profil de celle que j'ai choisie pour être un jour ma femme et le coin du village natal où sous les alisiers fleuris nous échangeâmes le pur baiser des fiançailles. Longtemps, longtemps encore, avec elle je veux errer comme jadis à travers genêts et bruyères, dans les guérets, le long des sillons d'où bondira l'alouette alerte¹⁸⁶.

¹⁸⁴ P. VIGNÉ D'OCTON, *L'Amour et la mort*, cit., p. 83.

¹⁸⁵ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁶ P. VIGNÉ D'OCTON, *L'Amour et la mort*, cit., p. 211.

Noël arriva. Où étaient le feu clair, l'habituel tapis de neige, le bruit des cloches, tout le mystère silencieux ou pénétrant de la Nativité sous le ciel d'Occident ? [...] Mais ici, rien de tout cela¹⁸⁷.

Come Jean Peyral, gli eroi del romanzo naturalista sono militari o funzionari coloniali, tutti giovani, aiutanti e buoni. Come lui, essi si trovano in un territorio nemico, minacciati dalle febbri tropicali, da un clima ingrato e da un faticoso isolamento, primi anagonisti emanati dall'alterità esotica che minano pericolosamente la loro integrità fisica e morale :

Du sol, pénétré jusque dans ses entrailles, s'élevaient de lourdes vapeurs bientôt dissipées mais toujours dangereuses. Une senteur âcre et pénétrant se dégageait maintenant de cette prodigieuse végétation équatoriale. Et les marigots croupissants, et les chemins détrempés que constellaient de nombreuses flaques gluantes, exhalant à l'envi leurs miasmes pestilentiels suaient la fièvre et la mort¹⁸⁸.

La fièvre est la plus grande misère du broussailleux. Elle mine lentement les organismes et les débilite. Les martyrs du paludisme avec leurs yeux fixes et caves, leurs pupilles dilatées, réalisent assez l'image des damnés, que consumerait une continuelle flamme intérieure. La soif les torture, leur sang appauvri et brûlé exsude en eau par tous les pores, le délire pétrit leur cerveau. Tout conspire à accroître leur tourment. C'est le climat, l'abandon moral, l'installation défectueuse, les privations de toutes sortes... Que de jeunes gens ont ainsi voué le meilleur de leurs forces à la cause de la colonisation, et se voient condamnés à une existence précaire, vieillis avant l'âge, emprisonnés au sein des géhennes exotiques!¹⁸⁹

Questi primi ostacoli incontrati dall'eroe sul suo cammino annunciano l'arrivo sulla scena di quello che sarà l'antagonista essenziale: l'eroina esotica che, come prevedeva la struttura narrativa creata da Loti, lo trascinerà nel perturbante cuore di tenebra della propria alterità¹⁹⁰. Come già Rarahu e Fatou-gaye, le eroine del romanzo coloniale

¹⁸⁷ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁸ G. DE RAULIN, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁹ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *op. cit.*, pp. 87-8.

¹⁹⁰ In un breve saggio posto come introduzione ad una raccolta di racconti, Olivier Diraison-Seylor, popolare autore di romanzi coloniali, descrive così il legame che unisce queste due categorie: «l'exotisme passionnel se confond avec l'exotisme géographique [...]. En tout

sono sempre giovanissime, sospese fra l'infanzia e l'adolescenza, simbolo di una civiltà «primitiva» e «superata» dal progresso occidentale a cui si contrappone invece un eroe adulto che incarna la presunta maturità della civiltà occidentale. Se Rarahu era stata una «plante sauvage»¹⁹¹ e Fatou-gaye un «fruit savoureux [...] mûri hâtivement par le printemps tropical, gonflé de suc toxiques, rempli de voluptés malsaines, enfiévrées, inconnues»¹⁹², anche qui ritroviamo la tendenza a sottrarre sistematicamente le eroine alla sfera della cultura, sottolineandone l'inferiorità culturale e l'alterità pulsionale attraverso il confronto con piante e animali:

On sentait qu'elle avait grandi et s'était étiolée dans la misère; et elle faisait naître, à première vue, comme une idée vague de petit animal sauteur à longues pattes, ou de libellule éffarée. Mais elle avait un tête adorable sous le mince turban de cachemire noir dont se coiffent les femmes du Tonkin. Son visage n'était sans doute pas d'un ovale très pur; ses pommettes légèrement saillantes rappelaient bien son origine tartare; mais des yeux de gazelle, de ces yeux aux fauves reflets, humides et bordés de bistre naturel, dont les coins semblaient prolongés par un habile coup de pinceau gracieusement relevé vers les tempes, éclairaient d'une lueur d'intelligence, de tendresse et de bonté, sa douce physionomie. Sa bouche était un peu grande; mais [...] elle découvrait deux rangées de dents blanches comme des dents de jeune chat¹⁹³.

Elle était belle maintenant sous son masque sombre, belle d'une inexplicable et diabolique beauté, de cette beauté sauvage des jeunes lionnes ou des panthères du désert, de cette étrange beauté noire qui s'épanouit nue et troublante [...]. Elle avait, dans tous les mouvements de son corps, une flexibilité d'antilope, et l'ondulante souplesse des grands fauves¹⁹⁴.

A quoi songeait-elle, durant des heures, accroupie en face de son singe? Remuaient-ils, tous deux, les mêmes mélancolies, les mêmes malices, ou ne pensaient-ils tout simplement à rien, dans leurs poses méditatives et comiques? Était-elle heureuse? L'aimait-elle? [...] Elle était docile et câline,

état de cause, après avoir nettement encerclé l'exotisme, après avoir appris en quels lieux le tâter, nous ne pourrions l'analyser que dans ses échanges avec les passants, ainsi dans le plus éternel et le plus varié en même temps, l'échange des désirs», O. DIRAISON-SEYLO, *Psychologie de l'exotisme*, in ID., *Amours d'Extrême-Orient*, Carrington, Paris, 1905, pp. 9–10.

¹⁹¹ P. LOTI, *Le Mariage*, cit., p. 118.

¹⁹² P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 111.

¹⁹³ M. DUBARD, E. GRASSET, *op. cit.*, pp. 125–6.

¹⁹⁴ P. VIGNÉ D'OCTON, *Chair noire*, cit. pp. 160–2.

mais à la façon d'un joli animal, sans initiative et sans ardeur. [...] Il l'aimait sans savoir comment cette petite vaincue jaune avait si rapidement fait la conquête de sa chair et presque de son coeur. En quoi consistait son charme? En ses minauderies et ses gestes flexibles? En son âme puérile, en la finesse macérée de sa peau, en sa saveur de fruit vert et exotique? Il ne savait¹⁹⁵.

All'assimilazione dell'eroina esotica all'universo della natura si aggiunge, soprattutto nel caso delle donne indocinesi, il confronto altrettanto ricorrente con oggetti inanimati e decorativi — «bibelot d'étagère, statuette menue, [...] petite poupée vaine et factice»¹⁹⁶ — che la sottraggono ancora una volta alla categoria dell'umanità:

Il détaillait et contemplait ses traits réguliers, un peu accusés certes mais sans lourdeur, sa démarche souple et ondulante, sa peau au grain velouté, d'une pulpe analogue à celle du muscat bien mûr. Cette statuette d'Extrême-Orient pareille, dans sa jeunesse offerte, à l'image séduisante de civilisations plus qu'antiques, ne bénéficiait-elle pas d'un attrait doublement piquant? [...] Sao Tiampa, Sao Tiampa... petite idole de bronze et de safran¹⁹⁷.

Conturbante oggetto del desiderio, la donna esotica è necessariamente passiva, pronta a lasciarsi prendere e dominare dall'eroe bianco. Narrativamente, essa esiste solo all'interno della percezione dell'eroe e l'accesso a un punto di vista indipendente, a una qualsivoglia autonomia di pensiero, le è quasi sempre negato. Tuttavia, dietro questa passività dell'eroina che permette all'eroe di possederla come l'Occidente possiede i territori della civiltà a cui essa appartiene, si cela una zona d'ombra, un'alterità perturbante all'interno della quale l'eroe, munito degli strumenti della civiltà occidentale, non riesce a penetrare: «Et probablement, jamais nous ne pénétrons le secret de ce sourire poli, ni l'énigme de ses yeux narquois. Un mur infranchissable l'isole de nous, le mur des espèces, dont l'une s'inhume dans son passé et dont l'autre se régénère par son présent»¹⁹⁸.

A livello narrativo, la distanza che separa l'eroe dalla donna esotica si traduce innanzi tutto nella ricorrente frigidità dell'eroina di fronte

¹⁹⁵ M. HARRY, *Petites épouses* (1902), Flammarion, Paris, 1928, p. 17.

¹⁹⁶ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 38–9.

¹⁹⁸ M. HARRY, *op. cit.*, p. 18.

alla passione suscitata nell'uomo bianco. Paradossalmente, l'esponente di un'alterità percepita come essenzialmente pulsionale si rivela qui un insensibile, e quasi inanimato, oggetto del desiderio, in un rapporto che metaforizza i rapporti di forza coloniali. Questa frigidità è inoltre accompagnata da un'assoluta incapacità culturale dell'eroina di elevarsi all'universo sentimentale dell'eroe:

S'il est une qualité qu'il y aurait injustice à lui refuser, c'est l'obéissance: une obéissance passive au point d'en devenir énervante. [...] Durant tout ce temps, André a scruté cette petite âme noire sans y pouvoir rien découvrir; durant tout ce temps il a fait sans succès les plus grands efforts pour provoquer chez cette machine une émotion ou tout au moins l'expression visible d'une sensation de plaisir, mais en vain!¹⁹⁹

Et devant la stérilité de ses efforts, il se prenait à verser des larmes de colère. Puisqu'il ne pouvait élever jusqu'à lui cette mystérieuse enfant noire, lui inspirer ses sentiments, lui faire partager sa passion, des envies furieuses le prenaient de la traiter en esclave, qu'elle croyait toujours être, de la ruoyer, de la frapper. Il se sentait peu à peu, lui, si bon, devenir méchant²⁰⁰.

Alain longtemps reste éveillé à contempler ce bibelot auquel il inspire tant d'aversion et qui pourtant dort à son côté. Une odeur inconnue, presque sauvage, monte de sa chair froide et jeune, et un instant l'affole²⁰¹.

Accanto a queste ricorrenti caratterizzazioni della frigidità e dell'insensibilità affettiva dell'eroina esotica si situano alcune rare eccezioni. Nei due romanzi di Maurice Dubard, *Deux petites sauvages* (1886) e *Fleur d'Afrique* (1894), ad esempio, il rapporto di forza coloniale è completamente sublimato e la passività delle due eroine —rispettivamente vietnamita e senegalese— diviene il sintomo di un amore incondizionato nei confronti dell'eroe, all'interno di una narrazione che limita gli elementi eslicitamente erotici preferendo piuttosto il modello dell'idillio romantico. In *L'Amour et la mort* (1899) di Paul Vigné d'Octon, dove l'erotismo è al contrario l'elemento forte di una narrazione molto esplicita, l'immagine delle donne africane si adegua totalmente alla pulsionalità primitiva e animalesca del corrente stereo-

¹⁹⁹ G. DE RAULIN, *op. cit.*, p. 128.

²⁰⁰ P. VIGNÉ D'OCTON, *Chair noire*, cit. p. 206.

²⁰¹ M. HARRY, *op. cit.*, p. 15.

tipo esotico. Il riconoscimento dell'incolmabile distanza che separa l'eroe bianco dalla sua amante esotica si ritrova sistematicamente teorizzato all'interno delle prefazioni di due romanzi, *Chair noire*, ambientato in Africa, e *Sao Tiampa épouse laotienne*, ambientato in Indocina. Nella prima di queste prefazioni, l'autore spiega le ragioni dell'amore impossibile invocando tutta una serie di cause fisiologiche, che nella crudezza dei termini utilizzati rivelano l'applicazione delle teorie razziste al programma dell'estetica naturalista:

Entre un être de race blanche et un être de race noire [...] l'amour au sens psychologique du mot ne peut exister. Dans les relations avec la femme noire, que le climat, l'isolement, toute une existence anormale imposent à l'Européen vivant sur la côte occidentale d'Afrique, il n'y a et ne peut y avoir que des sauvages accouplements. En cette inexplicable attirance qu'exerce la chair noire sur l'Européen démoralisé, seuls les sens du mâle sont en jeu, le plus souvent victime d'une acuité malade; la négresse joue, elle, un rôle absolument passif dans toute l'acception que ce qualificatif comporte. Plus simplement, la femme noire éprouve pour l'homme blanc une horreur instinctive. Quant aux autres relations ordinaires de la vie, elles sont presque toujours des rapports de maître à esclave. La négresse aime et soigne l'enfant né de sa chair comme la femelle de tout animal prend soin de ses petits. En représentant autrement la femme noire [...], en la dotant de qualités, en lui prêtant des sensations, en la rendant capable de sentiments que, seule, la femme de race Caucasique peut avoir, sentir ou éprouver, on a pu, sous la magie des mots, faire surgir les plus poétiques et les plus attrayantes des fictions, mais on s'est éloigné de la vérité vers laquelle, avec une vigueur nouvelle, semblent tendre tous les efforts du Roman moderne²⁰².

Questo stesso tipo di analisi si ritrova nella prefazione a *Sao Tiampa, épouse laotienne*, seppur espressa in toni meno violenti e programmatici:

Dans les rapports de représentants de civilisations si différentes, il n'y a guère qu'un contact d'épiderme: tu restes le félin qui se caresse aux jambes de son maître. Et c'est de ce côté qu'il convient de pousser nos investigations pour aboutir à quelque chose de précis et, en fin de compte, ne trouver comme dominante de ta race qu'une sorte d'impulsivité physiologique qui la conduit de l'attitude passive ou haineuse au néant complet. Après avoir été séduits par ce cadre de nature exotique qui est le tien, [...] nous avons recon-

²⁰² P. VIGNÉ D'OCTON, *Chair noire*, cit., pp. XV–XVII.

nu que la déception éprouvée à ton endroit restait encore la nôtre avec les sites où tu te meus. Trop de splendeurs continues, trop de manifestations titaniques nous ont lassés, et nos âmes en qui subsistent les traces ineffaçables d'une culture héllenique et d'une civilisation latine, ont été choquées d'un manque de goût et de mesure. Elles ne garderont de l'Extrême-Orient qu'une impression de curiosité jamais assouvie, de mystère morne, et voudront désormais se réfugier vers cette Méditerranée, notre berceuse à tous, et notre bonne déesse tutélaire, pour vraiment y renaître²⁰³.

La misteriosa impenetrabilità attribuita a Sao Tiampa dal punto di vista occidentale della narrazione sarà però poi retoricamente rovesciata sull'eroe in un'ultima lettera d'addio che contiene la rarissima esposizione del punto di vista dell'eroina, chiudendo così il romanzo con una visione dei rapporti di forza sottesi alla realtà coloniale la cui lucidità costituisce un *unicum* nel genere letterario all'interno del quale essa s'inscrive:

Sachez-le: vous m'avez toujours effrayée... Vous étiez aiguillonné par je ne sais quelle fatale inquiétude; la joie démonstrative et bruyante vous importunait, vous n'aimiez pas la flânerie, la nonchalance de mes habitudes vous courroçait. Comme vous aurais-je contenté? Vous démeuriez si mystérieux! ... Votre langage énigmatique contenait des menaces; vous me serriez quelquefois dans vos bras avec une telle frénésie que je pensais mourir de peur. [...] Vous étiez triste, plus triste que la lande assoiffée sous la brûlure du soleil blanc... Croyez-moi, *than eui*, sans le vouloir vous m'avez opprimée²⁰⁴.

Il romanzo naturalista dunque, teorizza e spiega quello che Loti si era limitato a raccontare: la distanza fra l'identità occidentale e l'alterità esotica è incolmabile.

Come nel *Roman d'un spahi*, anche qui la *liaison* esotica è sempre una *liaison dangereuse*, che sottrae progressivamente all'eroe gli elementi costitutivi dell'identità originaria trascinandolo in un processo di degenerazione verso il cuore di tenebra dell'alterità. La rivelazione dell'identità pulsionale dà luogo però a una serie di strategie narrative volte a riassorbirla. All'interno di questo tipo di struttura, l'eroe diventa dunque, innanzi tutto, la vittima inconsapevole della devastante influenza del *milieu* esotico:

²⁰³ G. STARBACH, A. BAUDENNE, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁰⁴ Ivi, pp. 179-82.

Peut-être son attirance n'était-elle faite que de sa fragilité de statuette d'Extrême-Orientale. Ou l'aimait-il simplement parce-que sur cette terre tropicale, il fallait aimer ? parce-que sa séduction était la séduction des choses sur un esprit passionné: la brûlure de l'air, la poussée des sèves, la langueur des parfums et la paresse des siestes dans l'ombre des galeries?²⁰⁵

Prenez garde, mes enfants, prenez garde; la terre vers laquelle nous naviguons [...] est une grande mangeuse d'hommes. Elle prend les plus jeunes, les plus ardents, et ce n'est pas seulement aux poisons de ses marigots, à la brutalité de son soleil, mais aux caresses de ses femmes qu'ils succombent. Oui, un des effets les plus curieux de ce climat africain, brûlant et humide, c'est que par la fièvre et l'anémie les désirs sexuels s'exaspèrent. [...] L'oisiveté forcée du blockauss, la vie anormale du poste poussent à leur tour à ce priapisme des terres ardent. Elles enlèvent de l'idée toute autre préoccupation que l'amour²⁰⁶.

Et maintenant il se laissait aller à la dérive, inconscient, comme *hypnotisé* par les charmes de cette liaison exotique qui ne pouvait avoir de sanction; et pour la première fois de sa vie, il éprouvait cet entraînement irréflechi, passionné, qui subjuge l'homme le plus fort et fait de lui, en quelques jours, un être faible et sans énergie. [...] L'influence du climat ajoutant son *anesthésie* malsaine à cette somnolence morale, [...] il oubliait son origine, son pays, sa couleur, [...] et il se demandait s'il n'eût pas mieux valu, pour lui, naître sur les rives du Sénégal, [...] que dans le glorieux pays de France où son coeur avait eu tant à souffrir²⁰⁷.

Il trempa avidement ses lèvres enfiévrées dans le calice de cet amour *étrange*, en absorba gloutonnement le suc *empoisonné*. Ce fut, dans ce pays *maudit*, sous ce soleil torride qui fait, en un matin, éclore les oeufs des grands reptiles, et s'ouvrir les sombres corolles des daturas, un incendie de sa chair et de son sang, un terrible *cauchemar* amoureux. Il en oublia son père et sa mère, et l'ombre fluette de Charlotte s'effaça²⁰⁸.

Alain se vit réfléchi dans la glace d'une devanture. Décharné, livide, les yeux bistrés, il ne ressemblait guère au jeune homme vigoureux et frais qui, quatre années auparavant, était parti à la conquête de la belle au bois dormant... Et, avec amertume, il songea que cette Cochinchine, si pacifique, re-

²⁰⁵ M. HARRY, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁶ P. VIGNÉ D'OCTON, *L'Amour et la mort*, cit., pp. 1-2.

²⁰⁷ M. DUBARD, *Fleur d'Afrique*, Ollendorff, Paris, 1894, pp. 109-157. [*N.d.A. corsivo mio*].

²⁰⁸ P. VIGNÉ D'OCTON, *Chair noire*, cit., pp. 175-6. [*N.d.A. corsivo mio*].

stait meurtrière quand-même, car, quand elle n'exterminait pas par ses fièvres et sa torpeur, elle tuait par son *poison* divin et la fragilité de ses filles²⁰⁹.

Son ardeur des premiers jours, cette fièvre d'action, d'aventures, de danger, s'était peu à peu apaisée. A l'exaltation fébrile avait succédé une sorte d'*atonie*, lui rendant impossible tout travail sérieux, lui enlevant parfois jusqu'à la faculté de penser. Le souvenir de sa chère Bretagne, de ses parents bien-aimés, allait chaque jour s'affaiblissant d'avantage, se voilant dans un nuage d'oubli. La France lui apparaissait comme un point perdu sur le globe, comme un rivage trop éloigné pour qu'il y pût jamais aborder dorénavant. Le triste pays qu'il habitait et qu'il avait si souvent maudit s'éclairait maintenant de teintes moins sombres. Les Annamites qu'il avait si longtemps considéré comme indignes du nom d'homme, qu'il avait si souvent accusés, en plaisantant, de n'être qu'à peine descendus des cocotiers [...], il commençait à les traiter avec condescendance... Quel *sortilège* avait donc produit ce phénomène chez l'impétueux marin? Un *sortilège* vieux comme le monde, et cependant toujours nouveau: l'amour²¹⁰.

On ne sait quel *maléfice* elles possèdent, ces guenons jaunes, mais je crois bien qu'elles nous *ensorcellent* avec leurs *amulettes* et leurs *fétiches*²¹¹.

Bien triste, cette terre sénégalaise si difficile à aborder et, souvent, si pénible à quitter! Terre étrange dont l'horreur est mêlée d'âpres jouissances; que l'on déteste et que l'on ne peut s'empêcher d'aimer; que l'on fuit et qui vous attire; où l'on revient comme *hypnotisé* par les chants de ses griots, les *maléfices* de ses *sorcières*, les sentences de ses marabouts, et les *sortilèges* de ses femmes²¹².

Uno spazio esotico che «ipnotizza» l'eroe, provocando in lui un'«atonìa», un'«anestesia» che gli impedisce di reagire alla seduzione erotica: l'analisi naturalista del *milieu* si piega a fornire un alibi, a riassorbire parzialmente la pulsione rivelata dal contatto con l'alterità. Come se non bastasse, in questo miscuglio di concetti mutuati dal discorso della psichiatria e dalla contemporanea voga dell'occultismo ritroviamo anche il ricorso costante a una serie di metafore già utilizzate dal *Roman d'un spahi*: il «sortilegio», il «maleficio», che contribuiscono a proiettare ulteriormente il pericolo al di fuori della psiche, sul-

²⁰⁹ M. HARRY, *op. cit.*, p. 62. [N.d.A. corsivo mio].

²¹⁰ M. DUBARD, E. GRASSET, *op. cit.*, pp. 145-6. [N.d.A. corsivo mio].

²¹¹ M. HARRY, *op. cit.*, p. 24. [N.d.A. corsivo mio].

²¹² M. DUBARD, *op. cit.*, p. 21. [N.d.A. corsivo mio].

le seducenti streghe esotiche e sullo spazio nemico da cui esse emanano.

Come nel *Roman*, anche l'intreccio di questi romanzi prevede molto spesso la nascita di un figlio, prova tangibile della trasgressione del divieto. Nell'universo naturalista però, il *métissage* perde i tratti edulcorati del bellissimo figlio dello spahi, «qui n'avait pas voulu du sang de sa mère»²¹³, e porta invece i segni fisiologici di una tara originaria, di un'inaccettabile e perturbante confusione razziale:

Et cet être fait de moi, né de moi, et que je ne verrai peut-être jamais, ne sera pas moi; en lui se combineront dans un travail mystérieux *les atavismes obscurs de nos deux races*, et la résultante sera peut-être *un de ces horribles mulâtres* [...], ou bien *un de ces êtres lamentables, hideux*, qui promènent de comptoir en comptoir, de poste en poste, pour apitoyer les toubabs, *leur rachitisme, leurs plaies incurables, tous les stigmates qui s'attachent aux métings avortés*²¹⁴.

Avec sa figure vieillotte, avec ses yeux profonds et graves, qu'ont seuls les rejetons des amours séniles, son enfant le regardait, semblant lui demander la raison de sa sortie des limbes²¹⁵.

Punto culminante del processo di degenerazione subito dall'eroe, questa nascita accelera inevitabilmente la conclusione di una narrazione che tende sempre a ristabilire l'equilibrio perduto. Rispetto alla struttura del *Roman*, la maggior parte di questi romanzi scelgono di rimpiazzare il finale tragico con un più rassicurante *happy end*, in cui l'eroe riesce infine a liberarsi della nefasta influenza della sua amante esotica e torna a casa, ripulito di ogni possibile traccia di alterità, perfettamente integro e immutato, pronto a sposare infine l'eterna fidanzata bionda che, ignara delle sue avventure esotiche, non ha mai smesso di aspettarlo²¹⁶:

Tout et tous souriaient dans cette matinée: le soleil, la mer bleue, les coeurs de Groix, les sables blancs de la plage, les vieux pêcheurs, les jolies

²¹³ P. LOTI, *Le Roman*, cit., p. 234.

²¹⁴ P. VIGNÉ D'OCTON, *L'Amour et la mort*, cit., p. 209. [N.d.A. corsivo mio].

²¹⁵ ID., *Chair noire*, cit., p. 230.

²¹⁶ L'unica modificazione possibile rispetto alla situazione iniziale è la felice rimozione dell'ostacolo che aveva fino ad allora impedito all'eroe di sposare la sua amica d'infanzia.

filles. Tout et tous, jusqu'aux bons saints du péristyle qui semblaient avoir déposé, pour un jour, leur gravité séculaire et dilater leurs bouches de pierre sous les frisures rigides de leurs barbes sculpturales. Les mariés sortaient de l'église; lui, l'air profondément heureux mais grave; elle, toute rose sous sa coiffe fleurie d'oranger, toute rose de bonheur et d'émotion²¹⁷.

In alcuni casi, quando nell'eroina prevalevano le caratteristiche positive di sottomissione all'indiscussa superiorità dell'uomo bianco, il ritorno dell'eroe è determinato dalla tragica morte della protagonista che lo libera definitivamente da qualsiasi responsabilità o senso di colpa. In altri casi invece, quando l'eroina è più radicalmente altra e meno passivamente sottomessa, sarà un trasferimento o la fine del periodo di servizio a offrire all'eroe la provvidenziale occasione di interrompere la relazione esotica e di tornare a casa, con qualche rimpianto ma con la recuperata coscienza dell'insormontabile differenza culturale. In entrambi i casi, il romanzo naturalista adotta una struttura estremamente rassicurante, favolistica, che rifiuta qualsiasi tentazione di *bildung* e reinstaura senza alcuna modifica la situazione iniziale, trasformando l'esperienza perturbante dello spazio coloniale in una parentesi che si può in fin dei conti richiudere. La profonda ambivalenza dell'esperienza sessuale, il tempo ciclico della vita e della morte che tornava esplicitamente a chiudere il romanzo di Loti, vengono dunque riassorbiti da una formula che semplifica l'intreccio originario a cui è ispirata e che lo rielabora in maniera decisamente più rassicurante.

²¹⁷ M. DUBARD, E. GRASSET, *op. cit.*, pp. 184–5.

Capitolo III

Gotico Tropicale

3.1. Il romanzo d'avventura

È senz'altro possibile, e indispensabile, identificare una serie di tratti che definiscono la forma del romanzo d'avventura moderno. Il problema è che questi elementi definiscono anche, in maniera assai più generale, buona parte della *fiction* d'intrattenimento, dalla seconda metà dell'Ottocento ai giorni nostri. Tenteremo dunque di fornire innanzi tutto una descrizione generale del romanzo d'avventura, che non si vuole però in alcun modo esaustiva e che costituisce soltanto il punto di partenza per quella che sarà una più approfondita analisi del romanzo d'avventura esotico, inteso come una specifica forma simbolica nata dall'incontro unico di specifici elementi storici e retorici.

L'universo narrativo del romanzo d'avventura è definito in funzione di una serie di passioni elementari, avulse dai legami con la realtà storica e sociale contemporanea, e rifiuta dunque le esigenze mimetiche a cui risponde il romanzo «serio». In altri termini, il mondo dell'avventura si situa decisamente al di fuori della quotidianità e questa rottura è l'elemento essenziale a partire dal quale esso costruisce le coordinate spazio-temporali che gli sono proprie.

La rottura con la serie temporale della quotidianità definisce e racchiude il tempo del romanzo d'avventura, recidendo tutti quei legami che potrebbero fornire alla storia un senso biografico o psicologico. Strappati al tempo della biografia, gli eroi non muoiono, non invecchiano e non subiscono grandi evoluzioni interiori. Essi esistono esclusivamente in funzione di un universo dove gli eventi narrativi non formano la personalità dell'individuo, ma si limitano a determinarne il destino di avventuriero verificando e confermando una serie di qualità che egli possiede fin dall'inizio. Lo stesso vale per gli altri personaggi, che si dividono immediatamente e una volta per tutte in «buoni» e

«cattivi», definiti da pochi tratti caratteristici altamente rappresentativi¹.

Al di fuori del lento scorrere della quotidianità contano soprattutto le unità più immediate del processo temporale — momenti, ore, giorni — e grande importanza ha il caso, che permette spesso di accelerare l'azione narrativa. All'immobilità biografica dei personaggi corrisponde la loro estrema mobilità fisica, all'interno di uno spazio fortemente dinamico, vasto e rapidamente percorribile, che offre una resistenza minima all'azione narrativa². Qui, gli eroi passano da un ostacolo all'altro senza che alcuna inerzia psicologica venga a rallentare il loro movimento. Come l'eroe della fiaba, anche quello del romanzo d'avventura «non conosce titubanze: decide e fa, pensa e va. Tutte le decisioni degli eroi sono rapide e sono prese senza lunghe riflessioni»³. Egli può provare paura o sollievo, ma tutti i pensieri e i sentimenti che non hanno diretta attinenza con il rapido succedersi degli avvenimenti gli sono ignoti. «Romance», scriveva il celebre autore di *Treasure Island* nel 1882, «is not upon what a man shall choose to do, but on how he manages to do it; not on on the passionate slips and hesitations of the conscience, but on the problems of the body and of the practical intelligence»⁴. All'interno di questo universo d'azione tradizionalmente declinato al maschile l'amore ha evidentemente un ruolo marginale e le donne sono sempre destinate al ruolo di semplici comparse, relegate nel mondo della quotidianità che l'eroe non smette mai di sfuggire⁵.

¹ «a pirate is a beard in wide trousers and literally bristling with pistols,» scriveva Stevenson in uno dei suoi saggi sul romanzo d'avventura, «To add more traits, to be too clever, to start the hare of moral or intellectual interest while we are running the fox of material interest, is not to enrich but to stultify your tale». R. L. STEVENSON, *A Humble Remonstrance* (1884), in J. Adam Smith (a cura di), *Henry James and Robert Louis Stevenson*, Rupert Hart-Davis, London, 1948, p. 95.

² Sul concetto di «resistenza» dell'ambiente nell'opera letteraria, vedi D.S. LICHACÉV, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in J. LOTMAN, B. USPENSKIJ (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 26–39.

³ Ivi, p. 30.

⁴ R.L. STEVENSON, *A Gossip on Romance* (1882), in Id., *Memories and Portraits*, Chatto & Windus, London, 1909, p. 153.

⁵ Vedi P. ZWEIG, *The Adventurer*, J.M. Dent, London, 1974, pp. 68, 71: «Women have the power to bind; they are witches whose secret ropes confine the adventurer's energies. [...]

Come tutta la *fiction* d'intrattenimento, il romanzo d'avventura organizza gli elementi della narrazione in funzione del suo pubblico, gli fornisce esattamente quello che esso vuole lavorando all'interno di una formula precisa e immediatamente riconoscibile. «Our earliest experiences of literature», scrive John Cawelti per introdurre il concetto di «formula»,

involve us in the different pleasures and uses of novelty and familiarity. As children we learn new things about the world and ourselves from stories. By hearing about creatures and events that transcend the limits of space and time allotted to us we widen the range of our imagination and are prepared to deal with new situations and experiences. But children also clutch at the security of the familiar. How often a child rejects a new story, preferring to hear one he has already been told a hundred times. [...] The recurrent outlines of a familiar experience have returned. In that well-known and controlled landscape of the imagination the tensions, ambiguities and frustrations of ordinary experience are painted over by magic pigments of adventure, romance and mystery. The world for a time takes on the shape of our heart's desire. Older children and adults continue to find a special delight in familiar stories, though in place of the child's pleasure in the identical tale, they substitute an interest in certain types of stories which have highly predictable structures that guarantee the fulfillment of conventional expectations⁶.

Elemento fondamentale all'interno di questo tipo di *fiction* rivolta a soddisfare innanzi tutto le aspettative del pubblico è la suspense. «Adventures», scrive Paul Zweig,

draw the reader into a strange distance which the story alone has made accessible. Yet the distance is not wholly strange. Haven't all of us, now and then, experienced moments of abrupt intensity, when our lives seemed paralyzed by risk [...] ? For a brief moment, we are like warriors, charged with the energy of survival, reading every detail of the scene as if it were a sign revealing what was to come. Ordinarily we don't endow these excursions of excitement with overmuch importance. They flit by us, and we reknit the interrupted links of time. We think of them as "vacations" from our actual selves; side steps to be indulged and pursued, but not too far. [...] Adventure stories transpose our dalliance with risk into a sustained vision. [...] They

In a sense the adventurer's career violates all standards of responsible "male" behavior. It does not uphold morality; it lacks the productive logic of work».

⁶ J. G. CAWELTI, *Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, p. 1.

remove us radically from ourselves, happening “out of this world”, if this world is taken to mean the circle of relationships and responsibilities that we know⁷.

Si tratta in effetti di restituire il lettore a quei particolari momenti di sospensione in cui l'essere umano si trova confrontato al rischio di non sapere che cosa accadrà dopo, trasformandone la sporadicità in un tempo narrativo capace di sostenere un universo romanzesco interamente improntato all'eccitante sensazione provocata dalla deviazione rispetto alla norma del quotidiano. All'interno di questo universo gli eventi si succedono in modo intermittente, inframmezzati da brevi momenti descrittivi che forniscono al lettore una pausa di distensione necessaria a ricaricare la tensione narrativa: «Le roman d'aventures», scrive Jean-Yves Tadié,

organise son suspens de telle sorte qu'aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate, que la solution (en termes de vie ou de mort) comme l'explication (en termes de vérité ou d'erreur) en soient toujours différées. Comme il n'y a pas de tension sans détente, le repos, le bonheur apparents ne sont racontés, le comique utilisé que pour préparer au pire, que parce-que l'horreur continue devient indifférente; l'angoisse, de même, se nourrit d'intervalles sereins. Et la force du suspens, qui, en soi, n'est pas d'ordre esthétique, est de supporter tous les contenus, que son flot irrésistible charrie avec lui [...]. Dans l'ordre du roman d'aventures, en effet, il n'y a pas de question sans réponse, pas de problème sans solution, pas d'attente sans événement; le contraire serait insupportable pour l'esprit du lecteur [...]; et réciproquement, pas de réponse sans nouvelle question, pas de solution sans problème, pas d'événements sans attente, jusqu'à la clôture du récit⁸.

Senso del pericolo, eccitazione, paura... queste sono le reazioni che ogni buon romanzo d'avventura dovrebbe riuscire a scatenare nel suo pubblico, attraverso un processo d'identificazione con l'eroe che ogni volta rimette in gioco la vita stessa del lettore, con la rassicurante certezza che l'*happy end* è sempre dietro l'angolo.

Obiettivo essenziale verso cui converge l'insieme degli elementi narrativi è la lettura ininterrotta di chi non può semplicemente chiudere il romanzo e passare ad altro, la tensione che dalla prima

⁷ P. ZWEIG, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁸ J.-Y. TADIÉ, *Le roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 8.

all'ultima pagina spinge ad andare avanti nel desiderio continuo di sapere che cosa succederà poi.

In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the book be eloquent, should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye. It was for this last pleasure that we read so closely, and loved our books so dearly, in the bright, troubled period of boyhood. Eloquence and thought, character and conversation, were but obstacles to brush aside as we dug blithely after a certain sort of incident, like a pig for truffles⁹.

Così riassumeva Stevenson le caratteristiche essenziali della sua arte, nella lucida esposizione di un processo che costituisce la fenomenologia della lettura ideale di tutti i romanzi d'avventura.

3.2. Romance

«The peculiarity of the English development», scrive Ian Duncan,

lies in its unsuccessful polarization into “high” and “low” literature, testified by the abundance of “synthetic” figures such as Defoe, Richardson, Fielding, Scott and Dickens. This morphological oddity nevertheless constitutes what is most powerful in British fiction. [...] The distracting taxonomic arguments about romance and novel, romance and realism, insofar as they are a convention of the British novel from its inception, mark at the institutional level of genre a fruitful trouble and division at the core of national cultural identity¹⁰.

Sulla particolarità del sistema romanzesco inglese insiste anche Franco Moretti, sottolineando la presenza al suo interno di quella che chiama la «grande tradizione della letteratura per la tarda infanzia»:

⁹ R.L. STEVENSON, *A Gossip on Romance*, cit., p. 151.

¹⁰ I. DUNCAN, *Modern Romance and the Transformations of the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 5–6.

Ve lo immaginate un bambino che legge *Wilhelm Meister, Il rosso e il nero*, *Le illusioni perdute*? Impossibile. Ma *Weaverley* e *Jane Eyre*, *David Copperfield* e *Grandi speranze* — ecco la “grande tradizione” della letteratura per la tarda infanzia [...]. Come è potuto accadere, questo spostamento dell’età della lettura? Non sarà che la superficie “romanzesca” di queste opere sia sorretta punto per punto da un’ossatura più antica, più “adatta” all’infanzia, e da essa facilmente riconoscibile? Non sarà, insomma, che questi romanzi siano, sotto sotto, delle fiabe?¹¹

All’interno di questo universo che non riesce mai a polarizzarsi davvero in «alta» e «bassa» letteratura, che produce costantemente tutta una serie di figure «sintetiche», che è sotterraneamente attraversato dal filo rosso della fiaba, il romanzo d’avventura riuscì a uscire dai ristretti confini delle riviste e delle collane riservate a un pubblico di bambini e adolescenti, a penetrare fin nel cuore dell’elaborazione letteraria e ad assurgere addirittura agli onori del dibattito critico.

Un fattore determinante di questo tipo di contesto letterario così straordinariamente privo di rigidità fu senz’altro la lunga assenza di un vero e proprio dibattito teorico angloamericano sulla forma e sullo statuto della narrazione romanzesca. A differenza di quanto era avvenuto in Francia, in Inghilterra bisogna infatti attendere gli anni Ottanta dell’Ottocento per assistere a un primo sviluppo della riflessione critica sul romanzo. Benché stimolato dagli scritti teorici dei naturalisti francesi e incentrato sulla questione del realismo, il dibattito inglese rifiuta tuttavia le posizioni dogmatiche elaborate in Francia da Zola e dai suoi discepoli, lasciando alla concezione di «verità romanzesca» un’assai più ampia libertà d’interpretazione. Henry James, uno dei principali protagonisti di questo dibattito, esprimeva infatti le sue perplessità di fronte all’assolutismo teorico del manifesto di Zola, «who reasons less powerfully than he represents, and who will not reconcile himself to this absoluteness of taste, thinking that there are certain things that people ought to like, and that they can be made to like»¹². Nel saggio del 1884, *The Art of Fiction*, Henry James mette indiscussione una concezione troppo rigida e semplicistica della realtà:

¹¹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 206.

¹² H. JAMES, *The Art of Fiction* (1884), in Janet Adam Smith (a cura di), *Henry James and Robert Louis Stevenson*, Rupert-Hart Davis, London, pp. 74–5.

The characters, the situations, which strike one as real, will be those that touch and interest one most, but the measure of reality is very difficult to fix. [...] Humanity is immense, and reality has a myriad forms [...]. Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web, of the finest silken threads, suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue¹³.

L'obiettivo del romanzo, scriveva James in queste celebri pagine che precorrono il modernismo, dovrebbe quindi essere quello di offrire al lettore uno scorcio della complessità dell'esistenza, un universo romanzesco capace di «rivaleggiare» con la complessità della vita¹⁴. Nello stesso anno, Robert Louis Stevenson rispondeva a James con un saggio intitolato *A Humble Remonstrance* e il romanzo d'avventura faceva così la sua entrata sulla scena del dibattito critico. La vita è in effetti talmente complessa, scriveva Stevenson, che nessuna forma artistica potrà mai rivaleggiare con essa:

Life goes before us, infinite in complication. [...] To “compete with life”, whose sun we cannot look upon, whose passions and diseases waste and slay us — to compete with the flavour of wine, the beauty of the dawn, the scorching of fire, the bitterness of death and separation — here is, indeed, a projected escalade of heaven [...]. No art is true in this sense: none can “compete with life”¹⁵.

Rifiutando così ogni forma di realismo, Stevenson proponeva invece una concezione essenzialmente formalista della scrittura:

Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate. Life imposes by brute energy, like inarticulate thunder; art catches the ear, among the far louder noises of experience, like an air artificially made by a discreet musician. A proposition of geometry does not compete with life; and a proposition of geometry is a fair and luminous parallel for a work of

¹³ Ivi, p.74.

¹⁴ Ivi, p. 54: «It is still expected, though perhaps people are ashamed to say it, that a production which is after all only a “make believe” (for what else is a “story”?) shall be in some degree apologetic – shall renounce the pretension of attempting really to compete with life. [...] The only reason for the existence of a novel is that it *does* compete with life.»

¹⁵ R.L. STEVENSON, *A Humble Remonstrance*, cit., pp.171–2.

art. Both are reasonable, both untrue to crude fact; both inhere in nature, neither represents it. The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblances to life [...] but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant, and is both the method and the meaning of the work¹⁶.

All'interno di questa arte del romanzo infine liberata dal suo debito tradizionale nei confronti del reale, i personaggi e le storie del romanzo d'avventura e di ciò che Stevenson chiama in maniera più generale «Romance», trovano una loro piena legittimità e nuove possibilità di elaborazione. Henry James era d'altronde pronto ad accettare e ad apprezzare le considerazioni del suo amico Stevenson: «we agree, I think, much more than we disagree», scriveva James a Stevenson in una lettera del 5 dicembre 1884, «no one can assent more than I to your proposition that all art is a simplification. It is a pleasure to see that truth so neatly uttered»¹⁷.

La particolarità della tradizione romanzesca inglese offrì dunque al romanzo d'avventura una visibilità che esso non riuscì mai a ottenere in Francia, dove rimase invece rigidamente confinato all'interno della letteratura di genere. In entrambi i paesi, i vasti territori dei domini coloniali offrono a questo tipo di romanzo una serie di figure e di situazioni particolarmente significative dal punto di vista culturale, dando origine a formule letterarie di immenso successo¹⁸. Soltanto in Inghilterra però, il romanzo d'avventura riuscì a ottenere il monopolio assoluto di quel tipo di spazio narrativo e a farne il veicolo essenziale per la trasmissione del mito della nazione e dell'impero. Negli ultimi decenni del XIX secolo, scrive Martin Green, i romanzi d'avventura «were [...] the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer and rule»¹⁹. Inol-

¹⁶ Ivi, p. 174.

¹⁷ J. ADAM SMITH, *op. cit.*, pp. 101–2.

¹⁸ «Certain story archetypes particularly fulfill man's need for enjoyment and escape. [...] But in order for these patterns to work, they must be embodied in figures, settings, and situations that have appropriate meanings for the culture which produces them. [...] A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype.», J.G. CAWELTI, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ M. GREEN, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, Routledge & Kegan, London, 1980, p. 3.

tre, come vedremo, soltanto in Inghilterra il romanzo d'avventura andò a influenzare profondamente gli sviluppi della narrativa, in un movimento che dalla narrazione tradizionale conduce fino agli albori del Modernismo.

3.3. Il romanzo d'avventura e lo spazio coloniale

Gli eroi del romanzo d'avventura esotico partono alla conquista dei vasti spazi dell'impero coloniale spinti dal desiderio della scoperta, alla ricerca di tesori sepolti o di esploratori bianchi perduti nel cuore di tenebra dell'alterità nemica. Di fronte agli ostacoli di cui è disseminato il loro percorso — caldo, liane, bestie feroci, indigeni minacciosi... — essi sfoderano non solo le prevedibili virtù fisiche e morali proprie di ogni eroe avventuriero che si rispetti, ma anche gli strumenti simbolici di una cultura tecnologicamente avanzata che si vuole destinata a dominare il mondo: carte geografiche, bussole, cannocchiali, armi da fuoco... Il loro percorso attraverso lo spazio esotico è in effetti una metafora dell'irresistibile avanzata del progresso, della vittoria della civiltà occidentale di fronte alle forze oscure della natura a cui sono sistematicamente assimilate le culture indigene. Molto prima del romanzo d'avventura esotico, il genere letterario che si era a lungo incaricato di veicolare questo tipo di rappresentazione simbolica dell'identità occidentale era stato il resoconto di viaggio, che a partire dalla fine del XVIII secolo aveva documentato e celebrato le grandi esplorazioni geografiche. Negli ultimi decenni del XIX secolo, quando l'atlante è ormai stato riempito di nomi di fiumi, di montagne, di pianure, quando non resta più nessuno spazio bianco da conquistare, il romanzo d'avventura offre allora all'immaginazione occidentale nuovi territori inesplorati, «a blank space of delightful mystery, a white patch for a boy to dream gloriously over»²⁰.

Penetrare; prendere; andar via (e all'occorrenza distruggere). È la logica spaziale del colonialismo: replicata, e "naturalizzata", dall'intreccio lineare. Ma quando arriviamo alla fine del viaggio [...], non troviamo materie prime,

²⁰ J. CONRAD, *Heart of Darkness/Cuore di tenebra*, cit., p. 18.

o avorio, o indigeni da rendere schiavi. Nulla di così banale; piuttosto, quella strana creatura — il “tesoro” — dove il profitto insanguinato dell’avventura coloniale si sublima in oggetto estetico quasi fine a se stesso: pietre splendenti, pulite; diamanti, se possibile (come nelle *Miniere di re Salomone*). Oppure, una donna enigmatica e ammaliante; una sorta di Dracula equatoriale, che in *She* e *Atlantide* è in effetti una creatura sovranaturale nel senso stesso del termine. Infine, e soprattutto, al termine del viaggio c’è la figura dell’Europeo Prigioniero, che giustifica retrospettivamente l’intera vicenda come un caso, per dir così, di legittima difesa. Il Congo, l’Haggar, l’Africa centrale, la terra degli Zulu, gli avamposti sahariani: poiché l’Africa intera è piena di bianchi in dolorosa cattività, la sua conquista può essere riscritta come fosse una crociata liberatrice, con un rovesciamento dei ruoli (una “retorica dell’innocenza”, l’ho chiamata altrove) che è forse il tratto più tipico dell’immaginazione coloniale²¹.

La «retorica dell’innocenza» di cui parla Moretti, tipica di questi romanzi, è però la stessa dei resoconti dei viaggi d’esplorazione, che della penetrazione coloniale erano stati il preludio necessario ma che sempre celavano la volontà di conquista dietro l’utile e il meraviglioso della scoperta geografica. Ammantati di un irresistibile fascino, gli esploratori furono i precursori e i modelli degli eroi del romanzo d’avventura: «It was they and not the characters of famous fiction who were my first friends», scriveva Conrad nel suo saggio sulla geografia,

of some of them I had soon formed for myself an image indissolubly connected with certain parts of the world. For instance, Western Sudan, of which I could draw the rivers and principal features from memory even now, means for me an episode in Mungo Park’s life. It means for me the vision of a young, emaciated, fair-haired man, clad simply in a tattered shirt and worn-out breeches, gasping painfully for breath and lying on the ground in the shade of an enormous African tree (species unknown), while from a neighbouring village of grass huts a charitable black-skinned woman is approaching him with a calabash full of pure cold water [...]. The Central Sudan, on the other hand, is represented to me by a very different picture, that of a self-confident and keen-eyed person in a long cloak and wearing a turban on his head, riding slowly towards a gate in the mud walls of an African city, from which an excited population is streaming out to behold the wonder. Dr. Barth, the protégé of Lord Palmerston, and subsidised by the British Foreign Office, approaching Kano, which no European eye had seen till then [...]. The words “Central Africa” bring before my eyes an old man with a rugged,

²¹ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 66.

kind face and a clipped, grey moustache, pacing wearily at the head of a few black followers along the reed-fringed lakes towards the dark native hut on the Congo head-waters in which he died, clinging in his very last hour to his heart's unappeased desire for the sources of the Nile²².

Come nel romanzo coloniale francese, l'intreccio lineare del romanzo d'avventura esotico replicava e «naturalizzava» dunque la logica spaziale della penetrazione coloniale, ma in maniera assai più efficace: fornendole l'alibi di un'innocente e gloriosa esplorazione geografica e degli eroi più rapidi e mobili, che non si lasciano imprigionare nella triste routine delle postazioni costiere, nei letti di ingombranti amanti esotiche e nelle angosce di un'identità in crisi. L'eroe del romanzo d'avventura, dicevamo, «non conosce titubanze: decide e fa, pensa e va», percorrendo rapidamente grandi distanze. Si tratta di una struttura mutuata dal modello formale del resoconto del viaggio d'esplorazione, che legava fra loro dei luoghi il cui percorso e la cui traversata costituivano la narrazione stessa:

[un] récit [...] dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce-qu'ils sont les étapes d'un itinéraire. [...] Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence²³.

A questa struttura del resoconto di viaggio, il romanzo d'avventura esotico sovrappone la struttura romanzesca tradizionale, che lega gli uni agli altri eventi e attori narrativi secondo gli schemi teleologici della narrazione tradizionale. Il rapporto formale del romanzo d'avventura esotico con il resoconto del viaggio d'esplorazione è del resto apertamente dichiarato a partire dal paratesto convenzionale, che prevede innanzi tutto una canonica carta geografica su cui viene segnalato il percorso degli eroi e che offre allo spazio narrativo una presunta verosimiglianza. Spesso si aggiunge poi un ulteriore apparato informativo — una prefazione, delle note — che rinnegano convenzio-

²² J. CONRAD, *Geography and Some Explorers*, in Id., *Last Essays*, J.M. Dent, London, 1926, pp. 22-3.

²³ L. MARIN, *La Voix Excommuniée*, Édition Galilée, Paris, 1981, pp. 64-65.

nalmente lo statuto romanzesco del testo, assimilandolo all'universo documentario del resoconto di viaggio.

A partire dagli ultimi decenni del XIX secolo tuttavia, questo tipo di storia comincia a integrare anche tutta una serie di elementi narrativi nuovi, che vengono a perturbare e a trasformare il modello ideologico ereditato dal resoconto di viaggio. In Inghilterra, questi elementi nuovi provengono da un universo narrativo assolutamente opposto a quello della narrazione documentaria e rinviano il romanzo d'avventura esotico ai temi e alle figure del fantastico. Patrick Brantlinger ha definito questa particolare commistione «Imperial Gothic»: «Imperial Gothic combines the seemingly scientific, progressive, often Darwinian ideology of imperialism with an antithetical interest in the occult»²⁴. Come sottolinea Brantlinger, uno dei temi centrali dell'«Imperial Gothic» è quello della degenerazione: «The patterns of atavism and going native described by imperialist romancers [...] offer [...] insistent images of decline and fall or of civilization turning into its opposite [...]. Imperial Gothic expresses anxieties [...] about the ease with which civilization can revert to barbarism or savagery»²⁵. Come il romanzo coloniale in Francia, in Inghilterra le storie dell'«Imperial Gothic» riprendono dunque tutta una serie di discorsi elaborati all'interno della psichiatria e dell'antropologia contemporanea, rivelando le contraddizioni di quel particolare momento culturale.

Da un punto di vista formale, il modello narrativo dell'«Imperial Gothic» non è tanto l'avventura esotica di *Treasure Island*, quanto piuttosto l'assai più inquietante *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* o il celebre *Dracula* di Stoker, testi rappresentativi di una nuova corrente di *romance* vittoriano²⁶. Trasferiti nei territori dei domini coloniali, i mostri del *romance* gotico di fine secolo divengono ulteriormente “altri”, sovrannaturali e per di più confinati in uno spazio nemico lontano, pro-

²⁴ P. BRANTLINGER, *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism*, Ithaca, Cornell University Press, London, 1988, p. 227.

²⁵ Ivi, p. 229.

²⁶ Come sottolinea David Punter, lo stesso *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* può essere letto come un esempio di *Imperial Gothic*: il comportamento di Hyde è una versione urbana del processo esotico del *going native*, nella misura in cui l'esperimento di Jekyll libera il selvaggio che è dentro di lui, nascosto nell'involucro dell'uomo civilizzato. Vedi D. PUNTER, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Longman, London, 1980, pp. 62, 241.

teggendo così la coscienza dalla rivelazione dei contenuti repressi. Doppiamente non familiari, essi sono però allo stesso tempo anche delle figure doppiamente ambivalenti. Agiscono all'interno di un mondo la cui «realtà» pare consolidata da tutto quel corollario di fatti che il romanzo d'avventura prendeva tradizionalmente in prestito dal resoconto di viaggio, eppure sfuggono — o sembrano sfuggire — alle leggi di quel mondo. Allo stesso modo, se da una parte si configurano come un'emanazione malvagia dello spazio coloniale nemico, essi possiedono però alcuni fondamentali attributi che li legano profondamente all'universo dell'identità occidentale degli eroi e che la mettono inesorabilmente in pericolo. *Last but not least*, questi antagonisti esotici sovranaturali sono molto spesso delle figure femminili: ennesimo segno ambivalente di un'alterità che minaccia di inghiottire l'identità degli avventurieri maschi. Colonizzando l'intreccio del tradizionale romanzo d'avventura, le figure fantastiche del gotico vittoriano trasformano dunque la struttura del genere estremamente elastico che li accoglie e che riesce ad assorbirli, rivelando alla coscienza assai più di quanto normalmente permettessero le canoniche regole della letteratura per ragazzi e dando luogo a quel miscuglio di eventi fantastici e di rivendicata verosimiglianza tipico delle narrazioni africane di Haggard.

3.4. L'Africa gotica di Rider Haggard

King Solomon's Mines, il più celebre dei romanzi di Henry Rider Haggard, fu pubblicato nel settembre del 1885 e in Inghilterra vendette 31.000 copie soltanto nei primi dodici mesi. Due anni dopo questo primo *best seller*, la pubblicazione *She* consacrava Rider Haggard non solo come il più popolare degli scrittori d'avventura inglesi del suo tempo, ma anche come uno degli intramontabili classici dell'avventura²⁷.

²⁷ Prima di *King Solomon's Mines* Haggard aveva pubblicato due romanzi di scarso successo, *Dawn* (1884) e *The Witch's Head* (1885). Alla pubblicazione di *She* seguiranno altri quaranta romanzi d'avventura, nessuno dei quali riuscirà però ad eguagliare lo straordinario successo ottenuto da quelli che sono rimasti i suoi due testi più celebri.

Lo spazio narrativo di *King Solomon's Mines* e di *She* coincide con i territori compresi fra il Sud Africa, lo Zimbabwe e il Mozambico, che Rider Haggard conosceva bene poiché vi aveva trascorso quattro anni di servizio fra il personale amministrativo di Sir Henry Bulwer, vice-governatore della provincia di Natal. Tuttavia, in entrambi i romanzi la geografia africana non è altro che il punto di partenza per un'avventura che sfuma verso una geografia puramente immaginaria. In *King Solomon's Mines* gli eroi partono da Durban, sulla costa orientale del Sud Africa, e si spingono verso l'interno del continente fino a Iniyati, nell'attuale Zimbabwe. Di qui possiamo ancora seguire le loro tracce fino a Sitanda Kraal, un villaggio che le carte dell'epoca situano vicino all'altopiano della Manhica²⁸, ma a partire da questo punto sarebbe inutile tentare di rintracciare sull'atlante l'itinerario degli eroi, poiché essi si inoltrano definitivamente nel reame fantastico di Kukuanaland. In *She*, il passaggio dalla realtà geografica alla geografia immaginaria è ancora più radicale poiché gli eroi, diretti verso la costa del Mozambico, non raggiungeranno mai l'Africa della carta geografica e saranno invece direttamente trasportati verso un territorio assolutamente fantastico, «in a hitherto unexplored region», che Haggard situa «to the north of where the Zambesi falls into the sea»²⁹.

In entrambi i romanzi ritroviamo il convenzionale tributo pagato al modello narrativo del resoconto di viaggio. Nel caso di *King Solomon's Mines*, la credibilità di una narrazione che si vuole documentaria è affidata innanzi tutto all'uso di un narratore autodiegetico, Allan Quatermain, che si situa esplicitamente al di fuori dell'ambiguo universo della produzione letteraria. A partire dalla dedica del romanzo, Quatermain presenta infatti la sua storia come «this faithful but unpretending record of a remarkable adventure»³⁰, ribadendo poi nell'introduzione che «the best plan would be to tell the story in a plain, straightforward manner», e rivendicando questo «blunt way of

²⁸ Fin qui il romanzo riproduce fedelmente l'itinerario narrato da F.C. Selous in un resoconto di viaggio pubblicato nel 1881 ed intitolato *A Hunter's Wanderings in Africa*, che Haggard senza dubbio conosceva. Sitanda Kral appare sulla mappa di Selous come il punto più settentrionale raggiunto dalla sua spedizione.

²⁹ H. RIDER HAGGARD, *She* (1887), Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 28.

³⁰ ID., *King Solomon's Mines* (1885), Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 1.

writing» attraverso una retorica devalorizzazione delle sue capacità letterarie:

I can only say in excuse for it that I am more accustomed to handle a rifle than a pen, and cannot make any pretence to the grand literary flights and flourishes which I see in novels — for I sometimes like to read a novel. I suppose they — the flights and flourishes — are desirable, and I regret not being able to supply them; but at the same time I cannot help thinking that simple things are always the most impressive, and books are easier to understand when they are written in plain language, though I have perhaps no right to set up an opinion on such a matter. “A sharp spear,” runs the Kukuana saying, “needs no polish;” and on the same principle I venture to hope that a true story, however strange it may be, does not require to be decked out in fine words³¹.

La rassicurante credibilità di questo narratore senza pretese, più abituato a tenere fra le mani un fucile che una penna, è inoltre rafforzata da un insieme di elementi paratestuali, a cominciare da un presunto apparato di note editoriali che completa le informazioni fornite dal testo e ne conferma l'autenticità, correggendo addirittura le inesattezze del suo «autore». Ad esse si aggiunge una mappa, che integra lo spazio immaginario della seconda parte del viaggio degli eroi all'itinerario iniziale ancora legato alla realtà territoriale africana, trasformando così definitivamente la geografia fantastica nella geografia dell'ignoto, nello spazio bianco non ufficialmente cartografato ma pur sempre cartografabile.

Ulteriormente distaccato dalla realtà geografica, il viaggio degli eroi di *She* verso le fantastiche grotte di Kôr è invece diventato decisamente incartografabile e nessuna mappa illustrerà allora il movimento dell'itinerario romanzesco, che avrà come unica guida la voce di un altro narratore autodiegetico, Horace Holly, che di professione non fa però l'esploratore, ma il professore a Cambridge, ed è quindi immediatamente assai meno affidabile del Quatermain di *King Solomon's Mines*. A compensare questa prima trasgressione alle convenzioni del romanzo d'avventura, interviene qui un paratesto molto più ricco di quello del romanzo precedente: presunte note editoriali, citazioni, iscrizioni greche e latine tipograficamente realistiche, accompagnate da

³¹ Ivi, p. 6.

un insieme di commenti storici e di analisi filologiche. Si tratta di un vero e proprio testo secondo, che garantisce l'autenticità della narrazione creando un'illusione di storicità così intricata da intrappolare il lettore nell'universo fantastico dell'avventura. Ambiguamente diviso fra *fiction* e storia, il romanzo è infatti presentato fin dal sottotitolo nei termini contraddittori di *A History of Adventure* e l'introduzione stessa, che dovrebbe normalmente servire ad ancorare il testo a un insieme di punti di riferimento concreti, utilizza invece la sperimentata strategia romanzesca volta a presentarlo come un manoscritto che il suo autore ha affidato a una terza persona assolutamente esterna ai fatti, situando dunque il lettore in una posizione di distanza critica rispetto alla credibilità degli eventi narrati:

In giving to the world the record of what, looked at as an adventure only, is I suppose one of the most wonderful and mysterious experiences ever undergone by mortal men, I feel it incumbent on me to explain what my exact connection with it is. And so I may as well say at once that I am not the narrator but only the editor of this extraordinary history, and then go on to tell how it found its way into my hands³².

Fornendo al suo romanzo una serie di garanzie di credibilità che si rivelano però assolutamente labili, inefficaci e contraddittorie, Haggard mette in atto un'ironica e raffinata manipolazione delle convenzioni narrative dell'avventura, sottolineata ulteriormente dal rinvio autoreferenziale al suo romanzo precedente: «I have recently read with much interest a book of yours describing a Central African adventure», scrive l'«autore» del manoscritto al suo «editore» facendo indirettamente riferimento a *King Solomon's Mines*,

I take it that this book is partly true, partly an effort of the imagination. However this is, it has given me an idea. It happens, how you will see in the accompanying manuscript [...], that [...] my adopted son Leo Vincey and myself have recently passed through a *real* African adventure, of a nature so much more marvellous than the one which you describe, that *to tell you the truth* I am almost ashamed to submit it to you for fear lest you should disbelieve my tale³³.

³² Ivi, p. 1.

³³ Ivi, p. 3. [*N.d.A.* corsivo mio].

Utilizzata ancora una volta a conferma della veridicità della narrazione, l'identità dell'editore di *She* e dell'autore di *King Solomon's Mines* rivendica invece indirettamente la natura fantastica del romanzo — di *She*, di *King Solomon's Mines* e di tutti i romanzi possibili che, «to tell you the truth», appartengono invece al mendace universo della *fiction*.

In entrambi i romanzi, l'arrivo degli eroi all'interno dello spazio africano immaginario segna il superamento di una frontiera proibita e costituisce l'evento narrativo che dà il via all'avventura. Nel caso di *King Solomon's Mines* questo passaggio è preceduto e preparato dall'itinerario attraverso un territorio reale già percorso e conosciuto che, come spiega il narratore, non offre nulla di diverso dagli ostacoli e dalle avventure di un qualsiasi resoconto di viaggio:

Now I do not propose to narrate at full length all the incidents of our long journey to Sitanda's Kraal, near the junction of the Lukanga and Kalukwe Rivers, a journey of more than a thousand miles from Durban [...]. We left Durban at the end of January, and it was in the second week of May that we camped near Sitanda's Kraal. Our adventures on the way were many and various, but as they were of the sort which befall every African hunter, I shall not [...] set them down here, lest I should render this history too wearisome³⁴.

All'interno di questo percorso attraverso il deserto, gli unici antagonisti incontrati dagli eroi sono quelli realistici, emanati dall'alterità ostile della natura, già tipici del romanzo coloniale: «heat, thirst, and flies, but far rather would I have faced any danger from man or beast than that awful trinity»³⁵. Come preludio alla geografia interamente immaginaria di *She*, Haggard introduce invece una prima parte della narrazione ambientata in Inghilterra, ampliando dunque l'opposizione tipica anche del romanzo coloniale fra lo spazio familiare delle origini e quello nemico e non familiare della destinazione esotica:

How different is the scene that I have now to tell from that which has just been told! Gone are the quiet college rooms, gone the wind-swayed English elms and cawing rooks, and the familiar volumes on the shelves, and in their

³⁴ Ivi, p. 50.

³⁵ Ivi, p. 78.

place there rise a vision of the great calm ocean gleaming in shaded silver lights beneath the beams of the full African moon³⁶.

L'inizio dell'avventura al di là della frontiera proibita del fantastico è segnato in *King Solomon's Mines* da una catena di montagne che Haggard chiama «Sheeba's breasts», i seni di Sheeba:

There, straight before us, were two enormous mountains, the like of which are not, I believe, to be seen in Africa, if, indeed, there are any other such in the world, measuring each at least fifteen thousand feet in high, standing not more than a dozen miles apart, connected by a precipitous cliff of rock, and towering up in awful white solemnity staright into the sky. These mountains standing thus, like the pillars of a gigantic gateway, are shaped exactly like a woman's breasts. Their bases swelled gently up from the plain, looking, at that distance, perfectly round and smooth; and on the top of each was a vast round hillock covered with snow, exactly corresponding to the nipple on the female breast³⁷.

Come nel romanzo coloniale, la natura «altra» dello spazio narrativo è dunque antropomorfizzata e sessualizzata. Tuttavia, se all'interno dei testi di ascendenza naturalista questa operazione era presentata come il metaforico prodotto di una focalizzazione attraverso i sensi sovraccitati dell'eroe bianco, qui essa si rivendica invece come parte integrante di una descrizione geografica convalidata dalla mappa che accompagna il testo e dalle misure che definiscono l'altezza delle due montagne e la distanza che le separa. Il ricorso all'oggettività dei dati concreti è accompagnato però dalla contraddittoria e reiterata indicibilità di un paesaggio naturale che travalica i limiti della realtà geografica, che sfugge a un orizzonte di significato familiare ed eccede le possibilità del linguaggio, trasformandosi in uno spazio perturbante:

Now that I, sitting here, attempt to describe the extraordinary grandeur and beauty of that sight language seems to fail me. I am impotent even before its memory. [...] To describe the grandeur of the whole view is beyond my powers. There was something so inexpressibly solemn and overpowering about those huge volcanoes [...] that it fairly took our breath away. For a while the morning lights played upon the snow and the brown and swelling

³⁶ Id., *She*, cit., p. 48.

³⁷ Id., *King Solomon's Mines*, cit., p. 85.

masses beneath, and then, as though to veil the majestic sight from our curious eyes, strange mists and clouds gathered and increased around them, till presently we could only trace their pure and gigantic outline swelling ghost-like through the fleecy envelope³⁸.

Un'inquietante montagna segna l'inizio dell'avventura anche in *She*, dove un naufragio interviene provvidenzialmente a evitare agli eroi qualsiasi contatto con la geografia reale, trasportandoli direttamente nello spazio della narrazione fantastica:

I still continued to stare at the rock, however, absently enough, till presently it became edged with the fire of the growing light behind it, and then I started, as well I might, for I perceived that the top of the peak, which was about eighty feet high by one hundred and fifty thick at its base, was shaped like a negro's head and face, whereon was stamped a most fiendish and terrifying expression. There was no doubt about it; there were the thick lips, the fat cheeks, and the squat nose standing out with startling clearness against the flaming background. There, too, was the round skull, washed into shape perhaps by thousands years of wind and weather, and, to complete the resemblance, there was a scrubby growth of weeds and lichen upon it, which against the sun looked for all the world like the wool on a colossal negro's head³⁹.

Se la perturbante alterità dei seni di Sheeba passava attraverso la sessualizzazione del paesaggio naturale, qui l'antropomorfismo della montagna viene invece sottratto alla natura e attribuito direttamente a una precisa volontà culturale, esplicitando così il significato del divieto che pesa sulla frontiera proibita dello spazio africano:

It certainly was very odd; so odd that now I believe that it is not a mere freak of nature but a gigantic monument fashioned, like the well-known Egyptian Sphynx, by a forgotten people out of a pile of rock that lent itself to their design, perhaps as an emblem to warning and defiance to any enemies who approached the harbour⁴⁰.

In entrambi i romanzi, il superamento della frontiera proibita segna l'inizio di una *quest* che conduce gli eroi non solo attraverso uno spa-

³⁸ Ivi, pp. 85–86.

³⁹ ID., *She*, cit., p. 58.

⁴⁰ Ivi, pp. 58–59.

zio fantastico e perturbante, ma anche verso un remoto passato. Tipica della retorica esotica, la proiezione temporale dell'alterità geografica assume però nella narrazione di Haggard un nuovo e diverso significato. L'oggetto del desiderio africano verso cui tende la *quest* degli eroi bianchi è infatti innanzi tutto inserito all'interno di un'antica eredità occidentale che fornisce all'avventura una sua prima legittimazione. In *King Solomon's Mines* la ricerca delle mitiche miniere viene trasmessa agli eroi da un portoghese che si era avventurato nel reame di Kuanaland trecento anni prima di loro, trovandovi la morte senza riuscire a impadronirsi dei diamanti. «Bring the matter to the knowledge of the king, that he may send an army which [...] will make him the richest king since Solomon»⁴¹, scrive l'esploratore in una sorta di macabro testamento che trasforma l'avventura nel simbolico passaggio del testimone dagli antichi dominatori portoghesi ai nuovi signori britannici. Nel caso di *She*, la *quest* è inserita all'interno di un passato ancora più remoto e assume l'aspetto di una missione vendicatrice trasmessa all'eroe da un'iscrizione greca che risale a tremila anni prima di Cristo. Firmata da Amenartas, sacerdotessa di Iside appartenente alla stirpe imperiale dei faraoni, l'iscrizione affida a tutta la sua futura discendenza maschile la vendetta dell'assassinio del suo sposo greco Kallikrates, ucciso da una misteriosa regina bianca e immortale che vive nel cuore dell'Africa nera. Tramandata di generazione in generazione, l'iscrizione giunge infine nelle mani di Leo Vincey, ultimo erede di questa razza superiore nata dalla simbolica unione della civiltà egizia e di quella greca, depositario ideale di una millenaria vendetta trasmessa all'impero britannico dalla culla stessa della civiltà occidentale⁴². All'interno di queste due avventure, gli esponenti dell'alterità culturale incontrati durante il viaggio sono anch'essi poiettati indietro nel tempo e dotati di una lingua «altra» non solo rispetto all'inglese degli eroi, ma anche rispetto alla contemporaneità

⁴¹ Id., *King Solomon's Mines*, cit., p. 28.

⁴² «Then followed twelve Latin signatures [...]. These signatures [...] ended with the name "Vindex" or "the Avenger", which seems to have been adopted by the family after its migration to Rome as a kind of equivalent to the Grecian "Tisisthenes", which also means an avenger. Ultimately, as it might be expected, this Latin cognomen of Vindex was transformed first into De Vincey, and then into the plain, modern Vincey. It is very curious to observe how the idea of revenge, inspired by an Egyptian before the time of Christ, is thus, as it were, embalmed in an English family name.» Id., *She*, cit., p. 37.

africana: tanto lo Zulù dei Kukuanas di *King Solomon's Mines*, quanto il dialetto di lontana ascendenza araba degli Amahagger di *She* si incarnano qui nella forma di un inglese arcaico. Alla differenza linguistica si affianca la canonica arretratezza di una cultura primitiva, che non si definisce però soltanto in funzione del progresso occidentale incarnato dagli eroi, ma anche e soprattutto rispetto a una misteriosa e raffinatissima civiltà che aveva anticamente occupato il territorio africano dell'avventura. Attraverso l'ulteriore proiezione temporale dello spazio narrativo fornita dalle tracce di questa civiltà scomparsa, Haggard priva dunque la cultura africana della sua legittimità territoriale, instaurando un'inedita cesura semantica all'interno del campo spaziale dell'alterità esotica. La stereotipica arretratezza primitiva della cultura colonizzata si trasforma infatti in una vera e propria degenerazione dello spazio africano a partire da un più glorioso passato, sovvertendo così la temporalità lineare cumulativa dell'ideologia del progresso e organizzando la narrazione intorno a una nuova temporalità ciclica perturbante, dove la vita e la morte, il progresso e la degenerazione, le civiltà e le religioni si avvicinano senza sosta.

A partire da questa variante apportata alla struttura tradizionale della retorica esotica, i due romanzi elaborano però i loro intrecci in direzione diametralmente opposta. La narrazione di *King Solomon's Mines* sfrutta infatti l'illegittimità territoriale dei Kukuanas per legittimare definitivamente la *quest* dei suoi eroi, eredi non solo dell'antica missione portoghese, ma anche e soprattutto di quell'ancor più antica civiltà che aveva un tempo occupato il territorio di Kukuanaland. «Somehow it did not seem particularly unnatural that we should find a sort of Roman road in this strange land»⁴³, dice il narratore, e questa incongrua e rassicurante vestigia di una civiltà scomparsa di chiara ascendenza occidentale trasforma allora lo spazio africano in un luogo anticamente familiare, dove la natura stessa perde progressivamente tutte le caratteristiche negative dell'antagonista per assumere l'aspetto di un paradiso terrestre costruito all'insegna di un perfetto equilibrio. Fornendo all'avventura il valore di una vera e propria riconquista, la perturbante temporalità ciclica dell'avvicinarsi delle civiltà sullo spazio narrativo verrà dunque progressivamente riassorbita all'interno

⁴³ Id., *King Solomon's Mines*, cit., p. 106.

della temporalità lineare di un intreccio che ristabilisce i termini della dialettica esotica, strappando questo spazio all'illegittima «degenerazione» africana per restituirlo infine al legittimo dominio del progresso occidentale. La narrazione assai più problematica di *She* non risolve invece in alcun modo la cesura instaurata fra lo spazio africano e la cultura indigena, popolando la non meno paradisiaca natura del regno Kôr di una contraddittoria sovrabbondanza di elementi macabri e orrorifici, che segnalano l'irrimediabile non familiarità perturbante di uno spazio proibito e definitivamente strappato al tempo lineare del progresso, illegittimamente occupato dagli Amahagger ma altrettanto illegittimamente penetrato dagli eroi bianchi.

All'interno dell'intreccio più solidamente tradizionale di *King Solomon's Mines*, la stessa alterità nemica della delegittimata cultura africana viene progressivamente riconciliata al campo semantico occidentale, sottraendola in definitiva al suo canonico ruolo di antagonista per conferirle invece quello di docile e sottomesso aiutante. Privati della tradizionale non familiarità perturbante, i Kukuanas divengono infatti le tragicomiche vittime della loro selvaggia superstizione e di una crudele tirannia da cui solo gli eroi potranno liberarli, instaurando così fra i due gruppi un equilibrio fondato sullo scambio e identificando quelli che saranno i veri antagonisti. Attraverso l'uso della sperimentata tecnica narrativa del romanzo a cassette, s'inserisce dunque all'interno dell'avventura degli eroi bianchi la tragica storia del malvagio re Twala, tiranno fratricida degli infelici Kukuanas che ha spodestato e ucciso il precedente sovrano. Affidata a un secondo narratore indigeno, questa più rassicurante vicenda è fondata sulla riattivazione della funzione fiabesca del «falso eroe che avanza pretese infondate»⁴⁴.

Alla bellezza pressoché occidentale che definisce l'alterità «buona» dei Kukuanas si contrappone la caricaturale bruttezza dell'alterità nemica del loro tiranno, «an enormous man with the most entirely repulsive countenance we had ever beheld», che concentra tutti gli stereotipi razzisti dell'africanità: «The lips were as thick as a negro's, the nose was flat, it had but one gleaming eye (for the other was represented by

⁴⁴ Vedi. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966, p. 65.

a hollow in the face), and its whole expression was cruel and sensual to a degree»⁴⁵.

Fedele alleata di Twala, l'assai più temibile Gagool è ancora più ripugnante, ma la mostruosità del suo aspetto non si limita alla caricatura di determinate caratteristiche razziali e risiede piuttosto nella descrizione di un'innaturale vecchiaia:

It crept on all fours, but when it reached the place where the king sat, it rose upon its feet, and throwing the furry covering off its face, revealed a most extraordinary and weird countenance. It was (apparently) that of a woman of great age, so shrunken that in size it was no larger than that of a year-old child, and was made up of a collection of deep yellow wrinkles. Set in the wrinkles was a sunken slit, that represented the mouth, beneath which the chin curved outwards to a point. There was no nose to speak of; indeed, the whole countenance might have been taken for that of a sun-dried corpse had it not been for a pair of large black eyes, still full of fire and intelligence, which gleamed and played under the snow-white eyebrows, and the projecting parchment-coloured skull, like jewels in a charnel-house. As for the skull itself, it was perfectly bare, and yellow in hue, while its wrinkled scalp moved and contracted like the hood of a cobra⁴⁶.

Costruito a partire da una serie di ambivalenze perturbanti, l'antagonista fantastico è innanzitutto una creatura scimmiesca in bilico fra l'universo della natura e quello della cultura, come già le eroine del romanzo coloniale. Assai più perturbanti sono però in questo caso le ambivalenze insite nell'innaturale vecchiaia di Gagool, così rattrappita da apparire non più grande di una bambina, una sorta di cadavere la cui natura è tuttavia immediatamente smentita dagli occhi pieni di vita e di intelligenza che brillano nel cranio calvo e ingiallito. La straordinaria vecchiaia di Gagool offre qui il punto di vista privilegiato attraverso il quale assistiamo all'avvicinarsi delle civiltà, del progresso e della degenerazione:

I am old! I am old! I have seen much blood; ha, ha! but I shall see more ere I die, and be merry. How old am I, think ye? Your fathers knew me, and their fathers knew me, and their fathers' fathers. I have seen the white man, and know his desires. I am old, but the mountains are older than I. Who made

⁴⁵ H. RIDER HAGGARD, *King Solomon's Mines*, cit., p. 141.

⁴⁶ Ivi, p. 147.

the great road, tell me? [...] Ye know not, but I know. It was a white people who were before ye are, who shall be when ye are not, who shall eat ye up, and destroy ye. *Yea! yea! yea!*⁴⁷

Nello sguardo di Gagool, la storia della «riconquista» britannica del territorio africano si tinge di sangue e rivela le sue profonde contraddizioni:

“Listen, the spirit of life is in me, and I prophesy. I prophesy! I prophesy!” The words died away in a faint wail, and terror seemed to seize upon the hearts of all who heard them, including ourselves. The old woman was very terrible. “*Blood! blood! blood!* rivers of blood; blood everywhere. I see it, I smell it, I taste it — it is salt; it runs red upon the ground, it rains down from the skies. *Footsteps! footsteps! footsteps!* the tread of the white man coming from afar. It shakes the earth; the earth trembles before her master. Blood is good, the red blood is bright; there is no smell like the smell of the new-shed blood. The lions shall lap it and roar, the vultures shall wash their wings in it, and shriek in joy. [...] What seek ye, white men of the stars — ah, yes, of the stars? Do ye seek a lost one? Ye shall not find him here. He is not here. [...] Ye come for bright stones; I know it — I know it; ye shall find them when the blood is dry; but shall ye return whence you came, or shall ye stop with me? Ha! ha! ha!”⁴⁸

Legittimata da questa ambivalente celebrazione del sanguinoso dominio della razza bianca, la *quest* degli eroi si rivela nel perturbante discorso della strega assai meno innocente di quanto essa voglia sembrare. Se il primo movente dichiarato dell’avventura era all’inizio della narrazione la tradizionale ricerca di un bianco scomparso nel cuore di tenebra africano (il fratello di Sir Henry, uno degli eroi), dietro questa nobile motivazione non si nasconde forse, dice Gagool, la volontà di impadronirsi della straordinaria ricchezza di re Salomone? Del resto, nel sorprendente discorso di Gagool anche l’innocente tesoro nascosto di tanti romanzi d’avventura finisce per grondare sangue, perdendo la tradizionale funzione di oggetto del desiderio sublimato e rivelando le pulsioni di morte della conquista coloniale. Gli eroi troveranno infine i diamanti, predice Gagool, ma a quale prezzo? Riusciranno a tornare a casa o rimarranno invece definitivamente intrappola-

⁴⁷ Ivi, pp. 148–9.

⁴⁸ *Ibidem*.

ti nel cuore di tenebra del loro inconscio di cui essa stessa non è che la spaventosa metafora? Le regole del genere impongono evidentemente il trionfo degli eroi ma la voce dell'antagonista esotica, per la prima volta così udibile ed eloquente, rivela il rischio che corre chiunque si avventuri al di là della frontiera proibita.

Contesto privilegiato per la manifestazione liberatoria delle pulsioni represses sono qui le cerimonie rituali della tribù africana, espressione simbolica privilegiata dell'alterità perturbante. Alla cosiddetta «caccia alle streghe» Rider Haggard dedica infatti un intero capitolo del romanzo. La cerimonia è inizialmente presentata come un pretesto utilizzato dal malvagio Twala per eliminare i suoi nemici interni facendoli accusare di stregoneria da Gagool e dalle sue adeptes. La ritualità non familiare all'interno della quale l'evento è organizzato finisce tuttavia per strapparli ai suoi moventi politici e razionali, trasformandolo in una sorta di sinistro incantesimo. Dalla silenziosa e assoluta immobilità dei ranghi dell'esercito dei Kukuanas, maestosamente schierato di fronte allo sguardo terrorizzato degli eroi, fino alla danza sfrenata delle seguaci di Gagool, le fasi successive della trasgressione rituale ricostruiscono infatti la perturbante ambiguità semantica del tempo ciclico della vita e della morte, alimentando una tensione narrativa che prepara al compimento finale di un massacro la cui unica funzione è in fondo quella di soddisfare le pulsioni di morte:

“Begin! begin!” cried out Gagool in her thin piercing voice; “the hyaenas are hungry, they howl for food. *Begin! begin!*” Then for a moment there was intense stillness, made horrible by a presage of what was to come. [...] The king lifted his spear, and suddenly twenty thousand feet were raised, as though they belonged to one man, and brought down with a stamp upon the earth. This was repeated three times, causing the solid ground to shake and tremble. Then from a far point of the circle a solitary voice began a wailing song, of which the refrain ran something as follows: — “*What is the lot of man born of woman?*” Back came the answer rolling out from every throat in that vast company — “*Death!*” Gradually, however, the song was taken up by company after company, till the whole armed multitude were singing it, and I could no longer follow the words, except in so far as they appeared to represent the various phases of human passions, fears, and joys. Now it seemed to be a love song, now a majestic swelling war chant, and last of all a

death—dirge ending suddenly in one heartbreaking wail that went echoing and rolling away in a volume of blood—curling sound⁴⁹.

Ultima cerimonia presieduta da Gagool è infine quella che prevede un'annuale danza delle vergini, fra le quali viene eletta un'infelice reginetta di bellezza destinata a essere sacrificata agli dei. In questo caso, quando il giovane e malvagio figlio di Twala si avvicina alla prescelta terrorizzata puntando contro di lei la sua lunga lancia, l'ambiguità della battuta introdotta da Haggard è talmente scontata da perdere qualsiasi connotazione perturbante, diventando invece involontariamente comica: «“See,” cried Scragga in high glee, “she shrinks from the sight of my little plaything even before she has tasted it,” and he tapped the broad blade of the spear»⁵⁰.

La trasgressione inquietante incarnata da Gagool ed espressa nel contesto di questi tre episodi è bilanciata nell'intreccio dal ricorso alla struttura della fiaba, che ci riporta sul terreno dell'assai più rassicurante trasgressione dinastica interna al campo semantico dell'alterità africana. La storia della tirannia di Twala fornisce infatti agli eroi lo strumento narrativo che permetterà loro di ristabilire l'ordine violato all'interno della coscienza occidentale, identificando la lotta contro la perturbante non familiarità di Gagool con una missione supplementare volta a reinstaurare sul trono di Kukuanaland il suo legittimo erede. La narrazione di Quatermain raggiunge dunque quella del narratore indigeno rivelando la vera identità del misterioso servitore nero degli eroi, Umbopa, che altri non è se non il figlio del sovrano ucciso e spodestato, l'eroe che arriva a casa in incognito di proppiana memoria⁵¹. Al riconoscimento di Umbopa da parte dei Kukuanas grazie al marchio regale che egli porta impresso sul corpo⁵² segue l'organizzazione di una rivolta interna, che permetterà agli eroi bianchi di eliminare definitivamente Twala e di insediare sul trono un affidabile candidato indigeno, che ha militato nei ranghi dell'esercito inglese durante la celebre guerra degli Zulù e che si prepara ora a regnare dopo un lungo tiroci-

⁴⁹ Ivi, pp. 161–2.

⁵⁰ Ivi, p. 181.

⁵¹ V. PROPP, *op. cit.*, p. 64.

⁵² Ivi, p. 67.

nio sulla costa «to see the white man's way»⁵³. Fiabesca messa in scena della strategia dell'*indirect rule* britannica, la missione degli eroi instaura così una doppia retorica dell'innocenza, volta a mascherare tanto l'emergenza dei contenuti inconsci, quanto i veri obiettivi politici ed economici del dominio coloniale.

Tuttavia, alla rivolta che sopprime Twala sopravvive invece significativamente la terribile Gagool, l'unica persona in grado di guidare gli eroi all'interno delle misteriose miniere o, in altri termini, la metafora necessaria a filtrare il ritorno dei contenuti repressi che attende ancora gli eroi, prima del definitivo trionfo, nella simbolica caverna dei loro desideri. Dai «seni di Sheba» fino alla caverna di re Salomone, «a dark hole»⁵⁴ situato al centro della base di un triangolo formato da tre montagne, la mappa di *King Solomon's Mines* rinvia in maniera pericolosamente esplicita a un viaggio attraverso il corpo femminile e il tanto atteso ritrovamento dei diamanti si carica allora inevitabilmente di un forte valore metaforico. «Our excitement was so intense, as we saw the way to Solomon's treasure chamber at last thrown open, that I for one began to tremble and shake»⁵⁵, dice il narratore, e la rapida accumulazione di un *décor* sempre più macabro, sottolineato dalla canonica serie degli aggettivi che rinviano alla sfera semantica del perturbante — «overpowering», «strange», «ghastly», «uncanny»—, trasforma la grotta del tesoro in un luogo simbolico segnato dall'ambivalente identità della vita e della morte, del desiderio e della paura. Prevedibilmente, l'uscita da questo tipo di spazio si rivela assai problematica e gli eroi si ritrovano infatti intrappolati nella grotta insieme ai diamanti, l'oggetto sublimato dei loro desideri. Se nel romanzo coloniale la prigionia dell'eroe bianco nel cuore di tenebra della forza sommersa della sua libido dava luogo a una esplicita liberazione delle pulsioni sessuali, la stessa situazione trasposta qui all'interno delle convenzioni retoriche dell'«innocente» romanzo d'avventura sembra invece provocare l'effetto opposto, determinando un'improvvisa e significativa perdita della virilità: «All the manhood seemed to have gone out of us»⁵⁶.

⁵³ H. RIDER HAGGARD, *King Solomon's Mines*, cit., p. 48.

⁵⁴ Ivi, p. 272.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 282.

L'eliminazione di Gagool, «our uncanny guide»⁵⁷, prelude infine alla liberazione degli eroi bianchi dal cuore di tenebra dello spazio coloniale e avviene in modo da eliminare dalla narrazione anche un altro scomodo personaggio, Foulata, una bella indigena che ha avuto la malaugurata idea di innamorarsi di uno degli eroi. Inaccettabile trasgressione alle regole del romanzo d'avventura, l'idillio fra la donna esotica e l'eroe bianco sarà dunque risolto attribuendo a Foulata il ruolo di eroina tragica, uccisa da Gagool in una lotta che si rivelerà fatale a entrambe. «I consider her removal was a fortunate occurrence», spiega il narratore,

since, otherwise, complications would have been sure to ensue. The poor creature was no ordinary native girl, but a person of great, I had almost said stately, beauty, and of considerable refinement of mind. But no amount of beauty or refinement could have made an entanglement between Good and herself a desirable occurrence; for, as she herself put it, "Can the sun mate with the darkness, or the white with the black?"⁵⁸

La morte di Foulata evita così l'infrazione del canonico divieto che pesa sulla *liaison* esotica, bloccando lo sviluppo di qualsivoglia degenerazione e reinstaurando allo stesso tempo l'equilibrio dell'universo esclusivamente maschile del romanzo d'avventura. Altrettanto risolutiva, la morte di Gagool riduce definitivamente la sua presunta sovranaturalità alle leggi della natura, aprendo la strada a un finale votato a ristabilire l'ordine costituito. Gli eroi riusciranno evidentemente a trovare una via d'uscita dalla caverna ma non potranno portare con loro l'intera ricchezza di re Salomone e dovranno accontentarsi di una più modesta quantità di diamanti, «enough treasure to make us all, if not millionaires, at least exceedingly wealthy men»⁵⁹, riconducendo dunque l'eccesso del desiderio rivelato e filtrato dal tesoro a una più rassicurante e accettabile misura. Portata a termine l'antica missione del portoghese, soggiogato definitivamente il reame di Kukuanaland all'*indirect rule* britannica e ritrovato anche sano e salvo il bianco prigioniero nello spazio nemico, i nostri eroi potranno a questo punto

⁵⁷ Ivi, p. 265.

⁵⁸ Ivi, p. 300.

⁵⁹ Ivi, p. 302.

tornarsene in Inghilterra ricchi e trionfanti, per festeggiare tutti insieme un bianchissimo Natale lontano dai perturbanti pericoli dell'Africa nera.

Se gli eventi fantastici che compongono l'intreccio di *King Solomon's Mines* vengono tutti sistematicamente riassorbiti e ricondotti alle leggi della natura, l'inspiegabile sovrannaturalità degli eventi narrativi è invece completamente accettata fin dall'inizio di *She*, a partire dall'assunzione della missione da parte del giovane eroe la cui imperturbabile flemma di fronte all'incredibile storia narrata dall'iscrizione di Amenartas equivale addirittura all'assenza di reazioni provocata dal meraviglioso negli eroi della fiaba⁶⁰. Tuttavia, l'implicito lettore di quello che è invece un romanzo d'avventura moderno non può accettare di identificarsi altrettanto tranquillamente a questo universo fantastico. Alle esitazioni di fronte all'evento sovrannaturale previste dalla narrazione fantastica risponde allora innanzi tutto, nell'"Introduzione", la più controversa accettazione dei fatti da parte dell'«editore» del manoscritto:

Of the history itself the reader must judge. I give it him, with the exception of a very few alterations, made with the object of concealing the identity of the actors from the general public, exactly as it has come to me. Personally I have made up my mind to refrain from comments. At first I was inclined to believe that this history [...] was some gigantic allegory of which I could not catch the meaning. Then I thought that it might be a bold attempt to portray the possible results of practical immortality [...]. But as I went on I abando-

⁶⁰ Vedi T. TODOROV, *Introduction*, cit., p. 59: «Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.» Questa è, invece, la definizione del «fantastico» proposta da Todorov: «Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois de ce monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants: avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.»

ned that idea also. To me the story seems to bear the stamp of truth upon its face⁶¹.

All'interno del romanzo, la figura del narratore interviene poi ad articolare il progressivo passaggio dall'incredulità al definitivo riconoscimento della sovranaturale immortalità dell'antagonista:

How was it possible that I, a rational man, not unacquainted with the leading scientific facts of our history, and hitherto an absolute and utter disbeliever in all the hocus-pocus that in Europe goes by the name of the supernatural, could believe that I had within the last few minutes been engaged in conversation with a woman two thousand and odd years old?⁶²

La sottomissione alle nuove leggi che regolano il fantastico universo di Ayesha, bellissima regina immortale su cui dovrebbe compiersi la millenaria vendetta degli eroi, passa qui significativamente attraverso il riconoscimento di un'assai più concreta e naturale attrazione sessuale. Se in *King Solomon's Mines* la narrazione perturbante si organizzava intorno a un'antagonista completamente priva di attrattive sessuali, la conturbante bellezza di Ayesha introduce invece all'interno dell'innocente universo del romanzo d'avventura una tensione erotica che gli era tradizionalmente estranea:

The thing was contrary to the experience of human nature, and absolutely and utterly impossible. It must be a hoax, and yet, if it were a hoax, what was I to make of it? What, too, was to be said [...] of the woman's extraordinary acquaintance with the remote past, and her ignorance, or apparent ignorance, of any subsequent history? What, too, of her wonderful and awful loveliness? This, at any rate, was a patent fact, and beyond the experience of the world. No merely mortal woman could shine with such a supernatural radiance. About that she had, at any rate, been in the right — it was not safe for any man to look upon such beauty. I was a hardened vessel in such matters, having, with the exception of one painful experience of my green and tender youth, put the softer sex (I sometimes think that this is a misnomer) almost entirely out of my thoughts. But now, to my intense horror, I knew that I could never put away the vision of those glorious eyes; and, alas! the very *diablerie* of the woman, whilst it horrified and repelled, attracted in even a greater degree. A person with the experience of two thousand years at her

⁶¹ H. RIDER HAGGARD, *She*, cit, p. 5.

⁶² Ivi, p. 158.

back, with the command of such tremendous powers and the knowledge of a mystery that could hold off death, was certainly worth falling in love with, if ever woman was. [...] I, a fellow of my college, noted for what my acquaintances are pleased to call my misogyny, fallen absolutely and hopelessly in love with this white sorceress⁶³.

Come già Gagool ma in maniera assai più esplicita, Ayesha incarna le forze ambivalenti della vita e della morte, riunendo in sé i contraddittori poteri di una dea preservatrice e di una dea distruttrice, simultaneamente Venere e Persefone⁶⁴. Come quello di Persefone, il suo è un regno di ombre, «a land of swamps and evil things and dead old shadows of the dead»⁶⁵, situato nelle catacombe dell'antica civiltà di Kôr dove essa vive velata fra cumuli di cadaveri mummificati, lei stessa simile a un «corpse in its grave—clothes»⁶⁶. Durante la notte poi, la sua verginale castità prende la forma di una morbosa passione necrofila per il cadavere perfettamente preservato dell'amato Kallikrates, antenato dell'eroe che la regina di Kôr ha ucciso in un impeto di collera dopo essere stata inaspettatamente respinta. Fra le macabre rovine del suo impero, dietro i veli funerei di Persefone, Ayesha rivela però la corrotta bellezza di una «Venus Victrix»⁶⁷ decadente, pronta a risucchiare ancora una volta i pallidi guerrieri negli abissi del suo corrucciato sorriso leonardesco:

I gazed [...] at her face, and — I do not exaggerate — shrank back blinded and amazed. I have heard of the beauty of celestial beings, now I saw it; only this beauty, with alla its awful loveliness and purity, was *evil* — at least, at the time, it struck me as evil. How am I to describe it? I cannot — simply, I cannot! The man does not live whose pen can convey a sense of what I saw. [...] Never before had I guessed what beauty made sublime could be —and yet, the sublimity was a dark one — the glory was not all of heaven— though

⁶³ Ivi, pp. 158–9.

⁶⁴ Vedi S.M. GILBERT, S. GUBAR, *No Man's Land*, Yale University Press, New Haven, London, 1988, vol. 2, p. 16 : «the ambiguity of the word *Kôr* emphasizes in addition the crucial ambiguity of the city's queen. Ruling this domain which is at the *core* or heart of the earth, She—who—must—be—obeyed is part a *Kore* collecting *corpses* in the “dead heart of the rock” and part a Venus collecting *coeurs* or hearts, and seducing or enchanting the flesh that is the living *corpus* of the earth».

⁶⁵ H. RIDER HAGGARD, *She*, cit., p. 143.

⁶⁶ Ivi, p. 142.

⁶⁷ Ivi, p. 156.

none the less was it glorious. Though the face before me was that of a young woman of certainly not more than thirty years, in perfect health, and the first flush of ripened beauty, yet it had stamped upon it a look of unutterable experience, and of deep acquaintance with grief and passion. Not even the lovely smile that crept about the dimples of her mouth could hide this shadow of sin and sorrow. It shone even in the light of the glorious eyes, it was present in the air of majesty, and it seemed to say: "Behold me, lovely as no woman was or is, undying and half-divine; memory haunts me from age to age, and passion leads me by the hand—evil have I done, and with sorrow have I made acquaintance from age to age, and from age to age evil shall I do, and sorrow shall I know till my redemption comes."⁶⁸

Indimenticabile *femme fatale*⁶⁹, vampiro tropicale che accoglie in sé tutte le esperienze del mondo, "She—who—must—be—obeyed" è agli antipodi delle inferiorizzate eroine del romanzo coloniale e l'assoluta devozione erotica suscitata dalla sua insostenibile bellezza trascende la quotidiana brutalità delle passioni. «Lewd and bold, and bare, living for lust and lusting for this life and its good things, and naught beyond»⁷⁰, così Rider Haggard descriveva le eroine del romanzo naturalista francese, contrapponendo loro l'universo più delicato del *romance*, «the paths and calm retreats of pure imagination»⁷¹, a cui Ayesha rivendica esplicitamente la sua inequivocabile appartenenza: «My empire is of the imagination»⁷². Sul terreno del *romance*, l'incantesimo della seduzione esotica esce allora dai confini della metafora per diventare vero e proprio evento narrativo, all'interno di un intreccio fantastico apparentemente assai più innocente di quello del romanzo coloniale: «we may weave our humble tale», scrive Rider Haggard,

and point out our harmless moral without being mercilessly bound down to the prose of a somewhat dreary age [...] we may even —if we feel that our wings are strong enough to bear us in that thin air — cross the bounds of the

⁶⁸ Ivi, pp. 155–6.

⁶⁹ Sul mito letterario della *femme fatale*, vedi M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1986 (1976) e N. AUERBACH, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge (MASS), London, 1982.

⁷⁰ H. RIDER HAGGARD, *About Fiction*, in "Contemporary Review", febbraio 1887, p. 177.

⁷¹ Ivi, p. 180.

⁷² ID., *She*, cit., p. 175.

known, and, hanging between earth and heaven, gaze with curious eyes into the great profound beyond⁷³.

Al di là dei confini del reale, l'impero dell'immaginazione di Ayesha rivela però l'abisso della verità repressa dalla coscienza. Non a caso, il metaforico alter-ego dell'imperatrice dell'immaginazione è proprio la rappresentazione marmorea della Verità velata, adorata dagli antichi abitanti di Kôr. Quale modo migliore, allora, di veicolare la verità nascosta nel cuore di tenebra africano se non dotare la sua malefica e seducente regina di una pelle sorprendentemente bianca? Il bianco immacolato della pelle di Ayesha è senz'altro il più significativo di tutti gli attributi ambivalenti che la caratterizzano: la strappa all'orizzonte tradizionale dell'alterità razziale per farla pericolosamente precipitare verso l'orizzonte familiare dell'identità. Le dinamiche del conflitto interiore sono inoltre restituite qui in maniera assai più efficace di quanto non avveniva nel romanzo coloniale, utilizzando la voce del tormentato eroe autodiegetico e abbandonando la schematica contrapposizione fra un eroe pulsionale che agisce e un narratore esterno che quelle pulsioni racconta e spiega.

Nonostante l'assenza di una vera e propria relazione sessuale fra l'eroe e l'antagonista, lo *strip tease* di Ayesha reinstaura all'interno del rassicurante universo del romanzo d'avventura quella stessa frontiera proibita che l'eroe del romanzo coloniale superava cedendo all'attrazione della *liaison* esotica e incamminandosi così verso il suo ineluttabile processo di degenerazione. Alla canonica abdicazione ai principi del sapere razionale, che porta Holly alla definitiva accettazione della sovranaturalità di Ayesha, si associa dunque l'altrettanto canonico oblio dei legami con il suo mondo d'origine. Abbagliato dalla bellezza della regina bianca, Holly dimentica infatti colui che fino a quel momento era stato l'unico oggetto del suo affetto, il giovane Leo, che nel frattempo giace moribondo a causa di una febbre contratta durante il viaggio: «How I cursed my selfishness and the folly that had kept me lingering by Ayesha's side while my dear boy lay dying! Alas

⁷³ Id., *About Fiction*, cit., p. 180.

and alas! how easily the best of us are lighted down to evil by the gleam of a woman's eyes! What a wicked wretch was I!»⁷⁴

Alla fidanzata e alla famiglia lontana del romanzo coloniale si sostituisce in questo caso la costruzione di un'assai più complessa rete di relazioni, che si estende all'interno dello spazio narrativo esotico e si elabora a partire dall'omosessualità implicita dell'universo esclusivamente maschile del romanzo d'avventura. In Inghilterra infatti, il rapporto fra il narratore e il suo giovane protetto era caratterizzato da una serie di elementi narrativi che facevano di Leo un passivo oggetto del desiderio omosessuale di Holly. Nello spazio esotico, Leo diviene l'altrettanto passivo oggetto del desiderio eterosessuale di Ayesha, cedendo a Holly il ruolo di eroe principale che la sua gioventù, il suo aspetto e la sua discendenza avrebbero dovuto conferirgli di diritto, e mantenendo come unica funzione quella di suscitare la passione della regina che crede di riconoscere in lui la reincarnazione dell'amato Kallikrates. L'irruzione della *femme fatale* all'interno del rapporto fra Leo e Holly distrugge però inesorabilmente l'equilibrio fornito al campo sematico occidentale dalla sua implicita e rassicurante omosessualità. Oltre all'oblio del suo amore per Leo, la degenerazione di Holly prevede allora anche la colpevole gelosia dell'innamorato non corrisposto, instaurando così un inedito triangolo di tensioni erotiche.

«Mr. E. Mrs. Forster once spoke of the novelist sending down a bucket into the unconscious; the author of *She* installed a suction pump. He drained the whole reservoir of people's secret desires»⁷⁵, scrive Pritchett, e *She* è infatti il resoconto di un viaggio perturbante attraverso lo spazio ignoto della sessualità femminile. Abbandonata la mappa eroticamente suggestiva di *King Solomon's Mines*, questo spazio è diventato incontenibile entro i contorni grafici di una carta, debordante fino ad assurgere agli onori del titolo — *She* — e non più così facilmente riassorbibile da un intreccio che sembra prendere a prestito l'innocente struttura del romanzo d'avventura soltanto per violarne poi sistematicamente tutte le regole. Fin dall'inizio, la *quest* è infatti allo stesso tempo da parte di una donna e alla ricerca di un'altra donna, relegando gli eroi a una posizione secondaria e puramente

⁷⁴ Id., *She*, cit., p. 194.

⁷⁵ V.S. PRITCHETT, *Haggard still riding*, in "New Statesman", LX, 27 agosto 1960, p. 277.

strumentale, all'interno di un lungo lignaggio maschile che ha sistematicamente fallito la sua missione. Illegittimamente penetrato da una *quest* che porta il marchio dell'alterità sessuale, lo spazio non familiare della narrazione diviene qui la contraddittoria espressione di un desiderio attraente e pericoloso, diviso fra la natura maternamente accogliente del regno di Kôr e le macabre rovine abitate dall'alterità nemica degli Amahagger che la occupano. Preludio al successivo incontro con l'ambivalente regina bianca, la tribù africana è infatti l'incarnazione di una sessualità radicalmente altra, segnata da un'organizzazione matriarcale «innaturale» e «arretrata» che sovverte quello che era considerato come il fondamento stesso della civiltà occidentale:

women among the Amahagger are not only upon terms of perfect equality with the men, but are not held to them by any binding ties. Descent is traced only through the line of the mother, and while individuals are as proud of a long and superior female ancestry as we are of our families in Europe, they never pay attention to, or even acknowledge, any man as their father, even when their male parentage is perfectly well known⁷⁶.

All'interno di questo perturbante matriarcato, le donne Amahagger scelgono liberamente il loro compagno e, seguendo l'usanza della sua tribù, la bella Ustane potrà allora unirsi al giovane Leo, in una *liaison* che ripete lo stesso modello già sperimentato in *King Solomon's Mines* con l'idillio di Foulata e del capitano Good. In questo caso però, la relazione proibita fra l'eroe bianco e la donna nera non è che il preludio all'assai più pericoloso legame che unirà Leo alla bellissima strega bianca. Il romanzo mette dunque in atto un inedito schema narrativo, che offre all'antagonista il ruolo di censore della relazione esotica. «Thou hast done evil, woman, in taking this man, who is a stranger. He is not a man of thine own race, and the custom fails»⁷⁷, rimprovera Ayesha prima di uccidere la sua ostinata rivale nera, eliminando così dall'intreccio la scomoda Ustane non più al fine di ristabilire l'ordine violato ma per aprire invece la strada a una nuova e più inquietante trasgressione, questa volta interamente bianca. Infrangen-

⁷⁶ H. RIDER HAGGARD, *She*, cit., p. 81.

⁷⁷ Ivi, pp. 205–6.

do tutte le regole dell'innocente romanzo d'avventura, la seduzione di Leo viene dunque infine consumata sull'altare insanguinato su cui giace il cadavere di Ustane, nuova immagine simbolica dell'ineluttabile unione di amore e morte.

Se il perturbante discorso di Gagool assumeva la forma di un incantesimo, contenuto e codificato all'interno dell'espressione rituale dell'alterità africana, la trasgressione di Ayesha è invece razionalmente motivata all'interno dell'esposizione di un vero e proprio sistema di pensiero che riflette il discorso comune del darwinismo sociale di fine secolo e che infatti, dice Holly, «sounded very like some that I have heard in the nineteenth century, and in other places than the caves of Kôr»⁷⁸:

“Is it, then, a crime, oh foolish man, to put away that which stands between us and our ends? Then is our life one long crime, my Holly; for day by day we destroy that we may live, since in this world none save the strongest can endure. Those who are weak must perish; the earth is to the strong, and the fruits thereof. For every tree that grows a score shall wither, that the strong ones may take their share. We run to place and power over the dead bodies of those who fail and fall; ay, we win the food we eat from out the mouths of starving babes. It is the scheme of things. [...] Good and evil, love and hate, night and day, sweet and bitter, man and woman, heaven above and the earth beneath — all these things are necessary, one to the other, and who knows the end of each? I tell thee there is a hand of fate that twines them up to bear the burden of its purpose, and all things are gathered in that great rope to which all things are needful. Therefore doth it not become us to say this thing is evil and this is good, or the dark is hateful and the light is lovely; for to other eyes than ours the evil may be the good and the darkness more beautiful than the day, or all alike be fair. Hearest thou, my Holly? I felt it was hopeless to argue against casuistry of this nature, which, if it were carried to its logical conclusion, would absolutely destroy all morality, as we understand it. But her talk gave me a fresh thrill of fear; for what may not be possible to a being who, unconstrained by human law, is also absolutely unshackled by a moral sense of right and wrong, which, however partial and conventional it may be, is yet based, as our conscience tell us, upon the great wall of individual responsibility that marks off mankind from the beasts?”⁷⁹

⁷⁸ Ivi, p. 193.

⁷⁹ Ivi, pp. 202–3.

Ritroviamo qui, rielaborati in un discorso teorico, i *topoi* ricorrenti dell'esotismo perturbante: l'implacabile lotta per la sopravvivenza del più forte, che abbiamo visto metaforizzata nella ricorrente antropomorfizzazione dell'esuberante vegetazione tropicale, e la nozione perturbante di un tempo ciclico in cui ciò che la coscienza e la morale tentano di distinguere — la vita e la morte, il bene e il male, l'amore e l'odio, la notte e il giorno, l'uomo e la donna, il cielo e la terra — si ritrova inesorabilmente riunito «in that great rope to which all things are needful». Trasposto nello spazio esotico, il discorso dell'economia malthusiana e del darwinismo sociale che in essa trova le sue origini diventa l'espressione della diabolica linea di condotta dell'antagonista. Attraverso questo discorso che, dice Holly, «gave me a fresh thrill of fear», sono però le fondamenta stesse della civiltà occidentale moderna che vengono rimesse in discussione. Spinta alle sue estreme conseguenze, la «legge naturale» della libera concorrenza su cui si fonda l'economia capitalista si traduce infatti in una condizione assolutamente amorale incarnata qui da Ayesha, la temibile antagonista bianca «unconstrained by human law» e «unshackled by a moral sense of right and wrong», la cui tradizionale «animalità» perde per la prima volta le canoniche connotazioni sessuali per diventare lo specchio di una più generale amoralità insita nei meccanismi socio-economici della civiltà occidentale. Non a caso, Ayesha conta di invadere direttamente lo spazio occidentale, di uscire dai rassicuranti confini dell'Africa nera e di prendere addirittura il posto della regina Vittoria. Come il conte Dracula, che dal lontano castello dei Carpazi attraversava il mare nascosto in una bara e portava il suo orribile contagio in Inghilterra, anche il vampiro tropicale di Rider Haggard minaccia ora di portare il contagio del suo pensiero fino al cuore dell'Impero⁸⁰. Sostituire il pieno riconoscimento di un nemico che è già dentro di noi

⁸⁰ Moretti analizza la figura di Dracula come una metafora del capitale: «il capitale del 1897. Il capitale che, dopo esser rimasto “sepolto” per venti lunghi anni di recessione, risorge per imboccare la strada, irreversibile, della concentrazione e del monopolio. E Dracula è un vero monopolista: solitario e dispotico, non tollera concorrenza. Come il capitale monopolistico, aspira a piegare gli ultimi resti dell'epoca liberale, e a distruggere ogni forma di indipendenza economica. [...] Di qui l'orrore, per la coscienza borghese». F. MORETTI, *Dialettica della paura*, cit., pp. 116–17.

con la minaccia rappresentata da un nemico che viene da fuori: il meccanismo è sempre lo stesso, e funziona.

La struttura del romanzo d'avventura tuttavia, non si piega ad accogliere quest'ultima inaccettabile trasgressione e l'antagonista non riuscirà in fin dei conti a uscire dallo spazio esotico a cui appartiene. Come già in *King Solomon's Mines*, anche qui il percorso finale degli eroi «through the heart of darkness»⁸¹ si conclude all'interno di una caverna simbolicamente uterina: sparito il vecchio *topos* rassicurante del tesoro, la caverna di *She* contiene ormai esplicitamente la fonte stessa della vita, «the very womb of the Earth, wherein she doth conceive Life»⁸². Qui dovrebbe compiersi la trasgressione suprema e irripetibile: l'accesso di Leo all'immortalità, che lo strapperebbe definitivamente alla sua identità d'origine per consegnarlo al mondo oscuro, sovranaturale, assolutamente altro di Ayesha. Questo spazio destinato ad accogliere il finale del romanzo rielabora e amplifica i segni ambivalenti di paura e desiderio, di vita e di morte, che definivano anche la caverna di *King Solomon's Mines*. Assolutamente priva di tutti quegli elementi macabri che sovraccaricavano la descrizione della caverna dei diamanti, quella di *She* si configura al contrario come un luogo accogliente e meraviglioso dove «all the avenues of the Possible were for a space laid open to the footsteps of the Real», dove si annullano le contraddizioni, i limiti, le frustrazioni del reale: qui, dice il narratore, «I was another and most glorified self»⁸³. All'interno di questo spazio simbolico, che evoca il desiderio di un ritorno nell'utero materno, si erge una colonna di fuoco: la fonte della vita eterna. Simbolo ambivalente di vita e di morte, il fuoco avvolge il bellissimo corpo di Ayesha, la porta all'orgasmo e poi la uccide:

Nearer and nearer it came; now flashes of light, forerunners of the revolving pillar of flame, were passing like arrows through the rosy air; and now the edge of the pillar itself appeared. Ayesha turned towards it, and stretched out her arms to greet it. On it came very slowly, and lapped her round arm with flame. I saw the fire run up her form. I saw her lift it with both her hands as though it were water, and pour it over her head. I even saw her open her

⁸¹ H. RIDER HAGGARD, *She*, cit., p. 273.

⁸² Ivi, p. 286.

⁸³ Ivi, p. 288.

mouth and draw it down into her lungs, and a dread and wonderful sight it was. Then she paused, and stretched out her arms, and stood there quite still, with a heavenly smile upon her face, as though she were the very Spirit of the Flame. [...] But suddenly — more suddenly than I can describe — a kind of change came over her face, a change which I could not define or explain on paper, but none the less a change. [...] I gazed at her arm. Where was its wonderful roundness and beauty? It was getting thin and angular. And her face — by Heaven! — *her face was growing old before my eyes!* [...] “*Look! — look! — look!* she’s shrivelling up! she’s turning into a monkey!” [...] Smaller she grew, and smaller yet, till she was no larger than a baboon. Now the skin was puckered into a million wrinkles, and on the shapeless face was the stamp of unutterable age⁸⁴.

Assolutamente pertinente appare qui l’analisi di Gilbert e Gubar, che sottolinea la simbologia fallica della colonna di fuoco e la sconfitta di Ayesha, «fucked to death by the “unalterable law” of the Father»⁸⁵.

Prima che gli eroi vengano risucchiati nelle fiamme proibite, l’intreccio interviene dunque a ristabilire l’ordine, riportando il sovranaturale eccesso di vita incarnato da Ayesha all’ineluttabile disfacimento previsto dalle leggi della natura. «Thus she opposed herself against the eternal Law, and, strong though she was, by it was swept back to nothingness — swept back with shame and hideous mockery!»⁸⁶, e l’incorruttibile bellezza della regina bianca si trasforma così nella mostruosa vecchiaia di Gagool, nella scimmiesca animalità delle antagoniste esotiche che trascinano gli eroi negli abissi del loro cuore di tenebra, nella degenerazione di tutti coloro che si sono abbandonati al richiamo oscuro della pulsione.

L’equilibrio reinstaurato da questo finale tuttavia, è assai fragile. A differenza degli eroi di *King Solomon’s Mines* e di tutti gli altri romanzi d’avventura, Leo e Holly hanno subito in Africa una incancellabile trasformazione interiore. Riusciranno certo a tornare nello spazio del loro mondo d’origine, ma non potranno più dimenticare la regina esotica che li ha sedotti — «I am in love with Ayesha myself to this day»⁸⁷, ammette il narratore. Alla sua sconfitta del resto, Ayesha

⁸⁴ Ivi, pp. 292–4.

⁸⁵ S.M. GILBERT, S. GUBAR, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ H. RIDER HAGGARD, *She*, cit. 295.

⁸⁷ Ivi, p. 243.

non si arrende. «I shall come again, and shall once more be beautiful, I swear it — it is true!»⁸⁸, promette la regina di Kôr, invalidando così il tradizionale *happy end* e trasformandolo in un finale aperto che rinvia a un nuovo romanzo, *The Return of She*, pubblicato nove anni dopo:

And that is the end of this history so far as it concerns science and the outside world. What its end will be as regards Leo and myself is more than I can guess at. But we feel that it is not reached yet. A story that began more than two thousand years ago may stretch a long way into the dim and distant future⁸⁹.

⁸⁸ Ivi, p. 294.

⁸⁹ Ivi, p. 316.

Capitolo IV

«L'orrore! L'orrore!»

4.1. Conrad e il romanzo d'avventura

«The nature of my writing», scriveva Conrad all'amico Richard Curle poco prima di morire, «runs the risk of being obscured by the nature of my material. I admit it is natural; but only the appreciation of a special personal intelligence can counteract the superficial appreciation of the inferior intelligence of the mass of readers and critics»¹. Le reazioni della critica al momento della pubblicazione di *Heart of Darkness* costituiscono un esempio particolarmente significativo di questa difficoltà che Conrad stesso lucidamente riconosceva nella ricezione della sua opera. Originariamente intitolata *The Heart of Darkness*, la novella — o romanzo breve — di Conrad esce nel 1899, in tre puntate sul “Blackwood's Edinburgh Magazine”. Nel 1902 lo stesso Blackwood ne pubblicava in volume l'edizione rivista e corretta, con il titolo definitivo di *Heart of Darkness*, insieme a *Youth* e a *The End of the Tether* sotto il titolo generale di *Youth: A Narrative; and Two Other Stories*. Come molte riviste inglesi di quegli anni, anche quella fondata da William Blackwood associava la pubblicazione dei romanzi d'avventura esotici di facile successo alla diffusione di testi più impegnativi, fra cui ricordiamo ad esempio le *Scenes of Clerical Life* di George Eliot nel 1857 e i cinque romanzi di Anthony Trollope usciti fra il 1866 e il 1882². L'utilizzazione dello spazio narrativo africano, la storia di un viaggio attraverso il territorio misterioso dell'alterità esotica — «the nature of my material», insomma — poneva senza dubbio un ostacolo ulteriore alla comprensione della complessa operazione narrativa messa in atto da Conrad, assegnando immediatamente il testo al genere del romanzo d'avventura rispetto al cui orizzonte

¹ G.J. AUBRY, *Joseph Conrad: Life and Letters*, Doubleday, Page & Co, New York, 1927, vol. II, p. 316.

² Sulla storia del “Blackwood's Edinburgh Magazine” vedi A. SULLIVAN (a cura di), *British Literary Magazines*, Greenwood Press, Westport-London, 1983, pp. 45-53.

d'attesa esso appariva decisamente deludente: «most unconvincing», non abbastanza «vigourous, direct, effective» come i testi di Kipling, né «clear and fresh» come quelli di Stevenson³. All'interno stesso di *Heart of Darkness* del resto, il racconto di Marlow viene ironicamente annunciato da un primo narratore in opposizione rispetto a un più tradizionale orizzonte d'attesa: «“I don't want to bother you much with what happened to me personally,” he began, showing in this remark the weakness of many tellers of tales who seem so often unaware of what their audience would like best to hear»⁴.

Particolarmente significative appaiono in questo senso le risposte all'opera di Conrad della più raffinata critica francese, e in particolare di quello che fu uno dei suoi organi maggiormente all'avanguardia, “La Nouvelle Revue Française”⁵. Nata nel 1908, la rivista si proponeva di «apporter un reflet direct et très vivant de ce que pense la génération nouvelle»⁶, indirizzando apertamente le sue scelte editoriali verso la sperimentazione e dimostrando un particolare interesse per il futuro del romanzo francese. A partire dal 1911, la ricezione dell'opera di Conrad trova nella “Nouvelle Revue” e in André Gide, uno dei suoi fondatori, degli interlocutori privilegiati⁷, che a differenza di quanto era avvenuto in Inghilterra ne riconoscono pienamente l'assoluta innovazione formale. In maniera significativa però, un passaggio obbligato di questo primo riconoscimento sembra essere l'associazione dell'opera di Conrad alla tradizione anglosassone del romanzo

³ N. SHERRY (a cura di), *Conrad: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London, 1973, p. 142.

⁴ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 16.

⁵ Vedi M. RAIMOND, *La Crise du roman*, José Corti, Paris, 1985, p. 166: «“La Nouvelle Revue Française” avait été une véritable “académie du roman” et vingt ans après, Thibaudet reconnaissait que “Depuis les années trente du XIXe siècle, peu d'époques et de milieux ont été plus chargés d'inventions romanesques que ‘La Nouvelle Revue Française’ en 1913”». Sulla rivista e sul suo originario comitato di redazione, vedi A. ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. La formation du groupe et les années d'apprentissage*, Gallimard, Paris, 1978.

⁶ “La Nouvelle Revue Française”, 1, novembre 1908, seconda di copertina.

⁷ Sulla ricezione francese di Conrad, vedi A. SCICUTELLA, *Joseph Conrad e le lettere francesi. Da Henry Davray a André Gide*, in “Contesti”, VII, settembre 1994, pp. 193–231; S. BARR, *Gide traduit Conrad, in André Gide et l'Angleterre: actes du colloque de Londres*, Birkbeck College, London, 1986, pp.36–41 e W.C. PUTNAM, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et André Gide*, Anna Libri, Standford University, 1990.

d'avventura. In un numero speciale della “Nouvelle Revue” pubblicato nel 1924 in occasione della morte di Conrad, Edmond Jaloux pubblicava un articolo intitolato *Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais*, all'interno del quale sottolineava la specificità degli eroi conradiani, «jamais complètement déterminés», «mouvants et dans un état de perpétuel devenir », paragonando questo «relativisme psychologique» a quello dei personaggi di Proust:

Proust nous le révèle à l'aide de personnages qui n'agissent pas, [...] Conrad nous le montre au milieu d'un déchaînement d'actions forcenées. Quand le narrateur d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur* s'arrête dans son récit et nous laisse voir une propension irrésistible à la rêverie, à l'indécision, à l'involontaire, nous ne nous en étonnons qu'à moitié; mais quand un aventurier que nous imaginons violent et farouche s'abandonne aux mêmes impulsions, nous éprouvons une vive surprise et nous sentons soudain la griffe du maître. Joseph Conrad est peut-être le seul grand romancier d'aventures qui soit un grand psychologue»⁸.

La specificità della narrativa conradiana riconosciuta da Jaloux viene significativamente situata in opposizione rispetto a quella che veniva percepita come una lacuna del romanzo francese: «Si Conrad était devenu l'un des nôtres, il nous aurait donné un type de roman qui nous a toujours manqué: le grand roman d'action psychologique»⁹. Una decina d'anni prima, Jacques Rivière aveva pubblicato sulla stessa “Nouvelle Revue” tre lunghi articoli dedicati al romanzo d'avventura, che davano voce alle riflessioni e agli orientamenti comuni di tutti gli intellettuali riuniti intorno alla rivista sul futuro del romanzo francese¹⁰: «Nous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit que quelque chose a bougé », scriveva Rivière. «Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre — et au matin la proue qui regardait regardait le port est pointée vers le large —, la lit-

⁸ E. JALOUX, *Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais*, in *Hommage à Joseph Conrad (1857-1924)*, “La Nouvelle Revue Française”, Gallimard, Paris, 1991 (1924), p. 76. All'interno di questo numero speciale appariva anche la prima parte di *Heart of Darkness* nella sua prima traduzione francese a opera di André Ruyters.

⁹ Ivi, p. 76.

¹⁰ Vedi A. GIDE, *Journal*, Gallimard, Paris, 1951, p. 391: «L'article de Rivière sur le “roman d'aventures”, que je lis cet après-midi, ajoute à mon désarroi, il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire dans mon article, et beaucoup mieux que je n'y saurais parvenir.».

térature a pris une orientation nouvelle.»¹¹. Il romanzo è per Rivière il genere letterario che meglio potrà interpretare le trasformazioni della nuova era: «un roman nouveau [...] qui ne ressemblera, je crois, à aucun de ceux que nous connaissons dans la littérature française», un «roman d'aventures» in cui «l'aventure c'est la forme de l'oeuvre, plutôt que sa matière», in cui l'avventura riguarda «les sentiments, aussi bien que les accidents matériels»¹². Si tratterà dunque di un «roman d'aventures psychologique»: una categoria che coincide con quella di «roman d'action psychologique» utilizzata un decennio dopo da Jaloux per definire l'opera di Conrad. Insieme a Dostoïevsky, i modelli di questa forma ancora inesistente in Francia sono per Rivière tutti inglesi: Defoe, Dickens, Charlotte Brönte e Stevenson, la «grande tradizione della letteratura per la tarda infanzia» di cui parla Moretti, insomma¹³. È all'interno di questa stessa tradizione che Jaloux situerà poi anche l'opera di Conrad: «il [y] est entré tout naturellement» ed è senza dubbio «l'héritier des Fielding et des Smollett, des Daniel de Foë et des Dickens, des Stevenson et des Kipling»¹⁴. A un decennio di distanza da Rivière però, Jaloux vedeva ormai chiaramente che le strade dell'evoluzione letteraria in Francia erano altre, e non a caso citava Proust come termine di paragone essenziale: «On ne voit pas ce genre de roman germant un jour en France»¹⁵.

Nella seconda metà del Novecento, il generale riconoscimento delle qualità della scrittura conradiana determina l'oblio del terreno narrativo sul quale è nato *Heart of Darkness*, la rimozione di quei legami fra il testo di Conrad e il romanzo d'avventura tradizionale che parevano invece fin troppo evidenti alla critica inglese contemporanea e che con più finezza aveva saputo cogliere la critica francese. Entrando a far parte del canone, *Heart of Darkness* diviene l'oggetto di un *close reading* che mette senz'altro in evidenza degli aspetti essenziali della sua scrittura, ma che allo stesso tempo lo isola nella torre d'avorio dei «capolavori», impedendo di vedere una serie di elementi

¹¹ J. RIVIÈRE, *Le roman d'aventures* (1913), in ID., *Nouvelles Études*, Gallimard, Paris, 1947, p. 235.

¹² Ivi, pp. 250, 274.

¹³ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 206.

¹⁴ E. JALOUX, *op.cit.*, p. 76.

¹⁵ *Ibidem*.

fondamentali che stanno alla base del testo e che solo una visione più ampia, capace di comprendere anche gli *altri* romanzi esotici, quelli che con *Heart of Darkness* hanno in comune «the nature of their material», può rivelare. Non si tratta certo di rinunciare qui al *close reading* e alle acquisizioni della più recente critica conradiana, ma piuttosto di riportare il testo sul terreno della letteratura di massa da cui procede l'innovazione letteraria e di guardarlo all'interno di questo più vasto paesaggio perché, come abbiamo detto, «la distanza fa vedere meno i dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme»¹⁶.

Negli ultimi decenni del Novecento alcuni critici illustri hanno effettivamente riportato alla luce il legame troppo a lungo dimenticato di *Heart of Darkness* con la letteratura esotica di massa e con la cultura della sua epoca. Tuttavia, molti di questi pur illuminanti contributi sembrano dominati da una lettura rigidamente ideologica. Ricordiamo l'ottimo saggio di Andrea White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, pubblicato nel 1993, che spiega giustamente come, «from within the genre that had constructed the imperial subject», Conrad «wrote a fiction at odds with the traditional assumptions of the genre», sottolineando quella che gli pare essere la radicale sovversione ideologica operata da *Heart of Darkness*¹⁷. Sul versante opposto, la celebre analisi di Edward W. Said è volta a smascherare il legame del testo con l'ideologia coloniale dominante e a segnare i limiti della sua portata sovversiva¹⁸. A differenza di White e Said, tenderemo qui di mettere in luce i temi, i motivi, gli stereotipi, le situazioni narrative che l'intreccio di *Heart of Darkness* mutua dalla narrativa esotica contemporanea e dal discorso culturale dominante, sottolineando la sovversione innanzi tutto formale operata rispetto a questi modelli. Solo attraverso un'attenta analisi dell'innovazione formale infatti, si potrà capire la portata reale della sovversione ideologica di un testo che, come scrive giustamente John W. Griffith, «demonstrate the complex manner in which cultural assumptions regarding European «civilization» are simultaneously challenged and reinforced in the late nineteenth century», un testo modernista anche e soprattutto nel senso che

¹⁶ F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, cit., p. 3.

¹⁷ A. WHITE, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 5.

¹⁸ E.W. SAID, *Culture and Imperialism*, cit.

riconosce «as did perhaps few others in the Victorian era, the profound difficulties of such transcultural endeavours»¹⁹.

4.2. Cuore di tenebra

Heart of Darkness è innanzi tutto la storia di un viaggio verso il cuore dell’Africa nera. Come in tanti altri romanzi esotici e come nei celebri resoconti dei viaggi d’esplorazione che li hanno preceduti, un eroe bianco segue il corso di un grande fiume che dalla costa si snoda verso il centro del continente, «resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land»²⁰. Le forme narrative tradizionalmente preposte a raccontare questo tipo di storia costituiscono qui i riferimenti imprescindibili di Conrad, che se ne serve però in maniera nuova, prendendo a prestito e rielaborando gli elementi preesistenti fino a creare un’inedita soluzione formale.

Alla base della struttura di *Heart of Darkness* c’è innanzi tutto un forte recupero della struttura del resoconto di viaggio. Se all’interno

¹⁹ J.W. GRIFFITH, *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. “Bewildered Traveler”*, Clarendon Press, Oxford, 1995, p. 1. All’interno dei cosiddetti *Cultural Studies* esiste una lunga tradizione critica che analizza *Heart of Darkness* esclusivamente a partire dall’accusa di un punto di vista coloniale e razzista sull’Africa: basti citare per tutti il celebre saggio di C. ACHEBE, *An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness* (1975), ora in *Hopes and Impediments: Selected Essays 1965–1987*, Heinemann, London, 1988, pp. 1–13. Rispetto a questo tipo di approccio, tenderemo qui di analizzare il discorso di Conrad sull’Africa tenendo a mente che esso riflette, innanzi tutto, le impressioni e l’ottica di un uomo — Marlow — che appartiene alla cultura borghese della fine del XIX secolo e che è dunque, in certa misura, inevitabilmente impregnato dei suoi pregiudizi e dei suoi stereotipi. In secondo luogo, confidiamo che l’analisi formale del testo — troppo spesso assente dai contributi critici offerti dai *Cultural Studies* — riuscirà ad evidenziare come l’immagine esotica (e quindi anche colonialista e razzista) costituisca soltanto un aspetto dell’approccio di Conrad all’alterità africana, che Marlow stesso mette in discussione interrogandosi continuamente sul significato di ciò che vede e sulla correttezza delle sue definizioni. Vedremo dunque che il ricorso agli stereotipi esotici *fin-de-siècle* rappresenta una fase del percorso di Marlow, che egli deve attraversare per poter poi accedere a un livello conoscitivo superiore, abbandonando definitivamente ogni tentativo di comprensione di una cultura restituita al suo impenetrabile mistero. Su questa questione vedi anche la replica a Chinua Achebe di C. WATTS, *A Bloody Racist. About Achebe’s View of Conrad*, in “Yearbook of English Studies”, 13, 1983, pp. 196–209.

²⁰ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 18.

del romanzo d'avventura il genere limitrofo del resoconto di viaggio costituiva una sorta di sottotesto implicito, in *Heart of Darkness* esso viene invece riportato alla luce e diventa parte integrante della struttura narrativa. Come nei resoconti dei viaggi d'esplorazione infatti, gli eventi narrativi appaiono nel discorso del narratore innanzi tutto nella misura in cui costituiscono le tappe di un itinerario, rinunciando così alla sistematica *mise en récit* del percorso geografico che caratterizzava invece la narrazione del romanzo d'avventura tradizionale e liberando il racconto dalla coerenza forzata imposta dall'intreccio teleologico degli eventi narrativi. A differenza di un semplice resoconto di viaggio però, si costruisce fra i singoli episodi un legame simbolico spesso implicito e allusivo, che trasforma il percorso attraverso lo spazio in un percorso interiore e che fornisce al testo la sua struttura più prettamente romanzesca.

Il racconto si apre su un'imbarcazione ancorata nell'estuario del Tamigi, dove Marlow e quattro amici attendono l'arrivo della corrente. La prima voce narrante è quella di uno di loro, che descrive il lento calare della sera sul fiume. Fin dall'inizio, si mette in atto nel discorso di questo primo narratore una complessa rete simbolica fondata sulle immagini della luce e dell'ombra, che diventerà poi il *leitmotiv* centrale del romanzo ripreso e rielaborato nel corso di tutta la narrazione. Al largo, davanti all'imbarcazione, «the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked, with gleams of varnished sprits»²¹. Dall'altra parte invece, verso le rive basse che corrono a perdersi nel mare, l'aria è oscura, caliginosa, e man mano che lo sguardo si sposta ancora verso l'interno l'oscurità sembra condensarsi «into a mournful gloom» che incombe su Londra, mai direttamente nominata, «the biggest, and the greatest, town on earth»²². Poco a poco, il sole perde il suo bianco sfolgorio e «from glowing white changed to a dull red», una luce morta «without rays and without heat, as if about to go out suddenly, stricken to death by the touch of that gloom brooding

²¹ Ivi, p. 2.

²² *Ibidem*.

over a crowd of men»²³. A partire dall'*incipit* del racconto che fa da cornice alla narrazione di Marlow, il testo va dunque a destabilizzare quella che era la convenzionale simbologia cromatica della retorica esotica, assegnando il cuore bianco e luminoso della civiltà a un'inedita tenebra, a un'ossimorica luce oscura incapace di illuminare e di riscaldare.

Il primo narratore contempla il fiume, che riposa immobile al declinar del giorno «after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth»²⁴. Alla luce naturale del giorno che scompare si sostituisce allora «the august light of abiding memories», la luce simbolica delle antiche glorie del fiume che ha conosciuto «all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled — the great knights — errant of the sea»²⁵. Dopo aver inaspettatamente sovvertito la tradizionale simbologia della retorica esotica, dopo aver addensato un'ambivalente massa di tenebre minacciose sul cuore bianco dell'impero, il testo sembra dunque ritornare ora al discorso convenzionale dell'avventura coloniale:

Hunters for gold or pursuers of fame they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unkonwn earth!... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires²⁶.

Improvvisamente però, la luce della memoria si spegne e lo sguardo ritorna alla luce naturale del giorno che definitivamente scompare: «The sun set». Si accendono le luci del faro, delle navi, lungo la riva, e a contraddire implicitamente la retorica celebrazione delle origini mitiche dell'impero britannico ritorna ancora una volta l'immagine di quella è diventata ora «the monstrous town», «still marked ominou-

²³ Ivi, pp. 4–6.

²⁴ Ivi, p. 6.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 8.

sly on the sky», «a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars»²⁷.

A questo punto si sente per la prima volta la voce di Marlow, che invalida definitivamente il discorso retorico del primo narratore e dice la tenebra simbolicamente visualizzata dalle descrizioni precedenti: «“And this also”, said Marlow suddenly, “has been one of the dark places of the earth.” »²⁸. Se, come affermava il primo narratore, la luce della civiltà si è irradiata da questo fiume, essa è stata però una luce provvisoria, «like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds», poiché «darkness was here Yesterday»²⁹. All'interno di uno spazio segnato dall'ambivalenza simbolica della luce e della tenebra, della civiltà e della barbarie, il discorso di Marlow reinstaura quella temporalità ciclica che costituisce, come abbiamo visto, uno degli effetti narrativi dell'esotismo perturbante, volto a destabilizzare la temporalità lineare dell'ideologia del progresso. In questo caso però, la sovversione introdotta dalla temporalità ciclica avviene non già all'interno dello spazio nemico dell'alterità esotica, ma nel cuore dello spazio stesso dell'identità. Prima della luce dunque, quando quello che è diventato il cuore pulsante della civiltà occidentale altro non era che una colonia romana agli estremi confini del mondo, i «cavalieri erranti del mare» — i padroni del mondo di oggi — erano i «selvaggi» e l'Inghilterra una landa desolata e nemica in cui si trovavano catapultati il capitano di una trireme o un giovane funzionario: «Imagine him here — the very end of the world, a sea the colour of lead, a sky the colour of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina — and going up this river with stores, or orders, or what you like»³⁰. Conrad riprende qui tutti i *topoi* del romanzo coloniale, situandoli però all'interno di un inedito rovesciamento dei ruoli: la forma del percorso è quella del viaggio di Jean Peyral, degli eroi di Rider Haggard, e il Tamigi potrebbe essere lo spazio narrativo di uno qualsiasi dei romanzi esotici contemporanei, o il fiume che Marlow stesso ha risalito nel suo viaggio africano — «Sandbanks, marshes, forests, savages [...]. Here and there a military camp lost in a wilderness, like

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Ivi, p.10.

³⁰ Ivi, pp. 10–2.

a needle in a bundle of hay — cold, fog, tempests, disease, exile, and death — death skulking in the air, in the water, in the bush»³¹. In questo spazio, il giovane romano si ritrova di fronte al convenzionale cuore di tenebra di un'alterità nemica: «Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the uttermost savagery had closed round him — all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men»³². Il fascino perturbante dell'alterità esotica e gli effetti devastanti che essa produce sull'identità sono gli stessi tradizionalmente subiti dagli eroi coloniali — «the fascination of the abomination», «the growing regrets», «the longing to escape», «the powerless disgust», «the surrender», «the hate»³³ —; gli stessi che in Africa subiranno anche, come vedremo, Marlow e Kurtz. Come già nell'*incipit*, attraverso lo stravolgimento della tradizionale simbologia esotica, il discorso di Marlow mette ora direttamente in discussione l'ideologia dell'intreccio coloniale, sovvertendola dall'interno. Un tempo, «nineteen hundred years ago — the other day», l'Inghilterra era un luogo di tenebra e se poi c'è stata una luce, non è stata altro che un lampeggiamento tra le nubi. Preceduta dalle tenebre, la luce della civiltà è diventata qualcosa di fragile e provvisorio, un guizzo che rischia di spegnersi da un momento all'altro. E non sono forse, quelle tenebre che si addensano su Londra fin dall'inizio del racconto, il segno che questa luce è già di per sé corrotta, «a lurid glare under the stars», un'invenzione, una menzogna?

«Now when I was a little chap I had a passion for maps»³⁴: Marlow inserisce subito la sua avventura all'interno di un preciso orizzonte culturale, lo stesso di cui facevano parte i romanzi d'avventura esotici e che trova le sue origini nell'era gloriosa delle grandi esplorazioni e dell'erudizione geografica. È questo fondamentalmente lo stesso contesto in cui è cresciuto Conrad, che in un saggio del 1926 dedicato per l'appunto alla geografia, ricordava la passione per le carte

³¹ Ivi, p. 12.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 16.

geografiche e per i grandi esploratori della sua infanzia³⁵. Tuttavia, se il romanzo d'avventura contemporaneo recuperava i vecchi miti dell'esplorazione occultando sotto l'ideale della scoperta geografica la realtà della conquista coloniale, *Heart of Darkness* situa invece quell'immaginario in rapporto diretto con l'espansione politica ed economica del potere occidentale. «At that time», racconta Marlow, «there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all looked like that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there»³⁶. Fra il sogno d'esplorazione dell'infanzia e l'esperienza adulta del viaggio africano è avvenuto però qualcosa di rilevante: «by this time *it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery — a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness*»³⁷. Per la prima volta dunque, all'interno di quel contesto culturale, la tenebra dell'alterità esotica è diventata esplicitamente la tenebra dell'espansione e del dominio coloniale. Quella prima carta geografica su cui un ragazzo poteva sognare sogni di gloria verrà poi implicitamente rinviata faccia a faccia con la sua nuova versione coloniale, che Marlow vedrà negli uffici della compagnia di Bruxelles che lo ingaggerà come capitano di una delle sue imbarcazioni commerciali: «a large shining map, marked with all the colour of rainbow»³⁸, in cui gli spazi bianchi sono ormai riempiti dai colori delle grandi potenze occidentali. A differenza dei romanzi esotici contemporanei, l'avventura *Heart of Darkness* non è più la messa in scena fittizia di un'esplorazione ormai impossibile, ma un viaggio interiore che obbliga il lettore ad abbandonare definitivamente i sogni di quella prima carta, portandolo verso la consapevolezza della tenebra celata dai colori della seconda.

Ultimo preludio all'inizio dell'avventura, il viaggio di Marlow a Bruxelles per firmare il contratto negli uffici della compagnia commerciale rimette in atto la simbologia cromatica già annunciata nell'*incipit* del racconto-cornice. Capitale del tristemente famoso im-

³⁵ J. CONRAD, *Geography and Some Explorers*, cit.

³⁶ *Id.*, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., pp. 16-8.

³⁷ *Ivi*, p. 18. [*N.d.A.* corsivo mio].

³⁸ *Ivi*, p. 24.

però di re Leopoldo II del Belgio, Bruxelles come Londra non è mai nominata, ma indirettamente indicata come «a city that always makes me think of a whited sepulchre»³⁹, un luogo di morte che nasconde le sue tenebre sotto la vernice bianca della retorica dell'innocenza, delle pretese filantropiche del discorso ufficiale sull'espansione coloniale⁴⁰. L'accumulazione di simboli macabri che nei romanzi gotici di Rider Haggard definiva lo spazio esotico si trasferisce qui allo spazio «imbiancato» del potere metropolitano e Marlow viene dunque introdotto nell'ufficio della compagnia commerciale da due donne, una sorta di Parche che filano mute la lana nera del destino di morte che attende le giovani reclute che partono per l'Africa, «knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinising the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes. Ave! Old knitter of black wool. *Morituri te salutant*»⁴¹. Dall'anticamera, Marlow viene poi invitato a entrare nell'ufficio del direttore — «a skinny forefinger beckoned me into the sanctuary»⁴². Il contratto è firmato e «something ominous»⁴³ sembra pesare su tutta l'atmosfera.

La visita dal medico è l'ultima tappa prima di lasciare gli uffici della compagnia e in questo episodio ritroviamo gli echi di una serie di idee e di preoccupazioni che erano all'ordine del giorno nella cultura dell'epoca. Secondo le pratiche tipiche della psichiatria della fine del secolo, il medico chiede a Marlow il permesso di misurargli il cranio: «“It would be,” he said without taking notice of my irritation, “interesting for science to watch the mental changes of individuals, on the spot, but...”»⁴⁴. In realtà, ammette il medico disincantato, questo tipo

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ultimo *blank space* sulla carta dell'Africa, la regione del Congo fu esplorata da Stanley fra il 1874 e il 1876, con una spedizione che seguì l'intero corso del bacino del Congo dalle sorgenti alla foce. L'incarico dell'esplorazione era stato affidato a Stanley dallo stesso re Leopoldo, presidente dell'*Association internationale pour l'exploration en Afrique* e fondatore dell'*Association internationale du Congo*. Fra il 1884 e il 1885 era nato l'Etat Indépendant du Congo, indipendente solo nominalmente poiché era in realtà un regno privato del sovrano belga, amministrato soprattutto tramite l'onnipotente *Société anonyme belge pour le commerce du Haut Congo*, a cui è ispirata la Compagnia commerciale per cui lavora Marlow.

⁴¹ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 28.

⁴² *Ivi*, p. 26.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 30.

di misurazioni non spiegano molto perché «the changes take place inside, you know». Conrad ridicolizza qui le correnti pretese scientifiche di analizzare e comprendere la complessità della psiche, che si rivelano in definitiva incapaci di andare oltre le buone intenzioni e finiscono per risolversi in un banale consiglio di buon senso: «“In the tropics one must before everything keep calm.”... He lifted a warning forefinger... “*Du calme, du calme. Adieu.*”»⁴⁵. Alle domande a cui la scienza non sa rispondere, al quesito intorno a quel cambiamento che «takes place inside», Marlow tenterà allora di rispondere con il suo racconto.

L'avventura africana vera e propria è fin dall'inizio presentata come un'impresa assurda, stravolgendo così immediatamente il senso convenzionale che essa aveva nel romanzo esotico contemporaneo. In questo senso, l'episodio stesso che permette a Marlow di ottenere il contratto e di partire appare significativo. Marlow viene infatti assunto per rimpiazzare un tale Fresleven, ucciso in un tefferuglio con gli indigeni, ma questo tipo di situazione che ben si sarebbe prestata ai più tradizionali sviluppi narrativi è utilizzata qui in maniera del tutto nuova. Fresleven era un uomo mite e tranquillo, «but he had been a couple of years already out there engaged in the noble cause»⁴⁶ e sospettando che gli indigeni gli avessero rubato due galline — ancora una volta, simbolicamente, nere — perde la testa, scende a terra e comincia a bastonare a sangue il capo del villaggio finché il figlio dell'uomo, disperato, non abbozza un colpo di lancia riuscendo per caso a uccidere l'aggressore. Raccontato in tono sarcastico, «this glorious affair»⁴⁷ non ha più nessuna giustificazione ideologica o razionale e riduce anche il tragico cambiamento che avviene in Africa nella mente dei bianchi all'assurda esplosione di una frustrazione accumulata, all'incapacità di attenersi al saggio consiglio di mantenere la calma offerto dal medico della Compagnia: «he probably felt the need to assert his self-respect in some way»⁴⁸. Dall'altra parte, gli indigeni nemici diventano qui le vittime di un'incomprensibile violenza, dal loro punto di vista ragionevolmente terrorizzati da quello che è successo al

⁴⁵ Ivi, pp. 30–2.

⁴⁶ Ivi, p. 22.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

punto che quando Marlow arriverà sul luogo non troverà più che un villaggio deserto e le capanne spalancate, nere: «The people had vanished. Mad terror had scattered them, men, women, and children, through the bush, and they had never returned»⁴⁹. È questo il primo esempio di quel miscuglio di assurdità e tragedia che pervade l'intero viaggio africano di Marlow: «What became of the hens I don't know either. I should think the cause of progress got them, anyhow»⁵⁰.

Ritroviamo, nelle prime immagini dello spazio africano, alcuni dei più correnti *topoi* esotici. La nave scivola lungo la costa del continente misterioso e Marlow dice che guardare il paesaggio ignoto che sfila davanti ai suoi occhi è «like thinking about an enigma»: «Come and find out»⁵¹. Come nel contemporaneo romanzo esotico, lo spazio narrativo appare immediatamente minaccioso, «with an aspect of monotonous grimness»⁵². La giungla, colossale, «so dark green as to be almost black»⁵³, luccicante di vapore acqueo sotto lo splendore feroce del sole, è l'elemento dominante di quel paesaggio nemico. All'interno di questo spazio, la prima apparizione umana è del tutto consona ai comuni stereotipi razziali dell'esotismo coloniale: gli uomini hanno facce nere in cui luccica il bianco degli occhi — «faces like grotesque masks» —, corpi grondanti di sudore, «bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement»⁵⁴. Sullo sfondo oscuro dell'alterità esotica appaiono però le chiazze biancastre degli stabilimenti coloniali, «no bigger than pin-heads on the untouched expanse of their background»⁵⁵, ridicole e assurde nell'immensità misteriosa del continente. Il testo pone qui le basi di un argomento che sarà poi reiterato e rielaborato lungo tutto il corso della narrazione. L'Africa, la sua Natura, i suoi abitanti, rimarranno per Marlow fino all'ultimo qualcosa di incomprensibile, che egli tenta inutilmente di definire attraverso l'accumulazione degli aggettivi — «smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage» — e il ricorso agli stereotipi esotici,

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ivi*, p. 34.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 36.

⁵⁵ *Ivi*, p. 34.

ma in ogni caso «something [...] that had its reasons, that had a meaning»⁵⁶: «They wanted no excuse for being there»⁵⁷. Al contrario, la presenza occidentale è sempre percepita come qualcosa di assurdo e sinistro, «some sordid farce acted in front of a sinister back-cloth», come la morte di Freslaven. «We pounded along,» racconta Marlow,

stopped, landed soldiers; went on, landed custom-house clerks to levy toll in what looked like a God-foresaken wilderness, with a tin shed and a flag-pole lost in it; landed more soldiers — to take care of the custom-house clerks presumably. Some, I heard, got drowned in the surf; but whether they dit or not, nobody seemed particularly to care. They were just flung out there, and on we went⁵⁸.

La perturbante ambivalenza tipicamente attribuita allo spazio esotico emana qui non già da un'alterità misteriosa e allo stesso tempo minacciosamente familiare, ma dai segni incongrui della presenza occidentale all'interno di uno spazio incomprensibile. È una sensazione di straniamento, di scollamento fra la superficie opaca e impenetrabile della realtà e un universo di significati che rimane sommerso e inaccessibile: la sensazione, dice Marlow, di essere escluso «from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion»⁵⁹. Conrad offre qui una particolare elaborazione della categoria del perturbante, che la porta a sconfinare nell'assurdo. Si tratta di un'elaborazione assai più moderna di quella che abbiamo visto in atto nei tradizionali romanzi esotici e che era alla base degli intrecci fantastici ottocenteschi: un'elaborazione propriamente modernista, che ritroveremo poi in gran parte della narrativa novecentesca.

Simbolo privilegiato della perturbante assurdità dell'avventura africana sono una serie di oggetti desueti che Marlow incontra sul suo cammino e che potremmo definire, secondo la classificazione proposta da Francesco Orlando, «sterili - nocivi»⁶⁰. Primo fra tutti, una nave da guerra francese ancorata al largo: «Her ensign drooped limp like a rag [...]. In the empty immensity of earth, sky and water, there she

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 36.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 34-6.

⁵⁹ *Ivi*, p. 36.

⁶⁰ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, cit.

was, incomprehensible, firing into a continent»⁶¹. La nave, assicura a Marlow un passeggero, sta sparando contro un accampamento di indigeni nascosto da qualche parte, ma i presunti nemici — «he called them enemies!» — rimangono invisibili e l'unica cosa che si offre allo sguardo di Marlow sono i cannoni che continuano assurdamente a sparare nella vuota immensità, ridicolmente meschini come già gli erano apparse le chiazze degli stabilimenti coloniali: «Pop, would go one of the six-inch guns; a *small* flame would dart and vanish, a *little* white smoke would disappear, a *tiny* projectile would give a *feeble* screech — and nothing happened. Nothing could happen»⁶². Arrivato alla sede della Compagnia, trenta miglia a monte della foce del fiume, la prima cosa che Marlow vede è una caldaia sprofondata nell'erba; un po' più avanti un vagoncino ferroviario capovolto, senza una ruota, «as dead as the carcass of some animal»⁶³, poi ancora altri pezzi di macchinario in rovina, una catasta di rotaie arrugginite. All'interno di questo simbolico paesaggio di desolazione risuonano delle detonazioni che, come un'eco degli inutili colpi di cannone sparati dalla nave francese, annuncia un altrettanto inutile lavoro di mine, l'unico che si stesse compiendo. «It was the same kind of ominous voice»⁶⁴, dice Marlow ripensando alla nave e ampliando poi implicitamente il confronto fra i due episodi agli uomini di fronte ai quali si situano quei simboli di un potere coloniale sterile e nocivo. Se i "nemici" africani contro cui la nave avrebbe dovuto sparare erano rimasti invisibili, qui invece essi fanno infine la loro comparsa, «but these men could by no stretch of imagination be called enemies»⁶⁵. Il particolare uso del perturbante adottato da Conrad non sfocia dunque nella tradizionale figura di un'alterità nemica. Al suo posto, esso rivela invece, per la prima volta, la figura sempre rimossa dello sfruttamento coloniale, rigorosamente assente tanto dal romanzo coloniale quanto, a maggior ragione, dall'"innocente" romanzo d'avventura:

⁶¹ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 38.

⁶² *Ibidem*. [N.d.A. corsivo mio]

⁶³ *Ivi*, p. 42.

⁶⁴ *Ivi*, p. 44.

⁶⁵ *Ibidem*.

Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair. Another mine on the cliff went off, followed by a slight shudder of the soil under my feet. The work was going on. The work! And this was the place where some of the helpers had withdrawn to die. They were dying slowly — it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now — nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom⁶⁶.

Questa immagine prende certo spunto dal Congo di Re Leopoldo, da quello che fu forse il più terribile esperimento di colonizzazione ottocentesca, che aveva suscitato in Inghilterra resistenze, reazioni e una campagna di stampa che faceva leva sulle voci di violenze e massacri nei confronti delle popolazioni indigene. È chiaro tuttavia, che la portata dell'atto d'accusa contenuto nel racconto di Marlow è ben più ampia e che questa folgorante figura dello sfruttamento coloniale non può non estendersi a ogni tipo di colonialismo bianco: la «mostruosa città» che appare all'inizio della narrazione come un «bagliore livido sotto le stelle» è innegabilmente Londra; la nave che porta Marlow in Congo è francese; il capitano che lo traghetta sul fiume fino alla sede della Compagnia è svedese; nell'eterogenea identità nazionale di Kurtz confluiscono le più grandi potenze coloniali europee⁶⁷, e se i luoghi e i personaggi tendono a perdere qui i loro nomi è proprio per svincolare il racconto dai significati biografici, individuali e accidentali, assurgendo all'universo astratto dei simboli.

Dall'insieme indistinto delle forme moribonde dei lavoratori africani emerge poi, accanto alla mano di Marlow, il volto di un uomo disteso contro un albero, che solleva le palpebre e lo guarda. Marlow non riesce a far altro che offrirgli un biscotto e osservare le sue dita che lo stringono. «He had tied a bit of white worsted round his neck»⁶⁸, nota Marlow. «Why? Where did he get it? Was it a badge — an ornament — a charm — a propitiatory act? Was there any idea at

⁶⁶ Ivi, p. 48.

⁶⁷ Ivi, p. 156: «The original Kurtz had been educated partly in England, and — as he was good enough to say himself — his sympathies were in the right place. His mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to the making of Kurtz».

⁶⁸ Ivi, p. 48.

all connected with it?»⁶⁹. Tutte queste domande che si pone Marlow di fronte al filo di lana bianca legato intorno al collo nero dell'uomo sarebbero assolutamente impensabili in uno qualsiasi dei romanzi esotici tradizionali. Attraverso queste domande che non trovano risposta, il testo ribadisce l'incomprensibile mistero dell'alterità africana, della sua cultura e della sua natura — «I wondered whether the stillness on the face of the immensity looking at us [...] were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in there? Could we handle that dumb thing, or would it handle us? [...] What was in there?»⁷⁰ —, un mistero in definitiva irriducibile alle convenzionali categorie della volgarizzazione antropologica veicolate dagli intrecci romanzeschi. «Nel momento in cui confessa di non capire,» scrive Giuseppe Sertoli,

Marlow si libera della presunzione di *poter capire* — di *poter conoscere* — l'Africa. Si libera cioè del vizio congenito della sua cultura, che è sempre stato quello di proiettare sull'Altro da sé la propria parte rimossa facendone il doppio speculare — oscuro — di se stessa. Se ne libera e oltre non va, rinunciando a sostituire alle vecchie (e false) immagini una nuova immagine che sarebbe essa pure, comunque, un'ennesima proiezione. La *verità* dell'Africa, in altre parole, è destinata a restare al di là delle possibilità conoscitive di Marlow⁷¹.

«It looked startling round his black neck, this bit of white thread from beyond the seas»⁷², e questo è tutto ciò a cui Marlow può avere accesso, una visione di superficie, un significante svincolato dal significato, un puro contrasto cromatico che non offre a chi lo osserva nessun appiglio simbolico.

Dalla prima stazione della compagnia Marlow si mette in marcia con una carovana di sessanta uomini attraverso una regione desolata per raggiungere quindici giorni dopo la Stazione Centrale, situata in un'insenatura del fiume e circondata dalla foresta. Anche qui, Marlow si ritrova di fronte ai segni di un'occupazione sterile e nociva, dalla

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 80.

⁷¹ G. SERTOLI, "Introduzione", in J. Conrad, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 1999, pp. XXIX–XXX.

⁷² J. CONRAD, *Cuore di tenebra /Heart of Darkness*, cit., pp. 48–50.

palizzata sconquassata che circonda la stazione fino agli agenti della Compagnia di cui farà la conoscenza:

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 life⁷³.

Fin dall'arrivo in Africa, il suo viaggio è apparso a Marlow «like a weary pilgrimage amongst hints of nightmare»⁷⁴ e l'immagine perturbante di questo pellegrinaggio da incubo ritorna ora modulata nella visione irreali dei pellegrini della Stazione Centrale. L'oggetto del desiderio coloniale, normalmente sublimato dal romanzo esotico nell'infinita serie di tesori e bianchi prigionieri da liberare, svela qui per la prima volta una reale identità economica: l'avorio. Nel momento stesso in cui viene svelata però, anche questa realtà diventa assurda, irreali come tutto il resto, rivelando così la dimensione più profonda del modo di produzione capitalistico di cui l'imperialismo è, secondo la celebre espressione di Lenin, «lo stadio supremo»: la natura feticistica della merce — dell'avorio —, che non ha alcun valore d'uso immediato e per potersi realizzare come valore deve essere scambiata, desiderata da altri in quanto depositaria di ricchezza astratta, scissa dalla sua forma di esistenza naturale, all'interno di un sistema il cui fine ultimo è l'appropriazione e l'accumulazione di ricchezza in forma monetaria. In questo senso, l'avorio è simile alla nave da guerra e ai rottami abbandonati: privo di un qualsiasi valore d'uso immediato, sterile e nocivo. È questo feticcio che i pellegrini desiderano, ad esso rivolgono le loro inutili preghiere, ripetendo senza sosta il movimento vuoto della pulsione, imprigionati dal sortilegio del capitalismo coloniale.

Anche qui, come alla prima stazione della Compagnia, non accade nulla. I pellegrini girano qua e là in un'inutile attesa; c'è un agente in-

⁷³ Ivi, p. 68.

⁷⁴ Ivi, p. 40.

caricato di fabbricare mattoni, «but there wasn't a fragment of a brick anywhere in the station, and he had been there more than a year — waiting»⁷⁵; c'è un Direttore che «had no genius for organising, for initiative, or for order even [...]. He had no learning, and no intelligence. [...] He originated nothing, he could keep the routine going — that's all»⁷⁶; il battello con cui Marlow dovrebbe risalire il fiume è inutilizzabile perché ha la carena squarciata e i bulloni che gli servirebbero per ripararlo non arrivano mai. Comincia a farsi strada anche l'idea che in mezzo a questa assurda immobilità siano in atto una serie di complotti da parte degli agenti. Nel caso del battello inutilizzabile di Marlow e dell'attesa infinita dei bulloni che non arrivano, si insinua che il Direttore abbia intenzionalmente organizzato il tutto per ritardare la spedizione alla Stazione Interna e lasciar morire Kurtz, dei cui successi e dei cui appoggi in patria è geloso. Anche in questo caso però, lo spunto che un intreccio tradizionale avrebbe potuto più ampiamente ed esplicitamente elaborare rimane qui appena accennato — «I did not see the real significance of that wreck at once. I fancy I see it now, but I'm not sure — not at all»⁷⁷ — , inghiottito nella descrizione della generale atmosfera di complotto che pesa sulla stazione, assurda e sterile come tutto il resto: «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»⁷⁸.

All'interno di questa onnipresente sensazione d'irreale assurdità, la figura di Kurtz prende progressivamente forma nell'immaginazione di Marlow. Il ragioniere capo della prima stazione gli aveva detto che Kurtz che era a capo di una delle più importanti stazioni commerciali nell'interno, «a very remarkable person», un agente capace di spedire alla Compagnia «as much ivory as all the others put together»⁷⁹, e Marlow scopre poi nei discorsi ironici e astiosi degli agenti della Stazione Centrale che tutti temono il successo e gli appoggi di Kurtz — «He is a prodigy, [...] an emissary of pity, and science, and progress,

⁷⁵ Ivi, p. 72.

⁷⁶ Ivi, p. 64.

⁷⁷ Ivi, p. 62.

⁷⁸ Ivi, p. 72.

⁷⁹ Ivi, p. 54.

and devil knows what else»⁸⁰ —, che Kurtz è molto malato e che tutti sperano che venga in un modo o nell'altro eliminato. Dalla ripetuta evocazione di questa figura emerge però improvvisamente un'immagine folgorante, che strappa Marlow all'assurda opacità della realtà che lo circonda offrendogli infine un segno pieno, soddisfacente, ricco di significato, o perlomeno della promessa di un significato. Due agenti stanno raccontando di come Kurtz fosse un giorno arrivato alla Stazione Centrale con una flottiglia di canoe piene di avorio; tutti credevano che si sarebbe fermato, poiché la sua stazione era ormai sfornita di provviste e mercanzie, e lui aveva invece improvvisamente deciso di tornare indietro, ripartendo su una minuscola piroga verso l'interno del paese: «I seemed to see Kurtz for the first time. It was a distinct glimpse», racconta Marlow, «the dugout, the four paddling savages, and the lone white man turning his back suddenly on the headquarters, on relief, on thoughts of home — perhaps; setting his face towards the depths of the wilderness, towards his empty and desolate station».⁸¹ In maniera significativa, l'apparizione breve e nettissima — «a distinct glimpse» — che restituisce Marlow a un possibile orizzonte di significato è un'immagine archetipa dell'immaginario esotico *fin-de-siècle*: il bianco che volta definitivamente le spalle alla «civiltà» scegliendo il cuore di tenebra, *going native*. Immaginando Kurtz che volta le spalle alla stazione centrale, rivediamo Jean Peyral che nel *Roman d'un spahi* rifiutava il trasferimento e sprofondava ineluttabilmente nell'interno selvaggio del paese e nel maleficio esotico della sua amante nera, rivediamo gli eroi di *She* e di *King Solomon's Mines* che abbandonavano il territorio cartografato e cartografabile per inoltrarsi negli oscuri sentieri del loro inconscio. Assistiamo qui a uno scarto della narrazione, che abbandona il terreno melmoso del modernismo per volgersi indietro verso il più rassicurante intreccio ottocentesco, dove la perturbante perdita di senso si riduceva all'ambivalenza della coppia repressione/ritorno del represso, dove il cuore di tenebra in cui si perdevano gli eroi era ancora un territorio circoscritto all'interno di una concezione rigidamente dicotomica della psiche. Nessuna indistinta angoscia esistenziale pesa su

⁸⁰ Ivi, p. 76.

⁸¹ Ivi, p. 98.

Kurtz che volge le spalle alla stazione dirigendosi presumibilmente verso le tenebre del suo inconscio risvegliate dal contatto con l'alterità africana: nel contesto del racconto di Marlow è un'immagine rassicurante, che appartiene a un universo in cui la narrazione era ancora lo strumento privilegiato per dare un senso chiaro e leggibile alla realtà.

Lo scarto narrativo segnato dalla visione di Kurtz è strutturalmente determinante. Innanzi tutto perché riporta l'intreccio alla coerenza teleologica della narrazione tradizionale, offrendo al percorso di Marlow una precisa direzione che porta con sé la promessa del disvelamento di un significato: «hugging the bank against the stream, crept the little begrimed steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico. [...] Where the pilgrims imagined it crawled to I don't know. [...] For me it crawled towards Kurtz — exclusively»⁸². In secondo luogo, perché a partire da questo punto Marlow si inoltra in quello che è lo spazio simbolicamente più denso della *wilderness*: «an empty stream, a great silence, an impenetrable forest»⁸³. Qui, nel cuore di tenebra archetipo della foresta, la resistenza ai modelli estetici e interpretativi della tradizione che la narrazione ha finora sistematicamente svuotato e sovvertito si fa improvvisamente più debole. È come se lo spazio narrativo per eccellenza dell'esotismo perturbante possedesse una forza tale da rendere impossibile la scelta di un cammino narrativo radicalmente divergente, costringendo l'intreccio ad adeguarsi in una certa misura a un modello prestabilito. Come scriveva Moretti, «ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia»⁸⁴. Ancora Moretti: «l'evoluzione letteraria non procede di norma inventando dal nulla dei nuovi temi, o dei nuovi procedimenti — ma scoprendo appunto *una nuova funzione per quelli già esistenti*», ma «quando un elemento sviluppa una nuova funzione, [...] che cosa succede a quella vecchia?» Molto spesso, risponde Moretti, accade «che la vecchia funzione resti in circolazione, e si trasformi facilmente in un vero e proprio ingombro strutturale», che il testo assuma l'aspetto di un *bricolage* di elementi dissonanti: «perché tra *bricolage* e rifunzionalizzazione può ben darsi un accordo mirabile —

⁸² Ivi, p. 108.

⁸³ Ivi, p. 102.

⁸⁴ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 74.

ma di certo, per definizione, nessuna armonia prestabilita»⁸⁵. *Bricolage* dunque, dove le vecchie convenzioni narrative dell'esotismo perturbante vengono «rifunzionalizzate» senza che per questo la loro vecchia funzione sparisca del tutto.

«Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings.»⁸⁶ Il racconto del viaggio sul fiume attraverso la foresta, verso l'interno del continente, comincia proprio con la riattivazione del più tipico meccanismo esotico, che trasforma il viaggio attraverso lo spazio dell'alterità in un viaggio a ritroso nel tempo, verso la preistoria della civiltà occidentale. Anche qui, come già nella prima parte del testo, Marlow sente di non avere presa sulla realtà che lo circonda. In questo caso però, non si tratta più dell'angoscia generata dalla percezione di un'opacità del reale: i segni della presenza coloniale sono spariti e, di fronte alla *wilderness* incontaminata, riemerge invece il perturbante convenzionale della tradizione esotica, la vertigine che scardina i significanti dell'alterità rinviandoli improvvisamente a una parte oscura e dimenticata dell'identità:

you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once — somewhere — far away — in another existence perhaps. There were moments when one's past came back to one, [...] but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence⁸⁷.

La natura altra, che finora era stata descritta come un'entità muta e incomprensibile, acquisisce qui i tratti tradizionali di uno spazio nemico:

The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances [...]. And this stillness of life did not in

⁸⁵ Id., *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 19–21.

⁸⁶ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 102.

⁸⁷ Ivi, p. 104.

the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect⁸⁸.

Ancora una volta, questo spazio minaccia di inghiottire l'eroe bianco, «as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return»⁸⁹: ancora una volta, l'eroe penetra «deeper and deeper into *the heart of darkness*»⁹⁰. Sulla loro imbarcazione, Marlow e i pellegrini scivolano lungo la costa, osservando la «black and incomprehensible frenzy» dei corpi che occasionalmente compaiono sotto la cascata pesante e immobile del fogliame,

wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a mad house [...] We could not understand because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign — and no memories⁹¹.

Come in tutti i romanzi dell'esotismo coloniale, anche qui l'alterità ridiviene tradizionalmente perturbante: «monstruous and free»⁹², essa è l'inconscio a cielo aperto a cui assiste stupefatta la coscienza occidentale.

Tuttavia, nel momento stesso in cui la narrazione si adegua più fortemente ai modelli tradizionali, tutti questi *topoi* dell'immaginario *fin-de-siècle* sono in realtà inestricabilmente intrecciati al modello interpretativo nuovo che abbiamo già visto in atto nella prima parte del racconto di Marlow. Così, se la «black and incomprehensible frenzy» degli uomini sulla costa è certo un tratto saliente dell'iconografia convenzionale, essa assume però nel discorso di Marlow la forma frammentaria di un'immagine che ha ormai perso ogni pretesa di coerenza: un improvviso rullar di tamburi nella quiete notturna, «a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling»⁹³. Anche qui, nel cuore più tradizio-

⁸⁸ Ivi, pp. 102–4.

⁸⁹ Ivi, p. 108.

⁹⁰ *Ibidem*. [N.d.A. corsivo mio].

⁹¹ Ivi, p. 110.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

nalmente perturbante della *wilderness*, lo stereotipo esotico è messo a distanza da quella più generale percezione di uno scollamento del reale rispetto a un più profondo e inaccessibile orizzonte di significato che dominava la prima parte del racconto: «The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us — who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings»⁹⁴. Un'«umanità preistorica», certo, ma anche irriducibile alla coerenza forzata del discorso esotico...

In maniera significativa, questo «ingombro strutturale» costituito dall'immersione nell'universo tradizionale dell'esotismo perturbante trova una sorta di coerenza all'interno del testo grazie al recupero di un'altra convenzione ottocentesca: il punto di vista di una maturità retrospettiva che implicitamente ordina il racconto nella prospettiva temporale di un progressivo percorso di conoscenza. All'interno di questa prospettiva dunque, l'adozione di tutta una serie di determinati stereotipi culturali costituisce in qualche modo un passaggio obbligato che la coscienza di Marlow deve attraversare per poter poi assurgere a un più elevato livello conoscitivo. Così, la tentazione convenzionale di strappare l'umanità africana alla cultura per consegnarla all'universo pulsionale della natura può essere letta come un orizzonte culturale inevitabilmente integrato dalla coscienza di Marlow e rispetto al quale l'esperienza africana rende necessario elaborare un discorso diverso:

and the men were... No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst 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 uproar. 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 comprehend⁹⁵.

Il disvelamento del represso non è più un transitorio momento di vertigine che apre uno squarcio poi immediatamente richiuso sul cuo-

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

re di tenebra dell'identità bianca, ma un vero e proprio riconoscimento integrato ed elaborato dalla coscienza: la presa di coscienza di una verità, «truth stripped of its cloak of time»⁹⁶, che non si può fare a meno di affrontare.

Se nel romanzo esotico contemporaneo la percezione appena sfiorata dell'identità pulsionale costituiva il culmine dell'esperienza interiore dell'eroe, a cui seguiva la traiettoria discendente della degenerazione o quella liberatrice della soppressione dell'antagonista, qui il riconoscimento del legame oscuro e profondo che unisce l'identità all'alterità africana è invece soltanto una tappa all'interno di un complesso processo di conoscenza. A questo stadio, l'alterità africana è ancora percepita, come da tradizione, attraverso l'immagine di un'entità puramente pulsionale: è uno specchio, che permette alla coscienza occidentale di vedere riflesso il proprio volto oscuro. Successivamente però, anche questo *topos* viene abbandonato per assurgere infine al pieno riconoscimento di una vera e propria alterità culturale, concepita come un diverso sistema di pratiche codificate. Questa svolta conoscitiva determinante avviene significativamente all'interno di un episodio che recupera tutti gli elementi narrativi tipici del romanzo d'avventura soltanto per svuotarli della loro funzione tradizionale, sovvertendone radicalmente l'ideologia. L'imbarcazione di Marlow è ormai giunta nei pressi della stazione di Kurtz, quando un altissimo grido di desolazione si leva lentamente nell'aria, un «complaining clamour, modulated in savage discords»⁹⁷, terrificante e lugubre, che culmina in uno scoppio di grida quasi insopportabile. È evidente che un gruppo di «selvaggi» è appostato nella foresta; forse si preparano ad attaccare l'imbarcazione — «We will all be buthchered»⁹⁸, mormora uno degli agenti. Gli africani che fanno parte dell'equipaggio non sembrano invece particolarmente preoccupati e a un certo punto il loro capo, «a young, broad-chested black, severely draped in dark-blue fringed clothes, with fierce nostrils and his hair all done up artfully in oily ringlets», dice a Marlow di catturare gli uomini nascosti sulla riva: «“Catch 'im,” he snapped, with a bloodshot widening of his eyes

⁹⁶ Ivi, p. 112.

⁹⁷ Ivi, p. 122.

⁹⁸ Ivi, p. 124.

and a flash of sharp teeth — “catch ’im. Give ’im to us.” “To you, eh?” I asked; “what would you do with them?” “Eat ’im!”⁹⁹. Selvaggi minacciosi, grida inquietanti che risuonano nella foresta, cannibali provvisti del tradizionale corollario di occhi iniettati di sangue e denti aguzzi... Eppure, in mezzo a tutti questi *topoi* dell’esotismo coloniale, emerge una consapevolezza che mina le basi stesse di quell’universo narrativo. Quegli uomini, pensa Marlow, dovevano essere terribilmente affamati poiché erano stati ingaggiati senza che nessuno si preoccupasse di come sarebbero sopravvissuti e da un mese a quella parte si nutrivano solo di una provvista di carne d’ippopotamo putrefatta che avevano portato con sé: perché allora, «in the name of all the gnawing devils of hunger they didn’t go for us»¹⁰⁰? Perché non hanno tentato di uccidere Marlow e i pellegrini per poi mangiarli? «They were thirty to five [...]. They were big powerful men, with not much capacity to weigh the consequences, with courage, with strength», ma «I saw that something restraining [...] had come into play there»¹⁰¹. Per la prima volta, Marlow li guarda «as you would look any human being, with a curiosity of their impulses, motives, capacities, weaknesses, when brought to the test of an inexorable physical necessity»¹⁰². Improvvisamente, gli africani non sono più pura Natura, semplice incarnazione della pulsione, e divengono Cultura, una cultura certo misteriosa e insondabile, ma pur sempre cultura: «Restraint! I would just as soon have expected restraint from a hyena prowling amongst the corpses of a battlefield. But there was the fact facing me — the fact dazzling, to be seen, like the foam on the depths of the sea, like a ripple on an unfathomable enigma»¹⁰³.

Il *restraint* che si rivela in maniera folgorante nel comportamento degli africani è esattamente la risorsa che Marlow ha disperatamente cercato dentro di sé nel cuore di tenebra della *wilderness*. Come gli eroi del romanzo coloniale, anche lui, osservando nell’alterità africana l’immagine riflessa delle proprie pulsioni, ha provato un’irresistibile fascinazione. Questo richiamo oscuro non è qui mascherato

⁹⁹ Ivi, p. 126.

¹⁰⁰ Ivi, p. 128.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 130.

¹⁰³ Ivi, pp. 130–2.

dall'azione malefica di un antagonista esotico, ma viene invece riconosciuto e affrontato come una parte di sé: «An appeal to me in this fiendish row — is there? Very well; I hear; I admit, but I have a voice too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced»¹⁰⁴. «You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance?», chiede Marlow ai suoi ascoltatori, «Well, no — I didn't.»¹⁰⁵ Che cosa, dunque, gli ha impedito di cedere al richiamo della propria *wilderness*, che cosa ha permesso alla voce dell'Io di risuonare forte chiara affermando il suo rifiuto di cedere alla tentazione? «Principles? Principles won't do. Aquisitions, clothes, pretty rags — rags that would fly off at the first good shake»¹⁰⁶. Di fronte alla spinta della pulsione, il Superio della morale vittoriana non basta: l'Io deve ricorrere a quello che Freud chiama il «principio di realtà», a quella vocazione pratica all'equilibrio e al compromesso che permette di legare e far coesistere delle forze portatrici di squilibrio. Grande protagonista del romanzo ottocentesco, il principio di realtà s'incarna qui in una dimensione tecnica e funzionale che associa Marlow agli eroi pieni di risorse del romanzo d'avventura, troppo indaffarati con mappe e fucili per lasciarsi andare a osservare troppo da vicino il cuore di tenebra di un'alterità che minacciava di rivelarsi non così estranea come avrebbero voluto credere:

Fine sentiments, you say? Fine sentiments be hanged! I had no time. I had to mess about with white-lead and strips of woollen blanket helping to put bandages on those leaky steam-pipes — I tell you. I had to watch the steering, and circumvent those snags, and get the tin-pot along by hook or by crook. There was surface-truth enough in these things to save a wiser man¹⁰⁷.

A differenza degli eroi del romanzo d'avventura però, Marlow è perfettamente cosciente che tutte queste operazioni pratiche non sono che dei «monkey tricks», delle finzioni salvifiche che offrono una «verità di superficie» sotto la quale si nasconde una più profonda verità da cui è meglio distogliere lo sguardo, e proprio questa è la funzio-

¹⁰⁴ Ivi, p. 112.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

ne del principio di realtà: «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 inner truth is hidden — luckily, luckily. But I felt it all the same»¹⁰⁸. La presenza ricorrente di questo salvifico universo funzionale è del resto uno dei *leitmotiv* del testo, modulato in opposizione rispetto alla terribile successione di immagini di desuetudine sterile e nociva che costellano il pellegrinaggio di Marlow.

Marlow arriva così a quello che nell'*incipit* del suo racconto aveva definito «the farthest point of navigation and the culminating point of my experience»¹⁰⁹: la Stazione Interna, l'incontro con Kurtz. Personaggio estremamente complesso all'interno di un racconto esso stesso quanto mai stratificato, Kurtz si costruisce però a partire dall'intreccio di altri due *topoi* dell'esotismo coloniale: quello del bianco prigioniero nello spazio esotico nemico che gli eroi devono salvare, che trova le sue origini nella celebre vicenda di Livingstone e Stanley e una più lontana eco fiabesca nella funzione proppiana della «prigionia nel reame nemico»¹¹⁰; e quello del bianco degenerato¹¹¹. Come gli eroi de-

¹⁰⁸ Ivi, p. 104.

¹⁰⁹ Ivi, p. 16.

¹¹⁰ Vedi, F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 66, n. 31.

¹¹¹ Ricordiamo qui uno dei meno celebri e più tardivi romanzi di J. VERNE, *Le Village aérien*, Hachette, Paris, 1901, (1985), uscito due anni dopo la pubblicazione di *Heart of Darkness* sul "Balckwood's Edinburgh Magazine". A differenza degli altri settantadue romanzi che compongono la serie dei *Voyages extraordinaires*, *Le Village aérien* non ha nulla della rassicurante ideologia progressista che segna il progetto verniano di questa lunga serie di romanzi geografici e offre un esotismo più oscuro e perturbante. L'intreccio presenta un insieme impressionante di punti comuni con la novella di Conrad, tale da far pensare a una possibile conoscenza da parte di Verne del testo inglese. Come *Heart of Darkness*, il romanzo si svolge nel cosiddetto *Etat Indépendant du Congo*, all'interno del quale si apre il *blank space* immaginario di una foresta «qui ne saurait être actuellement délimitée par un trait précis sur les cartes, même les plus modernes» (p. 13). All'interno di questo spazio canonicamente perturbante, gli eroi incontrano il «village aérien» che dà il titolo al romanzo, un villaggio di antropitechi che offre la prova vivente dell'«anello mancante» della teoria darwiniana. «Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world», dice Marlow quando comincia il suo viaggio verso l'interno del continente, e allo stesso modo il percorso degli eroi verniani si configura come un viaggio straordinario attraverso il tempo, verso le origini dell'umanità e il legame perduto con la natura. Al termine di questo percorso c'è anche qui l'incontro con un «bianco degenerato», che gli eroi credono di poter salvare e che si rivela invece perso in un'iredimibile tenebra. Come Kurtz, anche il dottor Johausen del romanzo di Verne è tedesco. Entrambi sono andati in Africa per realizzare un'aspirazione legittima: Kurtz voleva compiere la nobile missione civilizzatrice di cui parla nel rapporto e Johausen voleva invece portare a termine un ambizioso progetto scientifico, dimostrando l'ipotesi di una co-

generati del romanzo coloniale, «the wilderness had patted him on the head [...]; it 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 by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation»¹¹²: «He hated all this, and somehow he couldn't get away.»¹¹³ In maniera significativa, il racconto della perdizione di Kurtz ricorre a tutta una serie di immagini della sfera sessuale che riconfigurano tradizionalmente la *wilderness* come una donna selvaggia che accarezza, prende, ama, avvince, penetra, consuma e distrugge l'uomo bianco. Ancora una volta però, la modulazione delle immagini della retorica esotica operata da Conrad finisce per trasformare il senso del suo discorso. Il tradizionale «sortilegio» della donna esotica si trasforma infatti nell'immagine della *wilderness* che «had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no concept till he took counsel with this great solitude»¹¹⁴. Come Marlow ha già sperimentato sulla propria pelle, il cuore di tenebra non è dentro la *wilderness*, ma dentro Kurtz, e la *wilderness* non fa che rifletterlo, rivelarne l'esistenza. Se quel sussurro «had proved irresistibly fascinating», se «it echoed loudly within him», è perché Kurtz «was hollow at the core»¹¹⁵. Si cristallizza qui la celebre immagine dell'«uomo vuoto», che riprende una serie di temi e motivi precedentemente elaborati dal testo. In cosa consiste il vuoto interiore di Kurtz? Non solo in una semplice mancanza di principi morali che, come abbiamo già visto, si rivelano insufficienti di fronte alla forza devastante della *wilderness*. Il vuoto di Kurtz è invece nuovamente legato alla mancanza di quella capacità di aggrapparsi agli aspetti pratici e funzionali della vita, che si è già rivelata salvifica nel caso di Marlow: di fronte alla *wilderness*

municazione linguistica fra le scimmie. Entrambi però, si sono persi nel cuore di tenebra della *wilderness* ed entrambi sono diventati i sovrani assoluti delle tribù fra cui vivono. Come Kurtz, anche Johausen è considerato dagli indigeni «un être sacré, un dépositaire de la puissance divine » (p. 174) e in entrambi i casi ritroviamo il marchio della follia: «his soul was mad», dice Marlow di Kurtz, «Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad»; «le docteur Johausen était en absolue démence» (p. 174), dice il narratore verniano.

¹¹² J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 152.

¹¹³ Ivi, p. 178.

¹¹⁴ Ivi, p. 182. [*N.d.A.* corsivo mio].

¹¹⁵ *Ibidem*.

you must fall back upon your innate strength, upon *your own capacity for faithfulness* [...] The earth for us is a place to live in, where we must put up with sights, with sounds, with smells, too, by Jove! [...] And there, don't you see? Your strength comes in, *the faith in your ability for digging unostentatious holes to bury the stuff in — your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking business*¹¹⁶.

Questa fiducia nella «verità di superficie» offerta dal lavoro di tutti i giorni è la stessa che mancava anche agli altri agenti coloniali già incontrati da Marlow, «*faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence*»¹¹⁷, tutti segnati, come Kurtz, da un simbolico vuoto interiore¹¹⁸.

A differenza dei pellegrini però, Kurtz è uscito dalla palizzata cadente degli avamposti della civiltà coloniale — nella sua stazione, significativamente, «*there was no enclosure or fence of any kind*»¹¹⁹ — ed è rimasto solo, ad ascoltare gli echi seducenti della voce della *wilderness*: «*how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude — utter solitude [...] — by the way of silence — utter silence [...]?*»¹²⁰ Se gli altri agenti passano il tempo a desiderare e adorare il feticcio dell'economia coloniale, Kurtz riesce invece concretamente ad accumulare mucchi d'avorio e nella *wilderness* ha trovato la gratificazione di tutte le sue voglie: «*“My Intended, my ivory, my station, my river, my — ” everything belonged to him*»¹²¹. Non a caso, la sua prima apparizione fisica è segnata dall'immagine di una simbolica bulimia: «*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*»¹²² Il vuoto di Kurtz è dunque anche una

¹¹⁶ Ivi, pp. 154–6. [*N.d.A.* corsivo mio].

¹¹⁷ Ivi, p. 68.

¹¹⁸ Del direttore della Stazione Centrale Marlow dice che «*perhaps there was nothing within him*» e questo stesso personaggio proclamava: «*Men who come out here should have no entrails*». Allo stesso modo, il fabbricante di mattoni è definito da Marlow come un «*papier-maché Mephistopheles*»: «*I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside.*» Ivi, pp. 64,78.

¹¹⁹ Ivi, p. 164.

¹²⁰ Ivi, p. 154.

¹²¹ Ivi, pp. 152–4.

¹²² Ivi, p. 188.

mancanza di *restraint* — «there was something wanting in him which, when the pressing need arose, could not be found», dice Marlow; «[he] lacked restraint in the gratification of his various lusts»¹²³ — che condensa intorno alla sua figura una serie di immagini di segno opposto, che rinviano a un troppo pieno, a un eccesso pulsionale. Per questo, fra il vuoto dei pellegrini e quello di Kurtz, Marlow sceglie Kurtz — «it was written I should be loyal to the nightmare of my choice»¹²⁴: i pellegrini sono soltanto il simbolo della forza cieca della macchina dell'economia coloniale; Kurtz invece, è arrivato in Africa pieno di grandi ideali, ha corso il rischio di uscire dai confini protetti dei *meshini* avamposti della «civiltà» e là, nello spazio pericoloso della *wilderness*, si è perduto. Il suo è dunque il vuoto di una coscienza distrutta, di una terra desolata spazzata da un vortice di pulsioni, desideri, brandelli di vecchi ideali. La simbolica bulimia della gratificazione delle sue molte brame si risolve infatti nel vuoto di una bocca spalancata sul nulla. «No mere vacuum», scrive Dennis Brown a proposito della rappresentazione di Kurtz, «but rather a central chaos where conflicting desires, intentions and conceptions whirl about in a dark vortex»¹²⁵. Questa nuova complessità fornita alla descrizione della coscienza costituisce a mio avviso la prima grande trasformazione operata da Conrad rispetto al *topos* del bianco degenerato¹²⁶.

Anche tutti gli elementi narrativi tradizionali utilizzati da Conrad per costruire l'incontro di Marlow con Kurtz sono qui ancora una volta resuscitati solo per essere poi svuotati della loro funzione e del loro potenziale originario. L'incontro con Kurtz era stato in effetti preparato da una serie di allusioni e di indizi che si fanno via via più consistenti man mano che la narrazione avanza, mettendo in atto una tradi-

¹²³ Ivi, p. 182.

¹²⁴ Ivi, p. 204.

¹²⁵ D. BROWN, *The Modernist Self*, Macmillan, Basingstoke, (UK), 1989, p. 22.

¹²⁶ Vedi Ivi, p. 27: «[Kurtz] has by no means become pure id [...]: rather, like all of us, he is caught between the opposing forces of ego, id and superego, torn by disparate mechanisms of flow and release, projection and introjection, phantasy and reality-recognition and so forth. He is merely less balanced and has greater opportunities for self-indulgence than most of us because he is in a position of near-absolute power. [...] Kurtz represents the Western self not as divided between neat opposites but as finally indescribable chaos. He inhabits a living "nightmare", with all the gallimaufry of split-off self-parts that are the stuff of dreams.»

zionale strategia di *suspense*. I discorsi degli agenti della Compagnia; l'inquietante donna velata che regge una torcia dipinta da Kurtz su un fondo scuro, che annuncia il viso sinistro della cosiddetta civiltà che Kurtz stesso pretendeva di portare in Africa; le allusioni di Marlow agli «unspeakable secrets»¹²⁷ di Kurtz, agli «unspeakable rites»¹²⁸ a cui egli ha partecipato nelle tenebre della foresta; l'immagine della donna africana che accompagna Kurtz, «a wild and gogeous apparition» dotata di tutti convenzionali attributi esotici¹²⁹; il celebre episodio della scoperta delle teste impalate davanti alla capanna di Kurtz¹³⁰... Tutto questo finisce per risolversi in un racconto elusivo che «takes place in an impalpable greyness, with nothing underfoot, with nothing around, without spectators, without clamour, without glory, without the great desire of victory, without the great fear of defeat, in a sickly atmosphere of tepid scepticism, without much belief in your own right, and still less in that of your adversary»¹³¹. In un romanzo tradizionale, l'episodio notturno che conclude il viaggio di Marlow verso il punto estremo della navigazione e che contiene il racconto del «salvataggio» del bianco prigioniero nello spazio esotico da parte dell'eroe, dovrebbe in effetti costituire il momento culminante della narrazione, quello in cui la tensione narrativa precedentemente costruita trova infine il suo punto di sfogo. In una drammatica rielaborazione narrativa dell'immagine in cui Kurtz voltava le spalle alla Stazione Centrale per ritornare nella sua *wilderness*, Marlow scopre qui con orrore che Kurtz è fuggito dall'imbarcazione su cui era stato trasportato e ne segue le tracce fino alla foresta. Finalmente vediamo dunque in atto

¹²⁷ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 196.

¹²⁸ Ivi, p. 156.

¹²⁹ Ivi, pp.190–2: «She walked with measured steps, draped in striped and fringed clothes, treading the earth proudly, with a slight jingle and flash of barbarous ornaments. She carried her head high; her hair was done in the shape of a helmet; she had brass leggings to the knee, brass wire gauntlets to the elbow, a crimson spot on her tawny cheek, innumerable necklaces of glass beads on her neck; bizarre things, charms, gifts of witch-men, that hung about her, glittered and trembled at every step. [...] She was savage and superb, wild-eyed and magnificent; there was something ominous and stately in her deliberate progress. And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul.»

¹³⁰ Ivi, pp.180–2.

¹³¹ Ivi, p. 220.

quello che Marlow ci ha finora raccontato in maniera allusiva e l'orizzonte d'attesa convenzionale richiede adesso la soddisfazione di una spiegazione chiara, e quindi rassicurante: in cosa consistono, esattamente, quegli «unspeakable rites» a cui faceva allusione Marlow? In che modo, precisamente, Kurtz trova nella foresta la gratificazione delle sue molte brame? Perché Marlow è a tal punto terrorizzato quando scopre che Kurtz non è più sull'imbarcazione, «as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly»¹³²? Invece, ci ritroviamo invischiatissimi ancora in un racconto frammentario e «insoddisfacente», uno di quei racconti, come diceva nell'*incipit* il primo narratore, i cui autori «seem so often unaware of what their audience would best like to hear»¹³³. Un bagliore di fuochi, un rullare di tamburi, un brusio di misteriosi incantesimi, un mago o uno stregone dall'aspetto diabolico che porta in testa delle corna d'antilope: non sapremo altro dei famosi «unspeakable rites» che hanno luogo nella foresta. Altrettanto deludente è il confronto fra Marlow e Kurtz: «“Do you know what you are doing?” I whispered. “Perfectly”, he answered. [...] “You will be lost,” I said — “utterly lost.” [...] “I had immense plans,” he muttered irresolutely.»¹³⁴ Nient'altro, nessuna spiegazione, solo Marlow che lotta ancora per spezzare l'incanto, «the heavy, mute spell of the wilderness», questa volta non per sé stesso ma per Kurtz, trascinato «to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions»¹³⁵. Quella che dal punto di vista della narrazione tradizionale avrebbe potuto essere una formidabile soluzione della *suspense* costruita nelle pagine precedenti elude dunque le aspettative e lascia aperti tutti gli interrogativi:

If anybody had ever struggled with a soul, I am the man. [...] his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. [...] I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with himself¹³⁶.

¹³² Ivi, p. 202.

¹³³ Ivi, p. 16.

¹³⁴ Ivi, p. 206.

¹³⁵ Ivi, p. 208.

¹³⁶ Ivi, pp. 208–10.

In maniera significativa, l'immagine che chiude il percorso di Marlow verso il cuore di tenebra della tradizione è allo stesso tempo un ultimo tributo a quel tipo di immaginario e un definitivo abbandono di tutte le consolazioni dell'esotismo. L'imbarcazione riparte, riportando indietro il bianco «salvato» dal cuore di tenebra della *wilderness* ma ormai irreparabilmente perso nel proprio cuore di tenebra e sulla riva si affollano i «selvaggi», «a mass of naked, breathing, quivering bronze bodies»¹³⁷, alcuni di loro ricoperti da capo a piedi di terriccio scarlatto. «They [...] stamped their feet, nodded their horned heads, swayed their scarlet bodies», urlando parole stupefacenti «that resembled no sounds of human language», come una sorta di «satanic litany»¹³⁸. Davanti a tutti, la donna selvaggia, immobile, «barbarous and superb», «stretched tragically her bare arms after us over the sombre and glittering river»¹³⁹, ultima immagine di un'alterità esotica che sarà d'ora in poi del tutto assente dal racconto di Marlow, definitivamente abbandonata al suo impenetrabile mistero e restituita al suo *blank space* originario. Dall'imbarcazione allora, i pellegrini cominciano a sparare, ma il confronto tradizionale fra gli eroi bianchi e l'alterità nemica si risolve nella definitiva incomprendibilità dell'una e nella irrimediabile imbellicità degli altri: «And then that imbecile crowd down on the deck started their little fun, and I could see nothing more for smoke»¹⁴⁰.

Comincia così il viaggio di ritorno lungo la corrente scura che fluisce rapida «out of the heart of darkness»¹⁴¹ e Marlow si ritrova ora solo di fronte alla tenebra di Kurtz, che è quella dell'animo occidentale: l'unica tenebra che egli possa realmente comprendere. Come la maggior parte dei bianchi degenerati Kurtz muore nello spazio esotico nemico: ha superato il confine proibito e l'accesso allo spazio del suo mondo d'origine gli è dunque definitivamente precluso. Di questo ennesimo *topos* mutuato dalla tradizione Conrad compie però il più radicale di tutti gli stravolgimenti fino a ora esaminati, giungendo a ribal-

¹³⁷ Ivi, p. 210.

¹³⁸ Ivi, pp. 210–2.

¹³⁹ Ivi, pp. 212–4.

¹⁴⁰ Ivi, p. 214.

¹⁴¹ *Ibidem*.

tarlo definitivamente. Prima di morire infatti, «at last — only at the very last»¹⁴², Kurtz riesce a vedere il proprio cuore di tenebra, e a giudicarlo, accedendo così a quel «supreme moment of complete knowledge»¹⁴³ che lo strappa una volta per tutte allo stereotipo del bianco degenerato: «The horror! The horror!»¹⁴⁴. C'è una candela accesa accanto a Kurtz moribondo, che illumina simbolicamente la rivelazione offerta a Marlow dalle ultime, celebri parole di Kurtz. Kurtz però, quella luce non la vede, è interamente immerso nella tenebra — «“I am lying here in the dark waiting for death.” The light was within a foot of his eyes»¹⁴⁵ — e dalla tenebra scaturisce la verità delle sue parole¹⁴⁶. «He had something to say. He said it. [...] He had summed up — he had judged. “The horror!” [...] It was an affirmation, a moral victory paid for by innumerable defeats, by abominable terrors, by abominable satisfactions. But it was a victory!»¹⁴⁷; per questo Marlow lo definisce «a remarkable man»¹⁴⁸ — «the remarkable man who had pronounced a judgement upon the adventures of his soul on this earth»¹⁴⁹ — e per questo sceglierà di testimoniare la sua lealtà nei suoi confronti, «to the last, and even beyond»¹⁵⁰.

Sin dall'*incipit* del suo racconto Marlow aveva indicato nell'incontro con Kurtz — «the poor chap»¹⁵¹ — il culmine di un percorso interiore che si sovrappone al tradizionale percorso geografico

¹⁴² Ivi, p. 182.

¹⁴³ Ivi, p. 218.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Vedi G. SERTOLI, *op. cit.*, pp. XXXII–XXXIII : «Kurtz si è “perduto”. Ma quella perdita, ecco, è stata anche una conquista: di esperienza e di conoscenza — di una conoscenza che va *oltre* quella di Marlow. Essa è stata il prezzo che Kurtz ha dovuto pagare per giungere al termine del suo viaggio e *vedere*, vedere *fino in fondo*, l'“orrore” di se stesso e della propria civiltà. Questa è la grandezza tragica che Marlow gli riconosce. [...] Ha scelto — faustianamente — la *wilderness*, l'inconscio, la “follia”. Ha scelto le tenebre contro la luce (rivelatasi fittizia) della coscienza, il male contro il bene (dimostratosi menzognero) della civiltà. E li ha scelti — si badi bene — *senza* fare di quelle tenebre una nuova forma di luce e di quel male una nuova specie di bene. Il negativo, in altre parole, è rimasto negativo e *come tale* Kurtz l'ha praticato, perfettamente consapevole della sua irrimediabile negatività.»

¹⁴⁷ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 222.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Ivi, p. 220.

¹⁵⁰ Ivi, p. 222.

¹⁵¹ Ivi, p. 16.

verso l'interno del continente: «It was *the farthest point of navigation and the culminating point of my experience*. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me — and into my thoughts.»¹⁵². Kurtz, lo abbiamo detto, rappresenta l'unica speranza di dare un significato alla realtà opaca e assurda del viaggio africano: «I couldn't have felt more of lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life»¹⁵³, dice Marlow quando crede che Kurtz sia morto prima del suo arrivo e il suo viaggio non è altro che il percorso che lo porta verso Kurtz, «towards Kurtz — exclusively»¹⁵⁴. Marlow e Kurtz rappresentano due aspetti della stessa civiltà, con le sue oscure pulsioni e il suo fragile sistema di regole inibitorie. Kurtz «had made the last stride, he had stepped over the edge», mentre Marlow è riuscito all'ultimo momento a ritrarre il piede esitante: «perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible»¹⁵⁵. In questo imponderabile momento, Kurtz firma la sua condanna mentre Marlow si assicura il ruolo di testimone della verità intravista attraverso l'inferno di Kurtz: «Since I had peeped over edge myself, I understand better the meaning of his stare, that 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»¹⁵⁶. Se Marlow rimane nella luce dunque, è proprio per poter assumere su di sé il fardello di quella verità, «to dream the nightmare out to the end»¹⁵⁷, e trasmetterlo raccontando la storia che abbiamo appena ascoltato. Il celebre annuncio della morte di Kurtz — «Mistah Kurtz — he dead»¹⁵⁸ — avviene, ancora una volta, alla luce simbolica di una lampada accesa. «There was a lamp in there — light, dont't you know»¹⁵⁹: alla luce di quella lampada, Marlow percepisce allora la terribile forza dell'oscurità circostante — «and outside it was

¹⁵² *Ibidem*. [N.d.A. corsivo mio].

¹⁵³ *Ivi*, pp. 148–50.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 108.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 222.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 220.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

so beastly, beastly dark»¹⁶⁰ —, la provvisoria e fragile salvezza della civiltà e il mare di tenebre che è dentro di noi. La tradizionale struttura del romanzo esotico, che riportando a casa i suoi eroi in definitiva incontaminati o facendoli morire ormai degenerati nello spazio dell'alterità, finiva sempre per restituire allo spazio dell'identità la sua originaria e illusoria innocenza, subisce dunque qui una profonda modificazione. Se *Heart of Darkness* non è più un romanzo di formazione del senso tradizionale del termine¹⁶¹, esso è però senz'altro uno dei testi che pongono le basi di una moderna rielaborazione di questa forma narrativa, fondata per l'appunto sull'incontro fra la struttura del romanzo d'avventura e quella del romanzo di formazione. All'interno di questa nuova forma simbolica, l'avventura non è più, come nel tradizionale romanzo d'avventura ottocentesco, una parentesi aperta all'interno del tessuto spazio-temporale della biografia quotidiana, una fuga spensierata priva di conseguenze, e diventa il nuovo motore dell'esperienza, ciò che permette a chi la vive di accedere alla conoscenza di se stesso e del proprio mondo. «Roman d'aventures psychologique», come diceva Rivière, o più precisamente «romanzo d'iniziazione»: ecco il termine che a mio avviso meglio definisce questa forma narrativa, la cui struttura è in effetti quella di un viaggio iniziatico attraverso la notte oscura della coscienza, segnato da una serie di choc, di traumi successivi, che costituiscono altrettante rivelazioni, fino all'accesso alla luce della verità rivelata che trasforma definitivamente chi ha compiuto questo percorso¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Sull'impossibilità della forma tradizionale del romanzo di formazione nel XX secolo, vedi F. MORETTI, "Un'inutile nostalgia di me stesso". *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898–1914*, in Id., *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 257–73. Fra le varie ragioni che determinano la scomparsa del romanzo di formazione classico Moretti cita anche l'irruzione della nuova realtà dell'inconscio, che distrugge quell'unità dell'io che costituiva la massima aspirazione del *Bildungsroman*.

¹⁶² Franco Moretti spiega che il tempo del romanzo di formazione è «un presente "individualizzato", [...] continua opera di riorganizzazione di ciò che è trascorso, e progettazione di ciò che verrà. È un presente elastico, espanso, inesauribile: l'esatto contrario del "qui ed ora" ultimativo della tragedia. E non solo della tragedia: perché in tale rappresentazione della temporalità si tocca con mano l'assoluta incompatibilità tra il *Bildungsroman* [...] e quella "iniziazione" con cui tanto spesso lo si confonde». (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 48). Se Moretti cita come esempio di «iniziazione» *Il flauto magico* di Mozart–Schickaneder, le sue riflessioni possono però applicarsi anche all'elaborazione novecentesca del romanzo di formazione. Nella forma classica del *Bildungsroman*, scrive Moretti, «non si dà il momento

A differenza di Kurtz dunque, Marlow non si perde e torna in Europa carico del peso della conoscenza acquisita. Evidentemente, non si tratta qui della conoscenza funzionale progressivamente acquisita dall'eroe del romanzo di formazione ottocentesco: il principio di realtà, grande protagonista del romanzo di formazione classico, si è rivelato una “verità di superficie”, un semplice stratagemma per far fronte alla più profonda verità della propria *wilderness*. Si tratta invece, come poi diverrà canonico nella forma novecentesca del *romanzo d'iniziazione*, di una conoscenza scomoda e oscura: il velo squarciato sulla verità di Kurtz non rivela l'indicazione di una via al bene, di un compromesso felice fra l'individuo e il mondo in cui vive, ma soltanto la denuncia del male. Ciò che Marlow ora sa non lo aiuta ad adeguarsi al suo mondo, a trovarvi serenamente il suo posto, come era il caso per gli eroi del romanzo di formazione ottocentesco, ma al contrario dal quel mondo irrimediabilmente lo separa:

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 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 comprehend¹⁶³.

irreversibile in cui, d'un sol colpo, tutto viene deciso». (Ivi, p. 49) Nel romanzo d'iniziazione invece, il tempo è quello della “prova”, l'evento eccezionale che spezza in due la vita dell'eroe: «La prova iniziatica consiste giusto nell'accettare che il tempo si fermi, e la propria identità dilegui: consiste nell'accettare di *morire*, al fine di poter *rinascere*.» (Ivi, p. 49). L'importante, qui, è «fissare una meta, e concentrare tutte le proprie forze per l'attimo in cui essa si approssimi — l'attimo della prova». (Ivi, p. 50). Viceversa, nel *Bildungsroman* l'importante «è poter disporre *in ogni momento* delle proprie energie, e impiegarle per le mille occasioni che la vita stessa, via via, si incaricherà di offrire», (Ivi, p. 50). La prova del romanzo d'iniziazione «è un ostacolo: per accedere al proprio ruolo di adulto bisogna oltrepassare una barriera esterna [...]. La prova del *Bildungsroman* è invece un'occasione: non un ostacolo da superare restandone intatti, ma qualcosa che va *incorporato*, ché solo inanellando esperienze si costruisce una personalità». (Ivi, pp. 53–4). La mia ipotesi è che tutti questi elementi, che in opposizione al *Bildungsroman* appaiono costitutivi del romanzo d'iniziazione, siano in realtà mutuati dalla forma del romanzo d'avventura a partire dalla quale il romanzo d'iniziazione novecentesco si elabora. Sulla nozione di «romanzo d'iniziazione», vedi I. GUILLAUME, *Le Roman d'aventures depuis L'Ile au trésor*, l'Harmattan, Paris, 1999.

¹⁶³ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 224.

La missione di Marlow, la sua lealtà nei confronti di Kurtz, consiste ora nel trasmettere quella terribile verità. Si tratta di un compito quanto mai arduo, a cui Marlow non riesce ad adempiere nel momento cruciale in cui si trova infine di fronte all'«Intended», la fidanzata di Kurtz, che materializza la figura tradizionale della fidanzata bionda che il romanzo coloniale tendeva invece a confinare nel passato dei ricordi. A Bruxelles, al calare della sera, in un salotto borghese con un camino di marmo di una bianchezza fredda e monumentale e un pianoforte a coda simile a un cupo e lucente sarcofago, Marlow incontra dunque la fidanzata — il viso pallido in contrasto con il nero dell'abito a lutto — e man mano che il colloquio procede egli si allontana sempre più dalla verità che vorrebbe dirle, accumulando le omissioni e lasciandola parlare della grandezza di Kurtz, del suo spirito generoso, del suo nobile cuore, fino alla menzogna finale e definitiva: «The last word he pronounced was — your name», le dice Marlow, mentre tutto intorno a loro sente il crepuscolo sussurrare l'orrenda verità, «a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of rising wind. “The horror! The horror!”»¹⁶⁴.

«I could not tell her: It would have been too dark — too dark altogether»¹⁶⁵. Si conclude così, con il tradimento della verità di Kurtz e una consolatoria e melodrammatica menzogna, il racconto di Marlow. «I was within a hair's-breadth of the last opportunity for pronouncement, and I found with humiliation that probably I would have nothing to say»¹⁶⁶, confessava Marlow subito dopo la morte di Kurtz che invece — lui sì — era riuscito a pronunciarsi. Tuttavia, se alla fidanzata egli non riesce a dire la verità, ai suoi ascoltatori invece — e a noi — Marlow la dice, cogliendo infine quell'occasione estrema di pronunciarsi che credeva di aver perduto.

«Ma, ecco, *come* quella verità può essere detta?», si chiede necessariamente Sertoli, perché

¹⁶⁴ Ivi, p. 242.

¹⁶⁵ Ivi, p. 244.

¹⁶⁶ Ivi, p. 222.

chiedersi ciò equivale a scendere al livello forse più profondo di *Heart of Darkness*, là dove in questione è la possibilità stessa, per Marlow/Conrad, di *dire* l'esperienza di un viaggio che, in quanto avvenuto nel “cuore delle tenebre”, si è spinto oltre i confini del linguaggio. Non appartengono forse, il linguaggio e le parole, alla luce della coscienza, e dunque come *possono* dire ciò che a essa si sottrae: l'oscurità dell'inconscio, l' “orrore”¹⁶⁷?

Se Kurtz è stato il «punto culminante» dell'*esperienza* di Marlow, da questo punto di vista egli è anche l'esempio essenziale a partire dal quale si costruisce la *narrazione* che Marlow farà di quell'esperienza. Se Kurtz è l'incarnazione del cuore di tenebra della civiltà occidentale di cui parla Marlow, se è colui che «ha vissuto tutte le illusioni e le disillusioni della civiltà, ha sognato i suoi sogni e sofferto i suoi incubi»¹⁶⁸, egli è anche il simbolo del linguaggio di quella civiltà, a cui Marlow dovrà necessariamente ricorrere: «A voice! a voice! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart»¹⁶⁹. Fin dall'inizio, Kurtz è stato per Marlow soprattutto una voce. Quando, avvicinandosi alla Stazione Interna, Marlow crede che Kurtz sia morto, la sua delusione è quella di non potere mai più sentirlo parlare:

I couldn't have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr. Kurtz. *Talking with...* I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to — a talk with Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, “Now I will never see him,” [...] but, “Now I will never hear him.” *The man presented himself as a voice*¹⁷⁰.

Nei racconti uditi da Marlow su Kurtz infatti, fra le molte «doti» che gli si attribuivano quella gli appariva dominare era proprio «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 impe-

¹⁶⁷ G. SERTOLI, *op. cit.*, pp. XXXVII–XXXVIII.

¹⁶⁸ Ivi, p. XXXIII.

¹⁶⁹ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 214.

¹⁷⁰ Ivi, p. 148. [*N.d.A. corsivo mio*].

netrable darkness»¹⁷¹. Il luogo in cui maggiormente risuona questo ambivalente linguaggio di Kurtz, allo stesso tempo sublime torrente di luce e ingannevole flusso scaturito dal cuore di tenebra, è evidentemente il celebre Rapporto scritto da Kurtz per la Società per la soppressione dei costumi selvaggi. Il Rapporto è una sarcastica imitazione della retorica coloniale del progresso, in particolare di quella di re Leopoldo, che inaugurando la Conferenza geografica internazionale del 1876 aveva esaltato la «missione» delle nazioni europee in Africa. Alla luce di quello che Marlow scoprirà alla fine del suo percorso, e alla luce di quello che il lettore già sa grazie alle anticipazioni fornite dalla narrazione, la vibrante eloquenza di Kurtz assume però l'aspetto di un presagio sinistro. Lo stadio di sviluppo raggiunto dalla civiltà occidentale, sostiene Kurtz, è tale per cui «we [...] must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings»; «by the simple exercise of our will», dunque, «we can exert a power for good practically unbounded»: «It gave me the notion of an exotic Immensity ruled by an august Benevolence»¹⁷², commenta Marlow. Sappiamo bene come Kurtz abbia invece dominato quell'«Immensità esotica» non già nella forma di un'«augusta Benevolenza», ma al contrario in quanto Male assoluto, raziando, aggredendo, tiranneggiando. Questa consapevolezza è efficacemente restituita dal rapporto stesso, nella nota scribacchiata con mano malferma in fondo all'ultima pagina, aggiunta evidentemente in un secondo tempo, quando «his — let us say — nerves went wrong»¹⁷³: «Exterminate all the brutes!»¹⁷⁴. L'ultima frase del rapporto è «luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky»¹⁷⁵, dice Marlow rielaborando ancora il consueto *leitmotiv* simbolico e offrendo all'improvvisa irruzione della pulsione repressa l'aspetto non già di una tenebra, ma di una luce abbagliante che esplode in un cielo sereno: la luce tremenda che rivela a Marlow l'oscurità dell'inconscio che mina la fittizia coerenza della coscienza. Durante il viaggio di ritorno però, il racconto del discorso di Kurtz si elabora in una serie di immagini che vanno oltre la sem-

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ivi*, pp. 156–8.

¹⁷³ *Ivi*, p. 156.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 158.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

plice ambivalenza repressione/ritorno del represso incarnata dal Rapporto. Alla fine, il famoso dono dell'eloquenza di Kurtz non è altro che un linguaggio ridotto in macerie, i brandelli di una coscienza distrutta:

Kurtz discoursed. A voice! a voice! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart. [...] The wastes of his very brain were haunted by shadowy images now — images of wealth and fame revolving obsequiously round his unextinguishable gift of noble and lofty expression¹⁷⁶.

È questa l' «impenetrable darkness» osservata da Marlow «as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines»¹⁷⁷, ed è questa la tenebra che Kurtz stesso riesce infine a vedere e a giudicare. Non è un caso se la rivelazione finale della verità è offerta a Marlow non già dalle azioni di Kurtz, ma dalle sue *parole*. «La “lotta” che egli ingaggia contro di sé, e di cui Marlow è testimone,» scrive Sertoli, «è lotta per respingere “fino all’ultimo” l’insorgenza di quell’*ombra* che, dopo averlo risucchiato, preme ora sulla coscienza e chiede di essere *detta*. [...] Solo nell’attimo estremo di quella morte che segna il disfarsi del linguaggio, il doppio — l’ombra — accede alla coscienza e si fa parola: “L’orrore! l’orrore!”»¹⁷⁸.

Come rendere conto, allora, di quell’ombra che diventa visibile solo nel disfarsi del linguaggio, nelle macerie della coscienza?

I’ve been telling you what we said — repeating the phrases we pronounced — but what’s the good? They were common everyday words — the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Ivi, p. 214.

¹⁷⁷ Ivi, p. 218.

¹⁷⁸ G. SERTOLI, *op. cit.*, p. XXXIX.

¹⁷⁹ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 208.

«It seems to me I'm trying to tell you a dream», dice Marlow ai suoi ascoltatori, ma raccontare un sogno senza ridurlo alla falsa coerenza del linguaggio comunicante della coscienza è impossibile,

a vain attempt [...] because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingly of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams... [...] No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence — that which makes its truth, its meaning — its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live as we dream, alone...¹⁸⁰

È qui che la narrazione stessa di Marlow — e di Conrad — si pone in causa, riflette su se stessa e apre nel tessuto del racconto delle pause, dei silenzi, degli appelli ai suoi ascoltatori — «Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?»¹⁸¹ — perché tentino di capire, nonostante tutto, l'essenza indicibile di quello che Marlow sta tentando di raccontare: «Why do you sigh in this beastly way, somebody? Absurd? Well, absurd. [...] This is the worst of trying to tell...»¹⁸².

Eppure, dopo che ci si è lasciati definitivamente alle spalle la fede nell'illusoria pienezza del linguaggio, bisognerà pur trovare un modo di *dire* la verità. Non la verità dell'Africa, che dopo il vano ricorso al serbatoio degli stereotipi esotici rimane in definitiva inconoscibile e «unspeakable» come i riti notturni nella foresta. La verità del cuore di tenebra dell'identità occidentale invece, può e deve essere detta. Se Marlow ha scelto, come scrive Sertoli, «di vivere “scetticamente” nella menzogna», per «testimoniare che essa è tale e che la verità sta *altrove*»¹⁸³, allo stesso modo la sua narrazione accetta di ricorrere alla falsità del linguaggio soltanto per smascherarla in quanto tale, «disarticolando il linguaggio, intaccandolo, fessurandolo»¹⁸⁴. Nelle sue crepe, nelle sue incertezze, nelle sue elusioni, nella moltiplicazione degli aggettivi enfaticamente vaghi che tentano di riprodurre fenome-

¹⁸⁰ Ivi, p. 82.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Ivi, p. 150.

¹⁸³ G. SERTOLI, *op. cit.*, p. XXXV.

¹⁸⁴ Ivi, p. XLIII.

nologicamente qualcosa di ignoto che si offre allo sguardo soltanto attraverso una superficie disperatamente opaca¹⁸⁵ e che così facendo segnalano i limiti del linguaggio, riusciamo a intravedere l'oscurità sotto-stante: «*To make darkness visible*: questa è la funzione che Conrad (Marlow) assegna all'atto del narrare»¹⁸⁶, scrive giustamente Sertoli. La narrazione di Marlow, spiegava il primo narratore in quella che è una fondamentale e indiretta dichiarazione di poetica, non è come i racconti dei marinai,

the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. [...] to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine¹⁸⁷.

L'innocente fiducia ottocentesca nelle possibilità del linguaggio e della narrazione è sparita e quello che resta è appena un bagliore, un alone luminoso che crea intorno a sé una zona di penombra, la luce incerta di un racconto che si sforza di restare in bilico sulla soglia fra la coscienza e la tenebra sottostante — «a kind of light», «sombre enough» e «not very clear. No, not very clear»¹⁸⁸. Il romanzo si conclude con un simbolico tributo agli sforzi compiuti dalla narrazione. Se nell'*incipit* il primo narratore guardava il fiume «in the august light of abiding memories»¹⁸⁹ ora invece, dopo aver ascoltato il racconto di Marlow, egli riesce infine a vederne la tenebra: «[it] seemed to lead into the heart of an immense darkness»¹⁹⁰, come quell'altro fiume che Marlow ha risalito fino ad arrivare a Kurtz e alla verità che è in definitiva riuscito a *dire*.

¹⁸⁵ P. COATES, *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Macmillan, Basingstoke, (UK), 1988, pp. 71–2.

¹⁸⁶ G. SERTOLI, *op. cit.*, p. XLIII.

¹⁸⁷ J. CONRAD, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., p. 10.

¹⁸⁸ Ivi, p. 16.

¹⁸⁹ Ivi, p. 6.

¹⁹⁰ Ivi, p. 244.

Nota conclusiva

«La storia letteraria», scrive Moretti,

non ha mai cessato di essere *histoire événementielle*, dove gli “eventi” sono i capolavori, o le grandi individualità. [...] È un quadro che condanna il concetto di genere a una funzione gregaria, marginale: come indica nel modo più reciso la coppia formalista convenzione — straniamento, esso vi compare come puro e semplice *sfondo*, piano opaco utile solo a far spiccare con maggior risalto la *diversità* del capolavoro. Così come l’“evento” spezza e ridicolizza le leggi della continuità, il capolavoro sta lì a mostrare il trionfo sulla norma, l’irriducibilità di ciò che è veramente grande. [...] In questione [...] è l’*orientamento* che deve assumere lo sguardo dello storico: se egli debba guardare solo ciò che è *alle spalle* del capolavoro, sottolineando in modo unilaterale uno stacco, uno strappo del tessuto storico — o se invece, mostrando le conseguenze di ogni grande opera, ne debba accentuare la funzione di vera e propria produttrice di “stabilità” storica¹.

Il percorso di questo saggio comincia con le convenzioni dei romanzi coloniali e termina con un capitolo interamente dedicato allo straniamento di quelle convenzioni operato da *Cuore di tenebra*. Cosa significa questo? Che ho guardato *alle spalle* del capolavoro per dare maggior risalto alla sua diversità, al suo trionfo sulla norma? In un certo senso sì, perché *Cuore di tenebra* indubitabilmente strania, sovverte e destabilizza le convenzioni del romanzo coloniale, e spero di aver fornito qui tutte le prove necessarie a dimostrarlo. Questo non implica però necessariamente una riduzione del romanzo coloniale a semplice *sfondo*, a piano opaco utile solo a far spiccare il capolavoro che se ne distacca. In realtà, come ho spiegato nell’Introduzione, il punto di partenza della mia ricerca non è stato *Cuore di tenebra*, il singolo capolavoro, ma per l’appunto la grande massa dei romanzi coloniali. Nel mio percorso Conrad è arrivato dopo e l’analisi di *Cuore di tenebra* contenuta nel capitolo conclusivo di questo saggio è *una conseguenza* dell’analisi del romanzo coloniale, che la precede e che costituisce la condizione *sine qua non* del *close reading* del testo. Quello che voluto innanzi tutto dimostrare nel capitolo dedicato a

¹ F. MORETTI, *L’anima e l’arpa*, cit., pp.16–17.

Cuore di tenebra è che il romanzo di Conrad *si capisce meglio se si conoscono le convenzioni del romanzo coloniale*. Si capisce meglio il senso del suo discorso, ma si capiscono meglio anche una serie di innovazioni formali che, guardando non più alle spalle ma alle «conseguenze di ogni grande opera», saranno poi tipiche della narrazione modernista. Accettando la sfida lanciata da Moretti alla storia letteraria, vorrei ora fare un ulteriore passo in avanti su questa strada e concludere con un ribaltamento di prospettiva.

Abbiamo visto che *Cuore di tenebra* «strania» le convenzioni del romanzo coloniale. Ipotizziamo ora che questo straniamento consista non tanto e non solo in una frattura rispetto al passato, ma piuttosto in un'elaborazione che le porta a compimento, che ne rivela le potenzialità fino ad allora mai sfruttate, che ne offre una soluzione formale più efficace.

We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there. At night sometimes the roll of drums behind the curtain of trees would run up the river and remain sustained faintly, as if hovering in the air high over our heads, till the first break of day. Whether it meant war, peace, or prayer we could not tell. The dawns were heralded by the descent of a chill stillness; the woodcutters slept, their fires burned low; the snapping of a twig would make you start. We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil. But suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us — who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled, as sane men would be before an enthusiastic outbreak in a madhouse. We could not understand because we were too far and could not remember because we were travelling in the night of first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign — and no memories. 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 worst of it — the 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 uproar. 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 comprehend².

Questa è l'immagine iconica dell'esotismo perturbante, che si imprime e si riproduce nell'immaginario collettivo. Questa, e non le giungle del romanzo coloniale. Me ne sono resa conto soltanto alla fine, rileggendo Conrad dopo aver studiato i romanzi coloniali: la sua versione è perfetta, le altre sono delle approssimazioni. Un passaggio come quello appena citato condensa tutti i frammenti eterogenei dell'immaginazione esotica e leggendolo ci si rende conto che era proprio questa l'immagine che avevamo in mente, quella che corrisponde esattamente alla nozione comune di esotismo perturbante.

Perché? Che cosa fa Conrad in un passaggio come questo che invece non fanno gli altri romanzi coloniali? La risposta, credo, è che Conrad, a differenza degli altri, utilizza fino in fondo il potenziale perturbante dell'esotismo: quella sospensione del tempo in cui il senso della realtà circostante sembra sfuggire alla percezione, in cui l'alterità esotica precipita verso un orizzonte di significati rimossi. Se nei romanzi coloniali tutto questo era contenuto in un breve momento di vertigine, qui esso viene invece dilatato in un racconto che riassume ed elabora i *topoi* tradizionali dell'esotismo *fin-de-siècle*, piegandoli alla costruzione di una *suspense* che prepara la rivelazione della verità nascosta. Il rullare dei tamburi nell'immobile quiete della foresta; le immagini frammentarie degli uomini che si agitano sulla riva; lo sguardo dei bianchi su di loro paragonato a quello di «uomini sani di mente di fronte a un'esplosione di frenesia in un manicomio»; l'alterità pulsionale percepita come «qualcosa di mostruoso e di libero»; l'esplorazione e la conquista coloniale come presa di possesso di «un retaggio maledetto» che si può soggiogare «solamente a prezzo di profonde angosce e infinite fatiche»; l'alterità vista come passato della civiltà, come «una terra preistorica» abitata da «un'umanità preistori-

² J. Conrad, *Cuore di tenebra/Heart of Darkness*, cit., pp. 108–12.

ca»³. All'interno di questo universo stranamente irrealmente irrompe la rivelazione del cuore di tenebra nascosto nella perturbante ambivalenza dello sguardo esotico. Il passaggio della focalizzazione dal cuore di tenebra della *wilderness* a quello della «civiltà» è segnato da tre puntini di sospensione che vengono a interrompere la descrizione iterativa dello spazio dell'alterità: «laggiù ci si trovava in presenza di qualcosa di mostruoso e di libero, qualcosa che non aveva niente di terrestre. E gli uomini... no, non erano inumani»⁴. Nella percezione che quegli uomini non fossero inumani è contenuta la rivelazione di una verità «che dava i brividi»: «il senso di una remota parentela fra noi e quel selvaggio tumulto appassionato», il riconoscimento all'interno di sé di «una traccia di rispondenza alla terribile schiettezza di quel baccano», il «vago sospetto» che il cuore di tenebra della *wilderness* contenesse un significato che anche l'uomo bianco, « — lui ormai così remoto dalla notte delle età primordiali — poteva capire»⁵. Nessun romanzo coloniale aveva mai spinto il perturbante così lontano, sfruttandone fino in fondo le potenzialità conoscitive. Non appena intravisto, il legame profondo che nei romanzi coloniali univa l'identità occidentale all'alterità esotica si trasformava in un «sortilegio», nell'effetto di un'azione malvagia compiuta da un antagonista esotico, distogliendo lo sguardo dalla tenebra della civiltà per rivolgerlo nuovamente al più rassicurante cuore di tenebra di un'alterità nemica e riassorbendo il potenziale conoscitivo del perturbante nella tensione convenzionalmente instaurata dal racconto fantastico fra naturale e soprannaturale.

Ribaltando la prospettiva e leggendo l'esotismo perturbante di *Cuore di tenebra* non più come una sovversione delle convenzioni del romanzo coloniale ma piuttosto come la loro più compiuta elaborazione formale, la conclusione della nostra analisi non cambia. Il punto d'arrivo del percorso è lo stesso: il Modernismo, e il ruolo dell'esotismo perturbante nell'elaborazione di alcune delle sue fondamentali caratteristiche. Guardando alle conseguenze della «grande opera», considerandone «la funzione di vera e propria produttrice di “stabilità” storica»⁶, non possiamo che ribadire ancora una volta

³ Ivi, pp. 109–11.

⁴ Ivi, p. 111.

⁵ Ivi, p. 111–13.

⁶ F. MORETTI, *L'anima e l'arpia*, cit. p. 17.

l'importanza delle convenzioni a cui abbiamo dedicato i primi tre capitoli di questo saggio, limitandoci ad aggiungere che l'elaborazione fornita da *Cuore di tenebra* contribuisce a fondare e a rendere riproducibile quel tipo di rappresentazione problematica della coscienza che sarà uno dei tratti distintivi della narrazione modernista.

Bibliografia

Corpus

- CONRAD J., *Cuore di tenebra/ Heart of Darkness* (1902), Einaudi, Torino, 1999.
- DUBARD M., *Fleur d'Afrique*, Ollendorff, Paris, 1894.
- DUBARD M., GRASSET E., *Deux petites sauvages. Souvenirs de guerre et de mer*, Dreyfous, Paris, 1886.
- HARRY M., *Petites épouses* (1902), Flammarion, Paris, 1928.
- LOTI P., *Le Mariage de Loti* (1880), Flammarion, Paris, 1991.
- ID., *Le Roman d'un spahi* (1881), Gallimard, Paris, 1992.
- DE RAULIN G., *Owanga. Amours exotiques*, Bibliothèque artistique et littéraire, Paris, 1897.
- RIDER HAGGARD H., *King Solomon's Mines* (1885), Oxford University Press, Oxford, 1989.
- ID., *She* (1887), Oxford University Press, Oxford, 1998.
- STARBACH G., BAUDENNE A., *Sao Tiampa épouse laotienne* (1912), Kailash Editions, Paris, 1993.
- VERNE J., *Le Village aérien* (1901), Editions Ombres, Toulouse, 1999.
- VIGNE D'OCTON P., *L'Amour et la mort*, Flammarion, Paris, 1899.
- ID., *Chair noire*, Lemerre, Paris, 1889.

Opere critiche

- ACHEBE C., *An Image of Africa. Racism in Conrad's Heart of Darkness*, in ID., *Hopes and Impediments. Selected Essays 1965-1987*, Heinemann, London, 1988.
- ANGLES A., *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. La formation du groupe et les années d'apprentissage*, Gallimard, Paris, 1978.
- APOLLINAIRE G., *Le Douanier*, in "Les Soirées de Paris", n° 20, 15 gennaio 1914.

- AUBRY G.J., *Joseph Conrad. Life and Letters*, Doubleday, Page & Co., New York, 1927.
- AUERBACH N., *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.), London, 1982.
- BARR S., *Gide traduit Conrad*, in *André Gide et l'Angleterre. Actes du colloque de Londres*, Birbeck College, London, 1986.
- BARTHES R., *Préface à Aziyadé*, in Id., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.
- BATAILLE G., *L'Erotisme*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
- BECHTEL D., BOUREL D., LE RIDER J. (a cura di), *Max Nordau. 1849-1923*, Éditions du Cerf, Paris, 1996.
- BIVONA D., *Desire and Contradiction. Imperial Visions and Domestic Debates in Victorian Literature*, Manchester University Press, Manchester, 1990.
- BONGIE C., *Exotic Memories. Literature, Colonialism and the Fin-de-Siècle*, Stanford University Press, Stanford, 1991.
- BOULAY R., *Hula hula, pilou pilou, cannibales et vahinés*, Éditions du chêne, Paris, 2005.
- BOULESTEIX F., *Arabesque et totem. Confluence des motifs végétaux et scripturaux dans l'œuvre de Pierre Loti*, in "Les Carnets de l'exotisme", 3, 2002.
- BRANTLINGER P., *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism*, Cornell University Press, Ithaca (New York), London, 1988.
- BROOKS P., *An Unreadable Report. Conrad's Heart of Darkness*, in E. Jordan (a cura di), *New Casebooks. Joseph Conrad*, St. Martin's Press, New York, 1996.
- BROWN D., *The Modernist Self*, Macmillan, Basingstoke, (UK), 1989.
- BRUNETIERE F., *La Banqueroute du Naturalisme*, in "La Revue des Deux Mondes", 1 settembre 1887.
- BUISINE A., *Tombeau de Loti*, Klincksieck, Paris, 2001.
- CARABINE K. (a cura di), *Joseph Conrad. Critical Assessments*, Helm Information, Robertsbridge, (UK), 1992.
- CARMAGNANI P., *Le Mariage de Loti et les premières photographies de Tahiti. Fantômes et fantômes de l'Autre*, in *Actes du XXXIIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2006.

- CAWELTI J. G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1976.
- COATES P., *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Macmillan, Basingstoke, (UK), 1988.
- CONRAD J., *Geography and Some Explorers*, in Id., *Last Essays*, J.M. Dent, London, 1926.
- COX C.B., *Joseph Conrad. The Modern Imagination*, J.M. Dent, London, 1974.
- CHAMBERLIN J.E., GILMAN S.L. (a cura di), *Degeneration. The Dark Side of Progress*, Columbia University Press, New York, 1985.
- DE BOUGAINVILLE L.-A., *Voyage autour du monde (1771)*, La découverte, Paris, 1997.
- DIRAISON-SEYLOU O., *Psychologie de l'exotisme*, in Id., *Amours d'Extrême-Orient*, Carrington, Paris, 1905.
- DUBOIS J., *Romanciers français de l'instantané au XIXe siècle*, Académie Royale de langue et littérature française, Bruxelles, 1963.
- DUNCAN I., *Modern Romance and the Transformations of the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- FABIETTI U. (a cura di), *Alle origini dell'antropologia*, Boringhieri, Torino, 1980.
- FREUD S., *Il perturbante (1919)*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969.
- ID., *Standard Edition*, Hogarth Press, London, 1991.
- ID., *Totem e tabù (1913)*, Boringhieri, Torino, 1997.
- GAUGAIN C. (a cura di), *Afrique, terre d'aventure*, in A.-M. Boyer, D. Couégnas, *Poétiques du roman d'aventures*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2004.
- GIDE A., *Journal*, Gallimard, Paris, 1951.
- GILBERT S.M., GUBAR S., *No Man's Land*, Yale University Press, New Haven, London, 1988.
- GREEN C., *Souvenirs du Jardin des Plantes. Rendre l'exotique étrange à nouveau*, in C. Guillot, *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2006.
- GREEN M., *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, Routledge & Kegan, London, 1980.
- GRIFFITH J.W., *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. "Bewildered Traveller"*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

- GUILLAUME I., *Le roman d'aventures depuis L'île au trésor*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, Vanves, (FR), 1984.
- IRESON N., *Les peintures de Rousseau. Le familier rendu étrange*, in C. Guillot, *op. cit.*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2006.
- JALOUX E., *Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais*, in *Homage à Joseph Conrad (1857–1924)*, Gallimard, Paris, 1991 (1924).
- JAMES H., *The Art of Fiction*, (1884), in J. Adam Smith (a cura di), *Henry James and Robert Louis Stevenson*, Rupert Hart–Davis, London, 1948.
- LACOSTE F., *L'Élection de Loti à l'Académie Française*, in *Loti en son temps. Colloque de Paimpol*, Presses Universitaires, Rennes, 1994.
- LECLERC G., *Anthropologie et colonialisme*, Fayard, Paris, 1972.
- LEVI-STRAUSS C., *Le totémisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- LICHACĚV D.S., *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in J.M. Lotman, B.A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino, 1973.
- LOTHE J., *Conrad's Narrative Method*, Oxford University Press, Oxford, 1989.
- LOTI P., *Le Roman d'un enfant*, Flammarion, Paris, 1988.
- MARGUERON D., *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- MARIN L., *La Voix Excommuniée*, Édition Galilée, Paris, 1981.
- MELOT J.–P., *Pierre Loti, les escales du temps*, in “Les Carnets de l'exotisme”, 3, 2002.
- MILLER C.L., *The Discoursing Heart. Conrad's Heart of Darkness*, in E. Jordan (a cura di), *op. cit.*, St. Martin's Press, New York, 1996.
- MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.
- Id., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005.
- Id., *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 1994.
- Id., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.
- Id., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987.

- NIPI-ROBIN J., *Pierre Loti et l'indicible*, in "Les Carnets de l'exotisme", 3, 2002.
- ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.
- ID., *Per una teoria freudiana della Phèdre*, Einaudi, Torino, 1987.
- PEARSON R., *Archaeology and Gothic Desire. Vitality Beyond the Grave in H. Rider Haggard's Ancient Egypt*, in R. Robbins, J. Wolfreys (a cura di), *Victorian Gothic. Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, (UK), 2000.
- PICK D., *Faces of Degeneration. A European Disorder, 1848-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1986.
- PROPP V., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.
- PRITCHETT V.S., *Haggard still riding*, in "New Statesman", LX, 27 agosto 1960.
- PUNTER D., *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Longman, London, 1980.
- PUTNAM W.C., *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et André Gide*, Anna Libri, Stanford University, 1990.
- RAIMOND M., *La Crise du roman*, José Corti, Paris, 1985.
- RIDER HAGGARD H., *About Fiction*, in "Contemporary Review", febbraio 1887.
- RIVIERE J., *Le roman d'aventures* (1913), in Id., *Nouvelles Etudes*, Gallimard, Paris, 1947.
- SAID E.W., *Culture and Imperialism*, Vintage, London, 1993.
- SCICUTELLA A., *Joseph Conrad e le lettere francesi. Da Henry Davray a André Gide*, in "Contesti", VII, settembre 1994, Bari.
- SERTOLI G., "Introduzione", in J. Conrad, *op. cit.*, Einaudi, Torino, 1999.
- SHERRY N. (a cura di), *Conrad. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London, 1973.
- SOZZI L. (a cura di), *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
- STEVENSON R. L., *A Gossip on Romance* (1882), in Id., *Memories and Portraits*, Chatto & Windus, London, 1909.

- ID., *A Humble Remonstrance* (1884), in J. Adam Smith, *op. cit.*.
- SULLIVAN A. (a cura di), *British Literary Magazines*, Greenwood Press, Westport, London, 1983.
- TADIE J.-Y., *Le roman d'aventures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- TODOROV T., *Connaissance du vide. Au Cœur des ténèbres*, in Id., *Les Genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.
- ID., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- TREHIN J.-Y., *Tahiti. L'Eden à l'épreuve de la photographie*, Gallimard, Paris, 2003.
- UHDE W., *Henri Rousseau*, Figuière, Paris, 1911.
- VERCIER B., *Loti, écrivain de son temps*, in *Loti en son temps*, cit., Presses Universitaires, Rennes, 1994.
- ID., "Préface", in P. Loti, *Le Mariage de Loti*, Flammarion, Paris, 1991.
- VERSINS P., *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1972.
- ZWEIG P., *The Adventurer*, J.M. Dent, London, 1974.
- WATT I., *Conrad in the Nineteenth Century*, California University Press, Berkeley, 1979, Chatto & Windus, London, 1980.
- ID., *Ideological Perspectives. Kurtz and the Fate of Victorian Progress*, in E. Jordan (a cura di), *op. cit.*, St. Martin's Press, New York, 1996.
- WATTS C., "A Bloody Racist". *About Achebe's View of Conrad*, in "Yearbook of English Studies", 13, 1983.
- ID., *Conrad's Heart of Darkness. A Critical and Contextual Discussion*, Mursia International, Milano, 1977.
- WHITE A., *The Uses of Obscurity. The Fiction of Early Modernism*, Routledge, London, 1981.
- WHITE A., *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

OGGETTI E SOGGETTI

1. Bartolo Anglani
La lumaca e il cittadino
2. Paola Carmagnani
Lo spazio coloniale e il romanzo

Finito di stampare nel mese di dicembre del 2011
dalla «Ermes. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma