

LUMINA

Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata

Fondata da Enrica Salvaneschi

IV

Fascicoli 1–2

2020

Diretta da

Rosa Ronzitti e Simone Turco

Università degli Studi di Genova

Comitato scientifico

- Vittorino Andreoli, New York Academy of Sciences
Paolo Becchi, Università degli Studi di Genova
Alessandro Boidi, Università degli Studi di Genova
Guido Borghi, Università degli Studi di Genova
Peter Burke, Emmanuel College, Cambridge
Rita Caprini, Università degli Studi di Genova
Albio Cesare Cassio, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
Stefano–Maria Evangelista, Trinity College, Oxford
Diego Fusaro, Istituto Alti Studi Strategici e Politici, Milano
Jonathan Galassi, Farrar, Straus and Giroux
Marie–Rose Guelfucci, Université de Franche–Comté
Wouter J. Hanegraaff, Universiteit van Amsterdam
Massimo Introvigne, CESNUR
Chiara Italiano, Scuola Normale Superiore di Pisa
S.T. Joshi, Brown University (Providence, Rhode Island)
Marco Martin, Università degli Studi di Genova
Guido Fabrizio Milanese, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)
Gabriella Ottone, Université de Franche–Comté, Universidad de Sevilla
Leonardo Paganelli, Università degli Studi di Genova
Fabio Porchi, Università degli Studi di Genova
John Paul Russo, University of Miami
Velizar Sadovski, Österreichische Akademie der Wissenschaften
Francesca Irene Sensini, Université Nice Sophia Antipolis
Sonu Shamdasani, University College London
Massimo Stella, Università Ca’ Foscari Venezia
Ariel Toaff, Bar–Ilan University
Andrea Torre, Scuola Normale Superiore di Pisa
Fiorenzo Toso, Università degli Studi di Sassari

Segreteria di redazione

Diego Terzano, Matteo Macciò



LUMINA

Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata



*... perché i re granchi
D'oppugnar l'abbici non fur mai stanchi.*

Giacomo Leopardi

La rivista si propone di concretizzare, in un numero annuale, ricerche che spaziano nell'ambito della Linguistica storica e della Letteratura comparata senza preclusioni geografiche e temporali, secondo una rigorosa impostazione di analisi testuale e semantica svolta su testi in lingua originale. Essa intende proseguire il magistero e l'attività di studio di Enrica Salvaneschi, classicista e titolare della cattedra di Letterature comparate dell'Università degli Studi di Genova. L'idea di unire linguistica e letteratura, classicità e modernità, va incontro sia a esigenze di tipo scientifico (interdisciplinarietà) sia alla necessità di ricucire uno strappo immotivato tra le varie materie.

rivistalumina@gmail.com

I contributi pubblicati sulla rivista sono sottoposti a revisione tra pari. Le afferenze dei membri del Comitato Scientifico indicate nella pagina precedente si riferiscono o a dove questi svolgono la propria attività o alle sedi in cui hanno compiuto i propri studi.



Copyright © MMXXI

ISBN 979-12-80414-28-1
ISSN 2611-1195

Registrazione presso il Tribunale Ordinario di Genova
n. 2 del 16 gennaio 2018

LUOGO E DATA DI PUBBLICAZIONE
ROMA 25 MARZO 2021

Indice

| | |
|---|-----|
| Ut sacra faciamus. <i>Inferenze e interferenze del sacro tra linguistica, filosofia, letteratura e arti</i> a cura di Rosa RONZITTI e Simone TURCO | 7 |
| Alessandro MUSSINI <i>The Ditch: Death and the Sun within the Henge. Musing about the Archaeology of Stonehenge, the Sacred and the “Unanswered Question”..</i> | 9 |
| Antonio PANAINO <i>The “Mental” Dimension of Evil in the Mazdean Perspective.....</i> | 45 |
| Paolo OGNIBENE <i>Religione e sfera del sacro nel lessico osseto</i> | 79 |
| Rosa RONZITTI <i>Nuove etimologie per σφίγξ ‘sfinge’ (con osservazioni aggiuntive su it. fica)</i> | 107 |
| Agnese PISONI <i>«Chi avrà toccato cadavere umano rimarrà impuro» (Numeri 19, 11). Purità e impurità sepolcrale a confronto fra l’Antico Testamento e la religione babilonese.....</i> | 123 |
| Andrea COLORIO <i>Between “Prelaw” and “Law”. Magico-Religious Heritage and the Integration of Public and Sacred in Ancient Greece.....</i> | 149 |
| Fabio PORCHI <i>Il κολοσσός, o sulla coscienza infelice.....</i> | 175 |
| Renato GIOVANNOLI <i>«Ces régions circoncentrales». Rabelais e la geografia simbolica delle regioni artiche nel Rinascimento. Parte prima.....</i> | 193 |
| Carlo BASSO <i>Gli eremiti del Persiles, tra fede e ironia</i> | 225 |
| Simone TURCO <i>That ravishing light of a naked Spirit. Interpretazione scritturale, ambiguità e dottrina sub specie Ranter</i> | 257 |

| | |
|--|-----|
| Francesca Irene SENSINI | |
| Sacrée Salomé. <i>Misticismo con delitto nella Salomé di Oscar Wilde</i> | 279 |
| Paola CARMAGNANI | |
| <i>Il racconto d'iniziazione. Forme del sacro nella rappresentazione dell'esperienza moderna</i> | 301 |
| Simona PORRO | |
| <i>Rappresentazioni messianiche nella Jewish Renaissance degli anni Settanta: il caso di Arthur A. Cohen e Jerome Weidman</i> | 327 |
| Storia delle idee | |
| Massimo STELLA | |
| <i>A caverna platônica e o teatro da cidade: o mito do livro VII da República entre Bacantes, Rãs, Antígona e Paz</i> | 351 |
| Massimo STELLA | |
| <i>Pantopolion ton politeion. Pais corruptos, mães perversas, filhos parricidas: filosofia e teatro em torno da democracia entre Platão, Aristófanes e o fantasma de Édipo</i> | 373 |
| <i>Abstract</i> | 397 |

Il racconto d'iniziazione. Forme del sacro nella rappresentazione dell'esperienza moderna

Paola CARMAGNANI*

«Quando gli dei abbandonano il mondo e le religioni cessano di significare la loro alterità», scrive Marcel Gauchet a proposito dell'immensa trasformazione che segna l'Occidente moderno, «è il mondo stesso che comincia ad apparirci altro, a rivelare una profondità immaginativa che diventa l'oggetto di una ricerca speciale, dotata del suo fine in se stessa, e che rimanda soltanto a se stessa».¹ Rileggendo Weber e Durkheim, Gauchet mostra come il «disincanto del mondo» possa essere compreso, in senso più ampio, come «esaurimento del regno dell'invisibile»:² uscita dal regno della religione che della religione metabolizza però le funzioni, riorganizzando i dati e le articolazioni del vecchio ordine attraverso la metamorfosi e la ricomposizione dell'alterità religiosa all'interno stesso dell'individuo e del rapporto tra gli individui. È qui, nel momento in cui l'invisibile istituzionalizzato non è più fondamento dell'organizzazione sociale, che si manifesta il substrato antropologico ineliminabile del fenomeno religioso, spogliato di ogni contenuto dogmatico e trasformato in esperienza personale del sacro. Tenteremo di mostrare come questa moderna esperienza del sacro trovi una forma simbolica di rappresentazione all'interno di uno specifico modello narrativo, che, prendendo a prestito la struttura del rito d'iniziazione, racconta il momento di passaggio verso l'età adulta attraverso tutta una serie di figure che rinviano a un ambito "altro" dell'esperienza umana.

* Università di Torino.

¹ Marcel GAUCHET, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Torino: Einaudi, 1992, p. 297.

² Ivi, p. 10.

Formazione e iniziazione

Usiamo qui il termine “racconto d’iniziazione” per definire una particolare modalità di rappresentazione narrativa ancora profondamente radicata nell’immaginario contemporaneo, che trova le sue origini a partire dalla seconda metà del XIX secolo all’interno della letteratura inglese e nordamericana. In ambito anglosassone questo tipo di racconto viene chiamato *coming-of-age story*, con riferimento, essenzialmente, alla sua più nota espressione nordamericana e, per estensione, a tutti i tipi di storia ad essa assimilabili. In Italia invece, queste storie sono generalmente definite “racconti di formazione”: impropriamente assimilate, dunque, a un modello narrativo interamente diverso, tanto per la sua struttura quanto per il suo significato. La confusione fra “formazione” e “iniziazione” è tuttavia significativa, nella misura in cui rende conto di una serie di problematiche storico-culturali comuni a entrambe le forme, a partire dalle quali conviene operare una differenziazione per comprenderne la specificità. Per questo riprenderemo qui innanzi tutto i tratti salienti della celebre interpretazione offerta da Franco Moretti, che vede nel romanzo di formazione la “forma simbolica” della modernità.³ Nel suo saggio, Moretti introduce la nozione di “iniziazione”, concepita come una modalità narrativa e simbolica più arcaica, antitetica a quella della formazione «con cui tanto spesso la si confonde».⁴ In un altro saggio dedicato alla crisi del romanzo di formazione, Moretti abbandona tuttavia questi fondamentali spunti di riflessione, focalizzando invece l’analisi sulla biforcazione morfologica che fra Otto e Novecento determinerebbe da una parte una tardiva rielaborazione del romanzo di formazione (il cosiddetto “tardo romanzo di formazione”) e dall’altra la svolta modernista.⁵ L’antitesi formazione/iniziazione appare tuttavia decisamente più rilevante e produttiva, nella misura in cui mette in luce non soltanto un “prima” del romanzo di formazione ma, come vedremo, anche e soprattutto l’emergenza di un modello narrativo nuovo che, facendo riferimento a strutture più antiche, si elabora *parallelamente* al declino del romanzo di formazione, radicandosi durevolmente nell’im-

³ Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino: Einaudi, 1999.

⁴ Ivi, p. 48.

⁵ ID., “Un’inutile nostalgia di me stesso”. *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*, in ID., *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 157-273.

maginario e nella pratica letteraria e offrendo al racconto del passaggio verso l'età adulta la forma narrativa che ancora oggi lo definisce.

Fra Sette e Ottocento, la grande frattura del disincanto si manifesta nella definizione di una società dove la costruzione dell'identità personale e del senso della vita non passa più attraverso la ripetizione di ciò che è stato e dove l'avvenire non è più concepibile come futuro escatologico legato all'intervento esterno della divinità: un mondo interamente autodeterminato che si apre al futuro storico e che in esso cerca il suo senso. «Già con *Wilhelm Meister*», scrive Franco Moretti,

l'"apprendistato" non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale [...]. Esplorazione necessaria perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta. Esplorazione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'*interiorità* non solo più ampia che in passato, ma soprattutto [...] insoddisfatta e irrequieta.⁶

Non c'è posto, in questo universo narrativo, per nient'altro che per la realtà del mondo, tangibile, immanente, mobile e imprevedibile. È questo l'universo del grande romanzo borghese, fondato su quel realismo che Auerbach definiva l'"imitazione seria del quotidiano" e che, come scrive Moretti, trasforma la narrazione in una «passione calma», dove la normalità diventa «articolata, varia, interessante», inventando «il senso e il gusto tipicamente moderni della "vita quotidiana", della "normale amministrazione"». ⁷ Narrativamente, spiega ancora Moretti, questa costruzione simbolica si traduce in una prevalenza di quegli episodi che la narratologia chiama "catalisi" o "satelliti": episodi subordinati, riempitivi che non modificano in maniera sostanziale il percorso narrativo, ma che diventano qui così ricchi di possibilità da "risvegliare" il quotidiano, rendendolo straordinariamente vivo.⁸ Il risultato è un universo narrativo dove «l'evento iniziale può ben esser insignificante, ma il sistema entro cui si verifica [...] è così ricco di variabili da ingigantirne gli effetti ogni limite», dove «il senso è sparpagliato in cento momenti diversi»: un senso «sempre precario, sempre insoddisfacente,

⁶ Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 4-5.

⁷ Franco MORETTI, *Il secolo serio* in ID., *La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi, pp. 702, 707.

⁸ Ivi, p. 702.

e mischiato all'indifferenza del mondo; ma anche sempre tenacemente presente». ⁹ Nel romanzo di formazione, gli episodi subordinati che dominano la narrazione corrispondono alle mille *occasioni* che si offrono ai giovani eroi e che essi possono di volta in volta cogliere e trasformare in svolte determinanti del loro percorso: occasioni offerte «dallo sfondo sociale al libero sviluppo del soggetto», che vengono a «liberare una parola chiave della modernità — “esperienza” — dalla sua prigionia metafisica». ¹⁰ Il realismo del romanzo borghese va infatti inteso anche come centralità del “principio di realtà”: in questo universo infatti, scrive ancora Moretti, fare i conti con la realtà non è una semplice necessità, ma diventa davvero un “principio”, un valore intorno al quale si costruisce la soggettività degli eroi che con le esigenze del mondo imparano a venire a patti, non solo accettandole ma interiorizzandole, legittimando il sistema sociale *dentro* di sé. ¹¹ Se il disincanto dell'universo narrativo offerto dal grande romanzo borghese era stato «un sintomo e un aspetto della “razionalizzazione” dell'esistenza moderna» che aveva investito la forma stessa del romanzo, ¹² a partire dalla metà del XIX secolo comincia a farsi strada un modello nuovo, che attraverso il re-incanto dell'universo narrativo riesce ad accogliere tutta una serie di altri aspetti dell'esistenza moderna, che in maniera sempre più pressante rivendicavano una loro espressione simbolica.

Fra le ragioni che spiegano il declino del romanzo di formazione di origine tardo-settecentesca, Moretti indica innanzi tutto l'irrigidimento delle istituzioni, che viene a limitare lo spazio della cosiddetta società civile, dei vincoli spontanei e concreti dove l'esercizio dell'autorità s'incardina alle articolazioni della vita quotidiana e diventa naturale e inavvertibile. È questo lo spazio privilegiato del percorso di formazione, fondato su una personalizzazione dei rapporti sociali che offriva agli eroi un confortevole microcosmo allargato entro il quale liberamente sperimentare. La progressiva limitazione di questo spazio rivela le istituzioni in quanto tali: espressioni di un potere astratto e meccanico, assolutamente indifferente alle necessità soggettive e incline a tramutarsi in violenza ed arbitrio. Concepire il processo di socializzazione come

⁹ Ivi, pp. 702-703.

¹⁰ Franco MORETTI, “Un'inutile nostalgia di me stesso”, cit., p. 261.

¹¹ Franco MORETTI, *Il secolo serio*, cit., p. 711.

¹² Ivi, p. 707.

un felice compromesso fra le esigenze della personalità individuale e quelle del mondo diviene dunque più difficile e, di fronte all'indifferenza e alla coercizione di una struttura sociale sempre più rigida, emergono una serie di istanze che vanno oltre la rappresentazione dell'auto-coscienza su cui era interamente fondato il romanzo di formazione. In questo senso, Moretti indica nella nuova realtà dell'inconscio veicolata dall'enorme impatto della psicoanalisi nella cultura novecentesca l'altro grande fattore che determina il declino del romanzo di formazione. Accanto all'emergere di questi aspetti, esiste però un terzo elemento che mi pare determinante e che viene a spiegare non solo il declino del modello di formazione, ma anche lo sviluppo del nuovo modello d'iniziazione.

Di fronte alla disperante indifferenza e durezza del mondo e alla consapevolezza della presenza di un oscuro deposito di materiali inconsci che fonda la determinazione stessa del soggetto in una parte di sé che esso ignora, si fa strada infatti l'aspirazione a una forma nuova di senso, che dall'interno stesso dell'esperienza umana possa manifestare una verità capace di trascenderla. È appunto questa ricerca di senso che il racconto d'iniziazione accoglie, facendo del passaggio verso l'età adulta il momento simbolico di un'avventura esistenziale che, a partire dalla sua stessa struttura narrativa, si esprime in termini di sacro. Prendendo a prestito la forma del rito, azione sacra per eccellenza, il racconto d'iniziazione è fondato sulla rottura netta con il mondo della realtà quotidiana, una rottura che nel rito di passaggio instaura la separazione del sacro dal profano e che dà qui il via all'avventura. All'origine dell'intreccio, questa rottura è di per sé un evento forte, in termini narratologici un "nucleo", che porta l'eroe entro una dimensione simbolicamente e radicalmente "altra", capace di offrire un senso profondo al percorso di crescita. All'interno di questo spazio "altro", il percorso dell'eroe prende la forma di una successione di *prove* che, come nel rito di passaggio, strutturano la fase di transizione verso l'età adulta, la fase "liminale"¹³ su cui è incentrato il racconto stesso. Episodi «non più prodotti dall'eroe come altrettante svolte del suo libero maturare» (le "occasioni" del romanzo di formazione), «ma *contro* di lui da un mondo del tutto indifferente

¹³ Cfr. Arnold VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012 e Victor TURNER, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia: Morcelliana, 1975.

al suo sviluppo soggettivo»,¹⁴ le “prove” sono qui una successione di nuclei narrativi che irrigidiscono il racconto in un susseguirsi di eventi determinanti, di traumi, di scelte radicali e irreversibili. All’interno di questo percorso dunque, la costruzione del senso non è più una progressiva acquisizione di conoscenza offerta dall’esperienza del mondo, ma si condensa invece entro una serie di momenti isolati e puntuali: nuclei narrativi che hanno la funzione di vere e proprie epifanie, manifestazioni improvvise di senso che sfuggono all’elaborazione logico-razionale del pensiero e offrono agli eroi un istante di folgorante rivelazione.

Questo tipo di racconto, che fa riferimento al modello antico del rito, riporta la rappresentazione del percorso di crescita a schemi narrativi essi stessi più antichi e profondamente radicati. In questo senso, appare qui particolarmente rilevante la struttura della fiaba, dove il percorso che porta l’eroe ad acquisire un nuovo *status* passa appunto attraverso la separazione propiana fra “mondo iniziale” e “altro reame nemico”, e attraverso le prove che in questo spazio “altro” egli deve superare. Non è un caso che il primo sviluppo del racconto d’iniziazione avvenga all’interno della tradizione narrativa inglese, dove lo stesso romanzo di formazione si era elaborato entro quella che Moretti ha chiamato la forma del «romanzo-fiaba»,¹⁵ una narrazione assai più rigida e semplice di quella del romanzo continentale, fondata sull’opposizione senza ombre fra “buoni” e “cattivi”, giusto e sbagliato, verità e menzogna.

Innocenza

La centralità acquisita dall’infanzia fra Sette e Ottocento è stata una delle svolte più significative della cultura moderna. Sintomo di un’apertura nuova verso il futuro, l’infanzia diventa un’età specifica e particolarmente piena di significato della vita umana, origine fondamentale della personalità adulta e terreno fertile da coltivare per dare vita a un uomo nuovo. All’interno di questa svolta, la figura del bambino catalizzava tuttavia anche tutta una serie di immagini antitetiche, legate alla

¹⁴ Franco MORETTI, “Un’inutile nostalgia di me stesso”, cit., p. 262. La nozione di “prova”, già utilizzata nel saggio sul romanzo di formazione per definire il modello più arcaico dell’iniziazione rispetto a quello della formazione, viene ripresa qui da Moretti in relazione a quella categoria di testi che definisce “tardo romanzo di formazione”. Questa nozione appare tuttavia rilevante anche e soprattutto nella definizione del racconto d’iniziazione.

¹⁵ Franco MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 206-207.

nostalgia di un tempo mitico delle origini strappato al divenire distruttivo del tempo storico, di un'innocenza "naturale" pervertita dal disincanto e dal radicale antropocentrismo su cui si è costruito il progetto stesso della modernità. In una regressione simbolica del terreno su cui si gioca la percezione moderna dell'avvenire, il racconto d'iniziazione abbandona dunque la gioventù degli eroi del romanzo di formazione, che della modernità era stata per alcuni decenni il concreto segno sensibile, e si costruisce invece intorno all'infanzia e alla sua ambivalente simbologia.

Modello di riferimento della nostalgia che si cristallizza intorno alla figura del bambino sono le strutture dei racconti mitici di un paradiso primordiale, da quelli antichi dell'età dell'oro a quello dell'Eden cristiano, che fanno del giardino d'infanzia un felice giardino di delizie, perduto ma mai dimenticato. Fra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni di quello successivo, lo sviluppo della grande stagione della letteratura per l'infanzia inglese (significativamente chiamata "The Golden Age") offre al racconto d'iniziazione il terreno ideale entro cui accogliere il nuovo eroe bambino, innocentemente "altro" rispetto a una società adulta disincantata, ostile e insoddisfacente. Ma se l'infanzia è un edenico giardino perduto, come si racconta un percorso di crescita che porta inevitabilmente con sé l'idea della caduta? Questo tipo di narrativa, che ha prodotto quelli che sono diventati i più grandi classici per l'infanzia, lo fa eludendo radicalmente le sue implicite contraddizioni: portando gli eroi in mondi ignoti, spesso fantastici e sotterranei, dove l'inconscio assume la forma del meraviglioso della fiaba e la sua tradizionale funzione terapeutica, volta a superare i conflitti interiori che segnano simbolicamente l'orizzonte del "mondo iniziale". Alla fine dell'avventura, gli eroi vengono così restituiti alla loro realtà quotidiana, riconciliati con le sue esigenze e *metaforicamente* cresciuti.¹⁶ Il racconto si ferma qui: prima che l'infanzia scompaia, prima che l'ombra della caduta possa inquinare l'efficacia del percorso compiuto — appena oltre i cancelli del giardino, nel momento in cui lo sguardo dell'adulto (narratore, autore e, anche, implicito lettore) si volta indietro a guardare con nostalgia alla *propria* infanzia perduta.

¹⁶ All'interno di questa rappresentazione generale emergono tuttavia alcune narrazioni profondamente ambivalenti, di cui *Peter Pan* offre la più celebre e significativa testimonianza nella figura archetipica del bambino che non vuole crescere mai.

Radicalmente eluso dalla narrativa per ragazzi inglese, il nesso teologico del paradiso terrestre e della prima colpa si elabora invece compiutamente all'interno della letteratura americana, dando forma alla più radicata e diffusa versione del racconto d'iniziazione, la cosiddetta *coming-of-age story*. L'immagine del giardino dell'Eden, ricorrente nelle descrizioni che del nuovo continente offrono i primi coloni in fuga dalle persecuzioni religiose in Europa, è profondamente radicata nelle origini stesse della cultura americana. Terra benedetta che non conosce il male, dove la storia dell'uomo sembra poter ricominciare da capo, l'America bianca concepisce se stessa come una cultura radicalmente nuova e innocente, in cui il culto dell'infanzia elaborato dalla moderna cultura europea e le immagini ereditate dalla tradizione cristiana si caricano di echi nuovi. All'interno di una dialettica tipicamente americana, il percorso d'iniziazione degli eroi bambini (e poi anche adolescenti) diventa qui una caduta attraverso la conoscenza, che implica necessariamente la scoperta del male del mondo e di ciò che a questo male ci lega. Una caduta però, percepita e raccontata attraverso lo sguardo (e spesso anche la voce) dell'eroe stesso: uno sguardo che, come scriveva Leslie Fiedler, è sempre sostanzialmente innocente.¹⁷ Così, in quello che è forse il testo fondatore del romanzo americano, Huck Finn osserva lo squallido sfacelo della civiltà sulle rive del grande fiume su cui naviga, consapevole di essere parte di essa ma allo stesso tempo testimone esterno, protetto nell'alterità selvaggia e incontaminata della natura dall'imbarcazione che passa lungo la costa e, senza sfiorarla, scivola via.

Questo "sguardo innocente" trova uno spazio privilegiato nell'invensione dell'adolescenza, che proprio negli Stati Uniti conosce la sua prima definizione.¹⁸ Spazio liminale per eccellenza, l'adolescenza dei nuovi eroi del racconto d'iniziazione li situa in bilico sull'orlo dell'abisso, ancora capaci di vedere l'innocenza dell'infanzia alle proprie spalle e già consapevoli della caduta verso l'età adulta che stanno sperimentando. Il primo di una lunga schiera di eroi adolescenti che a partire dalla seconda metà del Novecento vengono a popolare la *coming-of-age story* americana (e poi il racconto d'iniziazione in tutte le varianti

¹⁷ Leslie FIEDLER, *The Eye of Innocence* in ID., *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, London: Eyre & Spottiswoode, 1963, pp. 251-291.

¹⁸ *Adolescence*, un saggio dello psicologo americano Stanley Hall pubblicato nel 1904, offriva per la prima volta una descrizione dell'adolescenza come fase specifica della vita, distinta dall'infanzia.

che lo vedono declinato nella cultura occidentale), è il protagonista del celebre romanzo di Salinger. Sospeso fra l'Eden di un'infanzia senza sosta rimpianta e il mondo "fasullo"¹⁹ della socializzazione borghese, Holden è il *catcher in the rye* che dà il titolo al romanzo, il ragazzo in piedi sull'orlo dell'abisso, appunto:

I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around — nobody big, I mean — except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff — I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and *catch* them. That's all I'd do all day, I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy.²⁰

Come nella narrativa per ragazzi inglesi, anche il percorso d'iniziazione della *coming-of-age story* è dunque necessariamente bloccato prima dell'entrata definitiva nell'età adulta, nel momento estremo in cui la conoscenza acquisita può ancora essere osservata (e raccontata) attraverso lo sguardo dell'innocenza. Sempre incompleto, il percorso di crescita offerto dal racconto d'iniziazione viene così significativamente meno a quella che era la funzione essenziale del rito, volto a condurre l'iniziato entro l'effettiva re-integrazione nella società adulta. Morire simbolicamente all'infanzia e rinascere uomo: questo era il senso del rito di passaggio delle società tradizionali, all'interno della concezione arcaica di un tempo ciclico che fondava la rigenerazione periodica dell'universo. Nel moderno universo del racconto d'iniziazione, la morte simbolica all'infanzia è contenuta nella conoscenza stessa acquisita dagli eroi nel corso della loro avventura e metaforicamente segnata da un ricorrente momento di perdita di coscienza, ma la "rinascita" che segue ha definitivamente perso la sua efficacia sociale. Nell'elaborazione del modello narrativo offerto dalla *coming-of-age story* americana, le prove attraversate dall'eroe non riescono più nemmeno a condurlo sulla soglia di una metaforica integrazione nel mondo e l'avventura, definitivamente trasformata in un'esperienza esistenziale, non può più

¹⁹ *Phoney* è il termine ricorrente usato dal racconto per definire il mondo adulto che Holden rifiuta.

²⁰ Jerome David SALINGER, *The Catcher in the Rye*, London: Penguin Books, 1958, pp. 179-180.

offrire altro che un finale aperto, dove il conflitto irrisolto si proietta in un perenne altrove dell'innocenza: quello dei Territori indiani dove sparisce Huck Finn, o quello dell'ineluttabile nostalgia del passato che conclude il racconto di Holden — «Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody».²¹

Redenzione

Mangiando il frutto dell'albero proibito, Adamo ed Eva acquisiscono la capacità di percepire, discernere e distinguere. Questa nozione della conoscenza del bene e del male appare però anche in altri passaggi della Bibbia, soprattutto in riferimento alle descrizioni dell'età in cui l'uomo diventa abbastanza maturo e saggio da poter assumere le responsabilità dell'adulto. L'idea della caduta porta dunque con sé non soltanto la tragica fine dell'innocenza originaria, ma anche l'idea stessa della coscienza morale: la capacità, che crescendo si deve acquisire, di distinguere fra varie alternative e di fare delle scelte. Il percorso degli eroi del racconto d'iniziazione è costellato di scelte, che s'impongono nel momento stesso in cui comincia la loro caduta nella conoscenza. E tuttavia, il potenziale salvifico della scelta si rivela sempre tragicamente limitato, generando in questi racconti l'aspirazione a un bene ideale: a una forma di rinascita capace di dare un senso a un percorso di crescita definitivamente svincolato dall'efficacia sociale del rito di passaggio.

Alla radicale limitatezza del bene generato dall'azione umana la tradizione biblica aveva contrapposto la redenzione offerta da Dio, di fronte alla cui infinita generosità tutto ciò che l'uomo può offrire è sempre insufficiente. Trasferita entro una sfera puramente umana, la ricerca di un ideale del bene catalizza il bisogno di una dimensione trascendente dell'esperienza, che si contrappone ai tentativi di riscatto morale con cui l'eroe si dibatte inutilmente nella rete delle dinamiche sociali. Parte integrante del percorso d'iniziazione, questo ideale del bene s'incarna in quei momenti di grazia salvifica che puntualmente interrompono la caduta dell'eroe. Così, la barca di Huck Finn scivola verso il centro solitario e silenzioso del fiume, e lì, nell'innocenza ritrovata della natura, Huck e Jim (lo schiavo in fuga che lo accompagna nelle sue avventure) sembrano potersi spogliare di ogni legame con la civiltà. Letteral-

²¹ Ivi, p. 220.

mente riportati a uno stato di originaria innocenza adamitica, vivono nudi, ascoltando la pace assoluta del fiume. «Sometimes we'd have that whole river all to ourselves», racconta Huck:

[...] We had the sky up there, all speckled with stars, and we used to lay on our backs and look up at them, and discuss about whether they was made or only just happened. Jim he allowed they was made, but I allowed they happened; I judged it would have took too long to *make* so many. Jim said the moon could a *laid* them; well, that looked kind of reasonable, so I didn't say anything against it, because I've seen a frog lay most as many, so of course it could be done. We used to watch the stars that fell, too, and see them streak down. Jim allowed they'd got spoiled and was hove out of the nest.²²

A questa stessa funzione salvifica assolvono nel romanzo di Salinger i rari momenti che portano Holden fuori dal mondo corrotto verso cui vede precipitare la sua vita, a partire dall'incontro alla stazione con la giovane suora e poi nelle varie figure di bambini che costellano il racconto, portatori di un'istintiva saggezza che li separa dal mondo adulto e da tutti i suoi mali: il bambino che cammina sul bordo della strada, con le macchine che gli sfrecciano accanto, canticchiando fra sé la canzone che offre a Holden l'immagine salvifica del *catcher* — «“If a body catch a body coming through the rye”»²³ — e soprattutto Phoebe, la sorellina a cui Holden spiega la sua personale rielaborazione di quell'immagine. Sarà infatti proprio Phoebe a salvarlo dall'abisso materiale della fuga e della morte, in quel bellissimo lieto fine che conclude il racconto dell'avventura a Central Park, lo spazio dell'Eden perduto dell'infanzia che per un attimo sembra potersi riaprire. «Boy, it began to rain like a bastard. In *buckets*, I swear to God», racconta Holden:

All the parents and mothers and everybody went over and stood right under the roof of the carousel, so they wouldn't get soaked to the skin or anything, but I stuck around on the bench for quite a while. I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. [...] I didn't care, though. I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going round and round. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn *nice*, the way she kept going round and round, in her blue coat and all. God, I wish you could've been there.²⁴

²² Mark TWAIN, *The Adventures of Huckleberry Finn*, London: Penguin Books, 2003, p. 122.

²³ Jerome David SALINGER, *The Catcher in the Rye*, cit., p. 121.

²⁴ Ivi, p. 219.

Comun denominatore di queste epifanie è la manifestazione di qualcosa che appare radicalmente svincolato dalle distruttive dinamiche di scambio che regolano la realtà quotidiana della socializzazione: qualcosa che, come la redenzione offerta dall'amore Dio, nessun prezzo può pagare. Simbolo ultimo dell'ideale del bene che si manifesta all'interno di questi momenti salvifici è infatti la figura ricorrente dell'amore — quello che lega Huck e Jim, Holden e Phoebe — inteso come desiderio disinteressato del bene. L'improvvisa manifestazione di senso offerta dall'amore è tuttavia sempre effimera e transitoria: un momento di grazia che poi svanisce, inghiottito dal tempo che ricomincia a scorrere, riaprendo tutte le contraddizioni che segnano i finali aperti del racconto. «I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going round and round», diceva Holden raccontando la fine della sua avventura, che per un attimo sembra averlo restituito a un tempo salvifico che gira su se stesso. Poi però, il racconto ritorna al tempo della narrazione e ciò che resta è solo la nostalgia della vita che passa.

Nel racconto d'iniziazione novecentesco e contemporaneo, la manifestazione dell'ideale del bene trova spesso uno specifico modello di riferimento nella figura di Cristo, dove la redenzione dell'amore passa attraverso il sacrificio. Emerge così in questi racconti tutta una serie di personaggi cristici, il più celebre dei quali è forse Simon, l'unico dei ragazzini abbandonati sull'isola deserta del *Signore delle Mosche* a capire che il male che sta trasformando la loro splendida avventura in un gioco al massacro non sta nei mostri che s'illudono di combattere, nella bestia che s'illudono di uccidere, ma dentro di loro. Questa fondamentale verità, offerta dalla tenebrosa epifania del Signore delle Mosche che dà il titolo al romanzo, Simon sceglie di offrirla agli altri, nell'istintiva consapevolezza del prezzo che per questo dovrà pagare:

The light was unearthly. The Lord of the Flies hung on his stick like a black ball. Simon spoke aloud to the clearing. "What else is there to do?" Nothing replied. Simon turned away from the open space and crawled through the creepers till he was in the dusk of the forest. He walked drearily between the trunks, his face empty of expression, and the blood was dry round his mouth and chin. [...] He pushed on, staggering sometimes with his weariness but never stopping. The usual brightness was gone from his eyes and he walked with a sort of glum determination like an old man.²⁵

²⁵ William GOLDING, *Lord of the Flies*, London: Faber & Faber, 1993, pp. 160-161.

La salita al Calvario di Gesù diventa qui la dolorosa discesa di Simon verso la spiaggia, dove gli altri ragazzi sono riuniti nel cerchio sinistro di una danza rituale dentro cui Simon precipita e muore, barbaramente ucciso da una folla di bambini che hanno voluto credere che lui fosse la “bestia” e non hanno riconosciuto colui che invece era venuto per salvarli. Momento epifanico, il sacrificio delle figure cristiche riesce per un attimo a bloccare il tempo della storia, a volte anche a illuminarla brevemente di una luce salvifica, come quella argentea che avvolge e trasfigura il corpo di Simon trasportato verso il mare aperto. Anche qui però, si tratta sempre di una rivelazione transitoria, che ha definitivamente perso la capacità di redenzione del sacrificio cristico.

La dolorosa esclamazione d'abbandono di Gesù sulla croce che annuncia la moderna autonomia dell'uomo dal divino segna qui il limite del riferimento del racconto alla tradizione cristiana. Traducendo il senso di disperazione che caratterizza non solo i personaggi più esplicitamente cristici ma anche, in maniera più generale, i momenti più oscuri del percorso d'iniziazione, l'umano senso di abbandono di Gesù è la misura stessa della solitudine degli eroi di fronte a se stessi, della radicale alterità di una dimensione trascendente che un mondo disperatamente disincantato non può contenere né riconoscere: di una redenzione in definitiva inaccessibile.

La notte oscura della coscienza

Cuore di tenebra (1902) è senz'altro il testo che meglio incarna il punto di rottura fra il vecchio modello della formazione e l'elaborazione del nuovo modello dell'iniziazione.²⁶ Punto di riferimento essenziale per il successivo sviluppo del racconto d'iniziazione a cui fornisce un'inesauribile riserva di archetipi, la novella di Conrad si costruisce attraverso il riferimento all'universo popolare del romanzo d'avventura esotico, parte integrante della tradizione della letteratura per ragazzi inglese all'interno della quale il racconto d'iniziazione ha conosciuto

²⁶ All'interno della categoria del “tardo romanzo di formazione”, Moretti prende in esame un altro testo di Conrad, *Gioventù*, la meno celebre novella che accompagnava *Cuore di tenebra* nella prima edizione in volume del 1902 (“*Un'inutile nostalgia di me stesso*”, cit., pp. 262-267). Si tratta di una scelta significativa, nella misura in cui è funzionale alla costruzione di un modello di sviluppo fondato sulla continuità del vecchio modello di formazione, dove non trova posto la rottura radicale di *Cuore di tenebra*.

il suo primo sviluppo. Di questo tipo di racconti d'avventura *Cuore di tenebra* riprende infatti la struttura iniziatica, destrutturando però sistematicamente il linguaggio della coscienza e dell'ideologia della civiltà coloniale che essi veicolavano.²⁷

Su uno yacht ancorato nell'estuario del Tamigi, Marlow racconta a un piccolo gruppo di amici, designati simbolicamente attraverso il ruolo sociale delle loro professioni (il Direttore, l'Avvocato, il Ragioniere), la storia di un viaggio in Africa fatto in gioventù come capitano di un'imbarcazione fluviale appartenente a una compagnia commerciale belga. La retorica dell'ideologia coloniale è fin dall'inizio destabilizzata dalla complessa rete simbolica della luce e delle tenebre messa in atto da un primo narratore, che emerge anonimo dal gruppo di amici riuniti sullo yacht e introduce il racconto di Marlow. Dietro di loro, la grande capitale del mondo moderno, «the monstrous town», è immediatamente segnata da «a mournful gloom»,²⁸ mentre dall'altra parte lo spazio ancora luminoso del fiume si apre verso il largo. Man mano che scende il crepuscolo, l'estuario s'illumina, nelle parole del primo narratore, della luce della memoria della grande avventura coloniale che da lì è partita, conducendo «the great knights-errant of the sea», «bearers of a spark from the sacred fire», «to the uttermost ends of the earth».²⁹ «“And this also,” said Marlow suddenly, “has been one of the dark places of the earth”»:³⁰ le prime parole pronunciate da Marlow vengono immediatamente ad oscurare la luce della civiltà evocata dal primo narratore, aprendo il racconto che andrà a ribaltare la retorica del “cuore di tenebra” africano nel disvelamento di quello che è invece il cuore di tenebra della civiltà stessa.

Percorso volto a rivelare la verità profonda e oscura che si cela sotto la superficie della coscienza, l'avventura è qui immediatamente rinviata a una dimensione spirituale dell'esperienza, esplicitata attraverso l'immagine di Marlow seduto a gambe incrociate nel crepuscolo in «the pose of a Buddha».³¹ Il racconto di Marlow si annuncia così fin da subito come un discorso capace di veicolare un'area di significati che

²⁷ Cfr. Andrea WHITE, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

²⁸ Joseph CONRAD, *Cuore di tenebra*, Torino: Einaudi, 1999, pp. 2 e 8.

²⁹ Ivi, pp. 6 e 8.

³⁰ Ivi, p. 8.

³¹ Ivi, p. 14.

trascende la concreta realtà sensibile dell'esperienza, illuminandola di una luce nuova (Buddha è letteralmente il 'risvegliato', inteso anche come l' 'illuminato'). A questa dimensione sacrale fa riferimento la natura stessa del percorso d'iniziazione di Marlow, che si configura interamente nei termini di una dolorosa esperienza esistenziale che, come la "notte oscura" del mistico, lascia «al buio l'intelligenza e la volontà arida e vuota la memoria e gli attaccamenti dell'anima in suprema afflizione, amarezza e difficoltà», per condurlo attraverso un percorso di purificazione e di rigenerazione.³² Quando la «divina luce di contemplazione investe l'anima», scrive San Giovanni della Croce,

[...] le produce tenebre spirituali, perché non solo la supera, ma anche la limita e oscura l'atto della sua intelligenza naturale. Per questa ragione san Dionigi e altri teologi mistici chiamano questa contemplazione infusa *raggio di tenebra* [...], perché dalla sua gran luce soprannaturale è vinta la forza naturale intellettuale e particolare.³³

Il percorso di Marlow l' "Illuminato" lo conduce verso una forma di conoscenza radicalmente diversa, che si traduce tuttavia, significativamente, nella stessa formulazione paradossale. Giunto «[at] the farthest point of navigation and the culminating point of my experience», qualcosa «seemed somehow to throw a kind of light on everything about me — and into my thoughts», annuncia subito Marlow ai suoi ascoltatori: «It was sombre enough too».³⁴ Proveniente dalla scoperta della sostanziale oscurità dell'animo umano che viene a rivelare la falsa luce della coscienza, la conoscenza a cui approda Marlow al termine del suo viaggio inverte i termini del percorso mistico, dove è invece la luce offerta da Dio ad offuscare l'intelligenza umana. In entrambi i casi però, si tratta di una rivelazione che supera i limiti della ragione, aprendo al di sopra o al di sotto di essa uno spazio trascendente che la illumina: un "raggio di tenebra" appunto, che contiene nella loro separatezza il divino e l'umano, la coscienza e i materiali inconsci. Privato della fede

³² GIOVANNI DELLA CROCE, *Notte oscura*, Roma: Edizioni OCD, 2011, p. 123. Questo percorso mistico è più volte paragonato nel testo a un percorso di crescita, dove la grazia di Dio, come una «madre amorosa» (p. 46), procede a «svezzare l'anima», togliendole «il seno del latte e il cibo tenero e dolce dei bambini», facendole «mangiare pane con la crosta e cominciare a gustare il cibo degli adulti», deponendola dalle sue braccia e forzandola a camminare con le sue gambe (p. 95).

³³ Ivi, pp. 128-129.

³⁴ Joseph CONRAD, *Cuore di tenebra*, cit., p. 16.

in un qualsiasi principio superiore, il raggio di tenebra della rivelazione offerta dal racconto di Marlow — «a Buddha preaching», ma «in European clothes and without a lotus-flower»³⁵ — «[was] not extraordinary in any way», «not very clear either»: una luce interamente umana, necessariamente incerta e limitata, ma comunque una luce — «No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light».³⁶

Al suo arrivo sulla costa africana, la prima percezione che Marlow ha della presenza coloniale è quella di una *routine* priva di senso: «greyish-whitish specks [...] clustered inside the white surf», stabilimenti coloniali «no bigger than pin-heads», «a tin shed and a flag-pole» sperduti «in what looked like a God-forsaken wilderness».³⁷ Sullo sfondo della radicale alterità della natura africana, i segni della civiltà si trasformano in una superficie opaca che «seemed to keep me away from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion», e la grande avventura coloniale diventa «some sordid farce acted in front of a sinister back-cloth».³⁸ *Topos* della retorica esotica, l'«immensità selvaggia» che fa da sfondo alla farsa della civiltà ingloba qui tradizionalmente natura e cultura nell'ambito semantico della *wilderness*, che identifica l'altro da sé in un universo puramente pulsionale. La funzione e il significato di questa immagine topica dell'alterità esotica sono tuttavia immediatamente disinnescati dal diverso tipo di relazione che il racconto istituisce con il polo opposto della civiltà. È infatti proprio la *wilderness* a rivelare la sordida assurdità coloniale e, viceversa, attraverso il confronto con l'opacità di senso della realtà coloniale è la *wilderness* stessa a caricarsi di un senso nuovo — qualcosa «that had its reason, that had a meaning», per quanto enigmatico esso sia, qualcosa «[that] wanted no excuse for being there» e la cui visione riesce puntualmente a restituire Marlow «to a world of straightforward facts».³⁹ Comincia qui quel processo di rovesciamento dell'ideologia coloniale che andrà progressivamente a svuotare l'alterità africana dei suoi significati tradizionali, trasformandola prima nella manifestazione di un senso impenetrabile, riconoscendola poi come illusoria proiezione della pulsione sull'altro da sé e infine restituendola una volta per tutte al *blank space* di uno

³⁵ Ivi, p. 14.

³⁶ Ivi, p. 16.

³⁷ Ivi, pp. 34-36.

³⁸ Ivi, p. 36.

³⁹ *Ibidem*.

spazio inconoscibile che la segnalava sulle carte geografiche, prima che queste si riempissero dei colori degli imperi coloniali.

La prima parte del percorso di Marlow lo porta attraverso quella che si è immediatamente annunciata come la farsa assurda della civiltà coloniale, in un «weary pilgrimage amongst hints for nightmares»⁴⁰ attraverso le stazioni commerciali della Compagnia. Segno dominante di questo universo è il suo vuoto, che s'incarna innanzi tutto in una serie di oggetti desueti, relitti della civiltà che testimoniano concretamente della sua sterile nocività — una nave francese con la bandiera che pendeva «limp like a rag», «incomprehensible, firing into a continent»; una caldaia sprofondata nell'erba; un vagoncino ferroviario capovolto, «dead as the carcass of some animal».⁴¹ Anche i numerosi agenti incontrati da Marlow nello sfacelo delle successive stazioni coloniali sono, tutti, «uomini vuoti». Uomini senza visceri, come si vanta di essere il direttore della Stazione centrale, «this papier-mâché Mefistofeles» che dentro di sé non ha altro che «a little loose dirt, maybe»,⁴² uomini che non producono nulla e non credono in nulla — «unreal as everything else — as the philanthropic pretence of the whole concern, as their talk, as their government, as their show of work».⁴³ L'unica cosa reale in quelle stazioni sembra essere il desiderio dell'avorio, il feticcio il cui nome echeggia dappertutto, sussurrato, sospirato. Assimilati a «a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence», gli agenti della Compagnia non rivelano altro che il vuoto della pulsione, catalizzata dal feticcio del profitto coloniale: «You would think they were praying to it».⁴⁴

All'interno della carcassa vuota della civiltà appare però improvvisamente qualcosa che offre una prima, folgorante epifania di senso. Nell'interno del continente, apprende Marlow, a capo di una sperduta stazione coloniale, c'è un uomo chiamato Kurtz, che riesce a raccogliere immense quantità di avorio ed è anche «an emissary of pity, and science, and progress»,⁴⁵ stigmatissimo in Europa e oggetto d'invidia da parte degli altri agenti della Compagnia. Un giorno, sente raccontare

⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴¹ Ivi, pp. 38 e 42.

⁴² Ivi, p. 78.

⁴³ Ivi, p. 72.

⁴⁴ Ivi, p. 68.

⁴⁵ Ivi, p. 76.

Marlow, Kurtz era arrivato alla Stazione Centrale con una flottiglia di canoe piene d'avorio: tutti credevano che si sarebbe fermato e invece era ripartito verso l'interno, voltando deliberatamente le spalle a quel ridicolo avamposto della civiltà. «I seemed to see Kurtz for the first time», racconta Marlow.

It was a distinct glimpse: the dugout, 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.⁴⁶

Questa prima epifania si manifesta significativamente attraverso un'altra immagine topica della retorica esotica — quella del bianco *gone native*, che ha scelto la *wilderness*, l'altro da sé. Anche questa immagine sorta dall'interno stesso della civiltà a cui Marlow appartiene si carica qui di un significato nuovo: nel vuoto della civiltà, scegliere l'altro da sé è un'azione piena, enigmatica ma finalmente ricca della promessa di un senso. A partire da questo momento, il “pellegrinaggio” di Marlow diventa, consapevolmente ed esclusivamente, il viaggio verso Kurtz, lungo un enorme fiume che sulla carta appariva simile a «an immense snake uncoiled», «with [...] its tail lost in the depths of the land».⁴⁷

«We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness», racconta Marlow:

[...] 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 were cut off from the comprehension of our surroundings [...]. 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.⁴⁸

Nello spazio archetipico del cuore di tenebra esotico la *wilderness* si offre come l'immagine di tutto ciò che la civiltà occidentale è stata e non è più: “ritorno del superato” che tradizionalmente giustificava la retorica del progresso occidentale e offriva all'uomo bianco, «accus-

⁴⁶ Ivi, p. 98.

⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁴⁸ Ivi, pp. 108-110.

tomed to look upon the shackled form of a conquered monster», la perturbante sensazione di trovarsi alla presenza di qualcosa di «monstrous and free». ⁴⁹ Libera, mostruosa e «unearthly», ⁵⁰ questa cosa che Marlow si trova ad affrontare nella seconda parte del suo viaggio è l'esperienza di un'alterità così spaventosa e radicale da assumere l'aspetto di una forza trascendente. È qui che si opera il primo fondamentale passaggio di superamento della coscienza nel percorso di Marlow: nel momento stesso in cui è costretto ad abbandonare l'illusione dell'altro da sé (gli africani, i selvaggi, i cannibali), riconoscendo dentro di sé «the faintest trace of a response to the terrible frankness» della *wilderness*, «a dim suspicion of there being a meaning in it that you — you so remote from the night of first ages — could comprehend [...] — truth stripped of its cloak of time». ⁵¹

Al richiamo della propria *wilderness* Marlow resiste facendo appello a quella che chiama la propria «inborn strength». ⁵² «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»: ⁵³ affermazione della soggettività moderna, che nella piena consapevolezza della propria alterità interiore deliberatamente sceglie di far sentire la propria voce. Ma dove sta questa voce? Non nei principi morali — «Acquisitions, clothes, pretty rags [...] that would fly off at the first good shake» ⁵⁴ — ma nell'arida *routine* del lavoro:

You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance? Well, no — I didn't. 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. [...] There was surface-truth enough in these things to save a wiser man. ⁵⁵

Svincolato dalla retorica e dall'ideologia del capitalismo, il lavoro è qui la parte buona della coscienza, quella che offre «the chance to find yourself», ⁵⁶ la propria «forza innata» appunto. Rivendicato come

⁴⁹ Ivi, p. 110.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, pp. 110-112.

⁵² Ivi, p. 112.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 88.

fondamento stesso dell'io, il lavoro ne mostra però anche tutti i limiti: illusione salvifica della coscienza, esso offre una verità di superficie che permette di distogliere lo sguardo da una più profonda «inner truth» — «luckily, luckily». ⁵⁷ Se questo basta a salvare Marlow dalla propria *wilderness*, non basta però a un percorso che deve condurlo «deep under the surface, beyond my reach, and beyond my power of meddling». ⁵⁸ Per questo, egli dovrà incontrare finalmente Kurtz, che al richiamo della propria *wilderness* ha invece ceduto.

«The man presented himself as a voice», dice Marlow: parlare con Kurtz, «that was exactly what I had been looking forward to», e quando teme che non riuscirà a farlo ciò che prova è un senso di «lonely desolation», come se fosse stato derubato «of a belief or had missed my destiny in life». ⁵⁹ Prima testimonianza della voce di Kurtz è un rapporto che egli ha scritto molto tempo prima per la “Società internazionale per la soppressione dei costumi selvaggi”, un testo «vibrating with eloquence», pieno di fiducia nel potere benefico del progresso: «It gave me the notion of an exotic Immensity ruled by an august Benevolence». ⁶⁰ Alla fine del rapporto però, in una nota scritta molto più tardi con mano malferma, un'ultima frase «blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: “Exterminate all the brutes!”». ⁶¹ “Raggio di tenebra” che viene improvvisamente a illuminare il percorso di Marlow, la luce del rimosso rivela «the deceitful flow» di una voce scaturente «from the heart of an impenetrable darkness», ⁶² che è la tenebra di Kurtz e, attraverso di lui che tutta l'Europa ha contribuito a formare, ⁶³ quella della civiltà stessa. Il rapporto tuttavia, non si riduce al disvelamento del rimosso contenuto nel poscritto: in questa prima espressione della voce di Kurtz c'è anche la voce di ciò che egli è stato prima di cedere alle proprie tenebre interiori, di quell'«unselfish belief» negli ideali della propria civiltà che, come diceva Marlow all'inizio del suo racconto, è l'unica cosa che possa redimere l'impresa coloniale. ⁶⁴

⁵⁷ Ivi, p. 104.

⁵⁸ Ivi, p. 120.

⁵⁹ Ivi, pp. 148-150.

⁶⁰ Ivi, pp. 156 e 158.

⁶¹ Ivi, p. 158.

⁶² Ivi, p. 148.

⁶³ Ivi, p. 156.

⁶⁴ Ivi, p. 14.

Piena di tutte le contraddizioni della civiltà a cui appartiene, la voce di Kurtz risuona dunque come una promessa di senso, un «pulsating stream of light»⁶⁵ che scorre in mezzo all'«immense jabber» di tutte le altre voci che Marlow ha finora ascoltato, «silly, atrocious, sordid, savage, or simply mean, without any kind of sense».⁶⁶

La prima immagine fisica di Kurtz è quella di un vuoto simile a quello degli agenti coloniali, di cui sembra essere addirittura l'incarnazione stessa: «an animated image of death carved out of old ivory», con un braccio alzato in segno di comando, gli occhi spettrali e la bocca spalancata in una sinistra espressione di voracità, «as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him».⁶⁷ Il vuoto di Kurtz non è però quello della pulsione perennemente, voracemente insoddisfatta incarnata nell'immagine dei pellegrini. Al contrario. Il suo è un vuoto che indica «that there was something wanting in him — some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence»: «restraint in the gratification of his various lusts».⁶⁸ È in questo vuoto dell'autocontrollo che la *wilderness* «echoed loudly within him»⁶⁹ — «unspeakable secrets»⁷⁰ e «unspeakable rites»,⁷¹ razzie, indigeni adoranti, teste umane impalate sul recinto che circonda la sua casa cadente...

Il Kurtz esausto e morente che Marlow riesce alla fine a sentir parlare offre allora qualcosa di più complesso di un semplice vuoto e, anche, del semplice ritorno del rimosso tradizionalmente incarnato dalla figura del bianco *gone native*: un vortice oscuro di desideri, intenzioni e concezioni contraddittorie. «Kurtz discoursed. A voice! a voice! It rang deep to the very last», ricorda Marlow:

[...] The wastes of his weary brain were haunted by shadowy images now [...]. The shade of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham, whose fate it was to be buried presently in the mould of primeval earth. But both the diabolic love and the unearthly hate of mysteries it had penetrated

⁶⁵ Ivi, p. 148.

⁶⁶ Ivi, p. 150.

⁶⁷ Ivi, p. 188.

⁶⁸ Ivi, p. 182.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 196.

⁷¹ Ivi, p. 156.

fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of sham distinction, of all the appearances of success and power.⁷²

Quello che nel vuoto della civiltà, nel “vuoto simulacro” del suo corpo morente, la voce di Kurtz rivela a Marlow è in definitiva l’immagine stessa dell’anima umana: un cuore di tenebra che diventa visibile soltanto in «that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible»,⁷³ in una dimensione che trascende radicalmente quella della coscienza e delle sue finzioni. «His intelligence was perfectly clear», afferma Marlow, «But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad».⁷⁴

Quale salvezza possibile, allora, in questa notte oscura la cui verità ultima non è più la luce di Dio, ma soltanto quella del cuore di tenebra umano? L’ultima svolta del percorso di Marlow porta il racconto verso l’unica forma di redenzione che esso possa offrire: la capacità di vedere il proprio cuore di tenebra, e di giudicarlo. È questo che fa Kurtz subito prima di morire, «during that supreme moment of complete knowledge»: «“The horror! The horror!”».⁷⁵ «It was as though a veil had been rent»,⁷⁶ dice Marlow, che riconosce in queste ultime parole pronunciate da Kurtz «a judgment upon the adventures of his soul on this earth»,⁷⁷ una vittoria morale:

He had something to say. He said it. Since I had peeped over the 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. He had summed up — he had judged. “The horror!”. He was a remarkable man.⁷⁸

È questo giudizio che fa di Kurtz il “culmine” dell’esperienza di Marlow: il “raggio di tenebra” che dalla soglia estrema della coscienza riesce ad abbracciare la propria oscurità e a illuminarla. Qui, il percorso d’iniziazione di Marlow incontra quello dello stesso Kurtz, «this initia-

⁷² Ivi, pp. 214-216.

⁷³ Ivi, p. 222.

⁷⁴ Ivi, p. 210.

⁷⁵ Ivi, p. 218.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 220.

⁷⁸ Ivi, p. 222.

ted wraith»⁷⁹ che ha vissuto tutte le illusioni e le disillusioni della civiltà ed è riuscito a giudicarle. Qui, però, i due percorsi divergono anche radicalmente, perché se Marlow ha riconosciuto la propria *wilderness*, se attraverso Kurtz ha potuto sbirciare «over the edge», a lui è stato concesso «to draw back my hesitating foot»,⁸⁰ di non perdersi nel proprio cuore di tenebra e di restare nella luce ingannevole della coscienza. Il percorso d'iniziazione di Marlow si conclude allora con le parole che solo Kurtz poteva pronunciare, con quel giudizio sulla propria anima folle che nonostante tutto riesce a formulare. Questo giudizio, dice Marlow, «was the expression of some sort of belief; it had candour, it had conviction, it had a vibrating note of revolt in its whisper, it had the appalling face of a glimpsed truth».⁸¹ È questa la fede nella possibilità del giudizio morale che solo la coscienza può formulare, dopo essere stata annullata e purificata di tutte le sue menzogne e le sue illusioni. In questa capacità di riconoscere, affrontare e giudicare un cuore di tenebra che è allo stesso tempo altro da sé e parte di sé, la coscienza trova infine una sua fondamentale funzione salvifica. Privata di qualsiasi fede in un principio superiore che era origine e fine della notte oscura del mistico, la notte di Marlow lo riconduce dunque inevitabilmente a se stesso, offrendogli l'unica forma di fede possibile, incerta e dolorosa, nella coscienza morale: «some sort of belief», «some knowledge of yourself — that comes too late».⁸²

Se questa conoscenza di se giunge troppo tardi per Kurtz, attraverso di lui essa viene però trasmessa a Marlow, che torna nella civiltà e, come scrive Sertoli, «accetta di vivere “scetticamente” nella menzogna, testimoniando che essa è tale e che la verità sta *altrove*».⁸³ Tornato in Europa, quell’“altrove” della coscienza sembra a Marlow impossibile da dire a chi vive «in the assurance of perfect safety [...] in the face of a danger it is unable to comprehend»,⁸⁴ impossibile da dire anche alla fidanzata di Kurtz: «I could not tell her. It would have been too dark».⁸⁵ Alla fine del suo viaggio del resto, nel punto estremo della navigazione,

⁷⁹ Ivi, p. 156.

⁸⁰ Ivi, p. 222.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 220.

⁸³ Giuseppe SERTOLI, *Introduzione a Joseph CONRAD, Cuore di tenebra*, cit., p. XXXV.

⁸⁴ Joseph CONRAD, *Cuore di tenebra*, cit., p. 224.

⁸⁵ Ivi, p. 244.

Marlow confrontava se stesso con la vittoria morale del giudizio pronunciato da Kurtz e «I found with humiliation that probably I would have nothing to say». ⁸⁶ È allora proprio di fronte a questo blocco della parola che il percorso di Marlow si fa racconto: nella fiducia nella capacità del linguaggio di trasmettere, nonostante tutto, la verità, e nella lotta costante che il racconto ingaggia col linguaggio stesso, segnalandone i limiti e aprendo nelle sue incertezze, nelle sue elusioni, nella moltiplicazione degli aggettivi enfaticamente vaghi, nel ripetuto richiamo al linguaggio “altro” «of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares», ⁸⁷ lo spazio di un’esperienza che può essere raccontata soltanto sulla soglia della coscienza, là dove un raggio di tenebra sorge a illuminarla dalle sue profondità oscure.

Punto di svolta fra il romanzo di formazione e il racconto d’iniziazione, *Cuore di tenebra* conduce la narrazione del passaggio verso l’età adulta alle soglie di una rottura con le modalità tradizionali di rappresentazione dell’esperienza. Una soglia che la struttura iniziatica non permette però di superare, contenendo la forza destrutturante di quelle istanze che trascendono l’ambito della coscienza a cui ha offerto una nuova possibilità d’espressione entro un racconto che non rinuncia mai alla costruzione del senso, per quanto provvisorio e ambivalente esso sia. È a mio avviso proprio in questa doppia capacità di espressione e di contenimento che questo modello narrativo trova la sua forza di radicamento, aprendosi al grande sviluppo novecentesco e contemporaneo. All’interno di questo sviluppo, *Cuore di tenebra* è rimasto un testo di riferimento essenziale, offrendo nella figura di Kurtz una rappresentazione iconica e definitiva del male inteso come parte integrante dell’animo umano, che nella sua manifestazione più estrema trascende l’ambito della coscienza: «There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the earth. Confound the man! He had kicked the very earth to pieces». ⁸⁸ Tuttavia, all’amaro disincanto di un percorso che sfocia nell’unica salvezza offerta dal giudizio morale gli eroi ragazzini del racconto d’iniziazione successivo non si rassegnano più, continuando a cercare una forma di redenzione più luminosamente salvifica, capace di dare senso alla fine di un’innocenza

⁸⁶ Ivi, p. 222.

⁸⁷ Ivi, p. 208.

⁸⁸ *Ibidem*.

che il racconto di Conrad escludeva radicalmente dalla soggettività del suo eroe. È questa ricerca perennemente insoddisfatta e nonostante tutto costantemente reiterata che il racconto d'iniziazione continua oggi a riproporre, in un susseguirsi di storie che invadono ormai anche gli schermi cinematografici e televisivi, sempre interrotte sulla soglia di una crescita mai davvero raggiunta, di una salvezza proiettata nell'al di là di un'altra avventura possibile.

Riferimenti bibliografici

- BROWN, Dennis, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*, London: Palgrave Macmillan, 1989.
- CARMAGNANI, Paola, *Luoghi di tenebra. Lo spazio coloniale e il romanzo*, Roma: Aracne, 2011.
- CARMAGNANI, Paola, *Oltre il cancello: forme e significati del racconto di iniziazione*, Milano: Mimesis (di prossima pubblicazione).
- CONRAD, Joseph, *Cuore di tenebra* (testo originale a fronte), Torino: Einaudi, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino: Lindau, 2018.
- ELIADE, Mircea, *La nascita mistica: riti e simboli d'iniziazione*, Brescia: Morcelliana, 1974.
- FIEDLER, Leslie A., *The Eye of Innocence*, in ID., *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature*, London: Eyre and Spottiswoode, 1963, pp. 251-291.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Parigi: Gallimard, 1985.
- [GAUCHET, Marcel, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Torino: Einaudi, 1992.]
- GEORGE, Arthur – GEORGE, Elena, *The Mythology of Eden*, Lanham: Hamilton Books, 2014.
- GOLDING, William, *Lord of the Flies*, London: Faber & Faber, 1993 (ed. orig. 1954).
- HASSAN, Ihab, *Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1961.
- JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1995.
- [GIOVANNI DELLA CROCE, *Nocte oscura*, Roma: Edizioni OCD, 2011.]
- MILLARD, Kenneth, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino: Einaudi, 1999.
- MORETTI, Franco, *Il secolo serio*, in ID., *La cultura del romanzo*, Torino: Ei-

- naudi, 2001, pp. 689-725.
- SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, London: Penguin Books, 1958 (ed. orig. 1951).
- SAVAGE, Jon, *L'invenzione dei giovani*, Milano: Feltrinelli, 2012.
- SERTOLI, Giuseppe, *Introduzione a Joseph CONRAD, Cuore di tenebra*, Torino: Einaudi, 1999, pp. V-XLIV.
- TURNER, Victor, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia: Morcelliana, 1972.
- TWAIN, Mark, *The Adventures of Huckleberry Finn*, London: Penguin Books, 2003 (ed. orig. 1884).
- VAN GENNEP, Arnold, *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- WHITE, Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LUMINA

Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata

- I. *N. 1 – 2017 – fasc. 1–2*
ISBN 978-88-255-0658-7, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 18 euro
2. *N. 2 – 2018 – fasc. 1–2*
ISBN 978-88-255-1909-9, formato 17 × 24 cm, 264 pagine, 18 euro
3. *N. 3 – 2019 – fasc. 1–2*
ISBN 978-88-255-2948-7, formato 17 × 24 cm, 352 pagine, 18 euro
4. *N. 4 – 2020 – fasc. 1–2*
ISBN 979-12-80414-28-1, formato 17 × 24 cm, 408 pagine, 24 euro

Finito di stampare nel mese di marzo del 2021
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma