

*Studi e Materiali
per le Baccanti di Euripide
Storia Memorie Spettacoli*

a cura di Anna Beltrametti



Stefano Caneva

“Riti indicibili”

La parola e l'abominio fra Baccanti e Heart of Darkness *

«Quella immensità selvaggia, però, lo aveva capito fin dal primo istante, e si era presa su di lui una tremenda rivincita per quella grottesca invasione. Penso gli abbia sussurrato sul suo conto cose che egli ignorava, cose di cui non aveva avuto alcuna idea fino al momento in cui si era consultato con quell'immensa solitudine – e quel sussurro aveva esercitato su di lui un fascino irresistibile. Gli aveva risvegliato dentro echi fragorosi, perché egli era vuoto all'interno» ¹.

Un nero morente, adagiato contro un albero in una radura, un «mucchio d'ossa» che fissa con occhi enormi, vacui, lanciando un «bianco, cieco balenio», che lentamente si spegne. Attorno al collo nero, un filo di lana bianca portato lì dal mare, dagli Europei.

* Questo articolo non avrebbe potuto essere scritto senza l'aiuto della Prof. Anna Beltrametti e dei Dott. Patrizia Pinotti e Massimo Stella, i quali ne hanno seguito la stesura fornendomi preziosi consigli. Ringrazio, in particolare, Anna Beltrametti per avermi introdotto agli strumenti teorici per la lettura delle strategie narrative del testo teatrale; Patrizia Pinotti per i suggerimenti bibliografici sulle modalità narrative di Conrad e sulle vie del recupero letterario del dionisiaco nietzscheano fra '800 e '900; Massimo Stella per i suoi consigli relativi al modello della storia del Tentato e del Tentatore e all'anamorfosi delle funzioni narrative fra *Baccanti* e *Heart of Darkness*.

Il testo di *Baccanti* è citato secondo l'edizione di J. Diggle, *Euripidis Fabulae. Tomus III*, Oxford, Clarendon Press, 1994. Il testo di *Heart of Darkness* segue l'edizione di R. Kimbrough, *J. Conrad, Heart of Darkness*, New York, Norton & Co., 1988. Per le citazioni, i numeri di pagina sono quelli dell'ed. a cura di A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi, 1999. Per gli altri testi di Conrad rimando a J. Conrad, *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, a cura di U. Mursia, Milano, Mursia, 1971. Dove non sia presente altra indicazione contraria, le traduzioni sono dell'autore.

¹ p. 183. Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

"Riti indicibili"...

Una lattiginosa coltre di nebbia bianca e soffocante, che isola la barca da un mondo pullulante di atroci urla, di cui si ignora la provenienza.

L'apparizione di Kurtz: un corpo che si leva ansante «come da un sudario, pietoso e terrificante»; una voce che grida un ordine a una folla adorante.

Il faccia a faccia nell'oscurità della notte, rotta e insieme sottolineata dalla luce dei fuochi, nel silenzio contornato dai tamburi e dal brusio degli indigeni.

Il buio della cabina, la luce della candela a una spanna dagli occhi di Kurtz, ma invisibile per lui.

Le parole di *Heart of Darkness* generano immagini e suoni, epifanie che segnano il cammino di avvicinamento fra Marlow e Kurtz, fino alla loro sovrapposizione e al loro distacco, che è lo sdoppiamento speculare di due destini complementari. *Heart of Darkness* è una storia di visioni, un susseguirsi di scene dominate da un colorismo violento, espressionistico, da bui che divorano e da luci che accecano. Il potenziale mimetico delle parole evoca ambienti e azioni in cui il lettore viene assorbito, ed è tanto forte da suggerire costantemente uno spettacolo visivo².

Ma lo spettacolo, mentre impone qualcosa allo sguardo, lo distoglie da altro: il potere evocativo della parola estende a chi legge l'accecamiento e l'allucinazione che le atmosfere di *Heart of Darkness* generano nei suoi personaggi. Il cuore del racconto di Marlow non è nelle immagini che evoca, ma nel racconto stesso, nel processo attraverso cui il narratore comunica agli eventi il loro valore di epifania. Tutto il suo ridondante, ipnotico flusso di parole serve ad ammaliare il destinatario, a imporgli una chiave di lettura. L'identificazione del lettore con l'alienazione e l'allucinazione cui sono soggetti i personaggi genera un effetto di disorientamento che supera i limiti della finzione e trascina il lettore nell'universo distorto del racconto. Più che una storia di personaggi e di eventi, *Heart of Darkness* è la storia di un racconto.

Occorre allora portare alla luce ciò che si nasconde dietro lo smalto della parola, quell'evento sconcertante da cui scaturisce il flusso terapeutico della narrazione. Questo trauma andrà cercato, nei suoi termini essenziali, nell'incontro, tanto affascinante quanto insopportabile, con l'Abominio, un'identità cancellata e sommersa che non si può riscoprire senza sofferenza. Laddove siano cadute le condizioni di rassicurante protezione imposte dalla società – il compromesso che giustifica la costruzione di un'identità selezionata e ne sancisce la condivisione all'inter-

² «Il potere che mediante la parola scritta cerco di realizzare è di far udire, percepire – ma soprattutto vedere». Così si esprimeva J. Conrad, nella prefazione a *The Nigger of the "Narcissus"* (trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, nell'introduzione a *Heart of Darkness*, Einaudi 1999, p. XLIII).

no di tutta la comunità – l'Abominio riemerge, e vestendo i panni del Tentatore propone una visione diversa e altra di sé e dei propri simili. Si tratta dell'allettante promessa di un altro sapere, più ampio e assoluto di quello condiviso negli stretti spazi della città, un sapere sovrumano che sembra potersi percepire solo attraverso il silenzio mistico o la parola impositiva di dio, in ogni caso al di fuori del rumore di fondo e delle chiacchiere su cui si fonda la vita della società. Di fronte a una tale proposta non è contemplata la possibilità di un rifiuto.

Infinitamente lontana o geneticamente unita alla città, la foresta, simbolico antimondo, è la sede d'elezione di questa esperienza di straniamento culturale, percepita come un'iniziazione. Nello spazio potenziale della letteratura, il legame reciproco del Tentatore e del Tentato può assumere di volta in volta maschere diverse, ma adempie sempre alle stesse funzioni, inscritte nella matrice che genera il racconto. Il Tentatore indosserà i panni di Dioniso, di Satana, della *Wilderness*, e il Tentato sperimenterà reazioni differenti, che lo condurranno sempre lungo lo stesso percorso: può rifiutare con tutte le forze una polarità che sente opposta alla sua, e lottare fino alla morte per eliminarla (Penteo); può cercare di spiegare a se stesso di aver imparato che le norme luminose della società sono necessarie per evitare la distruzione (Marlow); può, ancora, rifiutare così violentemente l'ipocrita compromesso della società e identificarsi così tanto con il Tentatore da diventarlo egli stesso, e decidere di vivere la tentazione senza freni (Kurtz). Le strategie del Tentato possono influire sull'esito del suo passaggio attraverso la prova, ma in ogni caso non c'è modo di sottrarsi a essa, salvo sollevare le ire del Tentatore.

La struttura del racconto precede il personaggio che lo attua, i gesti perseguono un fine che ha l'oscura infallibilità dell'oracolo. Si è vittime, sopravvissuti, o aguzzini, fin da prima della prova, ma solo alla fine il personaggio, se sopravvive, può ricomporre il flusso degli eventi e provare a dare loro un senso, per sanare il trauma della tentazione³.

Leggere in parallelo *Heart of Darkness* e *Baccanti* significa ricercare le diverse vie che la parola umana ha dovuto percorrere per rintracciare, dietro il sangue delle vittime, la tersa limpidezza del senso, il perfetto racconto della parola sovrumana. Come in una anamorfosi, si tratta di decomporre i diversi filtri narrativi per ritrovare le strategie con cui il racconto ha tentato di costituirsi, sanando il trauma della prova e ripulendosi del sangue dei personaggi.

³ Sulla fine come momento della costruzione del senso attraverso il racconto, cf. Kermode 2004.

"Riti indicibili"...

1. *Unspeakable rites. Lo smarrimento epistemico alla base della δύναμις*

«We've got to go one more step. [...] Let's plan a murder. Let's start a religion»⁴.

Unspeakable rites e ὄρρητα ὄργια, ossia, in entrambi i casi, riti indicibili, costituiscono lo smalto opaco che dobbiamo penetrare per scoprire le fondamentali risemantizzazioni alla base degli intrecci di *Heart of Darkness* e *Baccanti*.

Per comprendere il processo di "rimessa a fuoco" a cui questi concetti sono sottoposti nelle due opere, occorre innanzitutto provare a delimitarne il campo semantico di partenza. In termini molto generali, si può notare che i qualificativi *unspeakable* e ὄρρητα sono etimologicamente omogenei e definiscono un contesto simile. Al contrario, i nomi cui sono riferiti si collocano su piani connotativi ben diversi: se per il pubblico ateniese parlare di ὄργια dionisiaci significa indicare una realtà (almeno in partenza) culturalmente familiare e condivisa, *rites* indica, per la società di Conrad, qualcosa di estraneo, che rimanda a civiltà "primitive", o a stadi primitivi della civiltà europea, che l'antropologia ha assorbito nella propria sfera d'indagine⁵. Quando Marlow parla di riti, può farlo con la genericità, che gli è favorevole, di chi ha a che fare con realtà sconosciute, soltanto intuite o al più ricostruite, senza volontà di ricerca antropologica, per sentito dire (senza, naturalmente, che questo mancato interesse debba essere esteso a Conrad). I riti costitui-

⁴ «Dobbiamo fare un passo avanti. Progettiamo un omicidio. Fondiamo una religione.» O. Stone, *The Doors*, USA 1991.

⁵ Suscitando un interesse tutt'altro che astrattamente tecnico, poiché a cavallo del '900 la riflessione antropologica sul rito si estende prepotentemente alla letteratura. Si pensi alla linea culturale che collega *The Golden Bough* di J. G. Frazer, *From Ritual to Romance* della sua allieva J. Weston e *The Waste Land* di T. S. Eliot. D'altra parte, *Heart of Darkness* ispirò lo stesso Eliot, che introdusse *The hollow men* con la frase «Mistah Kurtz - he dead», e recuperò come prima introduzione a *The Waste Land* il celebre passo del testamento spirituale di Kurtz. Nelle scene finali di *Apocalypse now*, F. F. Coppola ha ricollegato i fili di questa trama culturale: Kurtz legge l'inizio di *The hollow men* e l'inquadratura riprende in primo piano i suoi riferimenti spirituali: la Bibbia, *The Golden Bough* e *From Ritual to Romance*.

scono per il narratore Conrad uno straordinario scenario in cui ambientare la propria storia.

Rites si configura quindi come termine ambiguo, come non è, almeno in partenza, quello greco. Eppure in *Baccanti* assistiamo a un importante spostamento semantico, che si concentra nel primo incontro fra Penteo e lo *xenos* (vv.469-482). La parola ὄργια vi compare ossessivamente, ben quattro volte (vv.470, 471, 476, 482), ed è l'unica, delle varie usate nella tragedia⁶, a ricorrere qui per indicare i nuovi riti che non possono essere svelati. Al v.470, ὄργια si riferisce, nelle parole dello *xenos*, alla consegna delle cerimonie misteriche da parte di Dioniso, faccia a faccia con il suo iniziato⁷. Penteo riprende subito la parola (v.471), con una tecnica incalzante da interrogatorio⁸, chiedendo, scetticamente, come si presentino queste cerimonie. La risposta è categorica: esse non possono essere raccontate (v.472) ai non iniziati, né è lecito (v.474 οὐ θέμις) che Penteo conosca i benefici che ne derivano.

A questo punto avviene la svolta: mentre ὄρητα è riferito a tutti i mortali non iniziati, alla battuta successiva il tiro è corretto, e il vantaggio del culto non può essere comunicato solo a Penteo (v.474 σ'), sebbene sia «degnò di essere conosciuto». Come Penteo comprende⁹, lo *xenos* appone all'interrogatorio una reticenza che affascini chi pone le domande e lo conduca in una posizione di inferiorità e di desiderio: quei riti che per Penteo sono solo un'impostura (v.471 «per te») diventano un bene precluso non più, per legge divina, ai non iniziati, ma, per indegnità, al solo Penteo. La reticenza, motivata originariamente dalla natura stessa degli ὄργια, si sposta ora sul piano personale del rifiuto, da parte di chi sa, di informare chi ignora.

Ma c'è anche un altro punto di partenza di questo percorso di "sfocamento" verso un campo semantico ambiguo. Quando Penteo torna da un indefinito «fuori città» (v.215, ἔκδημος), il suo ingresso in scena (vv.215-225) è dominato dalla sorpresa per una realtà nuova, difficile da classificare, così come dalla certezza di avere a che fare con un impostore che trama alle sue spalle. Si manifesta la scarsa conoscenza di questi riti, giustificata proprio dalla loro novità (v.216, νεοχμά: «nuovi mali»; v.219, τὸν νεωστὶ δαίμονα: «questo Dioniso fatto dio di fresco»),

⁶ Programmaticamente, il prologo (vv.1-54) contiene un campionario dei termini poi ripresi nel corso della tragedia τελεστάς (v.22), ὄργιων (v.34), ἀτέλεστον ... βακχευμάτων (v.40).

⁷ Cfr. l'allusione iniziatica di εἰσέβησ', «mi introdusse», al v.466.

⁸ Dioniso: «L'ho visto faccia a faccia, e mi ha consegnato i misteri.» Penteo: «E questi misteri, sentiamo, quale forma avrebbero per te?».

⁹ v. 475. «Un bel giro di parole, perché mi venga voglia di ascoltare!».

"Riti indicibili"...

ma anche l'incertezza su come interpretarne il contenuto rituale e teorico: le donne hanno lasciato le case per dei «presunti riti bacchici» (v.218, πλασταῖσι βακχεΐαισιν), e non si sa bene quale considerazione si debba avere di questo Dioniso (v.220, ὅστις ἔστι: «chiunque sia»).

Sembra non si tratti solo dello scetticismo di Penteo, ma della volontà di Euripide di giocare su livelli diversi di consapevolezza: da un lato c'è il pubblico e la propria conoscenza dei riti misterici contemporanei, dall'altro si colloca il mondo mitico di Tebe da poco fondata, dove Dioniso porta per la prima volta i suoi riti nuovi e perciò sconosciuti, e dove si mette in scena l'ipotesi mitica della nascita degli ὄργια dai tiasi guidati da Dioniso stesso.

L'effetto è la sovrapposizione fra i punti di vista dei personaggi, dello *xenos* che vuole parlare per conto del dio, e dello spettatore: quest'ultimo assiste a una rappresentazione delle origini a lui nota, ma che si sfalda davanti ai suoi occhi, nelle rifrazioni dei punti di vista che occultano l'oggetto stesso.

In *Heart of Darkness* la manipolazione connotativa della parola è esattamente speculare. Se infatti lo *xenos* usa un termine che delimita un campo semantico chiaro e solo successivamente, e avvedutamente, lo confonde, Marlow dispone di un termine che appare già in partenza ambiguo. In questo quadro, l'indicibilità dei riti è innanzitutto una censura di Marlow, che si giustifica su un piano sia conoscitivo, sia morale: ciò che ha visto o intuito deve, fin dove possibile, essere lasciato nella sfera dell'incomprensibilità, perché quel poco che si capisce dimostra di essere "abominio" sconcertante. In prima istanza, l'indicibilità dei *rites* è dunque un'ostentata e volontaria reticenza. Ma se in *Baccanti* tale silenzio è indirizzato espressamente contro il Tentato, Penteo, in *Heart of Darkness* Marlow è insieme Tentato sopravvissuto e narratore Tentatore. Ne consegue che le sue potenziali vittime sono proprio i suoi ascoltatori, e in particolare il lettore.

Le vittime restano implicite ma necessarie, perché una censura operata su un punto così caldo – la presentazione di Kurtz e le ragioni del suo *breakthrough* – non può non essere un invito (volontariamente) malcelato a guardare oltre la cortina delle parole per vedere ciò che non è lecito. È in questo contesto che Marlow opera un salto semantico, abbandonando la censura etica e generica dei "primitivi" *rites*, per rievocare l'indicibilità tecnica degli ὄργια. Ed è sempre in questo quadro che si spiega la rappresentazione di Kurtz come un iniziato¹⁰.

¹⁰ La *wilderness* ha «suggellato la sua anima alla propria coi riti inimmaginabili di chissà quale diabolica iniziazione» (p. 152. Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999); Kurtz è un «fantasma iniziato» (pag. 156); la scoperta interiore data dal sussurro della *wilder-*

Come ho detto, il movimento è speculare. In Euripide il contesto dei riti è stravolto da un continuo gioco di avvicinamenti e allontanamenti operato attraverso i punti di vista dei personaggi: l'effetto è il disorientamento degli spettatori rispetto al racconto condiviso delle origini del rito, in quella Tebe primigenia. D'altra parte Conrad, muovendo da una sacralità incomprensibile e censurabile per chi legge, trova l'anello di congiunzione con il "noi" risalendo indietro nel tempo della memoria della civiltà, e ricollocando pericolosamente i *rites* di Kurtz in un patrimonio comune, sebbene rimosso, della civiltà, che in essi trova la sua matrice negativa.

È Marlow, ancora prima degli indigeni, ad aver fatto occupare a Kurtz «un seggio eminente tra i demoni di quella terra»¹¹. Il gioco linguistico attua un percorso dal condiviso punto di vista del "noi" alla riscoperta dell'Abominio sommerso, un "noi" degradato e inatteso, che ritorna vivo con il suo bagaglio di fantasmi¹², di paure taciute e respinte, ma riconoscibili e per questo tremende¹³.

Il nocciolo del problema non sta nella realtà effettiva dei riti descritti, che resta sostanzialmente taciuta, ma nell'effetto che il loro racconto produce. In *Heart of Darkness* l'allusione a generici gesti rituali – fuochi, tamburi, urla nella notte – e in *Baccanti* il racconto ideologizzato della potenza del dio – che prende il posto della descrizione del rito effettivo – mirano allo stesso scopo: attirare l'attenzione sull'epifania di una δύνωμις sovrumana, per poi negarla al pubblico desideroso di avvicinarla.

ness è una sorta di rivelazione (pag.182). Oscillando fra senso generico e senso tecnico, Marlow motiva l'indicibilità degli *unspeakable rites* per via sia esterna, sia interna e quindi tecnica.

¹¹ p. 154. Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

¹² Una natura davvero fantasmatica sembra contraddistinguere tanto lo *xenos* quanto Kurtz, entrambi oscillanti ossessivamente fra la reale presenza fisica e la sinistra evanescenza demonica.

¹³ Ricorderemo qui il concetto di *Unheimliche*, ovvero «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (Freud 1977, p.86).

"Riti indicibili"...

2. La parola e il corpo

2.1 Visioni di un racconto

«...I had peeped over the edge myself...»¹⁴

Il racconto di Marlow si articola nelle volute e nelle pieghe della parola che scompone e associa gli elementi evocandoli: non è la storia a suggerire un senso, ma il senso a imporsi componendo, ricucendo una storia. La parola è l'unica vera azione del romanzo. Da qui la complessa interazione tra i livelli narrativi e, al loro interno, fra i modi del racconto¹⁵, che si alternano in un complesso intreccio dagli equilibri instabili. I personaggi del racconto crescono non attraverso un filo progressivo di azioni, ma secondo una catena desultoria di ricordi e opinioni della voce che li evoca. È Marlow stesso, mentre dà inizio alla sua narrazione, a fornirne la chiave di lettura:

«...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 moonshine».¹⁶

¹⁴ *Heart of Darkness*, pag. 222.

¹⁵ Genette 1976, pp. 209-211, e 1972, pp. 24-29, parla di "distanza" della narrazione dalla storia. Che si usi la terminologia platonica di *mimesi* e *diegesi* (*Resp. III*, 392c-395), o quella jamesiana di *showing* e *telling*, il secondo "modo" si distingue dal primo per la natura condensata e indiretta dell'esposizione, in cui l'autore «parla a suo nome, senza cercare di farci credere che sia un altro a parlare» (cit. da Genette 1976, trad. L. Zecchi). In *Heart of Darkness*, il racconto di Marlow, un racconto di secondo livello, oscilla continuamente fra le due opzioni, creando nel fruitore un effetto alternante di immedesimazione e distacco nei riguardi del narratore. Anche nel primo livello, il racconto cede continuamente il posto a improvvise interferenze della cornice narrativa.

¹⁶ p. 10. Trad. it. G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999: «...per lui il significato di un episodio non stava all'interno del guscio come un gheriglio, ma al di fuori, avvolgendo il racconto che lo generava come un bagliore genera tutt'attorno a sé una zona di penombra, al modo di quegli aloni nebulosi che rende talvolta visibili la spettrale luminescenza della luna».

Il modo di raccontare di Marlow è un'eclisse, operata dalla parola elevando feticci che occultano e accecano. Questa confusione fra parola e corpo torna evidente a metà romanzo:

«It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. There was not a word from anybody. The others might have been asleep but I was awake. I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word, that would give me the clue to the faint uneasiness inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river»¹⁷.

Nella cupa atmosfera del Tamigi, incorporeo fiume e ambiguo simulacro di quel Congo terrigno e tutto fisico della storia, i corpi non esistono più. Solo i corpi e le immagini evocate dalla parola paiono tangibili e reali. Marlow, che si presenta come un esotico saggio, scompare e si fa solo voce, si annulla nel suo racconto che diviene, togliendo agli altri ogni autonomia di giudizio, tutta la sua essenza. Eppure, proprio la voce che si pretende ordinatrice riconosce la propria impossibilità di imbrigliare la storia nella narrazione:

«He was just a word for me. I did not see the man in the name any more than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I'm trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling 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...»¹⁸.

¹⁷ p. 82. «L'oscurità era diventata così cupa che noi uditori potevamo a stento vederci l'un l'altro. Ma lui, seduto in disparte, già da parecchio tempo non era più, per noi, altro che una voce. Nessuno levò parola. Gli altri potevano anche dormire, ma io ero sveglio. Io, io ascoltavo, ascoltavo, all'erta, in attesa di quella frase, di quella parola che mi fornisse il bandolo dell'indefinito disagio che mi ispirava quel racconto, che pareva prendere forma da solo, senza labbra umane, nella greve aria notturna del fiume».

¹⁸ p. 82. «Egli per me era soltanto una parola. In quel nome non riuscivo affatto a vedere quell'uomo più di quanto riusciate voi adesso. Perché, voi lo vedete forse? Vedete la storia? Vedete qualcosa? Mi sembra di provare a raccontarvi un sogno – tentativo vano, perché non esiste racconto di un sogno che possa trasmettere la sensazione di quel sogno, quel miscuglio di assurdità, sorpresa e disorientamento, in un fremito di affannosa rivolta, quel-

"Riti indicibili"...

Il racconto, che vorrebbe rappresentare tutto il vissuto, è un racconto impossibile, sconnesso e autoreferenziale come un sogno. che le parole possono rievocare solo per chi lo ha visto, senza che l'esperienza passi agli uditori. Eppure, a chi ascolta Marlow pare di vedere e sentire la storia, e la sua vividezza è più forte proprio perché Marlow ci dipinge un mondo attraverso la percezione dilatata del sogno e dell'allucinazione¹⁹.

La pretesa di Marlow di divorare tutta la storia nelle pieghe della narrazione è il corrispondente diretto, ma sublimato nella dimensione della parola, di quella voracità che sembrava spingere Kurtz a voler divorare tutto intorno a sé. Che il racconto di Marlow non sia fatto per rendere partecipe del giudizio chi lo ascolta, lo mostra bene la presentazione di Kurtz. Prima ancora di comparire come personaggio, egli è già un misterioso, ambiguo feticcio, dissociato – quasi che Marlow abbia deciso di confonderne la figura con una lente astigmatica – fra una voce vibrante e un'ombra priva di corpo. Ed è proprio questa resa sfocata a produrre tutta l'aura di indicibilità che Kurtz polarizza. Le poche volte in cui Kurtz diviene personaggio operante, in occasione dell'incontro notturno all'avamposto e delle ultime parole sul vaporetto, costituiscono significativamente i momenti centrali dell'esperienza di Marlow, quasi le fasi di una progressiva possessione da parte dell'ombra di Kurtz²⁰.

l'impressione di essere catturato dall'incredibile, che rappresenta la più vera essenza del sogno... [...] No, è impossibile, è impossibile comunicare la sensazione della vita in un qualsiasi momento della nostra esistenza – quel qualcosa che la rende vera, che le dà senso – la sua sottile e penetrante essenza. Viviamo come sogniamo – soli...».

¹⁹ È uno stato d'alienazione ribadito a più riprese:

«C'erano dei momenti in cui uno rivedeva improvvisamente il proprio passato. [...] ma lo si rivedeva sotto l'aspetto di un sogno agitato e rumoroso...» (p. 104, riferito al senso di straniamento e di distacco rispetto alla vita normale, che appare ormai lontana)

«Non era un sonno – era un che d'innaturale, come uno stato di trance.» (p. 122, a proposito della quiete innaturale nell'ultima notte prima dell'arrivo all'avamposto di Kurtz)

«Erano parole comuni, quotidiane – quei suoni familiari e vaghi che ci si scambia nella vita di tutti i giorni. E con ciò? Dietro di esse c'era – così mi sembrava – la tremenda suggestione di parole udite in sogno, di frasi pronunciate nell'incubo.» (p. 208, riferito alle parole di Kurtz a Marlow, la notte del loro incontro faccia a faccia vicino all'avamposto). Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

²⁰ L'incontro notturno presenta tutti gli elementi della *παννυχίς*, la festa sacra notturna, e dell'incontro iniziatico con lo spirito divino che vi si manifesta. Lo stesso Marlow si premura di presentare il suo incontro con Kurtz come l'incontro con un'anima («soul», p. 208), oserei dire uno spirito, un *δαίμων*. Dopo la morte di Kurtz, la scomparsa di quel seppur logoro corpo sembra liberare finalmente tutto l'influsso spiritico che vi dimorava, e Marlow decide di restare vicino alla luce, sentendosi più al sicuro. Il racconto di Marlow si

Mentre in Kurtz si incarna sempre più l'obiettivo del viaggio, la risalita del Congo assume nel racconto di Marlow i toni di una alienante catabasi, alla ricerca del vero senso della vita. Come nel romanzo gotico l'immagine delle perversioni sociali viene dislocata in ambienti sotterranei o chiusi, così in *Heart of Darkness* solo l'esistenza di porte inferi può consentire, oltre che di entrare, di uscire dall'Inferno, ossia di staccarsi dal mondo apocalittico del racconto e di avere la possibilità di una rigenerazione ²¹.

L'indagine compiuta da Marlow su Kurtz contiene componenti paranoiche che ne mettono in crisi la stessa credibilità. In un racconto del 1898, *An Outpost of Progress*, che contiene *in nuce* le premesse del romanzo, era già presente la stessa angosciosa disillusione di fronte alla civiltà e ai suoi valori. Quel che mancava era invece il ruolo mistificatore di Marlow. Nel breve racconto, infatti, l'attenzione si focalizza sugli eventi esteriori e interiori che portano Kayerts a rifiutare la società e la sua cultura ipocrita. Lasciato solo di fronte a ciò che è sconosciuto e pericoloso, l'uomo, dovendo abbandonare le certezze condivise, si trova presto a essere conquistato dalla legge della sopravvivenza, e finisce per non riuscire nemmeno più a riconoscere il proprio simile e il proprio amico. La consapevolezza superiore che Kayerts ha raggiunto ²², insieme al sangue versato per raggiungerla, segnano il punto di non ritorno della sua esperienza esistenziale, un processo interiore che in *Heart of Darkness* si cela dietro l'immagine nebulosa del cammino iniziatico, del patto diabolico con la *wilderness*.

Ma perché, e soprattutto su chi, il «fascino dell'abominio» esercita un'attrazione così forte? ²³ Alla prova dei fatti, quale scarto c'è, veramente, tra i metodi som-

configura così come una storia di possessione che si esorcizza solo attraverso il racconto, in cui il superamento della paura, del φόβος, è possibile solo attraverso la sua riattualizzazione.

²¹ Così le due filatrici di lana vestite di nero diventano le guardiane del vestibolo infernale; la posizione del loto, con cui ci appare il vecchio Marlow all'inizio della cornice, segnala la superiore consapevolezza raggiunta dall'iniziato attraverso la grande prova della catabasi; la barca, l'aldilà, l'incontro con mostri che potrebbero impedire il ritorno, sono stereotipi narrativi che si iscrivono in un percorso di formazione ormai fissato.

²² p. 114. «I suoi vecchi pensieri, le sue certezze, ciò che apprezzava e ciò che disprezzava, le cose per cui aveva riguardo e quelle che detestava, gli si mostravano nella loro vera luce, finalmente! Gli apparivano criticabili e infantili, false e ridicole. Si compiacqua della sua nuova sapienza, mentre sedeva vicino all'uomo che aveva ucciso».

²³ p. 12. «Non c'è iniziazione a simili misteri. Deve vivere in mezzo all'incomprensibi-

"Riti indicibili"...

mari e atroci dei coloni Belgi²⁴ e l'"idea" che redime gli Inglesi e li spingerebbe oltre la tenebrosa palude in cui si sono arenati gli altri colonizzatori? E quella luce, che dalle parole di Marlow pare insediata sul Tamigi come per eredità degli antichi romani²⁵, è poi così veritiera? Lo stesso Marlow mette in crisi questa rassicurante visione:

«The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to...»²⁶

Occorre una certezza cui fare appello per salvare la retorica dell'innocenza e andare avanti. Ma mentire a se stessi non serve a nulla se tutti gli altri vedono. Occorre introdurre anche gli altri nel meccanismo di questa menzogna, che il racconto diventi anche loro. Ciò può avvenire grazie alla cornice della nave, in cui la storia si sviluppa come un *tale*, un racconto orale in una cerchia omogenea di uditori, di cui Marlow sottolinea continuamente i limiti, ma che comunque fa riferimento a un mondo culturale omogeneo. Con questa cornice e con questi personaggi, che sembrano vivere al di là dei limiti del romanzo, ricomparendo come un filo conduttore a partire da *Youth* (1898), il lettore è invitato a staccarsi dal proprio punto di vista, a sforzarsi di immedesimarsi in quel gruppo che fruisce del raccon-

to, che è anche detestabile. E tutto ciò, per di più, possiede un fascino che a poco a poco comincia ad agire su di lui. Il fascino dell'abominio, sapete. Immaginatevi i rimpianti crescenti, il desiderio di fuga, il disgusto impotente, la resa finale, l'odio.» Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

²⁴ La scoperta della conduzione illegale e immorale della colonizzazione belga in Congo, ufficialmente paese libero, è testimoniata abbondantemente da lettere, diari, articoli dell'epoca. Si tratta, con diversi gradi di rielaborazione, di voci che si alzano stridenti contro le parole ipocritamente ispirate di Re Leopoldo II. La sua lettera, *The Sacred Mission of Civilization*, come pure gli altri testi cui faccio riferimento, sono contenuti in J. Conrad, *Heart of Darkness*, a cura di R. Kimbrough, New York, Norton & Co. 1988.

²⁵ p. 8. «Quale grandezza non aveva galleggiato sulla corrente di quel fiume verso il mistero di una terra ignota!... Sogni di uomini, semi di comunità, germi di imperi». Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999

²⁶ p. 14. «La conquista della terra, che per lo più significa sottrarla a chi ha una carnagione diversa o un naso appena un po' più schiacciato di noi, non è una cosa graziosa se la si guarda troppo da vicino. A redimerla è soltanto l'idea: un'idea che le stia dietro. Non un pretesto sentimentale, ma un'idea – e una fede disinteressata in quell'idea – qualcosa da levare in alto, di fronte alla quale inginocchiarsi, e offrire sacrifici...».

to orale. Il racconto orale spiazza l'autonomia del lettore anche in un altro senso: il suo mondo è quello della parola non vagliabile con i comuni criteri di giudizio, è il mondo del sapere tradizionale, della saggezza tramandata a voce, che ribadisce sempre lo stesso contenuto e trae il nuovo non dall'esterno ma dall'interno, dalla variazione del racconto stesso.

Eppure è la stessa struttura narrativa stratificata²⁷ a destabilizzare il racconto, come se l'iperfasia²⁸ di Marlow lasciasse volontariamente qua e là qualche stralcio non rielaborato di ciò che ha voluto occultare. Dico volontariamente, perché il racconto promana sempre da un bisogno comunicativo: anche una realtà intollerabile, se viene in qualche modo raccontata, vuole arrivare a chi la ascolta. La parola, che come un corpo virtuale si stende a coprire e rendere ombre i corpi veri, vuole pur sempre – lo dice lo stesso Marlow nella metafora iniziale – far intuire la presenza di qualcosa. Come una maschera costruita per essere cautamente scostata, per il piacere di far intravedere, Conrad costruisce tanto astutamente la sua reticenza, i suoi feticci, per poi lasciarne scoperte, *en passant*, le falle, per far vedere la storia come attraverso un *lapsus*.

Polifonia e polimorfia.

In *Heart of Darkness* le possibilità narrative del genere sono sfruttate all'estremo per costruire un complesso filtro pluristratificato, in cui la parola pone insieme il racconto e la sua autorità. Il narratore fonda l'esistenza del racconto (salvo poi metterne in forse la plausibilità) nell'atto stesso di esporlo.

²⁷ Il primo narratore, anonimo, riprende ciò che Marlow racconta; il secondo narratore è Marlow stesso, narratore inaffidabile perché racconta una storia che è tutta fatta di sue interpretazioni e di pretese di incomprensibilità; i narratori di terzo livello sono tutte le voci, sconnesse e filtrate, evocate da Marlow, così come la sua stessa voce giunge a noi evocata da un'altra. Conrad moltiplica al massimo la stratificazione di voci e di flash back, sicuro che il pubblico si lascerà trascinare attraverso i vari livelli fino al cuore dello spettacolo che deve vedere, pur sapendo che esso gli apparirà inevitabilmente distorto. Il cambiamento, non marcato, di livello narrativo, che Genette 1976, pp. 282-285 chiama *metalessi* e fa risalire allo stesso Platone (*Theaet.*, 143c) permette a chi racconta di manipolare il discorso, riproducendo direttamente come proprio un racconto di seconda o terza mano, e nascondendo tutti i filtri interpretativi intermedi.

²⁸ Cf. Mulhern 2002, che inquadra la retorica dissimulativa di Marlow nei termini psicoanalitici di denegazione e feticcio: la prima è il rifiuto, da parte di chi conosce qualcosa di intollerabile per la propria coscienza, non solo del contenuto della conoscenza, ma del-

"Riti indicibili"...

La tragedia del V secolo non può essere tutta racconto, né può perseguire una strategia di stratificazione dei livelli narrativi come quella di un romanzo. Processi simili devono allora essere espressi attraverso strumenti diversi, insiti nel genere. In particolare, occorre prendere in considerazione la strategia della parola del dio (nella sua varietà dialogica ed assertiva) e analizzare l'impiego della grande risorsa narrativa della tragedia, il racconto dei messaggeri.

La straordinaria versatilità con cui Euripide rielabora in *Baccanti* il meccanismo tragico²⁹ sta nella scelta di inserire fin da subito il dio come principale personaggio agente, ma sotto spoglie umane. In questo modo il dio si presenta agli uomini sul loro stesso piano, anziché su un piedistallo che lo distingua dai mortali, e sdoppiando la sua funzione, diventa insieme regista e attore della tragedia. In qualità di *xenos*, può interagire con gli altri personaggi ed agire direttamente su di loro tramite il fascino divino della parola e del corpo. La sua non è all'inizio un'apparizione autoritaria, ma una presenza continua e insinuante che attrae a sé la vittima, ingannandola con il miraggio di una relazione paritaria tra uomo e uomo³⁰. Ma il suo essere dio lo rende del tutto sproporzionato rispetto all'interlocutore: un dialogo sarebbe possibile solo se a Penteo si opponesse davvero un semplice straniero.

L'offrirsi al persecutore rappresenta invece per lo *xenos* l'esca per fare cadere Penteo in trappola. La parola dialogica è l'equivalente della *morphe* umana assunta dal dio: essa si pone su un terreno più basso solo per mimetizzarsi e colpire la vittima senza dovere svelare il suo *surplus* di potenza. Le parole dello *xenos* irretiscono Penteo fin dal primo incontro, perché rifondano la realtà anziché spiegarla. La volontà di Penteo di inserire l'avversario in un quadro di sapere coerente fallisce sul duplice piano della parola e della *morphe*, perché l'interrogato riflette sugli altri le stesse domande che gli sono poste. La volontà di Penteo di sapere, dapprincipio accettabile, diventa nociva quando si riduce a desiderio insoddisfatto, pilotabile come un'arma. Lo *xenos* rende la sua parola e la sua apparenza opache per dominare i suoi interlocutori, è reticente per calamitare su di sé il loro desiderio, che attraverso la parola diviene desiderio di conoscere i segreti dello *xenos*, e attraverso la *morphe*, desiderio di lui³¹.

lo stesso fatto di sapere; il feticcio è, in senso psicanalitico, una figura appariscente che distoglie l'attenzione da ciò che è rimosso, un falso problema creato per captare eventuali sguardi indagatori e deviarli su di sé.

²⁹ Costruendo però un prodotto formalmente conservativo: sta qui la grande differenza rispetto alle sperimentazioni che caratterizzano l'ultimo Euripide.

³⁰ Dopo l'autopresentazione del dio agli spettatori, subito il v. 4 segna la svolta in questo senso: μορφήν δ' ἀμείψας, «cambiatomi di forma».

³¹ Cioè desiderio che resta ambiguamente sospeso tra l'essere come lo *xenos* e il possederlo.

La parola dialogica costituisce perciò solo uno dei registri del dio, la cui vera voce è invece quella assertiva che si accompagna all'epifania. Questa, pur dovendo fare la sua comparsa definitiva alla fine della tragedia, comincia a trapelare già nel corso dell'azione, segnando delle svolte forti, dei veri colpi di scena operati del dio-regista. Dopo aver fatto crollare il palazzo di Penteo, il dio si rivela alle baccanti in tutta la sua potenza, raccontando i prodigi con cui ha irretito Penteo. Divenendo *angelos* di se stesso, attraverso il racconto Dioniso afferma la propria identità sovrumana di fronte alle fedeli e al pubblico. Dio, uomo e sacerdote si sovrappongono, e così pure la parola autoritaria del dio si mescola al discorso rassicurante del capotiaso con le fedeli, alla dialogicità dello *xenos* con il suo indebolito persecutore.

Ma è attraverso le narrazioni dei due messaggeri che si impone davvero sulla scena la parola sacra, o meglio, la parola che ha il diritto di raccontare il sacro. Sono infatti i racconti del fuori scena a condensare appieno il carattere sovrumano dei riti indicibili. Sotto l'effetto dello sconvolgente impatto con la dimensione del prodigioso e della violenza sacra, il racconto umano compie un salto fondamentale: il primo messaggero, raccontando quello che ha visto, espone quello che il dio gli ha fatto vedere, e il racconto del rito diventa interpretazione teologica. Ma è nel secondo intervento che finalmente ha luogo la finale rivelazione del dio: nella parola che evoca lo spazio assoluto del divino, il dio rompe tutte le ambiguità, abbandona le sembianze umane e così pure la parola dialogata che ne era l'espressione, per assumere la voce divina che squarcia il silenzio estatico del monte.

Ma tutto questo può esserci riferito solo attraverso il racconto: se già la prima, parziale dimostrazione in scena della potenza del dio ha sconvolto le stesse baccanti che vi hanno assistito, la sua piena violenza distruttrice rivolta contro un uomo supera il limite del visibile. Solo il racconto, nel creare una situazione narrativa che stemperi l'istantaneità fulminante della rivelazione e provi a darle un senso umano, è adatto a riferire ciò che avviene nell'invisibile scena del sacro.

La Parola del dio che si rivela non potrà essere altro che monologo, in quanto unica parola possibile. Chi vuole interagire provenendo dal di fuori, come i pastori e poi Penteo, è punito. Il dialogo, che lo *xenos* ha scelto come corrispettivo della *morphe* umana, non è più adatto a questo punto: distanziatosi dal piano umano, il dio ha ora bisogno di un messaggero per dialogare con gli uomini. Come Marlow, l'*angelos* è il testimone prescelto per diffondere la rivelazione alla città, eppure il suo ruolo non è neanche minimamente confrontabile con quello del narratore di Conrad.

La realtà è che sulla scena di *Baccanti* un Marlow non può esistere, perché nella tragedia del V secolo non c'è personaggio che possa fondare la possibilità del racconto nel momento stesso della sua esposizione, tantomeno nel caso di una funzione drammaturgica come è quella del messaggero. Ma un tale compito non

"Riti indicibili"...

potrebbe spettare nemmeno a Cadmo, che pure sopravvive alla vicenda, proprio come Marlow. Per fondare il suo racconto, il narratore dovrebbe uscire dalla stessa realtà che racconta, dovrebbe preesisterle, collocandosi su un livello narrativo superiore: dovrebbe essere dio, oppure profeta³².

Ecco perché sulla scena, all'inizio, c'è il dio che si maschera, e con ciò si incarna nel personaggio protagonista del racconto della morte di Penteo. La tragedia di Penteo diviene così l'affermazione definitiva della parola del dio, vero regista della storia. Ed ecco perché in *Heart of Darkness* Marlow, che come Tentato rischierebbe di diventare vittima, da narratore assume le vesti del Tentatore, imponendo fuori dal racconto quel ruolo dionisiaco che nel racconto ha distrutto Kurtz. Ma il salto dalla passiva azione dell'uomo all'attiva parola del dio non è ammesso nella tragedia: qui non sarebbe concesso a Kurtz di divenire dio di se stesso sul piano della storia, né a Marlow su quello del racconto. Nella tragedia, la limpida parola del dio si fa carne per avvalorare la priorità del suo racconto, che precede e stabilisce i gesti dell'uomo, la sua storia. Il racconto umano, nel tentativo di ricreare il discorso datore di senso, non potrà porre la propria parola in competizione con quella divina, da cui egli stesso è condizionato. Potrà solo riconoscerne l'invincibile fascino, e prestarvi fede.

Rivelazione al pubblico, sotto forma di narrazione; epifania alle baccanti e al pubblico, nella forma della potenza distruttiva in scena; epifania sul monte, nella vera forza della pura parola divina, sovrumana in quanto tale e dunque riferita nella forma filtrata del racconto; apparizione, infine, attraverso la scena tipica dell'intervento risolutore del dio³³, a sancire il ruolo dei sopravvissuti e ad affermare definitivamente, di fronte al pubblico, la propria divinità. Dioniso costella la tragedia di rivelazioni continue ma sempre diverse per *morphe* e *phone*, che finiscono per vincere i tentativi umani di inquadrare il dio. Ma la più piena rivelazione avviene nella dimensione del fuoricena, cui solo il racconto può tentare di dare forma umana.

³² Un interessante parallelo si trova nel *Prometeo incatenato*, la tragedia della parola divina: lì è il dio sofferente a parlare, e grazie alla sua capacità profetica sancisce la realtà del racconto nel momento in cui lo espone, tirando le fila di una storia che, all'infuori di prologo ed esodo, avviene tutta nella dimensione del racconto. L'altra via trova la sua applicazione estrema nella *Alessandra* di Licofrone, in cui la profezia della sacerdotessa si impossessa di tutta l'opera, spaziando attraverso tutto il tempo e lo spazio e stabilendo con la sua parola ispirata i modi e l'attendibilità del racconto. Ma con Licofrone siamo, e non a caso, ben al di là degli strumenti espressivi della tragedia del V secolo.

³³ Ma anche qui il piano tematico smentisce quello formale. Questo dio non è affatto il tipico *deus ex machina*: la situazione è già risolta dalla ben più potente voce divina manifestatasi sul monte.

L'opposizione tra la polifonia di *Baccanti* e l'omofonia di *Heart of Darkness* è soltanto apparente. Quello che sulla scena tragica non può avvenire sul piano formale, si realizza su quello tematico: al salto di piani narrativi del romanzo corrisponde la polimorfia e la polifonia del dio in scena.

3. Il percorso nella foresta dello smarrimento

«...Do
You know nothing? Do you see nothing?
Do you remember nothing?»³⁴

T.S. Eliot, *The Waste Land*

«Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion»³⁵

T. S. Eliot, *The hollow men*.

3.1 La città e la foresta

Da una parte "noi", la città immobile o quella simbolica, che si sposta sulle acque. In mezzo, le mura, oppure i fianchi di un vaporetto, in ogni caso il segno materiale dell'amalgama umano, di quel microcosmo di valori che forma la città. Fuori sta l'Altrove, il luogo delle risorse scartate, delle potenzialità latenti. Terra di *eschatia*, confine, la foresta matura simbolicamente questa opposizione spaziale divenendo non semplicemente un altro mondo possibile, ma più precisamente l'antimondo in assoluto, concepito in termini di assoluta negazione³⁶.

³⁴ vv.121-123. «Non sai nulla? Non vedi nulla? Non ricordi nulla?».

³⁵ vv.11-12. «Figura informe, ombra incolore, forza paralizzata, gesto immoto».

³⁶ Fino ad assumere i caratteri labirintici ed ansiogeni dell'antimondo per eccellenza, gli Inferi. Cf. Orvieto 2004. Tratto qui il nesso fra foresta e immaginario dell'antimondo come archetipo culturale, attestato da ben prima di Euripide e naturalmente di Conrad. Quello che qui interessa non sarà tracciare una linea evolutiva di questa relazione, ma vedere come essa diventi materiale simbolico riattualizzabile da un autore.

"Riti indicibili"...

La città mitica si sente al sicuro nella sua terra. Il Citerone è la dimensione sacra di Tebe stessa. Ma proprio nella culla della città il dio ha visitato la figlia del re per dare alla vita un dio segnato dal fulmine, un dio tebano, che sconvolgerà la città e le imporrà, con il sangue, di riconoscere in lui qualcosa di diverso da quello che essa vuole vedere³⁷.

Era solo questione di tempo. La sventura nasce da una forza non estranea, ma originaria e semmai rifiutata ed espulsa, che ha il diritto di rientrare. Appena giunto in Grecia, Dioniso sceglie come prima tappa la propria città natale, e la sua presenza incombe da subito come fatale alternativa all'identità su cui si fonda il potere di Penteo. «Sono giunto, io, il figlio di Zeus, Dioniso» (vv.1-2) si pone, proprio all'inizio dello spettacolo, come una teofania sulla scena, dove il dio è giunto e sta aspettando il suo pubblico. Sotto le mentite spoglie dello *xenos*, Dioniso è già dentro le mura, anzi proprio a fianco della culla fumante che lo ha visto nascere. Poiché un compromesso non è possibile, il dio è già pronto a usare l'arma del fascino contro il palazzo che lo vuole lasciare in disparte, e l'uscita di Penteo dalle mura per inoltrarsi sul Citerone sancisce l'efficacia del piano divino. Il Tentatore, di fronte all'irriducibile resistenza del Tentato, usa il proprio potere per trasformare le certezze dell'avversario in degenerazione, in un gesto di trasgressione dei limiti immancabilmente punito con la morte.

Alla fissa città del mito si contrappone la città-nave, per sua stessa natura mobile³⁸. La nave è un piccolo mondo, che rimanda sempre a qualcos'altro da sé: essa svolge il ruolo di mediazione tra la città e il nuovo. La città che invia le sue navi in giro per il mondo si imbatte nel diverso, convinta di poterlo addomesticare. Per quanto alto sia il rischio, la certezza di fondo è che le scoperte e le colonizzazioni

³⁷ Questa *impasse* colpisce particolarmente Cadmo, che nel nipote ha voluto vedere la speranza della casata: cf. vv.1249-1250.

³⁸ Metafora antichissima e per questo via via risemantizzata. In Conrad essa mostra ormai una grandissima complessità referenziale: la nave evoca il rapporto della nostra coscienza (insieme privata, e dunque "anima", e pubblica, e dunque "civiltà", "società") con l'Altro (o meglio, perché si tratta di un'alterità che si scopre tutta interna a noi, con il Sommerso), ma rimanda pure all'immagine, anch'essa antica ma per gli antichi distinta, della nave infera. La sovrapposizione di questi valori simbolici è evidente anche in *The Secret Sharer*: «Sulla nave era calato un tale silenzio che avrebbe potuto essere la barca dei morti, in lenta navigazione proprio sotto la porta dell'Erebo». In *The Secret Sharer*, un giovane capitano supera l'iniziazione interiore del primo comando di una nave e riesce ad allontanare il suo doppio oscuro, ma in *Heart of Darkness* la discesa nell'Abominio è troppo profonda per poter essere agevolmente liquidata nella separazione tra i destini del perduto e del salvato.

possano estendersi all'infinito³⁹, che la civiltà possa trasformare l'Altro nell'Uguale, grazie alla superiore solidità e dinamicità della propria cultura. La nave non è abbandonata a se stessa, ma lungo il suo percorso trova degli scali, avamposti in cui gli uomini sono rassicurati nella certezza della propria comune identità.

Ma nella pretesa di trasformare l'Altro senza offrire nulla e senza esserne toccata, sta il limite di questa città diffusa, tutta orientata verso l'esterno, ma cieca a qualsiasi scambio. Solo quando la nave si inoltra dove il sostegno non le può più arrivare, dove anzi la civiltà sembra sfumare nel suo contrario, allora il confronto si rende necessario. Di fronte alla degenerazione dei suoi estremi avamposti, che mostrano un'inquietante ibridazione proprio con il presunto caos dello "stato di natura", la città è costretta, per cercare di districarsi dalla contaminazione, a guardare per la prima volta con attenzione ciò che sta oltre il muro.

La foresta di *Heart of Darkness* evoca uno spazio doppiamente estraneo agli osservatori occidentali. Non solo il Congo si colloca in una regione che solo da poco è stata conquistata alla conoscenza geografica europea, ma è la stessa foresta vergine pluviale a rappresentare per i coloni una realtà del tutto alternativa al proprio mondo. Ma solo in un primo momento, perché a poco a poco l'opposizione spaziale trova nella mente dell'osservatore un parallelo evidente nella dimensione del tempo: la foresta è un altro mondo solo perché in Europa la "civiltà", imponendosi, ha sostituito il suo tempo veloce, fatto di cambiamenti, a quello lento della natura.

L'opposizione di fondo fra la *wilderness* e l'uomo occidentale si esprime allora nel contrasto fra le origini naturali e la cultura su cui si fonda la "civiltà": da un lato la pienezza e il rigoglio di una potenza originaria incontaminata, dall'altro la vocazione a svuotare e distruggere, nota distintiva di una cultura che scopre di non essere tanto dinamica e adattabile come aveva creduto. Eppure l'opposizione appare annientata proprio da questo scarto temporale: i "primitivi" di oggi sono lo

³⁹ Certezza ancora giustificabile nell'800, quando le carte geografiche avevano estesi spazi vuoti, nuove terre appena scoperte aprivano le proprie risorse a sfruttamenti ancora tutti da iniziare, e i Paesi europei erano gli unici a spartirsi il diritto di estendere a piacimento le proprie aree di influenza, purché avessero energie da investire. In questo panorama poteva ancora vivere l'immaginario romantico dell'esploratore coraggioso, il sogno – che conquistò Conrad fin da ragazzo – che il valore e l'audacia fossero il motore per creare nuovi Cook e Stanley. Si pensi al passo di *A Personal Record*, 1912, in cui Conrad rievoca il fascino che il «blank space» africano esercitava su di lui bambino, e la promessa di andarci da grande («When I grow up I shall go there»; p.148 dell'ed. di *Heart of Darkness* Norton, New York 1988). Si tratta di uno dei rari elementi autobiografici fedelmente riportati da Conrad in *Heart of Darkness*, per fare di Marlow una proiezione letteraria dell'autore.

"Riti indicibili"...

specchio, in uno spazio lontano, di quello che gli Europei stessi sono stati in un'epoca remota:

«The prehistoric man was cursing us, praying 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 the first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign – and no memories.

The earth seemed unearthly. We were 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 – 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 comprehend»⁴⁰.

La retorica dissimulativa di Marlow nasce proprio dalla scoperta di questo «truth stripped of its cloak of time»⁴¹, la scoperta di una somiglianza di fondo che farebbe crollare immediatamente le mura del «noi».

⁴⁰ p. 110. «Un'umanità preistorica ci malediva, ci implorava, ci dava il benvenuto – chi lo sa? [...] Non potevamo capire, perché eravamo ormai troppo lontani, e non potevamo ricordare, perché ci stavamo inoltrando nella notte di età primordiali, di età che sono scomparse lasciando appena qualche traccia dietro di sé – e nessuna memoria. Quella terra non aveva più nulla di terrestre. Noi siamo abituati a contemplare la forma ormai doma di un mostro soggiogato, ma laggiù – laggiù ci si trovava alla presenza di qualcosa di mostruoso e di libero, qualcosa che non aveva niente di terrestre. E gli uomini... no, non erano inumani. Ma proprio questo, ve l'assicuro, era il peggio: questo sospetto, che lentamente si faceva strada, che non fossero inumani. Quella gente urlava, saltava, piroettava, faceva smorfie orrende; ma ciò che dava i brividi era precisamente il senso della loro umanità – non diversa dalla nostra – il senso di una remota parentela fra noi e quel selvaggio tumulto appassionato. Una cosa sgradevole, sì, davvero sgradevole. Pure, chi fosse abbastanza uomo doveva riconoscere di avvertire dentro di sé, per quanto esilissima, una traccia di rispondenza alla terribile schiettezza di quel baccano, un vago sospetto che ci fosse in esso un significato che anche lui – lui ormai così remoto dalla notte delle età primordiali – poteva capire». Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

⁴¹ p. 112. «una verità spogliata del suo manto temporale». Trad. it. A. Rossi e G. Sertoli, Torino, Einaudi 1999.

3.2 Tecniche di sopravvivenza

Il fascino della *wilderness*, afferma Marlow, è tanto profondo da occupare tutta la mente che la contempla. Come scriveva Edmund Burke, «in questo caso la mente è così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa»⁴². Per evitare di cadere vittima di questo fascino distruttivo, ogni personaggio cerca di sottoporsi a una forma di controllata alienazione, perseguita attraverso la ripetizione di pensieri e azioni superficiali e confortanti perché familiari. Per gli Occidentali, l'efficienza del lavoro e l'ansia della carriera passano così da semplici obiettivi a veri e propri feticci, ai quali dedicare meccanicamente tutti i propri pensieri, per tenersi lontani da pericolose prese di coscienza. I coloni si trasformano in grotteschi «pellegrini» in spasmodica adorazione dell'avorio:

«I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard. [...] 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»⁴³.

Nello sfacelo generale della sede costiera della Compagnia, il ragioniere capo si è costruito un eremo fatto di calcoli e vestiti inamidati, per restare immune all'orrore della morte che lo circonda. Nell'entropia ancora più minacciosa della sede centrale, dove il recinto rotto non distingue più nemmeno idealmente la «civiltà» dalla *wilderness*, gli uomini cominciano a diventare ombre e caricature: i più inadatti soccombono, ma anche chi sembra abituarsi alla vita del campo vive un'esistenza grottesca, fatta di lavoro ottuso e inefficace. Il più riuscito rappresentante di questo mondo di sotterfugi, calunnie e frustrazioni è il Direttore: uomo apparentemente insignificante, suscita disagio per il sorriso ambiguo con cui suggella ogni frase, e soprattutto per il dono di non ammalarsi mai. Questa dote gli permette di realizzare appieno l'etica

⁴² E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757. Cit. da Orvieto 2004, p. 211 e ss.

⁴³ p. 68. «Vedevo quella stazione, quegli uomini che vagavano qua e là senza scopo nel recinto, sotto il sole che picchiava. [...] andavano avanti e indietro impugnando quei loro lunghi, assurdi bastoni come se fossero una folla di pellegrini imprigionati da qualche sortilegio all'interno di una palizzata cadente. Nell'aria echeggiava la parola "avorio". Veniva sussurrata, sospirata; si sarebbe addirittura detto che le rivolgevano delle preghiere».

"Riti indicibili"...

del *restraint*, del riserbo, fondata sulla riduzione al minimo delle proprie responsabilità, in attesa che il tempo elimini da solo i concorrenti meno resistenti ⁴⁴.

La barca che risale il Congo è l'immagine della deforme società coloniale in Africa. La tensione interna esplose proprio in prossimità dell'avamposto di Kurtz, segnando il distacco definitivo di Marlow dai suoi compagni: di fronte a un attacco di frecce, nella nebbia lattiginosa del mattino, la furia del timoniere, che spara all'impazzata fino a essere colpito, lacera la sospensione onirica della risalita e dell'attesa con la realtà cruda del sangue, smascherando tutta la boria e l'inettitudine dei coloni.

La separazione di Marlow dagli altri Occidentali è una posizione pericolosa, perché lo spinge direttamente sul versante dei «metodi insani» di Kurtz. Ma Marlow sopravvive, perché resta saldo al più resistente dei feticci: il lavoro. La cura e l'attaccamento per la barca sono fin dall'inizio il suo modo per sospendere il giudizio su una realtà alienante e per riflettere sul mondo che lo circonda senza immedesimarsi con esso ⁴⁵. È questa la fede irremovibile, il muro che Marlow eleva per proteggersi dalla caduta di ogni certezza, e soprattutto dal rischio di penetrare troppo in profondità il meccanismo della *wilderness*. Un certo grado di menzogna è necessario per sopravvivere, perché abbandonare completamente, per disillusione, la civiltà, comporta l'autodistruzione.

Eppure presso l'avamposto di Kurtz c'è un Europeo che riesce a vivere nel bel mezzo alla *wilderness*, senza esserne minimamente scalfito, sia psicologicamente che fisicamente. È il Russo, l'Arlecchino. Nell'Arlecchino si incarna la figura del grottesco e demoniaco *fool*, la cui sconcertante ingenuità e leggerezza sconfinata in una resistenza sovrumana alle prove che annientano gli altri ⁴⁶. Il folle è insieme risibile e coperto di un manto di sacralità, che promana dalla sua comprovata capacità di sopravvivere senza essere toccato dalle esperienze più atroci. È lui il solo a poter avvicinare la regalità sacra – quella che Kurtz deriva dalla *wilderness* – senza perire. È lui il pezzente che resta indifferente di fronte alle fortune e ai tracolli degli uomini. Come i santi folli della tradizione slava – e non sarà forse un caso che questo personaggio sia qualificato come il Russo – che Conrad, di origine polacca, doveva conoscere bene. Il Russo riesce a consacrarsi completamente all'adorazione del carisma di Kurtz e insie-

⁴⁴ p. 100. «Nessuno qui, capisci, qui, può minacciare la tua posizione. E sai perché? Perché tu sopporti il clima – li seppellirai tutti». Così lo zio rassicura il Direttore.

⁴⁵ Ritorna, già alla Stazione ma particolarmente durante la navigazione, il legame elettivo fra capitano e nave che occupa tutta la narrativa marinaresca di Conrad. Il capitano si colloca su un livello più alto di riflessione e comprensione, e poiché la nave diviene estensione della propria anima, il lavoro dà a Marlow un'occasione di conoscenza e di dominio di sé.

⁴⁶ Cf. Lanza 1997, cap. IV; Pagani 2004, cap. I.4.

me a non esserne minimamente intaccato. Questa leggerezza, che sembra far scorrere via ogni evento come l'acqua sulla roccia, è la stessa che guida l'esploratore sempre più in profondità nella foresta, alla ricerca di un'avventura totalmente libera da interessi economici. Il Russo incarna allora anche la sfuggente immagine di una via ormai non più percorribile, quella dell'eroica esplorazione sognata da bambini, tutta ingenuamente tesa alla scoperta, e che nulla ha a che vedere con la realtà economica e politica delle colonie. In altre parole, occorre una naturale follia per poter affrontare lo smembramento degli ideali dell'innocenza senza essere costretti a chiudere gli occhi, o a nascondere quel che si è visto con la menzogna.

L'uomo e il dio

«... chi cerca chello che non deve trova chello che non vuole...»

G. B. Basile, *Lo cunto de li cunti*

Incarneazione di ossimori troppo grandi per un singolo essere umano, fra la folle consapevolezza e la libertà autodistruttiva, Kurtz non si rispecchia direttamente nel Dioniso euripideo, quanto piuttosto nel nietzscheano *dionisiaco*, vera pietra di paragone dell'approccio contemporaneo a *Baccanti*. Kurtz è aguzzino di se stesso, prima che degli altri: come Penteo, vive su di sé il percorso dello smarrimento, ma lo fa con piena volontà e con dedizione totale. Nella perdita della sua umanità, Kurtz non è realmente spinto da forze esterne – per quanto Marlow voglia suggerire l'impressione opposta – ma si è autodistrutto. La parola sfrenata, che con una deissi paranoica rivendica tutto a sé⁴⁷, e i gesti che tendono a «inghiottire tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini»⁴⁸, sono segni del logoramento di chi vuole porsi al di sopra della morale per farsi dio di se stesso e dei sudditi di una nuova società distopica.

Kurtz non mostra alcun imbarazzo di fronte alle rapine e agli stermini coloniali, eppure la sua posizione non si può ricondurre all'ipocrisia che nella realtà storica appesantiva i documenti dei coloni europei⁴⁹. Kurtz vive, in una sua peculiare

⁴⁷ p. 152. «L'avreste dovuto sentire mentre diceva: "Il mio avorio". Io sì, l'ho sentito. "La mia promessa sposa, il mio avorio, la mia stazione, il mio fiume, il mio...": ogni cosa gli apparteneva.»

⁴⁸ p. 188.

⁴⁹ Si veda la lettera di re Leopoldo II, riportata nell'ed. di *Heart of Darkness*, Norton, New York 1988, p.114 e ss.

"Riti indicibili"...

coerenza, la realizzazione sconvolgente dei suoi progetti giovanili: la scioccante postilla «Exterminate all the brutes»⁵⁰, aggiunta alla fine del rapporto sui «costumi dei selvaggi», non è, come pure è stato proposto⁵¹, riferita agli Europei, quasi che Kurtz si fosse trasformato in un difensore della cultura aborigena contro i colonizzatori bianchi. Non c'è nessun cambio di schieramento. Al contrario, anche la parte del rapporto che si pretende umanitaria contiene il germe del metodo con cui il Kurtz maturo governerà sul suo neonato regno: il presentarsi come essere soprannaturale, e la fiducia nel «beneficio assolutamente illimitato» che potrà essere portato dal semplice esercizio della volontà⁵², sono la base di un sistema di potere che prenderà il posto della morale umanitaristica tradizionale.

Una volta strappato il velo della morale e rivelata la cinica violenza che si cela dietro ad essa, Kurtz scopre dentro di sé il vuoto, e si libera «con un calcio» di tutte le menzogne che coprivano questa realtà. È un'esperienza insieme etica ed estetica: l'oscurità senza tempo dell'orrore si sovrappone alla luce bella del progresso umano, e in questa scelta di vivere fino in fondo «il proprio incubo» sta il senso dell'«Exterminate all the brutes». Ma proprio il porsi come dio di se stesso e degli altri, e l'accettazione della prevaricazione come valore fondante dell'azione, in risposta alla scoperta del vuoto, finiscono per portare all'affermazione del lato più ripugnante dell'uomo.

L'espressione umana di questa esperienza di smembramento può essere soltanto l'orrore: un *horror vacui* vissuto dentro di sé, e non solo percepito empaticamente come l'orrore del romanzo gotico, così marginalizzato da poter comparire solo nella dimensione parallela, claustrofobica, del luogo letterario, o come il *phobos* aristotelico⁵³, passeggero fenomeno del *pathos* tragico. Questo orrore, insieme estetico ed esistenziale, appartiene a chi ha superato la barriera che esilia l'Abominio nel mondo immaginario della fantasia o del mito, e si è immedesimato con esso.

Nel metafisico buio del suo testamento spirituale, quello che parla non è più né il Kurtz originario, né quell'ombra dalla voce vibrante che Marlow ha conosciuto, ma l'uomo consunto che ha patito l'inumano. L'affascinante voce si trasfor-

⁵⁰ p.158. «Sterminate tutti quei bruti!».

⁵¹ F.B. Singh, *The Colonialistic Bias of Heart of Darkness*. Concordo invece con W. Harris, *The Frontier on which Heart of Darkness stands*, che parla di crollo del rassicurante paternalismo coloniale europeo. Entrambi gli articoli sono contenuti nella già citata ed. Norton, New York 1988.

⁵² Atteggiamento che i documenti dell'epoca rivelano comune. Rimando ancora alla documentazione che accompagna l'edizione Norton, in particolare alle parole di re Leopoldo II, nella lettera già citata, vero modello della retorica di Kurtz.

⁵³ *Poet.* 1449b 24-28.

ma in un grido soffocato, la retorica magniloquente si interrompe e lascia sfuggire, in una volta sola e con una nuda violenza, tutta la consapevolezza dell'impossibilità, per l'uomo, di sostenere la perdita di sé. Sono le ultime parole di Kurtz. Dopo, resta soltanto l'annuncio della morte e un cadavere di cui sbarazzarsi, vuoto contenitore privo di fascino se non per il suo potere di rimandare a quel qualcosa che non c'è più, ma che resta incombente. Solo adesso Marlow comprende pienamente il rischio di essersi affacciato oltre il limite, e con angoscia si ritrae, restando a metà strada fra la luce apparente dell'ignoranza e il buio senza speranza della coscienza, in uno stato intermedio e grigio, che è quello di una malattia tanto fisica quanto, soprattutto, spirituale.

È questa finale rivendicazione di umanità a ribadire tutto il legame simbolico fra Kurtz e Penteo. Il ritorno del dio parente segna la fine di Penteo non solo sul piano politico, ma soprattutto su quello umano. Se Cadmo e Tiresia possono sopravvivere, è perché si chiamano preventivamente fuori da un gioco la cui posta appare fin da subito troppo alta. Come politico scaltrito, Cadmo sembra convinto che l'unica strategia per uscire dall'improvvisa *impasse* sia quella di riconoscere la natura divina del nipote, reale o fittizia che sia. Che sia Penteo o Dioniso a governare dopo di lui, poco importa ai fini della prosecuzione della casata, anzi i crismi della sacralità non potrebbero che giovare a Tebe. Dal canto suo, Tiresia, l'esperto teologo, accoglie immediatamente il nuovo dio, interpretandone l'origine e le prerogative, e annunciandone il futuro successo in tutta la Grecia. Penteo resta isolato, condannato a cadere nel meccanismo della tentazione. Nel tentativo di conservare la propria legittimità di fronte al parente venuto a spodestarlo, Penteo scatena su di sé l'ira del dio, che da liberatore diviene tentatore. Non solo la δύνωμις divina schiaccia il κράτος, il potere istituzionale vantato da Penteo⁵⁴, ma sul monte si attua la distruzione dell'umanità di quest'ultimo.

⁵⁴ L'opposizione è esposta chiaramente da Tiresia, il teorico del rapporto fra potere e religione: v. 310, «Non credere, con il tuo *kratos*, di avere *dynamis* sugli uomini». Il *kratos* è nelle parole di Cadmo il potere politico che egli ha passato al giovane nipote (v.213: «il figlio di Echione, al quale consegno il *kratos* su questa terra»). La *dynamis* rappresenta invece un'autorità non regolata, che non si consegna ma si detiene ed esercita tramite un carisma riconosciuto. Nel contemporaneo *Edipo a Colono* si tenta una sintesi di queste due dimensioni del potere: l'influsso benefico dello *xenos*, che qui si rivela come «supplice salvatore» (v. 487; su σωτήρ si insiste anche ai vv.460 e 463), viene sancito in un sobborgo di confine, nel bosco sacro alle Eumenidi, ma è reso possibile dal sostegno e dall'uniformità di intenti del pio potere politico di Teseo. Si ribadisce il ruolo salvifico della regalità di Edipo, già essenziale all'inizio dell'*Edipo Re* (vv.48), ormai depurata della sua controparte distruttiva.

"Riti indicibili"...

Caduto nella trappola del dio, che ne ha fatto uno «spione»⁵⁵ dei suoi riti segreti, Penteo veste la maschera della baccante e si trasforma in ciò che lo ripugnava, tutto teso a soddisfare il desiderio di vedere ciò che gli arrecherà dolore (v.815)⁵⁶. Il progetto del dio è destinato a trionfare: Penteo morirà «dove i cani straziarono Atteone» (v.1291), prendendo posto nel destino mitico della propria famiglia, il destino di smembramento di chi si avventura nella terra proibita del divino. Così lo *xenos*, prima di lasciare la parola alla voce imperativa del dio, sancisce la funzione che questi ha scelto per l'esistenza di Penteo, senza possibilità di scampo (vv.912-915). Il nome proprio segna l'investitura di questa vera identità, realizzata nella missione voluta per lui dal dio⁵⁷:

σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρῶν
σπεύδοντά τ' ἄσπουδάστα, Πενθέα λέγω,
ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι,
σκευὴν γυναικὸς μαινόδος βράκχης ἔχων
μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατὰσκοπος⁵⁸.

Ma non basta. Nel quarto stasimo, al sommo della ferocia, le baccanti negano la sua nascita da Agave, ultimo legame di Penteo con il mondo degli uomini (vv.987-990 e 995-996):

...τίς ὄρα νιν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
γυναικῶν ἔφυ, λεαίνας δὲ τινος
ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσῶν γένος⁵⁹.

τὸν ὄθειον ἄνομον ὄδικον Ἐχίονος
γόνον γηγενῆ⁶⁰.

⁵⁵ In greco κατὰσκοπος (v.916).

⁵⁶ «E tuttavia vuoi vedere ciò che ti farà male?»

⁵⁷ Questa consacrazione era già *in nuce* al v.508, quando lo *xenos* interpreta il nome Penteo secondo il tradizionale principio del *nomen-omen*: «Nel tuo nome porti il segno della sventura».

⁵⁸ «A colui che brama vedere ciò che non è lecito, che desidera l'indesiderabile, Penteo, dico a te: esci fuori dal palazzo, fatti vedere, travestito da femmina, da menade baccante, spione della madre e del suo gruppo.» Si noti che σκευή indica l'abbigliamento anche nel senso tecnico, e quindi metateatrale, di veste di scena: cfr. Hdt. *Hist.* I.24 e Plat. *Rsp.* 577.

⁵⁹ «Chi mai lo generò? Certo non nacque da sangue di donne, ma di una leonessa, oppure è stirpe delle libiche Gorgoni».

⁶⁰ «...il senza dio, il senza legge, il senza giustizia, il terrigeno figlio di Echione.»

Penteo è figlio di fiere o mostri, nato da Echione, figlio della terra, e perciò escluso dai valori umani della pietà, della legge e della giustizia. La rottura del legame materno è accolta dalla stessa Agave: nel racconto del secondo messaggero la madre incita a catturare «la fiera che si arrampica» (vv.1107-1108), e nell'esodo presenterà come trofeo di caccia la testa mozzata del figlio.

Come per Kurtz, le ultime parole di Penteo diventano l'estrema rivendicazione della propria identità umana (vv.1118-1119):

Εγώ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν
Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος.⁶¹

Togliendo la fascia da menade, Penteo ribadisce la propria umanità distrutta allo stesso modo in cui l'aveva affermata, nel pieno del proprio prestigio, nel primo incontro con lo *xenos*⁶².

Alla fine, la mole insanguinata del Citerone sembra trasformarsi in un'entità intelligente che tende trappole, fa smarrire l'uomo (v.1221)⁶³ e lo spia minacciosamente (v.1384)⁶⁴. Agave, ridotta come tutte le donne tebane a semplice strumento del dio, è lasciata a se stessa e alla propria sventura, mentre il monte e il tirso restano i segni ossessionanti che la costringono a fuggire da Tebe. Il programma politico di Cadmo è fallito. Tiresia, l'unico che in virtù del suo ruolo avrebbe i crismi per ricomporre la realtà e permetterle una continuità, è da tempo scomparso dalla scena. Restano le baccanti, le fedeli che hanno accettato Dioniso in tutta la sua ambiguità e in tutto il suo eccesso, le uniche ad aver avuto l'esperienza mistica del dio, a cantare la libertà ferina che egli concede, la sua natura metamorfica, la sua crudeltà disumana.

⁶¹ «Sono io, madre, sono tuo figlio, Penteo, che hai partorito nella casa di Echione».

⁶² Ai vv.506-507. Dioniso: «Tu non sai perché vivi, né che fai, né chi sei.» Penteo: «Sono Penteo! Il figlio di Agave, ed Echione è mio padre!».

⁶³ «L'ho ritrovato smembrato, e non un pezzo che giacesse nello stesso posto, nella labirintica foresta». Anche in *Heart of Darkness* la foresta appare pensante e minacciosa: «Avremmo saputo padroneggiare quella cosa muta, o sarebbe stata invece lei a padroneggiarci?» (p.80).

⁶⁴ «Possa io andare dove il Citerone non mi veda...». Ancora una volta possiamo trovare un corrispondente nella foresta di Marlow: «Quell'immensità selvaggia lo aveva capito fin dal primo istante».

"Riti indicibili"...

Conclusioni

Abbiamo letto *Baccanti* da un punto di vista narrativo, prescindendo dalla dimensione religiosa del dionisismo, e limitandoci a richiamare, perché funzionale al nostro proposito, il carattere ambivalente del dio, insieme liberatore e distruttore. Abbiamo riscontrato in *Heart of Darkness* tracce di quel dionisiaco nietzscheano che rappresenta la principale chiave di interpretazione della tragedia a cavallo del '900.

Un maggiore spazio è stato concesso alla riflessione sul contesto storico dell'opera di Conrad perché questo permetteva, specie attraverso la tappa intermedia di *The Outpost of Progress*, di analizzare il procedimento di progressiva sovrapposizione, sull'esperienza autobiografica, delle strategie del racconto, che finiscono di fatto per prenderne il posto.

Così inquadrata, la nostra analisi ci ha permesso di rintracciare in *Heart of Darkness* e *Baccanti* due possibilità dello schema narrativo della storia del Tentatore e del Tentato, notando anche come il grande discrimine che le separa stia proprio nella presenza, nel romanzo di Conrad, dell'elemento dionisiaco e della sua fondamentale conseguenza etica: la possibilità e la necessità per l'uomo di farsi dio.

In quanto modello narrativo, la coppia Tentatore – Tentato si realizza solo nella dimensione del racconto, cioè nel momento in cui il narratore evoca questa struttura per dare un senso allo sconvolgente avvenimento della riscoperta dell'Abominio, dell'incontro con ciò che non è accettato: il crollo delle certezze fondanti, che si esprime nella morte, nella violenza, nella follia.

Le vicende del Tentato, Kurtz, Marlow o Penteo, differiscono tra loro a seconda della natura del Tentatore e del contesto in cui opera il Tentato, contesto che delimita l'orizzonte delle sue certezze infrante. Le possibilità del racconto si legano a loro volta sia all'autorità di colui che lo costruisce, sia alle possibilità offerte dal codice espressivo del genere in cui si inserisce il racconto. In questo senso, le forme del racconto influenzano l'andamento della storia tanto quanto fanno i suoi contenuti.

L'autorità del narratore si fonda su un *surplus* di sapere, non quantitativo ma qualitativo: si tratta di un sapere di tipo diverso rispetto a quello che i fruitori possono rivendicare a sé. Di qui deriva la necessità di percorrere le vie espressive della parola divina, la parola capace di fornire un senso, per natura onnisciente ma frammentaria. Per comunicare questo sapere superiore, occorre essere sopravvissuti alla prova dell'incontro con l'Abominio, e saper indossare, in proporzioni più o meno marcate, i panni del Tentatore. Le strategie narrative del Tentatore mirano a confondere il Tentato attraverso sapienti e impercettibili spostamenti semantici

del linguaggio, ad accecarlo con il fascino della sacralità sovrumana di cui si circonda.

In ogni caso il mondo continua anche dopo la fine della storia. Ma se qualcuno dei suoi personaggi è in grado di reimpadronirsi dell'affascinante e autoritaria parola divina, è ancora possibile arginare l'Abominio, ricondurlo nelle forme di un discorso che, seppur menzognero, dia un senso, consentendo almeno una grigia sopravvivenza. Se invece non rimane nessuno all'altezza del compito, le lacerazioni umane restano aperte, e dalla morte dei personaggi fiorisce il nuovo ordine del Sommerso. Il Sommerso, troppo potente per poter essere manipolato dall'uomo, celebra il finale riconoscimento della propria superiore *morphe e phone*.

Bibliografia

- Bataille 1997 = G. Bataille, *La congiura sacra*, trad. it., a cura di M. Galletti, Torino, Boringhieri, 1997.
- Beltrametti 2002 = Euripide, *Le tragedie*, a cura di A. Beltrametti, Torino, Einaudi, 2002.
- Brooks = P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1995.
- Camus 1981 = A. Camus, *L'uomo in rivolta*, trad. it., Milano, Bompiani, 1981.
- Ciani 1979 = M. G. Ciani, *Dionysos. Variazioni sul mito*, Padova, Antenore, 1979.
- Fido 2002 = F. Fido, *Dialogo/monologo*, in *Il romanzo*, vol.2, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 251-269.
- Fischer-Lichte 2004 = E. Fischer-Lichte, *Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s*, in E. Hall, F. Macintosh, A. Wriegley (edd.), *Dionysus since '69. Greek tragedy at the dawn of the Third Millennium*, Oxford, University Press, 2004, pp. 329-360.
- Fontana 1972 = A. Fontana, *La scena*, in *Storia d'Italia*, vol.1, Torino, Einaudi, 1972, pp. 794-868.
- Foucault 1996 = M. Foucault, *La prosa di Atteone*, in *Scritti letterari*, trad. it., a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 87-100.
- Frazer 1990 = J. G. Frazer, *Il ramo d'oro: studio della magia e della religione*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1990.
- Freud 1977 = S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, trad. it., a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 77-118.
- Genette 1972 = G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1972.

"Riti indicibili"...

- Genette 1976 = G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976.
- Goward 1999 = B. Goward, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Duckworth, 1999.
- Kermode 2004 = F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it., Milano, Sansoni, 2004.
- Kott 1977 = J. Kott, *Mangiare Dio, o "Le Baccanti"*, in J. Kott, *Mangiare Dio*, trad. it., Milano, Il Formichiere, 1977, pp. 236-288.
- Lanza 1987 = Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.
- Lanza 1997 = D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi, 1997.
- Maxwell 2003 = R. Maxwell, *Manoscritti ritrovati, storie strane, metaromanzi*, in *Il romanzo*, vol. 4, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 237-262.
- Muhlern 2002 = F. Mulhern, *Storia inconcepibile*, in *Il romanzo*, vol. 2, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 570-601.
- Nietzsche 1977 = F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it., Milano, Adelphi, 1977.
- Orvieto 2004 = P. Orvieto, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004.
- Pagani 2004 = M. P. Pagani, *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo*, Bari, Paolo, Malagrino Editore, 2004.
- Siary 2000 = G. Siary, *L'Afrique dans Heart of Darkness de Joseph Conrad. L'image de l'Afrique entre reflet et symbole*, in M. A. Seixo, J. Noyes, G. Abreu, I. Moutinho (edited by), *Paths of Multiculturalism. Travel Writings and Postcolonialism*, Lisbon, Edições Cosmos, 2000.
- Segre 1984 = C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Stallman 1960 = R.W. Stallman (ed.), *The Art of Joseph Conrad. A Critical Symposium*, East Lansing, Michigan State University Press, 1960.
- Testa 2002 = E. Testa, *Stile, discorso, intreccio*, in *Il romanzo*, vol.2, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 271-299.
- Turner 1986 = V. Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1986.