

ROBERT LOUIS STEVENSON E JOSEPH CONRAD,  
«SECRET SHARERS» NELLA TRANSIZIONE  
DEL ROMANZO INGLESE  
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Robert Louis Stevenson e Joseph Conrad sono nati a sette anni di distanza l'uno dall'altro, il primo il 13 novembre 1850 e il secondo il 3 dicembre 1857, ma, pur essendo contemporanei, vengono collocati in due nicchie distinte della storia del romanzo inglese, il Vittorienesimo e il Modernismo. Non mancano, certo, giustificazioni a questo diverso trattamento, se si considera che Stevenson, dopo aver esordito sulla scena letteraria inglese nel 1873, morì a quarantaquattro anni il 3 dicembre 1894, giorno del trentasettesimo compleanno di Conrad, all'epoca oscuro ufficiale della marina mercantile inglese ancora ignaro che di lì a poco un editore inglese avrebbe accettato la sua opera prima, *Almayer's Folly*, in gestazione ormai da cinque anni. Con la pubblicazione di questo romanzo, nell'aprile dell'anno successivo, ebbe inizio una carriera trentennale che si sarebbe conclusa con la sua morte nel 1924. Sarebbe però un errore farsi fuorviare dal mezzo secolo che separa i termini *a quo* e *ad quem* delle loro produzioni, e perdere così di vista le tante contiguità tra le ultime opere di Stevenson e i capolavori conradiani, scritti prima di quel dicembre 1910 che, secondo la Woolf, avrebbe segnato la data d'inizio del Modernismo<sup>1</sup>.

In realtà, se i due appaiono così distanti tra loro è perché la trasformazione postuma di Conrad in icona del Modernismo inglese – che tanto ha giovato alla sua fortuna critica – ha finito per oscurare il contesto storico-letterario della sua opera. E questo non solo perché è stata una forzatura assimilarlo agli scrittori della generazione successiva, quali Virginia Woolf

<sup>1</sup>) *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), in Woolf 1967, p. 320.

e T.S. Eliot – nati rispettivamente nel 1882 e nel 1888 –, che peraltro limitavano la loro ammirazione ai romanzi che scrisse quando essi erano *teenager*<sup>2</sup>; ma perché l'originalità della sua arte nel panorama letterario della sua epoca è da ricercarsi piuttosto nell'irriducibilità della sua produzione al canone modernista – irriducibilità che diviene visibile solo allorché molte delle sue scelte, ancora nel primo decennio del Novecento, vengono lette quali altrettante rielaborazioni di modelli narrativi desunti dalla narrativa di quello Stevenson che, proprio in quanto beniamino dei padri dei modernisti inglesi<sup>3</sup>, in quegli anni veniva condannato all'oblio.

I primi romanzi e racconti conradiani (tra l'altro, i pochi suoi testi ancora oggi insegnati e antologizzati, e cioè i romanzi coloniali e, soprattutto, *Heart of Darkness*) sono segnati da dubbi e timori su quale fosse l'orizzonte di aspettative di un pubblico a lui culturalmente estraneo. Insicuro com'era della sua capacità di usare la lingua inglese – la sua terza, dopo il polacco, lingua madre, e il francese – quale veicolo di espressione individuale, si concentrò piuttosto sulla scelta di forme narrative più consone ai gusti del pubblico; e a tal fine adottò i sottogeneri di maggior successo nel mercato editoriale, primi fra tutti, in ordine di tempo, il romanzo d'avventura di ambientazione esotica. E in questo tentativo prese a modello la produzione dell'autore *upper-class* tardo vittoriano che con più consapevolezza aveva saputo manipolare, e in alcuni casi inventare, i sottogeneri della letteratura popolare: Stevenson, appunto, il suo «secret sharer».

<sup>2</sup> Secondo T.S. Eliot, il linguaggio più importante per i poeti della sua generazione «is that which is struggling to digest and express new objects, new groups of objects, new feelings, new aspects, as, for instance, the prose of Mr. James Joyce or the earlier Conrad» (Eliot 1969, p. 150). In un saggio del 1924 *Joseph Conrad*, Virginia Woolf scrive: «After the middle period Conrad never again was able to bring his figures into perfect relation with their background. [...] There are no masts in drawing-rooms; the typhoon does not test the worth of politicians and business-men. [...] Therefore, though we shall make expeditions into the later books and bring back wonderful trophies, large tracts of them will remain by most of us untrodden. It is the earliest books – *Youth, Lord Jim, Typhoon, The Nigger of the "Narcissus"* – that we shall read in their entirety» (in Woolf 1967, p. 307).

<sup>3</sup> Il padre di Virginia Woolf, Leslie Stephen, che per primo aveva reso celebre Stevenson pubblicando i suoi saggi sulla prestigiosa «Cornhill Magazine», lo considerava il successore naturale dei Grandi Vittoriani. Trent'anni dopo fu però suo genero, Leonard Woolf, a determinare l'inizio della sfortuna critica di Stevenson con un saggio intitolato *The Fall of Stevenson* (1924) in cui lo scrittore scozzese veniva additato come «just the man to captivate the taste of the romantic 'nineties» ma il cui stile suonava orma «drearly thin and artificial» (Woolf 1924, p. 517). Un vecchio amico di Stevenson, Edmund Gosse, esplicitò il conflitto generazionale sotteso a questo attacco quando scrisse a un conoscente che non riusciva a capacitarsi che a parlare così fosse proprio «the son-in-law of our old friend Leslie Stephen, having married Virginia» (cit. in Maixner 1996, p. 515).

Conrad per primo ha fatto di tutto per tenere nascosto il suo debito nei confronti di Stevenson, come sta a testimoniare il curioso trattamento che gli riserva nel suo epistolario. Le poche volte che lo cita, infatti, sembra ignorare del tutto lo Stevenson romanziere e fa riferimento unicamente al celebre saggista degli anni settanta dell'Ottocento, così amato dai letterati vittoriani – il «Virtuoso Cymbalist [*sic*]», come lo definì in una lettera del 20 febbraio 1908<sup>4</sup>. In alcuni casi si mostra sprezzante, sminuendo ciò che non sarebbe mai riuscito a diventare, cioè un maestro consumato della lingua inglese, capace di giocare con le parole; ed è per questo che il 14 gennaio 1908 scrive al suo agente, J.B. Pinker: «I have no literary tradition even which will help to spin phrases – the chewed up silly phrases. I am not a “Sedulous Ape”. I wish sometimes I were»<sup>5</sup>. «Sedulous ape [Scimmia diligente]» è un'espressione cui Stevenson ricorse in un suo saggio autobiografico, *A College Magazine*, allorché nel ricostruire il suo apprendistato da scrittore volle ironizzare su come da giovane avesse giocato alla «scimmia diligente» esercitandosi sulle opere di Montaigne, Sir Thomas Browne, Baudelaire ecc. La battuta venne in seguito citata (fuori contesto) talmente tante volte per denigrarlo che, secondo Max Beerbohm, i tipografi dovevano tenerla in un cassetto già composta, pronta per l'uso<sup>6</sup>.

Per fortuna di Conrad, i gusti dei lettori erano cambiati dall'età d'oro della prosa d'arte inglese, quando Stevenson era salutato come un vessillifero del culto per lo stile saggistico insieme a Walter Pater<sup>7</sup>; e fu così che nel luglio 1913, mentre correggeva le bozze del suo primo successo commerciale, *Chance*, sentì di poter affermare: «When it comes to popularity I stand much nearer the public mind than Stevenson who was super-literary, a conscious virtuoso of style; whereas the average mind does not care much for virtuosity»<sup>8</sup>. Coloro che assumono come naturale la gerarchia di valori estetici che dà preminenza alla narrativa rispetto alla saggistica non potranno che stupirsi di fronte a tanto candore in un gigante del Modernismo.

In precedenza, però, quando ancora stentava a farsi un nome e i recensori continuavano a paragonarlo sfavorevolmente a Stevenson<sup>9</sup>, Conrad non

<sup>4</sup>) Karl - Davies 1990, p. 47.

<sup>5</sup>) *Ivi*, p. 21.

<sup>6</sup>) Chesterton 1927, p. 112.

<sup>7</sup>) Merritt 1968, p. 27.

<sup>8</sup>) Karl - Davies 1996, p. 257.

<sup>9</sup>) In una recensione del secondo romanzo di Conrad, *An Outcast of the Islands*, un critico osservò che sembrava di leggere «one of Mr. Stevenson's South Seas stories, grown miraculously long and miraculously tedious» (cit. in Sherry 1973, p. 70). Nel suo successivo romanzo, *The Nigger of the «Narcissus»*, Conrad abbandonò l'ambientazione malese e attinse per la prima volta alle sue esperienze di mare; di nuovo, però, un critico trovò delle somiglianze sospette, stavolta tra quest'opera e l'ultimo romanzo stevensoniano, *The Ebb-*

poteva permettersi di essere altrettanto magnanimo. Quando nel gennaio 1902 Pinker ebbe l'ardire non solo di lamentarsi della sua scarsa professionalità, ma di elogiare invece l'affidabilità del suo predecessore, Conrad si infuriò: «I am no sort of airy R.L. Stevenson who considered his art a prostitute and the artist as no better than one»<sup>10</sup>. Peccato che dietro questa difesa della sacralità dell'arte del romanzo si celasse in realtà una certa dose di coda di paglia. Insieme a Ford Madox Ford, infatti, stava scrivendo un romanzo, *Seraphina*, incentrato su un giovane inglese che fugge nei Caraibi dove viene rapito da pirati di cartapesta; altro non era, quindi, se non una rivisitazione di due classici stevensoniani, *Treasure Island* e *Kidnapped*, con l'aggiunta di una romantica storia d'amore. Nessun editore però si era mostrato interessato alla storia, e poche settimane dopo la lettera a Pinker i due furono costretti a cambiare il titolo in *Romance* (1903) – ammettendo così pubblicamente il loro debito nei confronti di Stevenson<sup>11</sup>. Non che potessero esservi dubbi a riguardo, tanto che in una lettera a Ford, Conrad già si immaginava con quale gusto i recensori si sarebbero presi giochi di «those two men who took six years to write “this very ordinary tale” – whereas R. L. S. single handed produced his masterpieces etc etc»<sup>12</sup>.

La pretesa ignoranza dell'opera narrativa stevensoniana mostrata da Conrad è peraltro contraddetta non solo dall'ambientazione di diversi suoi

*Tide*. Se Stevenson non l'avesse mai scritto, spiegò, magari Donkin, il cattivo del *Nigger*, e non già lo Huish di *The Ebb-Tide* sarebbe potuto diventare l'archetipo del *cockney* maligno e roso da un'invidia di classe; ma «As it is, he only reminds us of someone else» (cit. in Watts 1969, p. 80).

<sup>10</sup> Karl - Davies 1986, p. 371. Conrad dà qui prova di essere estremamente ben informato su una controversia sorta quattordici anni prima intorno a un saggio di Stevenson, *A Letter to a Young Gentleman Who Proposes to Embrace the Career of Art* (1888), apparso su una rivista americana. In questo saggio, Stevenson aveva argomentato che un giovane scrittore alle prime armi deve avere l'onestà intellettuale di «togliersi di mente qualsiasi desiderio di far soldi» senza però mai dimenticare che «il fine di ogni arte è dare piacere» al fruitore dell'opera. Da bravo calvinista scozzese, però, aveva difficoltà a conciliare piacere e denaro e aggiunse, incautamente, che dare piacere non è un mestiere molto virile, dato che l'artista si trova in compagnia di ballerine, segnapunti al biliardo e quelle che i francesi chiamano con un eufemismo «figlie della gioia».

<sup>11</sup> Alla fine degli anni settanta dell'Ottocento alcuni critici inglesi e scozzesi elessero il romanzo d'avventura a modello di *fiction* autoctono in contrapposizione al romanzo psicologico realista di importazione francese; e poiché i loro avversari nell'agone letterario si erano appropriati del termine *novel*, rispolverarono per il loro modello quello di *romance*. L'adozione provocatoria da parte di Stevenson di questo termine nei saggi in cui difese la scelta di scrivere romanzi d'avventura non ha nulla a che fare con quel progetto sciovinista; piuttosto, va letta come una dichiarazione di appartenenza a una tradizione che parte dal padre del romanzo scozzese, Sir Walter Scott, e dall'americano Nathaniel Hawthorne, i quali avevano descritto, volutamente, le loro opere come *romance*. Sulla posizione di Stevenson in questo dibattito vd. Pagetti 1977, pp. 191-216, e Id. 1996, pp. 788-790.

<sup>12</sup> Karl - Davies 1988, p. 59.

romanzi, ma addirittura dai nomi di molti suoi personaggi<sup>13</sup>. Il rapporto tra i due, però, non si esaurisce in un gioco di influenze, più o meno riconoscibili. Di ben maggior interesse è la continuità tra le scelte operate da Conrad e la posizione assunta in precedenza da Stevenson, allorché si cimentò con la narrativa, relativamente tardi nella sua carriera. Ancor giovanissimo, era stato acclamato quale maestro della prosa d'arte dal pubblico colto – si pensi che il suo primo libro di viaggi venne adottato a Eton per le traduzioni dall'inglese in latino<sup>14</sup>. In seguito, prima in Francia e poi negli Stati Uniti, era stato testimone, con anni di anticipo rispetto agli altri autori britannici, del nascente potere dei mezzi di comunicazione di massa. Scelse allora di raccogliere la sfida posta dal nuovo mercato di largo consumo, adattando al proprio pubblico *upper-class* i meccanismi volti alla creazione del piacere della lettura abilmente sfruttati dagli autori popolari; e fu così che, forte della propria identità di artista della parola, finì per accostarsi al romanzo con il distacco di chi si trovava nella posizione di poter ignorare la gerarchia tra *realist novel* e *adventure romance* cui dovevano attenersi invece i romanzieri professionisti suoi contemporanei. Come dichiarò nel saggio *A Gossip on Romance* (1882), scritto negli stessi giorni in cui decise di riscrivere per un pubblico di adulti la versione di *Treasure Island* uscita in precedenza sotto pseudonimo su una rivista per ragazzi, se aveva scelto la forma dell'avventura era stato perché solo così avrebbe potuto dare rappresentazione a «the realisation and the apotheosis of the day-dreams of common men»<sup>15</sup>. In questo appello all'universalità del piacere che si proponeva di indurre in lettori di ogni classe ed età è contenuto il valore eminentemente etico della sua scelta.

Quindici anni più tardi Conrad avrebbe dato voce a simili aspirazioni universalistiche nella «Prefazione» al suo terzo romanzo, *The Nigger of the «Narcissus»* (1897), in cui postula che l'artista debba fare appello a quel «subtle but invincible conviction of solidarity [...] which binds men to each other, which binds together all humanity». A differenza di Stevenson, però, Conrad nel 1897 ipotizzò una forma di scrittura che potesse permettere a un romanziero di realizzare questo intento etico; se vorrà raggiungere «the secret spring of responsive emotions» del lettore, aggiunse infatti, dovrà innanzitutto approfondire un «unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences», facendo sì che «the light of magic

<sup>13</sup> Tra i nomi di personaggi stevensoniani riutilizzati da Conrad nei suoi romanzi vi sono: «Singleton» (*The Nigger of the «Narcissus»*) da *The Wrecker*; «O'Brien» e «Selkirk» (*Romance*) da, rispettivamente, *Treasure Island* e *The Wrecker*; «Jones» (*Victory*) da *Zero's Tale of the Explosive Bomb*; «Ransome» (*The Shadow-Line*) da *Kidnapped*.

<sup>14</sup> Booth - Mehew 1994, p. 260.

<sup>15</sup> Stevenson 1924, p. 332.

suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage»<sup>16</sup>.

La critica conradiana ha dato ben maggior peso al progetto estetico esposto nella «Prefazione» che al presupposto etico su cui si fonda, forse perché mentre quest'ultimo non trova riscontro in alcuna teoria del romanzo dell'epoca, l'idea, invece, di una prosa magicamente evocativa si presta a essere letta quale prefigurazione del romanzo artistico modernista. Se così è stato, però, è anche perché nelle opere immediatamente successive a *The Nigger of the «Narcissus»* Conrad diede avvio a una sperimentazione volta a conferire, al linguaggio della sua *fiction*, proprio quella risonanza poetica teorizzata nel 1897. Come ha rilevato Donald C. Yelton, già nel racconto *Youth* (1898), ma soprattutto in *Heart of Darkness* (1899) e poi in *Lord Jim* (1900), si riscontra un uso delle metafore che non ha eguali nella produzione conradiana<sup>17</sup>. Non si tratta di un dato puramente statistico. Queste opere, infatti, sono caratterizzate non solo da un particolarissimo linguaggio figurato ma anche dalla presenza di un narratore interno, il capitano Marlow, che più volte giustifica il proprio uso di espressioni metaforiche spiegando come in realtà siano altrettanti tentativi di ovviare alla indicibilità delle proprie impressioni personali. Il linguaggio, come anche questo commento meta-narrativo, sono il portato della tensione cui viene sottoposta la scrittura da un autore fin troppo dolorosamente consapevole di quanto limitata fosse la sua capacità inconscia di giocare sul potere evocativo delle parole inglesi<sup>18</sup>. Se davvero voleva arrivare alla «secret spring of responsive emotions» del lettore non gli era sufficiente conferire una «magic suggestiveness» al linguaggio della sua *fiction*: evidentemente sentiva il bisogno di esplicitare i suoi dubbi, stabilendo un dialogo diretto con il pubblico.

<sup>16</sup>) Conrad 1898, pp. XII-XIII.

<sup>17</sup>) Cfr. Yelton 1967, p. 111: «In a series of a dozen representative works, spanning Conrad's career from *Almayer's Folly* (1895) to *The Rover* (1923) [...] I find a sharp rise in the average frequency of metaphor from the first novels to the works produced before the turn of the century (*Youth* and *Lord Jim*), followed by a decline in frequency through *Nostromo* (1904) to *The Secret Agent* (1907)».

<sup>18</sup>) Nelle sue memorie, Ford Madox Ford ricorda come «Conrad's indictment to the English language was this, that no English word is a word; that all English words are instruments for exciting blurred emotions. "Oaken" in French means "made of oak wood" – nothing more. "Oaken" in English connotes innumerable moral attributes: it will connote solidity, resolution, honesty, blond features, relative unbreakableness, absolute unbendableness – also, made of oak. [...] The consequence is that no English word has clean edges: a reader is always, for a fraction of a second, uncertain as to which meaning of the word the writer intends. Thus, all English prose is blurred» (Ford Madox Ford, *Conrad on the Theory of Fiction*, in Mudrick 1966, p. 177).

Il tentativo di creare una prosa poetica e attirare al contempo l'attenzione dei lettori sul suo significato attraverso ripetuti scambi tra il narratore interno e il suo uditorio non sortì l'effetto desiderato – come c'era da aspettarsi, soprattutto visto che questa drammatizzazione linguistica di un conflitto interiore dell'autore avveniva sotto gli occhi di chi si accostava ai testi con le aspettative di un lettore di romanzi d'avventura. Che Conrad per primo se ne rendesse conto è dimostrato dal racconto lungo, *Typhoon*, che iniziò a scrivere appena un mese dopo aver ultimato *Lord Jim*. Quest'opera, infatti, è caratterizzata non solo da un linguaggio concreto e semplice, ma dal suo celebre protagonista, il capitano MacWhirr, una figura di uomo di mare così privo di immaginazione e così incapace di trascendere il significato letterale delle parole da apparire come l'opposto di Marlow. È questo personaggio a conferire allo scarto linguistico che accompagna la transizione da *Lord Jim* a *Typhoon* il suo significato proprio: nel corso della stesura di *Lord Jim* Conrad deve aver riconosciuto il fallimento del progetto estetico annunciato nella «Prefazione». Solo così si può spiegare, infatti, il suo non aver mai più utilizzato, nei successivi ventiquattr'anni, un narratore interno per attirare l'attenzione del lettore sul lavoro che stava conducendo sulla qualità metaforica del suo linguaggio narrativo. E un anno prima di morire, nel riandare a queste sue prime opere le avrebbe definite «paper boats, freighted with a grown-up child's dreams»<sup>19</sup>.

Se questo «sogno» confessato si rivelò essere in contraddizione con la pratica romanzesca, l'altro principio fondamentale del suo manifesto artistico del 1897 – la «conviction of solidarity» – non cessò mai di rimanere l'ideale ultimo della sua arte. Dopo *Typhoon*, però, finì per assumere una particolare connotazione, allorché venne riformulato quale rifiuto di una concezione elitaria della letteratura, evidente nella sua scelta di adottare, per poi sovvertirli, alcuni dei sottogeneri più popolari in quel periodo – si pensi a *Nostromo* (1904), un romanzo storico-politico, a *The Secret Agent* (1907), una *spy story*, e a *Under Western Eyes* (1911), un *instant book* sul terrorismo nichilista. Questa sequenza culminò in *Chance* (1913), una bizzarra storia d'amore affidata alla voce narrante di un Marlow in vacanza che intreccia la sua ricostruzione della vicenda con ironici commenti antifemministi. Per ragioni imperscrutabili, *Chance* fu accolto con favore dal pubblico, e Conrad finalmente ottenne quel successo perseguito invano per più di vent'anni. Cosa significasse per lui questo riconoscimento tardivo, Conrad lo spiegò nella «Nota dell'autore» al romanzo del 1920, dove scrisse che la fortuna di *Chance* aveva scongiurato il timore che stesse diventando «a writer for a limited coterie», una condizione odiosa ai suoi occhi perché

<sup>19</sup>) Conrad 1955, p. 143.

avrebbe messo in dubbio «the soundness of my belief in the solidarity of all mankind in simple ideas and in sincere emotions»<sup>20</sup>. L'eco, a distanza di ventitré anni, delle stesse parole con cui aveva formulato l'intento etico della «Prefazione» al *Nigger of the «Narcissus»* conferma la sua fedeltà ai valori fondamentali del suo progetto artistico.

Costretto com'era a rivolgersi a un pubblico che sino alla fine gli rimase linguisticamente e culturalmente estraneo, mai nella creazione delle sue opere le ambizioni letterarie di Conrad si posero in conflitto con l'esigenza di superare il suo perdurante senso di estraneità al pubblico inglese. La sua prosa poetica, così come i suoi esperimenti con i sottogeneri, erano motivati dagli stessi principi etici; ed è per questo che non lo si può incasellare in una delle due categorie che il canone modernista postula quali inconciliabili – avanguardia e letteratura di consumo. Conrad l'artista e Conrad lo scrittore in cerca di un pubblico più ampio possibile sono in realtà due metà della stessa persona. Divenuto un'icona modernista mentre perseguiva il successo commerciale, ironia volle che proprio la sua canonizzazione postuma finisse per oscurare i ripetuti sconfinamenti culturali e linguistici che segnarono la sua vicenda personale e creativa.

Il primo a riconoscere che Conrad abbia occupato una posizione di confine tra la letteratura «alta» e quella «popolare» è stato Frederic Jameson, il quale però, nel giustamente celebrato capitolo che dedica a *Lord Jim* in *The Political Unconscious*, diagnosticò questa condizione come «schizofrenica». Conrad, scrive, «marks, indeed, a strategic fault line in the emergence [...] not merely of what will be contemporary modernism [...] but also, still tangibly juxtaposed with it, of what will be variously called popular culture or mass culture, the commercialized cultural discourse of what, in late capitalism, is often described as a media society». Questa «fault line», o «linea di frattura», emerge in maniera più evidente nella cesura tra la prima e la seconda parte di *Lord Jim*, e cioè tra l'indagine psicologica di Marlow e gli exploit avventurosi ed erotici di Jim a Patusan, la terra del *romance*. Secondo Jameson, lo scarto di valore che accompagna questo spostamento geografico sta a rappresentare «a shift between two distinct cultural spaces, that of “high” culture and that of mass culture», perché Patusan costituisce «a virtual paradigm of romance as such, [...] the prototype of the various “degraded” sub-genres into which mass culture will be articulated (adventure story, gothic, science fiction, bestseller, detective story, and the like)». Questa intuizione critica avrebbe potuto condurre a investigare le tantissime implicazioni che discendono dalla posizione strategica occupata da Conrad nella letteratura europea della fine dell'Ottocento e dei primi

<sup>20</sup>) Conrad 1913, pp. VII-IX.



del Novecento. Così non è stato: perché Jameson, evidentemente perplesso da queste implicazioni, si arrende di fronte al mistero del perché, «even after eighty years, [Conrad's] place is still unstable, undecidable, and his work unclassifiable, [...] floating uncertainly in between Proust and Robert Louis Stevenson»<sup>21</sup>.

Non vi è forse miglior esempio di quanto la ricorrente tendenza a evocare a sproposito Stevenson abbia contribuito a rendere illeggibile ciò che è accaduto nella transizione dal Vittorianesimo al Modernismo. E questo non solo perché, tra l'altro, Proust per primo avrebbe dissentito nel sentire qualcuno indicarlo quale l'irriducibile altro da uno Stevenson frivolo creatore di libri per ragazzi, come sta a testimoniare un passo di *Le Temps retrouvé*, il volume finale della *Recherche*, in cui viene riferito di come una volta, avendo un'incauta signora menzionato l'opera di un certo scozzese, Stevenson, gran beniamino dei suoi ragazzi, Charles Swann non si poté trattenere e, di fronte al tono sprezzante, proruppe in una «affirmation péremptoire: "Mais c'est tout à fait un grand écrivain, Stevenson, je vous assure, M. de Goncourt, un très grand, l'égal des plus grands"»<sup>22</sup>. Il problema vero è che Jameson, da marxista più togliattiano che gramsciano, e da convinto modernista, muove da un tale disprezzo verso le forme "degradate" della letteratura di consumo che non può neppure immaginare che Conrad abbia potuto magari cimentarsi in maniera consapevole con pratiche così esecrabili – per non parlare della possibilità che nel farlo stesse scegliendo di sviluppare prototipi creati da Stevenson.

Vi è un caso in particolare che lascia intuire quanto Conrad abbia scelto Stevenson come guida nei suoi tentativi di rielaborare i sottogeneri più popolari della sua epoca, ed è *The Secret Agent*, la storia di spioni e bombaroli anarchici attraverso cui Conrad intendeva sfruttare la moda dei racconti di spionaggio esplosa tre anni prima con *The Riddle of the Sands* di Erskine Childers. Anziché imitare la formula di Childers, infatti, Conrad prese come modello un racconto di Stevenson, *Zero's Tale of the Explosive Bomb*, vecchio più di vent'anni, che aveva già in passato ispirato diverse storie in cui anarchici e irriducibili irlandesi vengono presentati come figure comiche incapaci di portare a termine le loro macchinazioni criminose<sup>23</sup>. Conrad però sovrappose a questo modello una tragedia domestica, trasformandolo radicalmente. In genere, ciò è vero della maggior parte dei suoi esperimenti con i sottogeneri; ed è per questo che fu la capacità di Conrad di sfruttare le potenzialità tragiche di trame sensazionalistiche, piuttosto che i *diver-*

<sup>21</sup>) Jameson 1981, pp. 206-207.

<sup>22</sup>) Proust 1954, p. 716.

<sup>23</sup>) Arnett Melchiori 1985, pp. 59-83, 75-76.

*tissements* intellettuali di Stevenson, a ispirare tanti scrittori novecenteschi che scelsero di contaminarsi con la letteratura popolare.

Come attestano numerose, incaute dichiarazioni nelle lettere scritte durante la stesura del romanzo, *The Secret Agent* fu il più esplicito tentativo di Conrad di andare incontro ai gusti del grande pubblico. Le sue attese, però, si risolsero nel peggior disastro della sua carriera: non solo nei primi cinque anni vendette appena tremila copie, ma fu anche stroncato dai critici, che nel romanzo trovarono la dimostrazione della sua estraneità alla cultura inglese, tanto da lanciarsi in intemperate ipotesi sulla caratteristica «Slavonic [...] note» che avrebbe contraddistinto la sua narrativa<sup>24</sup>. Amareggiato, Conrad scrisse a un amico: «I've been so cried up of late as a sort of freak, an amazing bloody foreigner writing in English»<sup>25</sup>.

Eppure, proprio a questa sconfitta dobbiamo la sua più esplicita riflessione su quanto fosse la consapevolezza di essere un «bloody foreigner» a guidare le sue scelte artistiche. In una lettera al traduttore francese di *The Secret Agent*, Henry-Durand Davray, il quale gli si era rivolto per dei consigli, Conrad rispose:

n'oubliez pas que [*The Secret Agent*] est écrite pour les Anglais – au point de vue de l'effet a produire sur un lecteur anglais. C'est toujours mon but. Voilà pourquoi je suis tellement un écrivain Anglais se prêtant peu a la traduction. Un écrivain *national* comme Kipling p. exemple se traduit facilement. Son intérêt est *dans le sujet* l'intérêt de mon oeuvre est *dans l'effet* qu'elle produit. Il parle de *ses compatriotes*. Moi j'écris *pour eux*.<sup>26</sup>

A metà degli anni novanta del secolo precedente, il suo tentativo di diventare un novello Stevenson o Kipling grazie a romanzi esotici come *Almayer's Folly* e *An Outcast of the Islands* era fallito – pur essendo stato salutato, dopo il suo primo romanzo, come «the Kipling of the Malay Archipelago»<sup>27</sup>; Conrad aveva allora cambiato tattica, perseguendo quel linguaggio impressionistico e poeticamente evocativo teorizzato nella «Prefazione» del

<sup>24</sup>) In una recensione anonima apparsa sul «Glasgow News» del 3 ottobre 1907, un critico scrisse che Conrad «has imported into English literature a quality, a mood, a temperament which has never appeared in it before [...] this is a new note [...] so new that one does not feel it British at all; it is Slavonic» (cit. in Sherry 1973, p. 195).

<sup>25</sup>) Karl - Davies 1988, p. 488.

<sup>26</sup>) Karl - Davies 1990, p. 28.

<sup>27</sup>) La profezia fu di breve durata. In una recensione anonima apparsa sul «National Observer» il 18 aprile 1896, un critico liquidò il secondo romanzo di Conrad, *An Outcast of the Islands*, notando con perfidia che «When Mr. Conrad's former book, *Almayer's Folly*, appeared an enthusiastic critic seems to have declared that he might become "the Kipling of the Malay Archipelago". Judging by *An Outcast of the Islands* we fear that this prophecy has not been fulfilled» (Sherry 1973, p. 69).

1897. Né le scelte lessicali o il ritmo incantatorio dei suoi lunghi periodi, né, più tardi, la sua rivisitazione delle formule della narrativa popolare si erano rivelati però strumenti idonei a produrre sui lettori inglesi l'“effetto” che si proponeva.

Soltanto in un caso era riuscito a farsi passare per uno «scrittore nazionale»: quando usò un narratore inglese – nientemeno che un capitano di marina – che si rivolgeva in prima persona ai lettori per dar voce a lunghe elucubrazioni su cosa possa accadere, laggiù nelle colonie, a «one of us [uno dei nostri]» – l'espressione con cui Marlow spesso descrive il giovane protagonista di *Lord Jim* per indurre il pubblico a identificarsi con la sua condizione umana. Sessant'anni dopo la sua morte avrebbe pagato caro questo successo, allorché la critica influenzata dalla teoria post-coloniale, ignorando quanto l'uso del capitano Marlow fosse per Conrad innanzitutto uno stratagemma retorico, elesse invece questo espatriato polacco a rappresentante della mentalità di un inglese imperialista *fin de siècle* – quasi che nei suoi romanzi coloniali stesse, come Kipling, «parlando dei suoi compatrioti» e non scrivendo «per essi». Se ciò è accaduto è perché non è stata data sufficiente importanza alla correlazione tra la manipolazione dei generi da parte di Conrad e la natura dialogica dei suoi testi. Non va dimenticato infatti che negli anni novanta le storie esotiche erano in voga come quelle di spionaggio nei primissimi anni del Novecento. Per fortuna, Stevenson può aiutare a portare alla luce quella correlazione, permettendo così di mettere a fuoco il valore documentale delle opere coloniali di Conrad.

Nella *Columbia History of English Literature* (1994) le due più celebri opere stevensoniane ambientate nei Mari del Sud, *The Beach of Falesá* e *The Ebb-Tide*, vengono elogiate quali «versions of *Heart of Darkness* transposed in Polynesia»<sup>28</sup>. Se si pensa che queste due opere vennero pubblicate, rispettivamente, sette e sei anni prima della novella conradiana, viene da chiedersi come possa accadere che in una storia letteraria trovi posto una simile distorsione cronologica. La risposta a questa domanda va ricercata nel meccanismo perverso che si ingenera allorché un'applicazione inconscia di preconcetti sul rispettivo valore di due autori porta a postulare che il più “grande” non possa aver imparato dal “minore”. In tal modo, però, si finisce per ignorare la complessità che potrebbe invece portare alla luce una riflessione sul rapporto intertestuale tra le loro opere, e soprattutto, nel caso in questione, tra i loro scritti di ambientazione coloniale. Neppure la crescente politicizzazione degli studi letterari di lingua inglese ha stimolato una riflessione in tal senso; e se ciò non è avvenuto è perché giudizi di valore discesi dagli intenti classificatori propri della critica modernista

<sup>28</sup>) Richetti 1994, p. 576.

sono stati perpetuati anche da studiosi che pure muovono da approcci metodologici ben diversi.

Nel suo *Conrad the Novelist*, del 1958, Albert Guerard – forse il più autorevole tra i critici conradiani della sua generazione – interrompe la lettura dei romanzi malesi di Conrad con un curioso inciso – tra parentesi, ma lungo due pagine – in cui nota come sia sufficiente «a glance at the South Sea Yarns of Stevenson» per rendersi conto di come «Conrad “brought seriousness” to the exotic novel of adventure»<sup>29</sup>. Trentacinque anni più tardi una finissima studiosa di Conrad come Andrea White, equipaggiata con una ben maggiore consapevolezza di quanto il genere dell'avventura fosse contiguo all'ideologia imperialistica, mostra invece di essere in grado di riconoscere le somiglianze tra i due scrittori. E infatti nota come entrambi gli scrittori abbiano «challenged the possibility of [...] longed-for, dispassionate adventure», riuscendo così a cogliere il loro contributo a un ripensamento di «the basic tenets of the literary genre that had traditionally promoted European expansionism». In questo nuovo contesto critico, una apodittica patente di maggiore o minore “serietà” sembrerebbe essere fuori posto. Purtroppo, però, White finisce per riformulare il giudizio di valore espresso da Guerard, pur declinandolo in termini politici anziché estetici. A suo giudizio, infatti, «Conrad’s criticism extends beyond Stevenson’s» perché, pur riconoscendo entrambi gli autori «the native as the victim of imperial intrusions», Stevenson, a differenza di Conrad, ritrarrebbe «an innocent, romanticized, native whose paradise has been lost by unscrupulous European intruders, a subversive but somewhat simplified view that Conrad’s fiction does not permit». Non può, ovviamente, appellarsi ad alcun documento che comprovi una particolare condanna dell'imperialismo da parte di Conrad; ma non ne ha bisogno, perché sa di poter contare sulla complicità del pubblico accademico quando dichiara: «Imperial intrusions in Conrad’s modernist texts enact a complex reality». Conrad, cioè, essendo un modernista non poteva se non infondere ai suoi testi una maggiore “serietà”, comunque la si voglia definire. La conclusione cui giunge White è inevitabile: «Conrad’s early novels [...] more openly spearheaded the generic subversion and more significantly demanded a new view of the imperial subject»<sup>30</sup>.

In realtà, la «sovversione» di Conrad sarebbe stata impossibile se in precedenza Stevenson non avesse già minato dall'interno l'idea di avventura, prima nei suoi «walking-tours essays» e nei libri di viaggi degli anni settanta dell'Ottocento e in seguito nei romanzi d'avventura, che si chiudono spesso con l'emergere dei traumi prodotti dalle avventure stesse – come

<sup>29</sup>) Guerard 1958, p. 88.

<sup>30</sup>) White 1993, pp. 196-198.

nel caso di *Treasure Island*, in cui il giovane protagonista, nel guardarsi indietro conclude: «Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island»<sup>31</sup>. Giunto nel Pacifico, poi, il rigetto del romanzo d'avventura condusse in un primo momento Stevenson a smettere di scrivere *fiction*. Quando ricominciò, creò dal nulla il genere del romanzo realista di ambientazione coloniale, lasciando in eredità a Conrad, come nota Edwin Eigner, «a British and an American audience interested in the South Seas and more than willing to accept the phenomenon of a serious, psychological writer of highly pitched adventure stories»<sup>32</sup>. Se un primato esiste nella sovversione del genere, esso è da ricercarsi quindi all'interno dell'opera stevensoniana.

Stevenson intraprese il suo primo viaggio nel Pacifico nel giugno 1888. Come risulta dalle sue lettere e dai suoi scritti, fin a quel momento aveva pienamente condiviso con il resto della popolazione britannica una visione positiva dell'impero. Ma la sua scrittura cambiò quando scoprì il vero volto del colonialismo. Nel dicembre 1890, poche settimane dopo l'arrivo nelle Samoa, spiegò in una lettera a Henry James le difficoltà incontrate nel cercare di descrivere i Mari del Sud. Immagina, confidò all'amico,

writing a book of travels on the spot; when I am continually extending my information, revising my opinions, and seeing the most finely finished portions of my work come part by part in pieces. Very soon I shall have no opinions left. And without an opinion, how to string artistically vast accumulations of fact?<sup>33</sup>

Lo scontro politico e culturale di cui era testimone richiedeva nuovi strumenti interpretativi e nuove forme narrative. E, al mutare della sua visione del mondo, accadde che proprio «the most finely finished portions of my work» – la prosa purissima per la quale era celebre – si stavano rivelando un ostacolo. La narrativa e la saggistica che scrisse nel Pacifico ci presentano pertanto il quadro di uno scrittore europeo che nel confrontarsi con una nuova realtà si trova costretto a mettere in discussione la sua precedente identità artistica.

Quando Stevenson approdò a Upolu, nelle Samoa occidentali, scoprì che non c'erano pirati su quell'isola tropicale così simile a quelle che avevano alimentato l'immaginazione dei suoi lettori; o almeno, non avevano codini incatramati e cappelli a tricorno come i pirati di *Treasure Island*; portavano, invece, caschi coloniali, e Stevenson li detestò sin dal primo

<sup>31</sup>) Stevenson 1924a, p. 266. Sull'avventura nell'opera stevensoniana, vd. Ambrosini 2003.

<sup>32</sup>) Eigner 1966, p. 242.

<sup>33</sup>) Booth - Mehew 1994, pp. 65-66.

momento. Le Samoa erano allora una colonia tedesca e quando gli isolani insorsero, ribellandosi allo sfruttamento nelle piantagioni di cocco e di banane, lo scrittore si schierò apertamente dalla loro parte, fornendo asilo ai ribelli in fuga e facendo la staffetta tra i capi imprigionati e gli uomini nascosti nella giungla. Soprattutto, però, sfidò apertamente le autorità locali, contribuendo alla rimozione del governatore tedesco con delle lettere di denuncia al «Times» di Londra che si rivelarono così efficaci che il *Foreign Office* si attivò per farlo espellere dall'arcipelago<sup>34</sup>. Certo, la dice lunga su quanto forzate possano essere certe applicazioni meccanicistiche di categorie politiche a giudizi letterari quando ci si ritrova a leggere che l'unico scrittore europeo ad aver rischiato la vita a difesa di un popolo colonizzato possa essere considerato politicamente poco interessante<sup>35</sup>.

Quando conobbe la realtà della scena coloniale, Conrad non aveva a disposizione strumenti intellettuali paragonabili a quelli di cui era portatore Stevenson: per rendersene conto basta confrontare l'arido insieme di notazioni contenute nel suo *Congo Diary* – in cui riporta le esperienze del suo viaggio dalla costa alla fine del tratto navigabile del fiume Congo – e il vero e proprio trattato etnografico che è *In the South Seas* (1896). A differenza di Stevenson, poi, il quale registrò in diretta impressioni e riflessioni, Conrad trasformò in *fiction* le sue esperienze nell'Arcipelago malese e in Africa quando queste erano ormai sedimentate nel passato. Nel primo racconto di Marlow, *Youth*, il narratore ammette: «for me all the East is contained in that vision of my youth»<sup>36</sup>.

Ciò non significa che Conrad sia meno significativo di Stevenson per uno studio della storia culturale del fine Ottocento inglese – a patto che i suoi testi coloniali siano visti come l'esito finale di una complessa mediazione culturale in cui l'autore tentò di interagire con la sua percezione (per altro accurata) di quale fosse l'atteggiamento dei suoi lettori nei confronti dei loro rappresentanti nelle colonie e dei popoli a essi assoggettati. I racconti di Marlow, in particolare, sono delle costruzioni eminentemente retoriche mirate a creare figure di uomini bianchi visti da un capitano di marina inglese, uno di quei «nostri» che Conrad – o almeno la figura pubblica che si costruì addosso nei suoi scritti autobiografici, *The Mirror of the Sea* e *A Personal Record* – avrebbe voluto tanto essere. È qui la chiave della natura profondamente dialogica dei racconti coloniali conradiani.

Concepiti come specchi in cui la «master race» poteva trovare riflessa – seppur distorta in forme ironiche – la sua visione del mondo, i suoi testi hanno mantenuto la loro capacità di suscitare dubbi e inquietudini

<sup>34</sup>) McLynn 1993, pp. 434-435.

<sup>35</sup>) Lloyd Fernando (1977, p. 301) definisce Stevenson un «guileless innocent».

<sup>36</sup>) Conrad 1974, p. 42.

nei loro lettori anche dopo il tramonto degli imperi coloniali europei e la ripulsa delle ideologie che li avevano sostenuti. È questo il motivo per cui la rappresentazione della scena coloniale in Conrad è riuscita a trascendere la cultura della sua epoca, divenendo terreno privilegiato per uno studio dell'ideologia coloniale in letteratura. Lo stesso non è accaduto nel caso di Stevenson, che pure aveva anticipato con ben più coraggio di Conrad le critiche alle ingiustizie inerenti all'impresa imperiale. Il suo realismo, inoltre, è sostanziato da un sostrato culturale ben più ricco, che gli ha permesso – in opere quali *The Beach of Falesá* e *The Ebb-Tide* – di descrivere gli agenti in carne e ossa del colonialismo, mostrando come nella loro psicologia entrassero in gioco componenti quali la religione, la sessualità e il conflitto tra classi, che nella letteratura del tempo erano associati unicamente al romanzo di ambientazione metropolitana. Purtroppo, però, già sin dai primi anni del Novecento la sua opera era stata esclusa dal canone modernista, ed è venuto a mancare pertanto quell'interesse critico che avrebbe potuto mettere in luce il suo rigetto dell'avventura maschile tardovittoriana; allorché l'orizzonte di aspettative della critica anglosassone è mutato, portando alla attuale egemonia di un approccio politico anziché estetico, non vi era quindi consapevolezza delle potenzialità che i suoi racconti dei Mari del Sud potevano offrire in vista di una maggiore comprensione di quel particolare fenomeno che fu il romanzo coloniale. La conseguente assenza della figura di colui che aveva dato inizio a questo fenomeno ha ingenerato, nel lavoro volto a ricostruire il contesto storico-culturale delle rappresentazioni dell'impero nella letteratura inglese di fine Ottocento, una distorsione di fondo, l'assegnazione di un eccessivo valore documentale ai testi conradiani, che vengono letti ormai come peana all'*homo britannicus*, espressione di una ideologia con la quale aveva, in realtà, un rapporto contraddittorio. Solo se letti in congiunzione con quelli del suo predecessore, questi testi potranno finalmente venire letti nel loro contesto storico e letterario più appropriato. E questo è il motivo per cui lo strano caso di Robert Louis Stevenson e di Joseph Conrad è per noi, oggi, più importante che mai.

RICHARD AMBROSINI  
ambrosin@uniroma3.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ambrosini 2003                      R. Ambrosini, *R.L. Stevenson, il viaggio e l'avventura*, «Rivista di Studi Vittoriani» 16, 8 (luglio 2003), pp. 103-119.
- Arnett Melchiori 1985            B. Arnett Melchiori, *Terrorism in the Late Victorian Novel*, London, Croom Helm, 1985.

- Booth - Mehew 1994 B.A. Booth - E. Mehew (eds.), *The Letters of Robert Louis Stevenson*, II, New Haven - London, CT - Yale University Press, 1994-95.
- Chesterton 1927 G.K. Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, London, Hodder & Stoughton, 1927.
- Conrad 1898 J. Conrad, *The Nigger of the «Narcissus»: A Tale of the Sea*, London, Heinemann, 1898.
- Conrad 1913 J. Conrad, *Chance: A Tale in Two Parts* (1913), London, Methuen, 1913.
- Conrad 1955 J. Conrad, *Preface to The Shorter Tales of Joseph Conrad* (1923), in R. Curle (ed.), *Last Essays* (1926), London, J.M. Dent & Sons, 1955.
- Conrad 1974 J. Conrad, *Youth* (1898), in *Youth: A Narrative, Heart of Darkness, The End of the Tether*, London, Dent, 1974, p. 42.
- Eigner 1966 E. Eigner, *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1966.
- Eliot 1969 T.S. Eliot, *Swinburne as Poet*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920), London, Methuen, 1969.
- Fernando 1977 L. Fernando, in *Other Worlds, Other Seas, the Imperial Theme in British Fiction*, «Victorian Studies» 20 (primavera 1977).
- Guerard 1958 A.J. Guerard, *Conrad the Novelist*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1958.
- Jameson 1981 F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1981.
- Karl - Davies 1986 F. Karl - L. Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, II, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Karl - Davies 1988 F. Karl - L. Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, III, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Karl - Davies 1990 F. Karl - L. Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Karl - Davies 1996 F. Karl - L. Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, V, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.



- Maixner 1996 P. Maixner (ed.), *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1996.
- McLynn 1993 F. McLynn, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Hutchinson, 1993.
- Merritt 1968 T.R. Merritt, *Taste, Opinion, and Theory in the Rise of Victorian Prose Stylism*, in G. Levine - W. Madden (eds.), *The Art of Victorian Prose*, New York, Oxford University Press, 1968.
- Mudrick 1966 M. Mudrick (ed.), *Conrad - A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall - Inc., 1966.
- Pagetti 1977 C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica, 1977.
- Pagetti 1996 C. Pagetti, *R.L. Stevenson e la difesa del "romance"*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, II, Torino, Utet, 1996, pp. 788-790.
- Proust 1954 M. Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu* (La Pléiade), Paris, Gallimard, 1954.
- Richetti 1994 J. Richetti. et al. (eds.), *Columbia History of the British Novel*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Sherry 1973 N. Sherry (ed.), *Conrad: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Stevenson 1924 R.L. Stevenson, *A Gossip on Romance* (1882), in *The Thistle Edition of the Works of Robert Louis Stevenson*, XIII, New York, Charles Scribner's Sons, 1924.
- Stevenson 1924a R.L. Stevenson, *Treasure Island* (1883), in *The Thistle Edition of the Works of Robert Louis Stevenson*, II, New York, Charles Scribner's Sons, 1924.
- Watts 1969 C. T. Watts (ed.), *Joseph Conrad's Letters to R.B. Cunningham Graham*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- White 1993 A. White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Woolf 1924 L. Woolf, *The Fall of Stevenson*, «Nation and Athenaeum» 34 (5 gennaio 1924).
- Woolf 1967 V. Woolf (ed.), *Collected Essays*, I, New York, Harcourt, Brace & World, 1967.
- Yelton 1967 D.C. Yelton, *Mimesis and Metaphor: An Inquiry into the Genesis and Scope of Conrad's Symbolic Imagery*, The Hague, Mouton, 1967.