

«THE PLANTER OF MALATA» E «THE PARTNER»
DUE RACCONTI CONRADIANI
IN «WITHIN THE TIDES»

In una lettera all'amico John Galsworthy, il quale, ricevuta in dono una copia d'autore di *Within the Tides: Tales*, ne aveva lodato i meriti artistici, Joseph Conrad si affrettò a rispondere nel marzo 1915: «you make too much of such qualities as it may have. The Planter est bien manqué. I had no time to wait for better inspiration. The others – well! You see my dear Jack this vol is not so much art as a financial operation». E, per dimostrare quanto la sua produzione minore fosse stata remunerativa, l'autore, ancora stordito dal successo insperato di *Chance*, aggiungeva: «You have no idea how much these second rate efforts have brought in. The Planter alone earned eight times as much as Youth, six times as much as Heart of Darkness. It makes one sick»¹.

Così, con un certo imbarazzo, si esprimeva Conrad a proposito del racconto principale del volume *Within the Tides*, assai gradevole, ma dal punto di vista artistico distante anni luce dai due capolavori citati nella lettera a Galsworthy. Quando Conrad era ancora uno scrittore alle prime armi, la rivista «Cosmopolis» gli aveva respinto due volte il racconto *The Idiots*; altri due racconti, *The Return* e *Falk*, non era riuscito a farseli pubblicare in rivista: il manoscritto del secondo gli fu respinto da un direttore indignato dal fatto che l'eroina della storia non pronunciassero parola. In effetti, nella «Prefazione» agli *Shorter Tales*, Conrad aveva dovuto ammettere che quella raccontata in *Falk* era la «story of a seaman's love for a very silent girl»².

¹) Karl - Davies 1996, p. 455.

²) Questa «Preface», apparsa nella prima e unica edizione degli *Shorter Tales of Joseph Conrad* (New York, Doubleday, Page and Co., 1924), venne poi raccolta nel volume pubblicato postumo, a cura di Richard Curle, dei *Last Essays* (London, Dent, 1926); la citazione

Durante le pause della navigazione, il primo romanzo gli era costato anni di duro lavoro alla ricerca del *mot juste*, e gli aveva reso appena una ventina di sterline; libri nei quali aveva investito tempo, fatica e speranze, come *Lord Jim* o *Nostromo*, non gli avevano certo portato né fama, né indipendenza economica.

Uno dopo l'altro, i primi editori, Fisher Unwin, Blackwood, Heinemann, lo avevano infatti mollato, sostenendo di aver pubblicato in perdita. Nel settembre 1907, Methuen, per la prima, striminzita edizione di *The Secret Agent*, non aveva voluto rischiare più di 2500 copie, ma dovette poi ricorrere in tutta fretta a una seconda e terza ristampa in ottobre e novembre. Dopo l'apparizione di *Chance*, in cui lo scrittore aveva appena allentato la tensione sui *valeurs ideals* e sulla questione della forma, venendo così incontro ai gusti del pubblico, ecco che, da parte di editori e direttori di riviste, iniziavano a fioccare le ordinazioni a un autore finalmente ben inserito anche nell'industria culturale.

Al momento di raccogliere i racconti di *Within the Tides*, Conrad era però alquanto preoccupato, poiché, avendo un altro romanzo in uscita (*Victory*) e uno in cantiere (*The Shadow-Line*), temeva di apparire troppo prolifico. Tuttavia, come ha osservato Zdzisław Najder nella sua prestigiosa biografia conradiana, il nuovo volume di racconti ebbe anch'esso una buona stampa, in quanto l'autore anglo-polacco veniva ormai giudicato dai critici più in base alla reputazione acquisita che a una lettura attenta delle sue ultime produzioni³.

In effetti, in una raccolta come questa di *Within the Tides* si potrebbero cercare invano sia lo sperimentalismo raffinato delle opere maggiori, sia quella «unity of artistic purpose» che dovrebbe contraddistinguere ogni suo volume di racconti, secondo quanto l'anziano Conrad aveva scritto nel 1917, nella *Author's Note* del volume di *Youth*, e ribadito nel 1924 in una lettera a Doubleday, suo principale editore americano⁴. Né si potrebbe affermare, come aveva fatto l'autore stesso a proposito del volume di *Youth: A Narrative and Two Other Stories*, che anche i racconti qui riuniti siano scaturiti da una analoga idea morale. In nessun modo questi quattro racconti, già apparsi in rivista fra il 1911 e il 1914, e pubblicati dall'editore londinese Dent il 24 febbraio 1915, possono infatti costituire un insieme organico di motivi e stilemi, nonostante che, nella «Prefazione» agli *Shorter Tales*, Conrad abbia sostenuto di avervi «welded the diversities of subject

(corsivo mio) proviene da Conrad 1926, p. 216. Per una descrizione di questa prima edizione inglese di un titolo rimasto largamente invenduto, a causa della caduta di interesse per un autore prontamente eclissato dal sorgere di nuovi astri, rimando a Curreli 1982.

³) Najder 1984, p. 407.

⁴) Jean-Aubry 1927, II, p. 338.

and treatment into a consistency characteristic, in its nature, of a certain period of my literary production»⁵.

Malgrado queste giustificazioni tardive, troppo diverse appaiono le tecniche narrative e troppo eterogenei i temi trattati; per non parlare degli sfondi: si passa da ambienti “domestici” contemporanei, a isole di mari lontani, a una Spagna di maniera al tempo delle guerre napoleoniche. L'unica caratteristica comune ai singoli pezzi di *Within the Tides* sembra essere il dispiego da parte dell'autore, ormai ricco di un'esperienza ventennale di scrittura, di una notevole abilità artigianale, capace di produrre racconti piacevolmente romantici, bozzetti ironici in stile goticizzante, o reminiscenze di porto a sfondo morale. È, del resto, proprio quanto si era augurato l'autore stesso, il quale, in una lettera del gennaio 1915 alla scrittrice Iris Wedgwood, cointestataria col marito della dedica di *Within the Tides*, affermava:

I don't know that these four stories will have any particular significance in the public eye, but I cherish a particular feeling for that volume as a deliberate attempt on *four different methods of telling a story*, – an essay in craftsmanship, which of course the public won't notice, but which to you, as a fellow-worker, may offer some interest.⁶

La stessa consapevolezza veniva espressa nel giugno dello stesso anno al critico scozzese William Archer:

The idea of that little vol. was, in fact, the *four different manners of telling a story*. The public naturally can not be interested in that kind of thing. But I am very much a craftsman and I was interested and amused while doing it: in this connection, I may tell you, I was especially pleased by Your remark that the Planter could make a play; for this, in my mind, was intended for the *specimen of the dramatic form of telling a story*.⁷

Anche nel 1920, nella *Author's Note* di *Within the Tides*, riferendosi all'osservazione di un recensore, secondo il quale in questo volume «the whole was greater than its parts», Conrad avrebbe ribadito:

those stories which by implication seem to hold so well together as to be surveyed en bloc and judged as the product of a single mood, were written at different times, under various influences, and with the deliberate intention of trying *several ways of telling a tale*.⁸

⁵) Conrad 1926, p. 208.

⁶) Karl - Davies 1996, p. 439 (corsivi miei).

⁷) *Ivi*, p. 483 (corsivi miei).

⁸) Conrad 1925, p. ix (corsivo mio). Qui, e in seguito, tutte le citazioni provengono da questo volume, la cui impaginazione, identica a quella della Dent's Collected Edition, viene seguita anche dall'opera indispensabile di Kirsten e Todd Bender. Cfr. Bender 1982.

Questo tentativo pienamente consapevole di variare tematiche e strategie narrative, pur continuando ad affidarsi nella maggior parte dei casi a un narratore interno retrospettivo, si può anche spiegare con il fatto che, continuamente afflitto dal cronico problema dei debiti, Conrad aveva infine saputo piegarsi a stringere favorevoli rapporti “commerciali” e personali con editori come Lord Clifford (già da lui garbatamente ritratto in *The Inheritors*) e collezionisti come John Quinn (il celebre avvocato newyorchese patrono delle arti), oppure, in altro contesto, con amici e colleghi (Ford e Galsworthy, per esempio). Presso entrambi i gruppi, ora faceva valere i diritti del grande scrittore (minacciando Methuen di ritirare *Chance* dal suo catalogo), ora adduceva la propria disponibilità a rivedere opere “serie”, messe in questione da editori esclusivamente avidi di sfondi marini e di puro sensazionalismo. Scrivendo, nel marzo 1912, a un interlocutore di questo tipo, Austin Harrison, direttore della «English Review», Conrad aveva anticipato il discorso sulla “craftsmanship” (poi ripreso con la Wedgwood e Archer) e aveva potuto concludere senza tema di smentita:

I know my business – I mean to say my craft, mon métier – as apart from any quality I may have as a writer of prose-artist if you like. And I am not a superior person. I don't disdain even the lowest side of craftsmanship [sic].⁹

L'eterogeneità e casualità dei temi raccolti nel volume del 1915 risulta del resto da molteplici fattori: ad esempio, dal fatto che *The Partner* fosse stato inizialmente destinato a una raccolta diversa, *'Twi'xt Land and Sea Tales*; oppure dall'apparente incongruità del titolo, che non mantiene quanto promette astutamente su storie di sfondo marino, se non in maniera assai parziale. Ma, del resto, era già avvenuto lo stesso nel caso di un romanzo “politico”, molto di terra e assai poco di costa, come invece avrebbe voluto dare a intendere il sottotitolo di *Nostromo: A Tale of the Seaboard*. In verità, a più di un lettore il titolo *Within the Tides: Tales* è apparso non solo incongruo, ma del tutto enigmatico.

Philippe Jaudel, che commenta il titolo del volume nella prestigiosa edizione Pléiade delle opere complete di Conrad, ne ipotizza l'origine in riferimento al racconto *Because of the Dollars*, nel quale il capitano Davidson attracca presso il rifugio di Bamtz sfruttando, appunto, l'alta marea, ma senza riuscire a ripartire con la successiva (particolare questo che, tuttavia, non può non richiamare la situazione a bordo della *Nellie* nella “cornice” di *Heart of Darkness*). Conrad stesso aveva suggerito un'interpretazione del genere ipotizzato da Jaudel quando, con errore rivelatore, in una lettera a un'amica del cuore di Cunningham Graham, intitolava la raccolta *Between*

⁹) Karl - Davies 1996, p. 44.

*the Tides*¹⁰, mentre in un'altra lettera al suo futuro biografo "ufficiale" Jean Aubry, dichiarava che a Gide era piaciuto il titolo *En marge des marées*, adottato nel 1921 dalle edizioni della Nouvelle Revue Française¹¹.

È altresì vero che una chiave interpretativa simile si può applicare al secondo racconto, *The Partner*, in cui l'ambiguo Cloete, imbroglione americano o affarista olandese¹², è confinato su una nave in pericolo, la «Sagamore», ormai un relitto, sino al prossimo flusso della marea («Tide rising»)¹³, e anche nell'ultimo racconto, *Because of the Dollars*, il capitano Davidson «as he had to wait a couple of hours for the tide, he went ashore himself to stretch his legs»¹⁴. In entrambi i casi, tuttavia, com'era già avvenuto nella "cornice" di *Heart of Darkness*, l'arco di tempo racchiuso entro le maree include avvenimenti cruciali: gli omicidi di Anne «la ridente», del francese monco, dell'onesto capitano Harry Dunbar; l'affondamento di una nave allo scopo di frodare l'assicurazione; episodi di grande vigliaccheria (Stafford) e altrettanto notevoli esempi di dedizione e coraggio (di Anne, del capitano Dunbar).

Tutte prove, queste, che gli eroi o antieroi conradiani devono rigorosamente affrontare nelle tenebre: la notte della caccia all'uomo nella foresta per Davidson; la notte del naufragio per Cloete e per il capitano Dunbar. Si tratta, cioè, dei momenti di maggior tensione e di isolamento di un soggetto, messo dinanzi alle proprie responsabilità (come in *The Secret Sharer* o in *Nostromo*), in un universo dominato dal caso. Un universo tanto casuale che, gira e rigira, il naufragio della «Sagamore», con uno scetticismo che sembra potersi estendere dal narratore all'autore, può essere attribuito indirettamente alla Divina Provvidenza o, con indifferente ironia, al Diavolo: «Saved! God's providence [...] First God's mercy – then devil's work. Turn and turn about [...]»¹⁵. Il titolo tenderebbe insomma ad alludere a quegli avvenimenti, sensazioni, risoluzioni che occorrono o si prendono,

¹⁰) Lettera a Elizabeth «Toppie» Dummett del 31 dicembre 1917, in Karl - Davies 1996.

¹¹) Monod 1989, IV, p. 1223, n. 1. In Italia, a questa insolita scelta traduttiva si adeguò Alda Politzer con *In margine alle maree*, cfr. Conrad 1949, mentre le edizioni Bompiani e Mursia hanno scelto *Entro le maree*.

¹²) Stephen Donovan ha suggerito a questo proposito che Conrad potrebbe essersi ispirato «to the case of Lawrence Wood Cloete, whom the "Daily Graphic" reported in February 1891 as found guilty of promoting fraudulent companies» (cfr. Donovan 2003). Si noti come il nome, di evidente origine olandese, sia condiviso dallo scrittore sudafricano Stuart Cloete (1897-1976), noto per *The Turning Wheels*, romanzo del 1937, centrato sulle vicende dei Boeri alla conquista dei territori sudafricani, tempestivamente tradotto da noi come *Le ruote girano* (Milano, Bompiani, 1939).

¹³) Conrad 1925, p. 113.

¹⁴) *Ivi*, p. 180.

¹⁵) *Ivi*, p. 127.

oppure, nostro malgrado, si provano una volta che si interrompa la *routine* del viaggio e ci si ponga, in atmosfera di calma irrealistica, dinanzi all'Altro, al Male, o alle più inconfessate emozioni interiori.

Il primo e più importante racconto di *Within the Tides* è *The Planter of Malata*, terminato nel dicembre del 1913 e apparso a puntate fra il gennaio e il luglio dell'anno successivo su una rivista di New York, la «Metropolitan Magazine». Questo racconto lungo presenta un narratore al di fuori della storia, il quale lascia volentieri il tono un po' neutro e rapido che si è attribuito, per incursioni analitiche di tipo esclamativo nei pensieri dell'eroe: «And now it was done! Fatality had willed it!» (p. 57), «Renouard forgot himself in the thought: It's done!»¹⁶ o, comunque, ne esalta il punto di vista, cercando di liricizzare al massimo una storia di palese impianto romantico che, sulla sovraccoperta della prima edizione inglese, veniva infatti definita «a thrilling romance».

Geoffrey Renouard, pionieristico coltivatore di seta su Malata, un'isola pressoché deserta dei Mari del Sud, vi accoglie come assistente¹⁷, e in seguito seppellisce, quello che si rivelerà per il fidanzato di Felicia Moorsom, una fanciulla altera, venuta alla ricerca del fidanzato scomparso. La storia sviluppa il tentativo di sostituzione dello stesso Renouard al fidanzato della giovane, morto per droga scivolando in un burrone, ma della cui sorte tanto Renouard, quanto il narratore extradiegetico si guardano bene di informare chicchessia, prima della scena finale sull'isola.

L'idea del racconto sarebbe stata suggerita a Conrad, parecchi anni prima della sua utilizzazione, da Stephen Crane. Il giovane scrittore americano, quando uscì *The Nigger of the «Narcissus»* ne rimase affascinato: volle conoscere l'autore che, come lui in *The Red Badge of Courage*, aveva adoperato il metodo impressionistico, e gli offrì subito di collaborare alla stesura di un dramma, *The Predecessor*, in cui un uomo, per conquistare il cuore di una fanciulla, assumeva l'identità del suo defunto fidanzato. Pare anche che, durante una visita di Conrad con tutta la famiglia a casa di Stephen e Cora Crane a Brede Place, il lavoro sia stato abbozzato a grandi linee, nonostante Conrad avesse scarsa fiducia nelle proprie doti di drammaturgo. Il progetto di collaborazione fu presto messo da parte e, in seguito, definitivamente abbandonato; come mi disse Borys Conrad, l'abbozzo originale, mai rintracciato, potrebbe essere andato perduto nello sconvolgimento seguito alla prematura scomparsa dello scrittore americano.

Molti anni dopo, rispolverando quella vecchia idea, Conrad inserì una variante nella *fabula*: la fanciulla pretende di essere venuta per riparare a

¹⁶) *Ivi*, p. 64.

¹⁷) In un primo tempo Conrad aveva infatti pensato di intitolare il racconto *The Assistant* (Karl - Davies 1996, p. 301).

un'ingiustizia sofferta dal fidanzato, innocente di un grave pasticcio da codice penale, di cui era stato accusato. Dopo averlo egoisticamente abbandonato, Felicia veniva ora a concedere all'«innocent Arthur»¹⁸ l'onore di sposarla, riabilitandolo così ufficialmente agli occhi del mondo. Tuttavia, il destino di solitudine dell'orgogliosa fanciulla è già ironicamente e antifrasticamente segnato dal suo stesso nome. Conrad fa di Felicia un autentico archetipo della femminilità, capace di melodrammatici slanci passionali e di grandi freddezze, come quando, andandosene dall'isola sulla quale Renouard non ha nulla da offrire alla sua vanità, alla richiesta di ricordarsi di lui, risponde incollerita: «Reparation? To you! It is you who can offer me no reparation for the offence against my feelings – and my person; for what reparation can be adequate for your odious and ridiculous plot so scornful in its implication, so humiliating to my pride. No! I don't want to remember you»¹⁹. Con ciò rinfacciando all'inesperto Renouard, tardivamente arreso alla passione (così come avviene altrettanto distruttivamente a Heyst in *Victory*), di essersi inserito con la sua dichiarazione d'amore in una recita che non era la sua.

Della teatralità di questa scena si mostrò ben conscio l'autore stesso, il quale, dopo aver riconosciuto nella lettera a William Archer che il *Planter* era «intended for the specimen of the dramatic form of telling a story», aveva appunto proseguito: «Of course I can see the dramatic *quality*. One could hardly write a story if one didn't. But I am so conscious of my inaptitude for dramatic *presentation* that I generally take refuge in the very depths of narrative. In this case I didn't – on purpose – just to see what would come of it»²⁰.

La gestualità marcatamente teatrale di Felicia – non dissimile da quella della «Intended» di Kurtz nella città sepolcrale, o della sfolgorante fanciulla proveniente dalla Quarta Dimensione in *The Inheritors*, di cui mi sono occupato altrove²¹ – è una evidente dimostrazione di come si possa conciliare l'idea di un Conrad modernista, “novecentista” e innovatore, che coesiste con le sue frequenti concessioni al melodramma romantico-ottocentesco, solitamente così privo di ambiguità, tutto esteriorità, enfasi, colpi di scena, effetti a buon mercato.

Ma si pensi anche alla definizione dell'archetipo, offerta da Northrop Frye nella *Anatomy of Criticism*²², come un'essenza caratterizzata visivamente da tratti minimi, comuni a più incarnazioni individuali, e tratti come sfocati dalla distanza, e si confronti quanto affermato dall'illustre critico canadese con le idee seminali di Edmund Burke, il quale, nel *Philosophical*

¹⁸) Conrad 1925, pp. 50 e 55.

¹⁹) *Ivi*, p. 82.

²⁰) Karl - Davies 1996, p. 483.

²¹) In Curreli 2003, in Id. 2005 e in Id. 2006.

²²) Frye 1971, p. 140.

Enquiry into the Sublime and Beautiful, aveva sottolineato la «significant and expressive uncertainty of strokes and colouring» con cui Milton ha descritto la Morte nel *Paradise Lost* (II.667-673). Si tengano inoltre presenti le acute osservazioni, formulate da Alessandro Serpieri, su certe sperimentazioni conradiane «che hanno già, a cavallo del secolo, l'orientamento grottesco e apocalittico dell'espressionismo»²³. Si confrontino poi i suggerimenti formulati dai due influenti critici, il canadese e il fiorentino, con queste visualizzazioni di Felicia Moorsom, che sembrano didascalie, appunti di regia, quasi, si direbbe, indicazioni per il *casting* di un'eventuale riduzione del racconto per le scene:

She was tall and supple, carrying nobly on her straight body a head of a character which to him appeared peculiar, something – well – pagan, crowned with a great wealth of hair [...]. The light from an open window fell across her path, and suddenly all that mass of arranged hair appeared incandescent, chiselled and fluid, with the daring suggestion of a helmet of burnished copper and the flowing lines of molten metal [...]. The expression of the eyes was lost in a shadowy mysterious play of jet and silver, stirring under the red coppery gold of the hair as though she had been a being made of ivory and precious metals changed into living tissue,²⁴

o con quest'altre visualizzazioni dell'oggetto del desiderio (che richiamano il mito della nascita di Venere), da parte di un Renouard ormai sconvolto dalla passione:

on stealing a glance he would see her dazzling and perfect, her eyes vague, staring in mournful immobility, with a drooping head that made him think of a tragic Venus arising before him, not from the foam of the sea, but from a distant, still more formless, mysterious, and potent immensity of mankind²⁵.

She appeared to him luminous in her clear dress, a *figure without shape, a face without features*, awaiting his approach [...]. Gradually she came out like a magic painting of charm, fascination, and desire, glowing mysteriously on the dark background,²⁶

oppure con la reiterazione di queste sue frasi tenorili: «But you are you! You are you! You are the eternal love itself – only, O Divinity, it isn't your body, it is your soul that is made of foam»²⁷.

C'è poco da meravigliarsi che, dopo una tirata simile, travolto da «the flood of his passion», come si vedeva a teatro o in un film muto, Renouard si

²³) Serpieri 1997, p. 308.

²⁴) Conrad 1925, pp. 9-10.

²⁵) *Ivi*, p. 36.

²⁶) *Ivi*, pp. 46-17 (corsivi miei)

²⁷) *Ivi*, p. 77.

getti «on her suddenly, with open arms and blazing eyes. She found herself like a feather in his grasp, helpless, unable to struggle, with her feet off the ground». Scena, questa, non dissimile da quella in cui il giovane Harry Hagberd abbraccia la tenera Bessie in *To-morrow*, con una modalità che sarebbe stata fatta propria da epitomi della virilità cinematografica, quali John Wayne, Clark Gable, o Humphrey Bogart:

He sat his hat firmly with a little tap, and next moment she felt herself lifted up in the powerful embrace of his arms. Her feet lost the ground; her head hung back; he showered kisses on her face with a silent and overmastering ardour, as if in haste to get at her very soul. He kissed her pale cheeks, her hard forehead, her heavy eyelids, her faded lips; and the measured blows and sighs of the rising tide accompanied the enfolding power of his arms, the overwhelming might of his caresses. It was as if the sea, breaking down the wall protecting all the homes of the town, had sent a wave over her head. It passed on; she staggered backwards, with her shoulders against the wall, exhausted, as if she had been stranded there after a storm and a shipwreck.²⁸

In epoca pre-lawrenciana e ancora sostanzialmente vittoriana, estasi simili sono il massimo erotismo esplicitabile, al pari del ricalzare la scarpetta ad Alice “Cenerentola” Jacobus da parte di un altro maldestro capitano in *A Smile of Fortune*.

Se già in *Heart of Darkness* Marlow andava alla ricerca di Kurtz, paragonato in quel particolare tipo di *quest* a una «enchanted princess sleeping in a fabulous castle» (p. 106), non manca nel *Planter* un accenno al Principe Azzurro: «no Prince Charming has ever lived out of a fairy tale»²⁹. Renouard, tuttavia, non incarna l'archetipo dell'uomo forte e rassicurante: non essendo infatti del tutto senza macchia e senza paura, non può non sentirsi impacciato davanti alla fanciulla altera. Dopo aver paragonato Alice alla Bella Addormentata, anche Daphna Erdinast Vulcan ha riconosciuto nel finale di *A Smile of Fortune* un motivo tratto dalla fiaba di Cenerentola e osservato giustamente come il narratore (intradiegetico), rifiutando di riconoscere «the slipper», ritratti «the allusion to the fairy tale, thereby retracting his commitment to the girl. [...] It is this denial of the literary meaning of the slipper which makes it possible for the narrator to make the “potato deal” with Jacobus, to re-enter the world of commerce»³⁰.

D'altra parte non c'è da meravigliarsi che un ostacolo debba frapporsi fra queste coppie di giovani: era già successo anche nei primi due romanzi

²⁸) *To-morrow*, già apparso sul «Pall Mall Magazine» nell'agosto 1902, venne poi raccolto in Conrad 1903 (il brano citato è a p. 302).

²⁹) Conrad 1925, p. 22.

³⁰) Erdinast-Vulcan 1999, pp. 140-141. Vd. anche Hawthorn 2003, p. 129.

fra Almayer, Willems e le rispettive mogli; in ben quattro su cinque dei *Tales of Unrest*; nei rapporti romantici fra Jim e Jewel; nell'idillio sbocciato a Lucca fra Charles ed Emily Gould in *Nostromo*; fra i Verloc in *The Secret Agent*; fra Razumov e Natalia in *Under Western Eyes*; tra Flora e Anthony in *Chance*; fra Jasper Allen e la melodrammatica Freya delle Sette Isole, e avverrà lo stesso fra Heyst e Lena in *Victory*, ecc., perché nell'universo conradiano l'amore è «the strongest of illusions», destinato a durar poco. Questo è particolarmente vero quando la passione amorosa nasce fra uomini deboli e donne troppo forti, addirittura mascoline, "castratrici", come l'Antonia Avellanos di *Nostromo* o, come qui, Felicia Moorsom, paragonata a una statua greca, con tanto di elmo guerriero e lancia fallica. Una virago simile non potrebbe certo dedicarsi a un uomo, non avendo la capacità di nutrire sentimenti, come sempre avviene quando i personaggi conradiani sono paragonati a statue (ad esempio Gould in *Nostromo*).

Gli slanci intempestivi di Renouard dovranno così infrangersi dinanzi all'algida irraggiungibilità di questa specie di insensibile Turandot, trasfigurata in una stella che, Venere tragica³¹, addita il proprio cammino a quest'altro eroe dimezzato, in evidente disagio in situazioni che possono preludere all'amplesso. Franco Marucci ha recentemente ricordato come, degli eroi tipologici della narrativa conradiana, il più ricorrente sia proprio quello "vulnerabile", l'eroe «rinunciario, rassegnato se non accasciato, fatalista, ombroso, diafano secondo la definizione e il ritratto immaginario pateriani; raramente vincitore, realizzatore, esuberante, dinamico»³².

Il «piantatore» è evidentemente l'epitome di tutte queste caratteristiche decisamente antieristiche. In un finale il cui patetismo sembra richiamare quello del naufrago cowperiano, davanti all'appassionata e goffa dichiarazione di Renouard – «At a sign from you I would climb up to the seventh heaven [...] if I saw you steeped to the lips in vice, in crime, in mud, I would go after you, take you to my arms – wear you for an incomparable jewel on my breast. And that's love – true love – the gift and the curse of the gods. There is no other» – la giovane frigida risponde sprezzantemente in francese: «*Assez! J'ai horreur de tout cela*»³³.

Nella sua un tempo influente, ma ormai datata, biografia critica, Jocelyn Baines ha ipotizzato che, in questo caso, potrebbe trattarsi delle stesse parole rivolte al giovane Conrad, follemente innamorato di lei, da Doña Rita de Lastaola³⁴. Questa navigata amante del pretendente al trono

³¹) Interessanti paralleli con quanto avviene in *La Venus d'Ille* di Prosper Mérimée sono stati proposti da Owen Knowles. Cfr. Knowles 1979.

³²) Vd. l'ampio e rigoroso paragrafo dedicato a Conrad da Franco Marucci in Marucci 2006, IV, p. 1078.

³³) Conrad 1925, p. 78.

³⁴) Baines 1960, pp. 393-394.

di Spagna venne poi trasfigurata in tutta una serie di maliarde *femmes fatales* che riemergono, transtestualmente, dall'incompiuto *The Sisters* all'episodio della *Tremolino* in *The Mirror of the Sea*, passando per l'amor sacro e l'amore profano di *Nostromo* fino alla Doña Rita di *The Arrow of Gold*³⁵. Ferito nell'orgoglio, il giovane Conrad avrebbe tentato il suicidio a Marsiglia, nel modo, fortunatamente maldestro, che conosciamo. Diversamente da lui, e mettendo in atto quella che era stata la primitiva idea di Leggatt in *The Secret Sharer*, Renouard, forte nuotatore come Nostromo, si toglie effettivamente la vita, nuotando fino allo sfinimento, «beyond the confines of life – with a steady stroke – his eyes fixed on a star!»³⁶.

Una attenta lettrice e cofondatrice della Joseph Conrad Society, Juliet McLauchlan³⁷ ha dimostrato che, nonostante possa apparire tale, questo finale non è per nulla patetico, e che tutti gli effetti sono strettamente controllati dallo scrittore, il quale, nella citata *Author's Note* del 1920, respingeva l'accusa di «false realism»³⁸ in un «piece of writing the primary intention of which was mainly æsthetic: an essay in description and narrative around a given psychological situation» (p. IX). Nella citata edizione della Pléiade, dopo aver osservato che si tratta di un'opera composita, nella quale coesistono, senza essere ben integrati, tanto l'intrigo melodrammatico quanto temi filosofici e mitici, Philippe Jaudel sottolinea invece come Renouard si sia fuso deliberatamente con il mare (con la «parola» direbbe Derrida).

Questo finale a me sembra riecheggiare quello dell'*Olandese Volante*, nel quale – dopo che il malinconico capitano ha fin dall'inizio invocato il Nulla eterno di prenderlo, con quell'«Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf» cui fa eco il coro dell'equipaggio, invisibile sottocoperta, «Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!» (I.II) – toccherà all'innocente Senta offrirsi ai flutti nel sacrificio estremo, fedele fino alla morte: «Hier steh ich, treu dir bis zum Tod!» (III.II)³⁹.

³⁵ Rimando alla mia introduzione a Conrad 1990 e a quanto osserva acutamente Sylvère Monod a proposito della *dark lady* e della *fair maid* in Monod 2005.

³⁶ Conrad 1925, p. 85.

³⁷ Cfr. McLauchlan 1986. Stanisław Modrzewski, che considera questo racconto una variante «eroica» del romanzo sentimentale, vi scopre modelli culturali polacchi (cfr. Modrzewski 1988). Per Daphna Erdinast Vulcan, qui, come in gran parte dei lavori dell'ultimo periodo, Conrad avrebbe invece gravemente compromesso la propria integrità artistica, impelagandosi in situazioni sentimentali (cfr. Erdinast-Vulcan 1994).

³⁸ Era stato il direttore della «Fortnightly Review», William Courtney (che già sul «Daily Telegraph» dell'8 dicembre 1897 aveva criticato il Conrad del *Nigger* come un «unflinching realist»), a lamentare il «false realism» del *Planter* in una recensione di *Within the Tides*, apparsa sullo stesso giornale il 3 marzo 1915. In essa, inoltre, i personaggi venivano descritti come «puppets whom Conrad has forced to wear the buskin». Cfr. Sherry 1973, p. 85, e Karl - Davies 1996, p. 451.

³⁹ Wagner 1982. Rimando a Curreli 2004, pp. 96-109.

A proposito della scomparsa di Renouard nel Nulla, già nella nota in appendice al XIII volume dell'*opera omnia* conradiana, da lui curata nel primo dopoguerra per Bompiani, l'illustre saggista e poeta ermetico Piero Bigongiari aveva giustamente riconosciuto un discendente diretto di questa sparizione in «Fleba il Fenicio di *Death by Water* di T.S. Eliot, in cui, dopo che vi si è visto il dio annegato dei culti della fertilità, permane il compianto per il corpo e la vitalità del Marinaio fenicio, predati dal mare: quasi l'altra faccia, la riconfusione del cosmo, di questa sparizione al limite tra essere e non essere»⁴⁰.

Al termine della storia, sarà l'unico amico del piantatore di Malata a dimostrarsi interessato (com'era successo all'ascoltatore privilegiato di *Lord Jim*) a saperne di più sulla fine di Renouard. Recatosi sull'isola, ormai anch'essa, come l'Azuera di Decoud, «haunted by the ghost of a white man»⁴¹, soltanto l'amichevole «all-knowing Editor» sarà infatti in grado, a posteriori, di far luce sulla scomparsa del piantatore. Una breve indagine dimostra che Renouard aveva compiuto quello che si potrebbe interpretare come un suicidio rituale. Dopo aver accuratamente deposto sulla spiaggia gli indumenti e i sandali (alla maniera, si direbbe, di Empedocle) – avendo già provato (fine del capitolo ottavo) la confusa sensazione «that he must have swum beyond the confines of life [...] it was easy to swim like this beyond the confines of life looking at a star»⁴² e che soltanto là regnasse la vera pace – il piantatore di Malata si era allontanato dall'isola, nuotando fino allo sfinimento, lo sguardo fisso su una stella⁴³. Soltanto la morte appare, infatti, in grado di placare spiriti tormentati, come quelli di Renouard o di Decoud, del Vecchio Marinaio o dell'Olandese Volante, riassorbendoli nel Nulla eterno.

Quanto a genesi, il secondo racconto, *The Partner*, è il più antico di quelli riuniti in *Within the Tides*, visto che, iniziato nell'ottobre del 1910, venne completato nel marzo 1911, trovando quindi pubblicazione sulla «Harper's Magazine» nel novembre dello stesso anno. Questa *short-story*, quasi completamente ignorata dalla critica⁴⁴, è soprattutto interessante per la sua valenza ironicamente metanarrativa e autoriflessiva su come si possa «cucinare» il «raw material» di racconti destinati a riviste.

La vicenda del sabotaggio alla catena dell'ancora, con conseguente affondamento doloso della «Sagamore» – in cui trova la morte il capitano

⁴⁰) Vd. Bigongiari 1963, pp. 371-372, e Domenichelli 1998. Per un parallelo fra Renouard e Prufrock vd. invece Renner 1998.

⁴¹) Conrad 1925, p. 84.

⁴²) *Ivi*, p. 62.

⁴³) *Ivi*, p. 85.

⁴⁴) Oltre alla mia introduzione a Conrad 1990a, pp. v-xvi, si segnalano infatti soltanto due rivalutazioni recenti: Hampson 1998 e Donovan 2003.

Harry Dunbar, un tipico, ancorché appena abbozzato, uomo di mare conradiano, leale e dedito al dovere – è infatti riferita al primo narratore da un pittoresco «master stevedore»⁴⁵ dall'aspetto di «an old adventurer»⁴⁶. Descritto come «essentially a taciturn man»⁴⁷, questo «imposing old ruffian»⁴⁸, che si picca di saperla più lunga di chiunque altro, trova il modo di attaccar bottone (somigliando in questo al capitano Mitchell di *Nostromo*) con un «writer of stories»⁴⁹, incontrato per caso nella sala fumatori di uno «small respectable hotel» di Westport, sulle coste della Manica.

Questo scrittore professionista ed estensore in prima persona (da non confondersi con Conrad) sta cercando di inserire i frammenti di una storia, sentiti raccontare qua e là, nel contesto spazio-temporale appropriato. Come osservò Ugo Mursia, in epoca pre-genettiana: «Lo scrittore immagina che la storia gli venga riferita da una seconda persona – il narratore – che racconta, usando il tempo presente, fatti cui non ha assistito ma che a sua volta ha appreso da diverse fonti. Il narratore per di più ha un modo caratteristico di raccontare a frasi brevissime, spezzate, nervose. Ne vien fuori una prosa dal tessuto intricatissimo, talvolta persino oscura, ma essenziale e di singolare effetto»⁵⁰.

Curioso di sapere come a uno scrittore possano venire in mente le idee per un racconto, «How do they ever come into your head?», il vecchio marinaio riceve una risposta vaga e laconica: «I explained that one generally got a hint for a tale»⁵¹, frase che ci ricorda quanto Conrad stesso, nella *Author's Note* al suo romanzo maggiore, ha sostenuto a proposito del «vagrant anecdote» che gli avrebbe ispirato *Nostromo*. Questo narratore «ingenuo» (“intra-” ma non “omo-diegetico”), che condivide il mestiere di *Nostromo*, potrebbe anche apparire, molto alla lontana, un parente del più sofisticato Charlie Marlow, lo ieratico idolo orientale e narratore magistrale di quel capolavoro assoluto che è *Heart of Darkness*, seduto nella posizione del loto, simile a una statua di Budda. L'aspetto di quest'altro emulo risulta infatti, se in stato di immobilità, «really fakir-like and impressive»⁵². Anche poco più in là viene descritto come «this statuesque ruffian enhaloed in the black rim of his hat»⁵³, potendo perciò apparire un controtipo in scala minore del più noto progenitore, se non anche una parodia dell'oracolare Vecchio Marinaio della ballata coleridgiana. Ma di Marlow non possiede

⁴⁵) Conrad 1925, p. 128.

⁴⁶) *Ivi*, p. 89.

⁴⁷) *Ivi*, p. 90.

⁴⁸) *Ivi*, pp. 90 e 128.

⁴⁹) *Ivi*, p. 90.

⁵⁰) Cfr. Mursia 1967, pp. XXXIX-XL.

⁵¹) Conrad 1925, p. 90.

⁵²) *Ibidem*.

⁵³) *Ivi*, p. 91.

certo le capacità filosofiche e introspettive, limitandosi sostanzialmente a commentare la storia mediante esclamazioni e un turpiloquio frammentario: «be hanged»⁵⁴, «Rot», «Damn silly yarn»⁵⁵.

Questo vecchio lupo di mare, seppur manifestamente incapace di sviluppare una linea narrativa coerente, appare invece assai prodigo nell'elargire consigli al suo interlocutore, lo scrittore professionista, paziente e alquanto scettico, al quale vorrebbe addirittura insegnare come si narra una storia: «There's no sea life in this connection [...] he guessed story writers were out after money like the rest of the world which had to live by its wits»⁵⁶.

E questa dello scrivere per soldi, allo scopo (come i «manzoniani» del Giusti) di ottenere le «quattro paghe per il lessò», sarebbe proprio l'ovvia etichetta che si potrebbe apporre a una operazione «commerciale» come quella della eterogenea raccolta di «pot-boilers» di *Within the Tides*. Operazione praticata per necessità, ma, allo stesso tempo, fatta oggetto d'ironia da parte dell'autore, il quale pone, tuttavia, al centro della storia l'atto stesso dello «storytelling».

Più oltre, indici metanarrativi mettono infatti a confronto la tecnica del narratore novellino (il quale pretende di raccontare la «vera storia» del naufragio) con il giudizio su di essa da parte del narratore di professione:

When he began to speak again, I discerned his intention to point out to me, in his obscure and graphic manner, the influence on George Dunbar of long association with Cloete's easy moral standards, unscrupulously persuasive gift of humour (funny fellow), and adventurously reckless disposition. He desired me anxiously to elaborate this view, and I assured him it was quite within my powers.⁵⁷

Tecnica, questa, che ha una sua rudimentale efficacia, in quanto cattura l'interesse del lettore con delle esche, gettate quasi alla rinfusa. Un narratore intradiegetico, ormai convinto di disporre del proprio uditorio, può quindi permettersi di ironizzare sul fatto che in questa storia non ci sia alcuna scena di vita marinaresca, e invitare chi vuole a mettercela di testa propria⁵⁸. Si tratta evidentemente del gioco di un grande scrittore, il quale ironizza sul come si possa comporre velocemente un'opera di facile presa sul pubblico, magari dettandola a una paziente Miss Hallows⁵⁹. La stessa conclusione ha valore squisitamente metanarrativo e autoreferenziale:

⁵⁴) *Ivi*, p. 90.

⁵⁵) *Ivi*, p. 91.

⁵⁶) *Ivi*, p. 92.

⁵⁷) *Ivi*, pp. 96-97.

⁵⁸) *Ivi*, p. 109.

⁵⁹) Sulla figura, finora sfumata, della fedele ed efficiente segretaria-dattilografa che, a partire da *Nostramo*, sostituì la moglie dello scrittore nella battitura dei suoi lavori, vd. Simmons - Stape 2000 e Miller 2006.

I did not thank him very effusively for his material. And then it was not worth many thanks in any case. [...] This story to be acceptable should have been transposed to somewhere in the South Seas. But it would have been too much trouble to cook it for the consumption of magazine readers. So here it is raw, so to speak – just as it was told to me – but unfortunately robbed of the striking effect of the narrator.⁶⁰

Questo tono ironico, e quasi autogiustificatorio a livello del discorso, lo si ritrova qua e là anche nei confronti della storia. Ad esempio, nei frequenti riferimenti all'abiezione e spregiudicatezza di quanti si occupano, come Cloete, di vendere specialità medicinali, quasi si trattasse, agli occhi del marinaio-narratore, di una conclamata categoria di criminali.

Anche se in questo racconto si ripresenta un tema familiare, quello dell'individuo asociale che mina la solidarietà del gruppo e mette a repentaglio la nave (come avviene sul «Narcissus»), si deve riconoscere come qui non si ricrei quella tensione straordinaria, da grande tragedia del mare. Qui, sarà per colpa del “gioco” alquanto convenzionale fra i due narratori, è l'ironico tendente all'assurdo a prevalere sul tragico, nonostante la moglie dell'irreprensibile capitano Dunbar assista impotente (naufragio con spettatore) all'affondamento della nave del marito («our home»⁶¹), quasi fossero tutt'uno (come Falk, nel racconto eponimo, con il suo rimorchiatore), e malgrado la disgrazia la faccia inebetire al limite della follia (come succede alla tragica e wagneriana *ship-child* o *sea-girl* di *Freya of the Seven Isles*)⁶².

Il tono ironico prevale sia nel trattamento dei progetti milionari dell'affarista Cloete, sia nelle metamorfosi morali dell'opportunist e vile George Dunbar, fratello del capitano, anch'esse ispirate dal caso, l'unico vero sovrano che presiede alla logica narrativa di *The Partner*.

Conrad si dimostra perciò consapevole di avere fatto ricorso, in queste opere “minori” e “commerciali”, a temi e toni di matrice melodrammatica, anche se trattati in modo “moderno”, disincantato, evitando di indulgere a effettacci esteriori e ad aspetti veramente melodrammatici e caduchi. In altre parole, il melodramma in Conrad viene straniato, oppure usato con intenti ironici, e sempre funzionalmente, in certi episodi ed entro limiti ben definiti, entro una struttura narrativa di per sé non prettamente melodrammatica, ma capace di usare e assorbire varie forme espressive, anche “basse”, anche paraletterarie (l'avventura, il colpo di scena, inteso come parodia del melodramma), per scopi ben più complessi.

Per concludere, giusto a integrazione di quanto Conrad scriveva con eccessiva modestia a Galsworthy a proposito di un volume di «second rate efforts» che, invece di una risposta a una reale esigenza creativa, sarebbe «not

⁶⁰) Conrad 1925, p. 128.

⁶¹) *Ivi*, p.113.

⁶²) Cfr. Conrad 1912, p. 167.

so much art as a financial operation», va osservato come, nel complesso, siamo qui di fronte, in entrambi i racconti, a una sperimentazione tecnica ben consapevole, ancorché non sempre riuscita.

Ciononostante, a riprova dell'efficacia di quel tono ironico, cui accennavo, ecco come la raccolta di *Within the Tides* veniva presentata, meno di due anni dopo la sua prima apparizione, nelle diciotto pagine di pubblicità editoriale in appendice all'*editio princeps* di *The Shadow-Line*: «This volume contains *The Planter of Malata* and three shorter tales, namely, *The Partner*, *The Inn of the Two Witches*, and *Because of the Dollars*, and it provides, in the words of a well-known critic, “a perfect blend of anecdote, characterisation, and atmosphere”. Other writers of tales of tropical seas can make their planters and navigators live and move, but Conrad can do more than this – he can do what R.L. Stevenson could not do – he can show us a living woman. What is more, Conrad can appeal to our native sense of humour – no small triumph in a man who is not by birth an Englishman»⁶³.

MARIO CURRELI
m.curreli@angl.unipi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baines 1960 J. Baines, *Joseph Conrad: A Critical Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1960, pp. 393-394; ed. it. *Joseph Conrad: biografia critica*, Milano, Mursia, 1967 (1974²).
- Bender 1982 K. - T. Bender (eds.), *Concordances to Conrad's Typhoon and Other Stories and Within the Tides*, New York - London, Garland, 1982.
- Bigongiari 1963 P. Bigongiari, *Nota al testo*, in J. Conrad, *La linea d'ombra – Entro le maree*, Milano, Bompiani, 1963.
- Conrad 1903 J. Conrad, *Typhoon and Other Stories*, London, Heinemann, 1903.
- Conrad 1912 J. Conrad, *'Twiixt Land and Sea Tales*, London, Dent, 1912.
- Conrad 1917 J. Conrad, *The Shadow-Line: A Confession*, London, Dent, 1917.

⁶³) Cfr. «Dent's Modern Fiction – Conrad» in appendice alla prima edizione inglese di Conrad 1917, p. 5.

- Conrad 1925 J. Conrad, *The Shadow-Line and Within the Tides* (Medallion Edition), London, Gresham, 1925.
- Conrad 1926 J. Conrad, *Last Essays*, ed. by Richard Curle, London, Dent, 1926.
- Conrad 1949 J. Conrad *Tifone e altri racconti* Milano, Mondadori, 1949.
- Conrad 1990 J. Conrad *The Sisters: Le sorelle*, a cura di M. Curreli, ed. bilingue, Milano, Mursia, 1990.
- Conrad 1990a J. Conrad, *Entro le maree*, a cura di M. Curreli, Milano, Mursia, 1990.
- Curreli 1982 M. Curreli, *La "Cheap Edition" dei «Last Essays» conradiani: nota bibliografica*, «Studi dell'Istituto Linguistico - Università di Firenze» 5 (1982), pp. 265-267.
- Curreli 2003 M. Curreli, *Conrad (e il melodramma romantico) fra Coleridge e Wagner*, in M. Bottalico - M.T. Chialant (a cura di), *Studi di Letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 29-67.
- Curreli 2004 M. Curreli, *Leitmotifs from Coleridge and Wagner in «Nostromo» and Beyond*, in A.H. Simmons - J.H. Stape (eds.), *«Nostromo»: Centennial Essays*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2004.
- Curreli 2005 M. Curreli, *Invading Other People's Territory: «The Inheritors»*, «Conrad and Territoriality Conference» (Vancouver, The University of British Columbia, 9-11 August 2002), «Conradiana» 37, 1-2 (Spring-Summer 2005), pp. 75-96.
- Curreli 2006 M. Curreli, *«The Inheritors»: Conrad & Ford's Extravagant Story*, in S. Wood - S. Bigliuzzi (eds.), *Collaboration*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Domenichelli 1998 M. Domenichelli, *Where does Phlebas come From?*, in R. Ferrari - G. Pissarello (a cura di), *A Wrestle with Meaning: Studi sulla poesia di Eliot*, Pisa, Edizioni ETS, 1998, pp. 113-126.
- Donovan 2003 S. Donovan, *Magic Letters and Mental Degradation: Advertising in «An Anarchist» and «The Partner»*, «The Conradian» 28, 2 (Autumn 2003), pp. 72-95.
- Erdinast-Vulcan 1994 D. Erdinast-Vulcan *«The Planter of Malata»: A Case of Creative Pathology*, «Conradiana» 26, 2-3 (Autumn 1994), pp. 187-200.
- Erdinast-Vulcan 1999 D. Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Frye 1971 N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957; rist. anast. nei «Princeton Paperbacks» (1971).

- Hampson 1998 R. Hampson, *Storytellers and Storytelling in «The Partner», «The Informer», «The Lesson of the Master» and «The Sacred Fount»*, in K. Carabine - O. Knowles - P. Armstrong (eds.), *Conrad, James and Other Relations*, Lublin - New York, M. Curie-Skłodowska University - Columbia University Press, 1998, pp. 123-146.
- Hawthorn 2003 J. Hawthorn, *Conrad and the Erotic: «A Smile of Fortune» and «The Planter of Malata»*, «The Conradian» 28, 2 (Autumn 2003), pp. 111-141.
- Jean-Aubry 1927 G. Jean-Aubry (ed.), *Joseph Conrad: Life and Letters*, London, Heinemann, 1927, 2 voll.
- Karl - Davies 1996 F.R. Karl - L. Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad, V. 1912-1916*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Knowles 1979 O. Knowles, *Conrad and Mérimée: The Legend of Venus in «The Planter of Malata»*, «Conradiana» 11, 2 (1979), pp. 177-184.
- Marucci 2006 F. Marucci, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Le Lettere, 2006, 5 voll.
- McLauchlan 1986 J. McLauchlan, *Conrad's Heart of Emptiness: «The Planter of Malata»*, «Conradiana» 18, 3 (1986), pp. 180-192.
- Miller 2006 D. Miller, *Amanuensis: A Biographical Sketch of Lilian Mary Hallowses, «Mr Conrad's Secretary»*, «The Conradian» 31, 1 (Spring 2006), pp. 86-103.
- Modrzewski 1988 S. Modrzewski, *The Consciousness of Cultural Models in «The Planter of Malata»*, «The Conradian» 13, 2 (December 1988), pp. 171-182.
- Monod 1989 S. Monod (éd.), *Œuvres de J. Conrad*, Paris, Gallimard, 1989, 4 voll.
- Monod 2005 S. Monod, *L'Albergo d'Italia Una as an «Inn of the Three Witches»*, in M. Curreli (ed.), *The Ugo Mursia Memorial Lectures: Second Series, Papers from the International Conrad Conference, University of Pisa (September 16th-18th 2004)*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 65-72.
- Mursia 1967 U. Mursia, *Nota alle opere*, in J. Conrad, *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, a cura di U. Mursia, Milano, Mursia, 1967 (1979*).
- Najder 1984 Z. Najder, *Joseph Conrad: A Chronicle*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1984.
- Renner 1998 S. Renner, *«The Planter of Malata»: The Love Song of Geoffrey Renouard, and the Question of Conrad's Artistic Integrity*, «Conradiana» 30, 1 (Spring 1998), pp. 3-23.

- Serpieri 1997 A. Serpieri, *Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio*, in F. Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere: lo spazio del romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Sherry 1973 N. Sherry, *Conrad: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Simmons - Stape 2000 A.H. Simmons - J.H. Stape (eds.), *L.M. Hallows: Note Book of Joseph Conrad*, «The Conradian» 25, 2 (Autumn 2000), pp. 205-244.
- Wagner 1982 R. Wagner, *Der fliegende Holländer / The Flying Dutchman* (1843), transl. by D. Poutney, London, Calder, 1982.