

ECHI RUSKINIANI: ETICA DEL LAVORO E ORIZZONTI DOMESTICI NEL PRIMO CONRAD

1. *Un universo modernista di incertezze*

L'universo di Conrad è un universo di incertezze. Il suo mondo è solcato da contraddizioni irrimediabili. La sua narrativa manifesta una perenne crisi di valori. Da qui la sua modernità. Questa modernità però – a mio avviso –, non prescinde da alcuni valori di base, anche se tali valori, interrogati, esplorati, si rivelano poi in tutta la loro provvisoria, fragile natura. Senza la presenza di questi valori, non vi sarebbe neanche la consapevolezza della loro drammatica dissoluzione.

In questi ultimi anni si sono affacciate, al contrario, letture che hanno fatto di Conrad un postmoderno, un nostro stretto contemporaneo.

Sono interpretazioni che, a mio giudizio, rischiano di appiattire Conrad, di collocarlo dinanzi a porte già sfondate, di farlo galleggiare su un relativismo così diffuso e generalizzato, da addomesticare e rendere indolore il senso di una perdita, o meglio di un collasso, che al contrario dovremmo tener fermo se vogliamo restituire tutta la drammaticità alla narrativa conradiana.

Questi valori di cui ho detto – da Conrad sempre messi in discussione, o adombrati in tutta la loro illusione o conflittualità insanabile – costituiscono il bagaglio tardo-ottocentesco del Conrad moderno. Grandissima la modernità di Conrad, straordinaria la sua consapevolezza così novecentesca di una crisi insanabile, ma coglibile in tutta la sua dilemmaticità, insomma avvertibile in tutta la sua dolorosa cogenza, solo se lo immaginiamo non a bordo dell'ultima nave postmoderna, ma a bordo di una nave ancora a vela, con tutti i correlati che ne conseguono una volta che si storicizzi la collocazione di Conrad nell'ambito di una secolare navigazione tradizionale, legata al passato, al mondo preindustriale. Per dirla con una felice titolazione di Levenson, la radicale modernità di Conrad è condotta su una nave ancora vittoriana: Conrad è sì un «Modernist narrator» ma pur sempre su

una «Victorian Sailing Ship»¹. Non sono affatto mancate nel passato letture di segno opposto a quelle postmoderne, nel senso che accentuavano il *coté* ottocentesco di Conrad, emarginando complessivamente la sua dimensione di precorritore o di interprete *tout court* della crisi novecentesca.

Penso qui soprattutto all'operazione messa in atto da F.R. Leavis e dalla sua scuola, quando facendo leva su pretesi valori positivi conradiani – o meglio assolutizzandoli o enfaticizzandone la vocazione comunitaria e propositiva – si inseriva a pieno titolo Conrad – scrittore polacco – nella «Grande Tradizione» della «Old Rural England» preindustriale, insieme a George Eliot, D.H. Lawrence e a Henry James. In tal modo le lacerazioni, la problematicità, la tensione metafisica, e comunque ogni sbocco nichilistico, venivano espunti, trasformando Conrad in un narratore portatore di valori positivi, un autore paradigmatico per ogni possibile ricostruzione morale di una rinnovata società «organica», antitetica alla attuale barbarie «tecnologico-benthamiana»².

Vediamo allora come si configura la partecipazione di Conrad ai valori (si potrebbe parlare anche di ideali) tardo-ottocenteschi e insieme, conflittualmente, secondo quel processo di adesione e di contemporaneo rifiuto che caratterizza la narrativa conradiana, la percezione profonda e dolorosa della impossibilità di aderire a quegli stessi valori, considerati comunque, anche se ancora operativi, come ineluttabilmente illusori.

2. *L'ethos del lavoro e il primato del lavoro artigianale*

Se, come hanno documentato gli studiosi del Vittorianesimo, e come ha ricordato Ian Watt (nel suo libro *Conrad and the Nineteenth Century*³), la parola più usata in quell'epoca era – dopo la parola “Dio” – la parola “lavoro” (“work”), non meraviglia ritrovarla spesso nella narrativa conradiana, fino a profilarsi con la pregnanza di un *ethos*.

In questo ambito molti esegeti hanno giustamente ricordato l'importanza attribuita al “lavoro” da Carlyle e la pervasiva influenza che esercitò la sua filosofia su tutta la cultura vittoriana, cogliendone una precisa eco in Conrad. È il lavoro (“work”) che salva; è il fare (il “work” come azione) che permette di superare l'immobilità disperante del dubbio. Si pensi, per un riscontro immediato, al motto posto sul piroscampo «Judea» in *Youth*: «Do or Die» (tradotto con «riuscire o perire», ma letteralmente: «agire o

¹) Levenson 1983, pp. 101-112.

²) Cfr. Leavis 1948, uno studio che ha avuto una grande influenza, più volte ristampato.

³) Watt 1979.

morire», fare [«work»] o soccombere). Sennonché il lavoro in Carlyle rimane un imperativo astratto. È un'indicazione precettistica priva di elaborazione: Carlyle non scende nella fenomenologia dei comportamenti, prescindendo di fatto dalla persona che esegue il lavoro.

Per cogliere le modalità e le articolazioni occorre prendere in esame un autore che Conrad ammirava e che in qualche modo aggiorna, cioè John Ruskin. E soprattutto si dovrà tener presente il Ruskin che medita su Venezia come civiltà del mare in *The Stones of Venice*, e in particolare il Ruskin che dà un rilievo eccezionale al tema “lavoro” nel celeberrimo capitolo sesto del secondo volume (1853) dedicato alla natura del «gotico» (*The Nature of Gothic*). Il capitolo in questione, come è noto, godette di una immensa fortuna anche a seguito dell'iniziativa del discepolo di Ruskin, William Morris che, nel 1892, lo estrapolò dalle *Stones* pubblicandolo a parte, avviandolo verso una autonoma vicenda editoriale che percorse tutta Europa ⁴.

Di *The Nature of Gothic* basterà ritenere, nell'ambito di una denuncia contro il lavoro servile e l'alienazione operaia, la nozione che il lavoro non è merce ma segno dell'uomo, è espressione di umanità e sua realizzazione. In quanto tale, deve essere sottratto alle leggi del mercato e alla logica delle teorizzazioni liberistico-utilitaristiche.

La nozione di Ruskin di lavoro è allora assimilabile al lavoro artigianale: è il lavoro come mestiere, il lavoro manuale. E questo lavoro manuale ha il proprio modello nelle corporazioni medievali, nelle gilde, in cui, in un progetto comune, si armonizzano le esigenze espressive del soggetto lavoratore e gli obiettivi superiori della comunità tutta. Come nel caso – ed è l'ideale esplicito o comunque sempre sotteso al discorso ruskiniano – dell'attività svolta coralmemente dalle maestranze, dagli anonimi gruppi di lapicidi, artieri e via discorrendo che, in perfetta armonia e solidarietà di propositi, eressero quel prodigio di lavoro collettivo che sono le cattedrali, in particolare quelle gotiche.

Da un lato quindi c'è il lavoro nel quale si esprime a pieno la personalità dell'artigiano, la cui sola gratificazione è motivazione sufficiente a giustificare il prodotto: come attesta la celebre interrogazione «was it done with enjoyment?», la cui risposta affermativa dà immediata legittimazione al prodotto, indipendentemente dai valori di uso e di scambio e a prescindere da ogni altra considerazione. Dall'altro, a saldare individuo e comunità, soggettività e corporazione, in un vincolo indissolubile, c'è l'esaltazione dell'impresa di gruppo, la celebrazione del lavoro collettivo, dell'impresa corale, in una unicità e solidarietà di propositi.

⁴) Sulla presenza di Ruskin nella cultura novecentesca vd. Cianci - Nicholls 2001.

Per fare solo un esempio del primo Conrad, possiamo sorprendere un riflesso di quel noto passo di *Heart of Darkness*, là dove la legittimazione del proprio lavoro, così legata alla natura soggettiva di un appagamento profondo, prescinde dal riconoscimento della collettività:

I don't like work – no man does – but I like what is in the work – the chance to find yourself. Your own reality – for yourself – not for others – what no other man can ever know. They can only see the mere show, and never can tell what it really means.⁵

In Conrad, certo, la realizzazione del sé non è proclamazione di pienezza e di felicità: potremmo dire che essa è, in chiave esistenzialistica, di autenticità. E si capisce: dopo la valanga di retorica sull'azione e sul lavoro e la complicità di questa retorica con i disumani sfruttamenti capitalistici e con le devastanti imprese imperialistiche (e qui il rinvio è ovviamente alle denunce contenute in *Heart of Darkness*) è agevole intendere il significato dell'autocensura conradiana, tutta la sua reticenza, e tutta l'interiorizzazione del suo discorso sul lavoro. Per non dire poi di tutta la sua ironia o satira nei riguardi della persistente propaganda dell'azione e del lavoro (per cui è stato giustamente suggerito che il Kurtz di *Heart of Darkness* per certi aspetti si configura come l'eroe carliliano rovesciato). Tuttavia, nonostante tutto cospiri a comprometterlo e a degradarlo, il lavoro continua a profilarsi, tra affermazioni e sconfitte, tra innocenza e colpevolezza, come tensione ideale, se non come valore effettuale.

È sul versante del lavoro collettivo, dell'attività di gruppo, che si coglie maggiormente la presenza dell'*ethos* ruskiniano del lavoro.

Non dimentichiamoci intanto delle affinità ideologiche tra i due autori. Anche Conrad è un conservatore. E lo si avverte subito – perché lì è più scoperto – nelle pagine saggistiche e di memoria: in *A Personal Record* (1906) e in *The Mirror of the Sea* (1912), per esempio. Basterà ricordare, di quelle pagine, la vivissima nostalgia di Conrad per la navigazine a vela – che è l'aristocrazia della navigazione –, e la sua avversione verso la civiltà industriale della macchina espressa dalla navigazione a vapore: la quale, ed è Conrad a dichiararlo, ha reso totalmente superflui una condizione e un valore di fondo nell'economia del lavoro artigianale, ossia l'empatia con il proprio strumento di lavoro, ucciso dalla modernizzazione che ha fatto del lavoro un lavoro diviso:

“the bond” – [il legame: parola chiave quant'altre mai] – which was once possible between men and ships, a bond which is now [vale a dire nella civiltà industriale avanzata] gone, having disappeared in the clatter of engines and the hiss of steam [...].⁶

⁵) Conrad 1988, p. 31.

⁶) *Ibidem*.

«The clatter of engines and the hiss of steam»: qui la caduta dell'«aura» stigmatizzata da Conrad è in perfetta sintonia con quella rilevata a Venezia, in una nota lettera di *Fors Clavigera*, dal Ruskin che imprecava contro la sirena dei vaporetti⁷. Un «bond», un vincolo e un'alleanza affettiva, si diceva, che, nelle indicazioni di Ruskin, solo la società preindustriale (insomma la società senza macchina) sembra rendere possibile.

3. «*Things of Beauty*»

E si dovranno ricordare quei passi conradiani (anche nei romanzi) in cui emerge l'amore verso la nave come prodotto di alto artigianato spesso compromesso con l'industria, ma che poi sfocia, come nei cantieri della Clyde, dice il testo del *Nigger of the «Narcissus»* (1897), in «things of beauty that float away into the sunshine of the world to be loved by men»⁸. E ancora importano quei passi in cui affiora l'affetto verso il manufatto scrupolosamente eseguito, verso il dettaglio prodotto manualmente ad arte.

Un affetto, si badi, incontaminato (e uso la stessa espressione di Conrad: «uncontaminated») dai due capisaldi dell'economia capitalistica, la proprietà privata e il profitto. Si vedano inoltre le occasioni in cui si esprimono ammirazione e affetto per la bellezza delle imbarcazioni: la splendida nave a vela «Otago» rievocata con tenerezza in *The Mirror of the Sea*, in cui si parla della preoccupazione per «il bell'aspetto dell'oggetto amato». E qui tornano alla mente le splendide pagine che Ruskin dedica all'elogio di quel vero miracolo di sapienza artigianale costituito dalla prua delle navi nell'«Introduzione» a *Harbours of England* di Turner (1856).

Si tenga presente inoltre, in termini così vicini all'ideologia ruskiniana del lavoro, l'«honour of labour», l'onore e l'orgoglio artigianale della propria professionalità e competenza, che è, e qui corre l'obbligo di una lunga citazione:

[...] the attainment and preservation of the highest possible skill on the part of the craftsmen. Such skill, the skill of technique, is more than honesty; it is something wider, embracing honesty and grace and rule in an elevated and clear sentiment, not altogether utilitarian, which may be called the honour of labour. It is made up of accumulated tradition, kept alive by individual pride, rendered exact by professional opinion, and, like the higher arts, it is spurred on and sustained by discriminating praise.

This is why the attainment of proficiency, the pushing of your skill with attention to the most delicate shades of excellence, is a matter of

⁷) Cook - Weddeburn 1907, p. 328.

⁸) Conrad 1984, p. 50.

vital concern. Efficiency of a practically flawless kind may be reached naturally in the struggle for bread. But there is something beyond – a higher point, a subtle and unmistakable touch of love and pride beyond mere skill; almost an inspiration which gives to all work that finish which is almost art – which *is* art.⁹

Questa capacità di ben lavorare, di fare bene il proprio mestiere, è dell'epico Singleton in *The Nigger of the «Narcissus»*, che a dispetto del tumulto del mare tempestoso, è capace – tetragono – di «steer with care», pilotare con cura. Senza poi dire della «continuity of the craft», vale a dire lo spessore storico secolare di cui è dotata questa sapienza artigianale, i cui gesti si tramandano, come nelle botteghe medievali e poi rinascimentali, di generazione in generazione. Una tradizione, una continuità, e qui cito da *The Shadow Line*:

[...] not in blood, indeed, but in its experience, in its training, in its conception of duty, and in the blessed simplicity of its traditional point of view on life [...].¹⁰

Ora, per tornare all'etica del lavoro di gruppo, la nave ospita nel suo spazio una raccolta di individui, gerarchicamente ordinati, tesi alla realizzazione di un fine: far navigare la nave, condurla in porto.

L'equipaggio, la ciurma, la società, il microcosmo della nave, impersonano gli ideali già delle leghe medievali, l'economia delle gilde, l'attitudine delle confraternite. E quando Conrad, come accade spesso, rende omaggio alla fatica, all'audacia, al coraggio, al lavoro silenzioso, eroico, indefesso di infinite generazioni di anonimi marinai, sembra riproporre gli elogi di Ruskin rivolti verso le anonime maestranze che, depositarie di un sapere operativo immemore, all'unisono eressero instancabili le cattedrali.

Invero in Conrad spesseggiano molti dei concetti e delle parole-chiave che sostanziano il discorso comunitario ruskiniano. Dalla necessità della gerarchia, della disciplina e dell'ordine, senza i quali la nave semplicemente non «lavora», cioè non procede, non sta a galla, non va in porto, all'enfasi sul legame, sull'«unspoken loyalty that knits together a ship's company» di cui si legge nel *Nigger of the «Narcissus»*¹¹. E ancora si prenda atto dell'insistenza sul «bond» («the strong bond of the sea»), sul pegno di cooperazione e solidarietà («the solidarity of the craft», come si legge in *Lord Jim*) che si stringe specialmente in momenti di crisi, siano essi concreti come l'assalto dell'uragano in *Typhoon* o psicologici, l'irruzione del disordine portato da un cavaliere della notte (per dirla con Carlo Pagetti) o

⁹) Conrad 1960, p. 24.

¹⁰) Conrad 1962, p. 53.

¹¹) Conrad 1984, p. 11.

Jim Wait sul «Narcissus». E ancora si pensi al realizzarsi, nell'esercizio del lavoro collettivo, di una «fellowship», insomma di una «aggregazione» di una «condivisione» e di una «appartenenza» destinata a segnare per sempre la vita di chi vi partecipa. Bastano anzi a realizzare questa «fellowship» anche due sole persone: in *Heart of Darknes*, per esempio, tra Marlow e il timoniere a bordo del battello, dove si stabilisce – dice il testo – una implicita «partnership», un «subtle bond», una «kinship» sia pure non ravvicinata, data la diversa natura delle etnie.

Anche la parola «restraint», senza la quale si cade nell'anarchia o (come ancora nel caso del timoniere in *Heart of Darknes*) non si sopravvive affatto, è un lemma tipico del vocabolario ruskiniano, in cui «restraint» è «disciplina», autocontrollo, uno dei corollari indispensabili – significativamente – della «Lamp of Law» e della «Lamp of Obedience» nelle *Seven Lamps of Architecture*. E sorvolo poi sulla fitta occorrenza nel discorso conradiano di parole quali «Faith», «Loyalty», «Devotion», «Fidelity», «Duty», «Service», «Trust» (le famose «humble not heroic working truths on this earth» di cui dice Conrad in *A Personal Record*), espressioni tipiche del codice d'onore delle società preindustriali, «cavalleresche» (anche se per il Carlyle di *Past and Present* erano espressive delle stesse comunità monastiche).

Qui non è solo questione di indicare in Ruskin una fonte trascurata, insomma fare del mero fontismo. Tra Ruskin e Conrad sono intervenute ovviamente tante altre mediazioni, non ultima il pensiero e l'azione di recupero dell'artigianato e dei suoi valori condotta da William Morris. Ciò che importa rilevare è che, negli anni in cui matura la vocazione di Conrad scrittore, è tuttora ideologicamente attiva ed efficace sul suolo inglese in cui si era stabilito la difesa della *Kultur* contro la civilizzazione. E il tema del lavoro artigianale e della cultura organicistica che il discorso conradiano adombra, è un riflesso ancora vivo di quella vivace difesa, sia pure – ben inteso – in un orizzonte che dispera di poter mai ripristinare, come invece sognavano nostalgicamente sia Ruskin sia Morris, una «società organica», fosse essa realtà o mito.

4. Una «fellowship» come condizione del raccontare

Ciò che mi preme segnalare soprattutto, perché non ha ricevuto un'attenzione articolata, in merito a quella *Kultur* che aleggia nei testi conradiani, è un'altra modalità di sopravvivenza della «fellowship» di cui si è detto, riferita non alla «craft» della navigazione ma a quella del raccontare.

È significativo che, specie là dove intervenga la figura di Marlow, si costituisca un gruppo di amici in uno spazio sociale ristretto (per esempio in una locanda): una «compagine», un «assembramento», una «comunità» di persone chiamate a raccolta, spesso legate da una professione comu-

ne, vecchi marinai che si riconoscono in una identità di mestiere, in una “condivisione di esperienze” in mari e porti lontani come indica una delle più tipiche ricorrenze conradiane, l’espressione «one of us». Compagine, cerchia, «a knot of men» per dirla con un’altra espressione eloquente che ricorre in *The Mirror of the Sea*: condizione indispensabile perché ci sia comunicazione *tout court*, insomma perché si possa raccontare una storia, «to spin a yarn».

Come a bordo si stringe una comunità, una lega, cementata dal «strong bond of the sea», al fine di far procedere la nave e fronteggiare i pericoli del mare aperto, così è necessaria un’aggregazione comunitaria, il formarsi di un legame costituito dal narratore e dalla sua *audience*, in qualche modo omogenea, affinché si possa creare la possibilità di un senso, perché sia possibile un’interpretazione o semplicemente sia possibile affabulare *tout court*.

Qui forse potremo recuperare utilmente, adattandola al nostro discorso, la categoria della *Gemeinschaft* elaborata dalla sociologia tedesca, da un Ferdinand Toennies e da un Georg Simmel, a indicare una società caratterizzata dalla familiarità e dalla prossimità di rapporti propiziati da uno spazio ristretto e coeso – lo spazio in cui origina e si consolida un radicamento, come è quello del borgo o del villaggio o del minuscolo insediamento in cui tutti ci si riconosce e in cui si comunica, contrapposto allo spazio illimitato della città dove, al contrario, ciò che vige è l’alienazione, la non comunicazione, l’estraneità, l’anonimato, la frammentazione, lo sradicamento della *Gesellschaft*.

La *Gemeinschaft* è allora in Conrad la «fellowship» che si stringe a bordo, spesso è lo stesso cosmo circoscritto della nave. E, al livello del racconto, è la cornice che argina la narrazione, mantenendola in quell’orizzonte di prossimità, di familiarità, che è poi l’orizzonte in cui si iscrive una possibile esplorazione della realtà, che rende possibile il comunicare e il raccontare.

Giova ricordare che Marlow, in *Heart of Darkness*, aveva accennato alle «inclinazioni casalinghe» degli uomini di mare e al fatto che «la loro casa è sempre con loro, la nave» con un senso meno ovvio di quello che può superficialmente apparire.

5. *Il chiuso spazio domestico di «Falk»*

Non saprei rinvenire a questo proposito, nella narrativa conradiana, nulla di più vicino a questa *Gemeinschaft* di domesticità preindustriale, della descrizione del capitano Hermann e della sua numerosa famiglia rinvenibile nel racconto *Falk*, pubblicato nel 1903 nella collezione di *Typhoon and Other Stories*. La famiglia si trova a bordo di un brigantino in legno, la

«Diana», una Diana borghese – una Diana di Brema, non di Efeso, precisa ironicamente il testo – la cui natura di contenitore organico d'altri tempi è esplicitamente indicata dal narratore:

She was a heavy, strong, blunt-bowed affair, awakening the ideas of primitive solidity, like the wooden plough of our forefathers. And there were, about her, other suggestions of a rustic and homely nature. The extraordinary timber projections which I have seen in no other vessel made her square stern resemble the tail end of a miller's waggon. But the four stern ports of her cabin, glazed with six little greenish panes each, and framed in wooden sashes painted brown, might have been the windows of a cottage in the country. The tiny white curtains and the greenery of flower-pots behind the glass, completed the resemblance.¹²

Si veda come la sua natura di “casa” – anzi di focolare domestico: “home” – venga confermata dal fatto che il brigantino è incapace di inseguire, di andare a caccia di alcunché, come a sottolineare la sua vocazione alla stabilità, alla “permanenza”, come a sancire il suo consustanziale “radicamento” in antitesi ironica al suo illustre nome (Diana dea della caccia):

This ridiculously unsuitable name struck one as an impertinence towards the memory of the most charming of the goddesses; for, apart from the fact that the old craft was physically incapable of engaging in any sort of chase, there was a gang of four children belonging to her.¹³

La stessa tolda del brigantino appare periodicamente trasformata in un'area di bucato e ospita un monellesco *Kindergarten*, mentre, come si dice più avanti nel testo, la saletta in cui è invitato il narratore è ammobiliata «more like a farm kitchen than a ship's cuddy [più simile alla cucina di campagna che alla cabina di poppa di una nave]»¹⁴.

E ancora:

The Diana of Bremen was a most innocent old ship, and seemed to know nothing of the wicked sea, as there are on shore households that know nothing of the corrupt world. And the sentiments she suggested were unexceptionable and mainly of a domestic order. She was a home.¹⁵

Infine, basti il rinvio eloquente alla Diana quale «old homely ship»¹⁶:

as solid as an institution [...] devoted to the support of domestic virtues like any grocer's shop on shore.¹⁷

¹²) Conrad 1994, p. 56.

¹³) *Ivi*, p. 58.

¹⁴) *Ivi*, p. 66.

¹⁵) *Ivi*, p. 58.

¹⁶) *Ivi*, p. 170.

¹⁷) *Ivi*, p. 168.

Il paffuto, bonario capitano indossa, concreta e simbolica, della flanella, lui il *Shiff-führer*! Quella stessa flanella che – diceva ironicamente il testo in *Heart of Darknes* – avrebbe dovuto (secondo sua zia) proteggere Marlow dal caos tenebroso della foresta. Una flanella, come a sigillare con il suo confort piccolo-borghese tutta una *tranche de vie* domestica offerta dallo spettacolo della biancheria messa ad asciugare, con regolare scadenza quindicinale, sulla poppa della nave:

[...] he believed in wearing good stout flannel next his skin. On most days little frocks and pinafores could be seeing drying in the mizzen rigging of his ship, or a tiny row of socks fluttering on the signal halyards; but once a fortnight the family washing was exhibited in force. It covered the poop entirely.¹⁸

Il pacioso capitano Hermann «aveva l'aspetto semplice e pesante del contadino facoltoso, insieme alla bonaria furbizia del piccolo bottegaio» («he had the simple, heavy appearance of a well-to-do farmer, combined with the good-natured shrewdness of a small shopkeeper») e «sfaticava in mare come il bottegaio lavora dietro il suo banco» («he toiled upon the seas [...] much as a shop keeper works behind his counter»¹⁹). Una volta salito a bordo, l'imborghesito *Shiff-führer* si metteva in maniche di camicia, e poneva sulla sua testa una papalina ornata di nappa («an embroidered round cap with a tassel») e, al posto degli stivali, infilava un paio di pantofole di panno («a pair of cloth slippers»²⁰). Mentre la Signora Hermann, dallo sguardo bonario («she had a serene brow»), materna e di non molte parole («She was motherly and moderately talkative»), così spesso dedica al cucito, è «una massaia attraente e ben piazzata» («an engaging, stout housewife»²¹), colta dal narratore presso

an elegant little wash-tub rubbing hard on white collars, baby socks, and Hermann's summer neck-ties²²

e sorpresa a tener linda e pura la sua casa – la nave:

It was as if every morning that ship had been arduously explored with – with toothbrushes. Her very bowsprit three times a week had its toilette made with a cake of soap and a piece of soft flannel.²³

¹⁸) *Ivi*, p. 56.

¹⁹) *Ibidem*.

²⁰) *Ivi*, p. 64.

²¹) *Ivi*, p. 60.

²²) *Ibidem*.

²³) *Ivi*, p. 74.

«An elegant little wash-tub»: una piccola e graziosa tinozza. Tinozza: sembra profilarsi come lo spazio ristretto di una tinozza lo stesso angusto perimetro in cui è protetto il piccolo mondo domestico – *heimlich* - *gemütlich* – della «Diana». «There», e cito ancora il testo:

apparently no whisper of the world's iniquities had ever penetrated [...] that patriarchal old tub, like some saintly retreat, echoed nothing of it.

Era a prova del mondo («She was world-proof»²⁴): vale a dire, lo spazio chiuso, limitato, domestico, familiare della «Diana» può tener fuori, respingere, occultare, l'orrore intollerabile costituito dalla confessione di cannibalismo da parte di Falk.

Se per poco il tremendo crimine di Falk alzerà il velo sulla realtà esterna, quest'ultima verrà subito cancellata da ciò che domesticamente urge nel *ménage* del clan degli Hermann. L'orripilante realtà esterna verrà subito esorcizzata dal «constant harping on his domestic arrangements» da parte del capitano, o verrà rimossa dalla strategia messa in atto per maritare la nipote ormai in età di matrimonio, con tutto il concorso distraente delle assidue cure domestiche che assorbono fortunatamente ogni possibile attenzione verso ciò che altrimenti farebbe deflagrare una crisi.

Quegli ideali della «fellowship», della «compagine», del «bond» che avevamo visto profilarsi come positivi, e in sintonia con gli armoniosi valori comunitari celebrati da Ruskin, mostrano ora una congenita limitazione: quando si mostrano operativi essi coincidono molto spesso con una limitazione, con una angustia di prospettive, con una chiusura, con un compromesso con la realtà da cui non possono liberarsi.

Il prezzo da pagare è la rinuncia all'esplorazione della verità che sta fuori, oltre quel «close circle within the wide ring of the sea horizon» per dirla con *The Mirror of the Sea*²⁵. Non diversamente in *Falk*, la verità si situa oltre il riparo del piccolo perimetro della tinozza, oltre la banale quotidiana prosaica domesticità della «Diana».

In *Typhoon* la minaccia esterna, l'irrazionale che si agita e incombe sulla *Nan-shan*, è costituito dall'uragano. Lì la «fellowship della craft» non è sufficiente a tener a bada l'inconoscibile, che può fare breccia e penetrare attraverso gli orizzonti aperti dalla pericolosa fantasia di Jukes. Solo la sistematica chiusura degli orizzonti del capitano MacWhirr, la sua proverbiale stolidità e miopia, il suo leggendario deficit di immaginazione, possono fronteggiare il cataclisma che nessuna parola può ospitare, nessuna descrizione può accogliere. Ma nell'universo di incertezze conradiano anche

²⁴) *Ivi*, p. 72.

²⁵) Conrad 1960, p. 7.

i bastioni della chiusura possono essere temporaneamente travolti. Così anche il leggendario, tetragono MacWhirr può provvisoriamente vacillare, essere sopraffatto. Sennonché, il vero tifone che lo mette profondamente in crisi non è quello esterno, spaventoso che sconfigge la nave, ma quello interno che, insinuandosi nella protezione dello spazio chiuso, nel cosmo privato della sala nautica, fa letteralmente saltare i punti fermi della sua *routine* quotidiana, privandolo del conforto profondo che gli deriva dal trovare sempre al loro posto gli oggetti della sua quotidiana consuetudine (come il suo asciugamano). Non a caso quando questi umili oggetti torneranno nella loro collocazione di sempre, essi riattiveranno quella confidenza, insomma faranno rientrare quello smarrimento consentendo al capitano di condurre in porto la nave e di fronteggiare ad un tempo la crisi della rivolta dei «coolies»²⁶.

È costante nel testo conradiano l'operazione di trafiggere con uno spillo il pallone gonfiato di quei valori che solo abbiano la pretesa di disporsi come stabili e unici. Perché in Conrad c'è poi subito il controcanto, l'esibizione di un'altra faccia, opposta, negativa, che insidia il positivo iniziale. La demistificazione è continua, il "debunking" è senza tregua. Così la stessa felice domesticità degli Hermann come sa poi di zuccheroso, e i suoi arcadici orizzonti chiusi come sanno di oleografia, di stucchevole Biedermeier.

GIOVANNI CIANCI
giovanni.cianci@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|------------------------|---|
| Cianci - Nicholls 2001 | G. Cianci - P. Nicholls (eds.), <i>Ruskin and Modernism</i> , London - New York, Palgrave, 2001. |
| Conrad 1960 | J. Conrad, <i>A Personal Record – The Mirror of the Sea</i> , London, Dent, 1960. |
| Conrad 1962 | J. Conrad, <i>The Shadow Line</i> , London, Dent, 1962. |
| Conrad 1984 | J. Conrad, <i>The Nigger of the «Narcissus»</i> , ed. by J. Berthoud, Oxford, Oxford University Press, 1984. |
| Conrad 1988a | J. Conrad, <i>Heart of Darkness</i> , ed. by Robert Kimbrough, New York, London, Norton, 1988 (3 ^a ed.). |
| Conrad 1988b | J. Conrad, <i>Tifone</i> , Milano, Oscar Mondadori, 1988. |

²⁶) Mi sono soffermato più a lungo su questo aspetto nell'«Introduzione a Conrad» (Conrad 1988b).

- Conrad 1994 J. Conrad, *Falk*, a cura di A. Serpieri, ed. bilingue, Venezia, Marsilio, 1994.
- Cook - Weddeburn 1907 E.T. Cook - A. Weddeburn, *The Works of John Ruskin*, XXVII, London, George Allen, 1907.
- Leavis 1984 F.R. Leavis, *The Great Tradition*, più volte ristampato.
- Levenson 1983 M. Levenson, *The Modernist Narrator on the Victorian Sailing Ship*, «Browning Institute Studies» 11 (1983), pp. 101-112.
- Watt 1979 I. Watt, *Conrad and the Nineteenth Century*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1979 (London, Chatto & Windus, 1980).