

Sotto la superficie. Le metafore mediali di *Cuore di tenebra**

Alessio Ceccherelli**

Università di Roma Tor Vergata

The article focuses on Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, published in the late 19th century, a significant moment of cultural, social and media paradigm shift. It starts briefly outlining the role of the imagination in elaborating profound symbols and redefining the sensorium and the relationship between body and reality. Then it reflects upon the rich series of representations of the monstrous in that moment of transition. After these introductory notes, the essay aims to analyse some of the reasons for the novel's symbolic force, asking which characteristics, starting with the stylistic ones, make it particularly suitable for describing a particular era but valuable for reflecting on our own as well. The explicit symbolic dimension of Conrad's work is what makes it interpretable *sub specie mediale*, with references to cinema and, more generally, to the fluidity of the electric age, which shatters the effectiveness of the logical-causal discourse. The feeling is that Conrad perceived the extent of the change that was taking place before his eyes but was unable to rationalise and rework it, except laterally through a proliferation of symbols and metaphors.

Keywords: media, electric age, imagination, metaphors, English literature

Introduzione. L'emersione del mostruoso nei momenti di transizione dell'immaginario

È soprattutto durante i periodi di più significativa transizione culturale che l'immaginario¹ elabora simboli e significati profondi, captando informazioni, pratiche, criticità che emergono disordinatamente nei contesti sociali per poi (eventualmente) svilupparsi e prendere corpo negli anni a venire. Ai fini di un'indagine sociologica sulle tendenze espresse da una certa cultura in un certo periodo, risulta interessante e fruttuoso prendere in considerazione le narrazioni che consentono all'immaginario di prendere forma ed esprimersi: le arti (anche quella letteraria), e più in generale le tecnologie della comunicazione, fungono da incubatore o da contro-ambiente (McLuhan, 1962), consentendo una prima esperienza, un primo contatto tra sensorio umano e nuovo habitat:

* Articolo proposto il 15/02/2022. Articolo accettato il 08/07/2022

** alessio.ceccherelli@uniroma2.it

il corpo/la mente si abitua via via a partecipare ad ambienti, a luoghi e narrazioni infrastrutturati dall'ibridazione tra sensorio umano e *device*; tutto ciò che è proprio dell'umanità - memoria, immaginario e identità, i processi fondativi delle culture - si sviluppa in ambienti culturali mediati, e quindi inscindibili a loro volta dalle tecnologie (Ragone, 2014, p. 4).

Un approccio mediologico a questo campo di analisi non può non porre particolare attenzione ai momenti di rottura delle consuetudini medialità (ovvero ai modi in cui si percepisce e si esperisce la realtà), a quelle cesure storiche indotte dall'introduzione di nuovi media e dalla loro progressiva pervasività nel panorama cognitivo e sensoriale dell'essere umano. L'immaginario di un'epoca, infatti, "reca le tracce di una vera e propria *passione* della soggettività: dell'esaltazione fusionale o del disagio, del piacere o del dolore per l'adattamento al nuovo ambiente artificiale della vita (con le relative mutazioni e il germinare di immaginazione che ne deriva)" (Capaldi, 2012, p. XVI).

Richard Grusin (2017) ha recentemente elaborato il concetto di *mediashock* per riferirsi al modo in cui, rispetto alle catastrofi naturali, i media degli ultimi venti anni agevolino nelle persone una postura percettiva e partecipativa basata sull'affettività. A nostro avviso, si tratta di un concetto che si presta a descrivere in maniera più generale i momenti di rottura e di transizione mediale, specialmente quando si riferisce al "modo in cui i media fisicamente generano uno shock nel sistema umano in quanto bio-organismo [alterando] materialmente la sensibilità corporea umana"; e quando vede nei media, la capacità di "destabilizzare modelli sociali consolidati [...] in anticipazione e in risposta all'evolversi delle condizioni materiali e medialità" (Grusin, 2017, pp. 154-155). L'idea di shock mediale, insomma, è qualcosa che si attaglia bene a ciò che gli esseri umani hanno sperimentato anche prima del passaggio verso gli ambienti digitali, e a prescindere dal tipo particolare di notizia: anche nel passaggio, ad esempio, tra era meccanica-gutenberghiana ed era elettrica-audiovisiva, caratterizzata da una progressiva riconfigurazione dei modi collettivi del *sentire*, del raccontare, del concepire il mondo.

Il romanzo *Cuore di tenebra*, che Joseph Conrad pubblica a puntate sul *Blackwood's Magazine* tra il febbraio e l'aprile del 1899, rappresenta un esempio di quanto e come la sensibilità artistica sia in grado di captare i segni del cambiamento per restituirli in una fisionomia più precisa; nel caso specifico, una fisionomia che ha a che fare con l'orrido, con il mostruoso, ovvero ciò che sta al di là del consueto, in grado di ammonire rispetto a quel che accade nella realtà. Di seguito, cercheremo di analizzare alcuni motivi della forza simbolica di questa storia, evidenziando le caratteristiche che la rendono particolarmente adatta a descrivere quell'epoca di passaggio verso una nuova sensibilità percettiva tipica degli ambienti metropolitani. L'analisi fa un uso sistematico delle citazioni testuali, prendendo spunto da un approccio stilistico che è peculiare alla critica letteraria, e che si pone volutamente come base empirica di espressione dell'immaginario, per poi muoversi verso considerazioni mediologiche e sociologiche. Il testo narrativo, infatti, fornisce a nostro avviso elementi concreti di riflesso o anticipazione della realtà, e va studiato anche nella sua dimensione semiotica: "il testo si orienta verso la metafora mediale, e assume quella forma. Figure e strutture vi si presentano incarnando o proiettando allusivamente i rapporti

tra soggettività e ambiente dei media” (Capaldi, 2012, p. XVIII). Le strutture e le metafore letterarie possono cioè leggersi “come allegoria del soggetto, nel travaglio dell’abitare quello spazio e quel tempo che tecnologicamente gli è dato” (Ragone, 2014, p. 9). Il punto di riferimento metodologico è dunque il rapporto tra letteratura e media (De Kerckhove, 1980; Ong, 1982; Frasca, 2006; McLuhan, 2011), e nello specifico l’analisi delle metafore mediali (Abruzzese, 2008; Brancato, 2014; Ragone, 2019; Tarzia, 2020; Amendola e Tirino, 2021), con un’ulteriore attenzione a quel “paradigma indiziario” delineato da Carlo Ginzburg (1983) come particolarmente congeniale alle scienze umane e allo studio di singoli casi caratterizzati da intrinseca complessità: partire da un indizio particolare, per risalire induttivamente alle sue possibili premesse e conseguenze, sia in senso storico che socioculturale. Nel caso di *Cuore di tenebra*, le forme metaforiche che cercheremo di evidenziare riguardano la raffigurazione del mostruoso, la disgregazione traumatica del discorso logico-causale, la sensibilità fantasmagorica e cinematografica, il tentativo (fallito) di razionalizzare l’adattamento all’accelerazione della metropoli elettrica,

La fine del XIX secolo rappresenta un momento particolarmente ricco di esempi di rottura e di transizione mediale; tentativi di dare forma a quello che fu un sostanziale cambio di paradigma, sotto molti punti di vista: sociale, politico, culturale, urbanistico, mediale. Una fine di secolo che precede la fine di un’epoca, e che in parte si sovrappone ad essa. Le sorti magnifiche e progressive preconizzate da una totale fiducia nelle capacità dell’umano raggiungono le loro vette proprio in quel frangente, salvo poi essere storicamente smentite di lì a breve. Sempre nello stesso periodo si assiste alla graduale familiarizzazione con altre tecnologie comunicative (dal telegrafo al telefono) e con altri panorami mediali, oggi percepiti come “convenient and unremarkable”, ma “spectacular and astonishing” nel momento della loro comparsa (Gunning 2003, p. 39): la sonorizzazione delle metropoli, l’inizio di una proliferazione delle immagini riprodotte meccanicamente (Fiorentino, 2019), l’uso del fonografo (Gitelman, 2003), le sperimentazioni radiofoniche e soprattutto quelle (pre)cinematografiche (Pesenti Compagnoni, 2007; Huhtamo, 2013). Lo capirono già i grandi autori del pensiero sociologico, da Simmel (1903) a Benjamin (1986), dando particolare rilevanza all’elemento visivo come determinante nel passaggio graduale a una società del consumo e del desiderio, insistendo su una *intensificazione della vita nervosa* del soggetto metropolitano che si rivela essere “prototipo dello spettatore cinematografico” (Tirino, 2020, p. 32): con i media elettrici si procede verso una inclusione sinestetica del sensorio umano (McLuhan, 1964). Il sempre più eloquente primato dell’immagine e della visione *obbliga* gli altri media - soprattutto la letteratura, ancora centrale nei processi di produzione dell’immaginario - a una sua rimediazione (Bolter e Grusin, 1999). Prima di filosofi e sociologi, sono gli artisti, gli scrittori (“antenne della razza” per dirla con McLuhan), a com-prendere e rielaborare i segni di questo mutamento.

C’è poi da osservare un altro aspetto. La Londra vittoriana è probabilmente da considerare un caso a sé, non perché in opposizione, ma anzi perché particolarmente emblematica di quanto e come l’immaginario inglese sia riuscito - in quel cambio di secolo - a fungere da vera e propria spugna, assorbendo desideri, aspirazioni, timori, disagi,

sofferenze di una situazione sociale ormai di difficile sorveglianza. L'espansione incontrollata della metropoli londinese, unita alle dimensioni ormai planetarie dell'Impero britannico, sono le premesse per una serie di raffigurazioni del mostruoso che in quegli anni pullulano, quasi a voler dare una forma percettibile (e dunque affrontabile) al lato oscuro di una società e di un sistema economico che stanno precipitando verso la devastazione della Prima guerra mondiale, e poi di altre guerre successive:

proprio quando nell'Ottocento, con la seconda rivoluzione industriale, le società occidentali hanno intensificato i loro processi di sviluppo economico e sociale, i mostri hanno cominciato a occupare uno spazio importante e stabile all'interno dell'immaginario collettivo, grazie soprattutto al lavoro creativo esercitato dalla letteratura e dal cinema. Probabilmente, rappresentano l'altra faccia della modernità. Definiscono un mondo tenebroso e inquietante dove è stato inserito tutto quello che non si vuole vedere. Ma che non è scomparso e continua anzi a manifestarsi (Codeluppi, 2013, p. 7).

Figure come Dracula, Mr Hyde, Dorian Gray si muovono minacciose nelle strade di Londra, minando la rispettabilità borghese e - al tempo stesso - consentendo una valvola di sfogo di emozioni e sensazioni represses. Ne è prova anche una figura come quella di Sherlock Holmes, che nel cercare di riportare ordine nel caos della metropoli e dei media, sperimenta anch'egli le pratiche della devianza (Ceccherelli e Ilardi, 2021). Non è un caso che questi personaggi vengano ideati proprio in quegli anni, perché è proprio durante le fasi di cambiamento "che i mostri sembrano acquistare vigore, andando ad occupare uno spazio di maggiore visibilità nell'immaginario collettivo (...); il cambiamento indebolisce la compattezza del tessuto culturale pre-esistente, lasciandoli emergere con maggiore facilità" (Codeluppi, 2013, p. 52-54).

In questo contesto di proliferazione dell'orrido, si pone il romanzo di Conrad, come ulteriore indagine del lato oscuro della civiltà occidentale. Sebbene privo di mostri veri e propri, esso presenta una potente raffigurazione del mostruoso, principalmente (ma non solo) nel personaggio di Kurtz, ambiguo commerciante d'avorio, perso nella giungla - reale e metaforica - dell'Africa centrale, da essa fatalmente contaminato, specchio tenebroso e deformante dell'Europa colonialista di fine Ottocento. Di padre metà francese, e madre metà inglese, Kurtz rappresenta infatti in modo esplicito l'intero continente europeo ("L'Europa intera aveva contribuito alla formazione di Kurtz", p. 159),² un continente che sta facendo i conti con "l'altra faccia della modernità". L'Africa è - per l'Europa - il "mondo tenebroso e inquietante dove è stato inserito tutto quello che non si vuole vedere" (Codeluppi, 2013, p. 50-51). Come noto, la storia ci racconta il tentativo del marinaio inglese Marlow di svelare il mistero di Kurtz, andandolo a scovare in un villaggio nascosto nell'intrico della foresta pluviale, fino a vederlo morire ormai irrimediabilmente preso e perso nel cuore di tenebra in cui era diventato un personaggio quasi leggendario. Le sue ultime parole, sospirate in punto di morte, evocano la dimensione dello spaventoso: "Che orrore! Che orrore!" (p. 223).

Una foresta di simboli. Crisi del discorso logico-razionale.

Nell'introduzione a una raccolta di saggi critici sul romanzo, Gene Moore (2004) ricorda come l'apprezzamento per l'opera di Conrad sia cresciuta nel corso del tempo. Frank R. Leavis, uno dei più influenti critici inglesi della metà del Novecento, fu tra i primi a introdurre lo scrittore di origini polacche nel canone letterario inglese, ma definì *Cuore di tenebra* un lavoro minore, lamentandosi per la "adjectival insistence upon inexpressible and incomprehensible mystery"³ (Moore, 2004, p. 5). Anche Harold Bloom ne segnala la propensione all'ambiguità (2008), e Cedric Watts enuclea le caratteristiche di questa "density and ambiguity" ("the layered narrations, ironic meanings, symbolic suggestions"),⁴ che si aggiungono a una "radical paradoxicality" e a "designed opacities"⁵ (Watts, 2008, p. 23).

Una prima domanda che ci facciamo è se non sia proprio (o comunque anche) per questo particolare stile che il romanzo abbia avuto il successo che ha avuto e sia oggi annoverato tra le opere più significative dell'autore, quello che più di altri ha influenzato le opere narrative successive, e sicuramente il più studiato a livello accademico.

Partiamo allora da un elenco, anche se sommario, di alcuni termini che ricorrono nel testo. Ci si rende subito conto che esiste una precisa e chiara opposizione tra due sfere semantiche: la luce e la tenebra, per l'appunto, con una netta prevalenza di quest'ultima. Il romanzo di Conrad si presta benissimo all'analisi per dicotomie o per semiosfere (Lotman e Uspenskij, 1969), e ne suggerisce di moltissime (bene/male, barbarie/civiltà, dentro/fuori, modernità/arcaicità, etc.), ma questa del chiaro/scuro sembra tagliarlo dall'inizio alla fine, polarizzandolo in maniera continua e sotterranea. Dalla parte della luce stanno circa una cinquantina di ricorrenze (inserendo nel conteggio, oltre al termine *luce*, anche quelli affini: *illuminazione*, *luminosità*, etc.) mentre, dal lato dell'oscurità, si va oltre il doppio (circa 110 tra *tenebra/tenebroso*, *ombra*, *scuro/oscuolo* e *buio*). Il motivo è evidente, visto che tutto il romanzo si struttura come un lento e inesorabile movimento verso l'interno dell'Africa, verso una vegetazione sempre più fitta che non lascia penetrare i raggi del sole e che piomba i personaggi nelle tenebre.

Questo rapporto dicotomico è ancora più evidente nel conteggio dei colori presenti nel racconto. Eccezion fatta per il *rosso* che ricorre 14 volte, tutti gli altri colori (verde, azzurro, blu, rosa, giallo, celeste, viola, etc.) variano da 1 a 6 ricorrenze, e in alcuni casi (verde e blu) essi sono a volte descritti come talmente scuri da sembrare neri. La loro presenza è più frequente nelle fasi iniziali del racconto, e solo in pochi casi riappaiono quando la narrazione è già "arrivata" in Africa. Nel momento in cui la storia si incentra totalmente sulla risalita del fiume, restano praticamente soltanto due colori, il bianco e il nero: una contrapposizione cromatica che si presta a una suggestione di carattere mediologico. Provando a rintracciare nella narrazione conradiana "la sintassi o le figure importate dagli altri media" e "i processi di rimediazione (...) di immagini, spunti o situazioni" (Capaldi, 2012, p. XIII), ci si rende conto di alcune interessanti vicinanza con il medium cinematografico allora emergente e in fase di definizione. L'impressione che si ha nel leggere le pagine di *Cuore di tenebra*, con questa

separazione netta tra luce e ombra, è quella di una rimediazione percettiva e sensoriale dell'esperienza fotografica e cinematografica dell'epoca, un assorbimento dello shock mediale che esse generano: come se quel bianco e quel nero riproducessero il contrasto elevato e l'esposizione spesso eccessiva delle prime pellicole: "in its vividly graphic techniques, particularly the rapid montage, the overlapping images, and the symbolic use of colour and chiaroscuro, 'Heart of Darkness' had been adventurously cinematic at a time when film - rudimentary then - was not!"⁶ (Watts, 2008, p. 26).

L'impressione è supportata dal testo narrativo. Il primo narratore anonimo del romanzo descrive Marlow nell'atto di accendersi la pipa durante una pausa del suo racconto:

Ci fu una pausa di profonda immobilità, poi si accese un fiammifero e apparve il viso affilato di Marlow, consunto, incavato, con pieghe cadenti e palpebre abbassate e un'aria attenta e concentrata; mentre tirava vigorosamente dalla pipa, pareva avanzare e ritirarsi nella notte al baluginio regolare della fiammella. Il fiammifero si spense (p. 151).

È una descrizione breve ma dettagliata, puntualissima, che si poggia in modo esplicito sulla durata e sull'evoluzione della luce del fiammifero, che segue l'effetto del suo "baluginio" sul volto di Marlow. Una scena che amplifica la dimensione visiva chiedendo al lettore di immaginare con gli occhi quanto sta accadendo, di seguire il movimento e l'intensità della luce. Essa ci ricorda tra l'altro un elemento da non sottovalutare: il marinaio ricomincia a raccontare a luce spenta, al buio, e anzi è solo al buio che egli narra la sua storia, quando il sole è già tramontato, riprendendo il vecchio archetipo omerico di Ulisse che racconta di notte la sua storia ai Feaci. Seguendo la suggestione junghiana che associa il giorno e la luce alla coscienza, la notte e le tenebre all'inconscio (Jung, 1997), il viaggio del narratore (e del lettore) si presenta allora come una discesa nella psiche, sociale oltre che individuale. E se sul lettino dello psicanalista ci si trova spesso a raccontare i propri sogni, Marlow allarga il suo racconto e la sua esperienza proprio a una dimensione onirica: "Lo vedete? Vedete la storia? Vedete qualcosa? Per me è come se stessi cercando di raccontarvi un sogno - un tentativo inutile perché non c'è modo di comunicare a parole la sensazione del sogno" (p. 81).

"Non c'è modo di comunicare a parole la sensazione del sogno", ma forse per immagini sì, sembra suggerire, alludendo a una crisi del discorso logico-razionale in favore di un discorso per immagini e suoni (Vallorani, 2005; Ferrario, 2012), tanto più che la sua narrazione avviene a bordo di una nave che galleggia nell'acqua, ulteriore metafora di quella fluidità caratteristica dei media elettrici e dunque anche del cinema: "Il racconto - ci avverte Marlow - si presenta come enigma che non sarà sciolto. Annebbiamento del senso. E mutazione percettiva, fino al punto estremo dell'esperienza. Il senso come l'alone, proiettato dal fantasma lunare: un'entità irreale, una tremolante apparizione" (Ragone, 2006, p. 4).

Gli astanti ascoltano al buio il fluire delle parole, guidati in un avvicinamento di immagini che sembrano irreali, fantasmagoriche: la loro esperienza sensoriale riprende di base l'oralità, ma si avvicina a quella filmica. A nostro avviso, Conrad rielabora in qualche modo il *mediashock*, dando prova di una *sensibilità* cinematografica, anche nel rapporto che il

cinema stabilisce con l'inconscio e con la dimensione arcaica dell'umano (Morin, 1956). Il racconto di Marlow pone i suoi spettatori (e di riflesso i lettori) in una posizione di contatto con la propria psiche, e lo fa principalmente grazie all'uso di un discorso fortemente simbolico e "visivo", che oltrepassa la razionalità logico-causale tipica della scrittura: "In the face of Marlow's dream-sensations, his sense of absurdity, surprise, and bewilderment, Conrad's reader, akin to the vain psychoanalyst, is charged with bringing (symbolic) order to the chaos that erupts from the unconscious in such speech. Marlow is not just describing Kurtz, but also a part of himself, a part of Conrad, and a part of each of us"⁷ (Murray, 2008, p. 62).

L'accostamento cinema-sogno-inconscio, e il rapporto che sottilmente si instaura tra di esso e il romanzo, spinge ancora di più a considerare *Cuore di tenebra* su di un piano esplicitamente simbolico (Wilcox, 1960; Yarrison, 1975). Nel leggerlo, si ha la costante sensazione che Conrad voglia dire altro, che le parole usate ne sottintendano di diverse, e che tutto - il viaggio, la foresta, il fiume, Kurtz - tutto sia metafora di qualcos'altro: "Penetravamo sempre più a fondo nel cuore delle tenebre. C'era un gran silenzio laggiù" (p. 109). Il romanzo è ambiguo, indeterminato, ambientato senza dubbio in Africa, probabilmente nel Congo Belga di Leopoldo II, ma in cui la parola *Africa* compare una sola volta e la parola *Congo* neanche una: il rapporto tra lettera e metafora è costante, in un andirivieni continuo tra dimensione storica e dimensione morale.⁸

Nel romanzo non esistono nomi propri a parte quelli di Marlow e di Kurtz, e tutti gli altri personaggi vengono chiamati per qualifica o per aggettivo: il vecchio, il direttore, la fidanzata, la donna selvaggia, il segretario, la zia. Un'indeterminatezza lessicale che agevola la lettura allegorica del romanzo, spingendo a trasporlo su di un piano non letterale.

Si pensi all'importanza, strutturale e narrativa, che assumono il fiume e la foresta. Essi sono entrambi simboli classici negli studi psicanalitici (Biederman, 2004), ed entrambi sono in relazione con il passaggio a un'altra dimensione. Il fiume è archetipicamente legato al viaggio nell'aldilà, sia nella cultura egizia che in quella etrusca e in quella indiana, ed è fortemente presente anche nell'immaginario occidentale del Paradiso e dell'Inferno, prima ancora di Dante. La foresta, sempre per il tramite dantesco, ma sempre prima della *Commedia*, è anch'esso spazio che rimanda a un altrove, misterioso se non infernale, ed è tipicamente il luogo dell'inconscio. E alla fine della navigazione troviamo un altro simbolo dell'inconscio: la casa ormai in rovina, posta in alto su una collina, circondata da teste impalate. Un'immagine formidabile di un nucleo psicologico immerso nella morte e nell'orrore.

Tutto si dissolve, si confondono i confini, nomi e parole non dicono più niente: resta solo un grande silenzio. Il viaggio intrapreso da Marlow si presenta come una discesa *ad inferos*, fino alle scaturigini della civiltà, la cui base alfabetica sembra non essere più in grado di comunicare. Se, da un lato, si muove verso le strutture archetipiche della psiche umana e del subconscio sociale; dall'altro, osserva in Kurtz il tentativo di comprendere ciò che c'è oltre il visibile, il consueto, quel mostruoso che sta al di sotto (o al di là) del pensiero logico-razionale. Kurtz prova a guardarsi dentro ed impazzisce: "la sua anima era folle. Sola in

quella terra selvaggia s'era guardata dentro e, per Dio! vi dico che era impazzita. Dovevo [...] affrontare il cimento di guardarle dentro a mia volta" (p. 213). Egli varca la soglia, più soglie: quella della razionalità, della civiltà, della vita. Appare per la prima volta agli occhi di Marlow come uno scheletro, o meglio come un fantasma: "Pareva un'effigie animata della morte" (p. 191). È un momento fondamentale del romanzo. L'uomo intorno a cui gravita tutta la storia, l'uomo il cui nome viene menzionato per 125 volte all'interno di un testo che praticamente non usa nomi propri, si presenta come fantasmagoria, racchiudendo in sé gran parte dell'ambiguità e dell'indefinitezza, dell'impossibilità a significare con certezza, sin dal nome: "Kurtz - Kurtz - che in tedesco significa "corto" - vero? Be', il nome era vero quanto tutto il resto della sua vita - e della sua morte" (p. 191).

Marlow si porta appresso parte di quell'indeterminatezza, di quell'*errore* sussurrato in punto di morte, e ne resta contaminato, ma saprà poi risalire alla superficie e rientrare nel "mondo civile".

Non è però soltanto lui a navigare sul fiume e ad arrivare a Kurtz. La sua imbarcazione trasporta anche il direttore della compagnia e il suo agente migliore, ed entrambi ritornano indietro intatti, col cadavere di Kurtz e con l'avorio assicurato. Rappresentati convinti e sicuri della civiltà tardo-ottocentesca, essi appaiono come vincenti: risalgono fino al suo nucleo primigenio, ne scorgono l'ineliminabile orrore, ma lo rimuovono dalla superficie. In qualche modo, essi portano a termine un processo di esternalizzazione del male, racchiudendolo in un corpo specifico e dunque esorcizzandolo. A vincere, dunque, sembrano essere "gli individui banali che si occupa[no] delle loro faccende nella perfetta convinzione dell'incolumità" (p. 229), che restano saldamente ancorati ai simboli della loro civiltà, dell'ordine e della sicurezza, simboli che Conrad menziona per due volte nel giro di poche pagine, il poliziotto e il macellaio:

Eccovi tutti qui, ciascuno con i suoi due bravi recapiti, come una nave in disarmo ormeggiata a due ancore, un macellaio dietro l'angolo, un poliziotto dietro quell'altro, appetiti eccellenti e temperatura normale - voglio dire - normale tutto l'anno (p. 151).

Voi non potete capire. E come potreste? - con un buon selciato compatto sotto i piedi (...), mentre muovete passi cauti tra il macellaio e il poliziotto, nel sacro terrore dello scandalo e delle forche e dei manicomi - come potreste immaginare quella particolare regione dell'era primordiale in cui la solitudine - una solitudine totale (...) - e il silenzio - un silenzio totale (...) - conducono i passi di un uomo liberi da ostacoli? (pp. 155-157).

Si tratta di figure molto definite, che meritano una riflessione. Il poliziotto va probabilmente inteso come colui che mantiene e che rimette ordine, che fa luce con la sua torcia nella notte e che protegge da ciò che si cela nel buio rendendolo visibile. È parente (ma alla lontana) di Sherlock Holmes, che tutto risolve e tutto può risolvere, tranquillizzando le ansie e le paure del lettore borghese di fine '800. Il macellaio può invece essere interpretato come colui che seziona l'interno e lo classifica, lo nomina, lo rende pura fisicità, pura materia, e in questo modo lo controlla; è colui che va in profondità, ma ne svela solo ciò che gli occhi possono vedere. È accostabile alla figura dello scienziato positivista, che usa la realtà come

teatro di espressione della potenza dell'uomo (bianco, occidentale, capitalista, imperialista), e che nel dare forma al non visibile e al non noto, lo priva della vera essenza della vita: una forma senza vita, per parlare in termini pirandelliani.

Due figure del controllo, insomma, che hanno però senso solo nella superficie della civile Londra di fine '800, e che non possono nulla contro la solitudine e il silenzio del cuore di tenebra: garanti di "appetito eccellente e temperatura normale" provano a passare indenni nelle paludi dell'anima, riducendone la complessità e soffocandone l'emergenza. Ma la Storia dirà altro. Poliziotti e macellai non bastano ad arginare il fluire di una modernità che è ormai fuori controllo, che sta conducendo un'intera civiltà (quella occidentale) al collasso e a una sua riconfigurazione.

Una (nuova) discesa nel Maelstrom. Conclusioni e prospettive di ricerca

Ad esplicitare la prepotente ambiguità del testo è - come detto - lo stesso Conrad. Nel descrivere la modalità del racconto di Marlow, mette in rilievo l'importanza della superficie del testo nel rivelare la profondità: "per lui il significato di un episodio non stava nell'interno come un gheriglio, ma dall'esterno avviluppava il racconto, e questo lo svelava soltanto come la luminescenza rivela la foschia" (p. 11). Quindi, ribaltando la gerarchia tra superficie e profondità, fa dire allo stesso Marlow che: "Ciò che contava in tutta questa storia se ne restava ben sotto la superficie, oltre la mia portata e oltre il mio potere d'intromissione" (p. 121). Conrad dichiara continuamente la dimensione simbolica della sua storia, con un riferimento insistente a quanto si trova "sotto la superficie", a quanto non è visibile a occhi nudi. "La verità interiore è nascosta (...). Eppure io la percepivo ugualmente" (p. 105). È come se lo scrittore percepisse questo qualcosa al di sotto, ma senza saperlo spiegare. Descrive il fiume percependone solo il fluire, la foresta percependone solo l'oscurità, consapevole che tutto significhi altro: ma senza saper dire cosa. La descrizione iniziale di Londra insiste sull'imperscrutabilità e sui presagi: "Su Gravesand l'aria era scura e più in là pareva condensata in una oscurità funerea che incombeva immobile sulla città più vasta e grande della terra" (p. 3). Una città che viene definita anch'essa "mostruosa" e che si erge "minacciosamente nel cielo" su "un viavai di luci sul fiume" (p. 9).

Il racconto di Marlow inizia immaginando quella città all'epoca dei Romani, nel momento di essere colonizzata, ancora immersa nelle tenebre; immagina un "giovane e decoroso cittadino in toga" che sbarca nella palude e che sente chiudersi intorno a sé "la natura più selvaggia". L'unico modo per sopravvivere è viverci, al tempo stesso terrorizzato e affascinato: "Non c'è iniziazione a questi misteri. Deve vivere in mezzo all'incomprensibile, che è pure detestabile. E ha anche un fascino che a poco a poco agisce su di lui. Il fascino dell'abominio" (p. 13).

Conrad intuisce che la realtà cui era abituato sta cambiando, che la vita della metropoli moderna è ormai indecifrabile con i modi soliti, e c'è solo - forse - una possibilità: immergersi in essa, viverla, accettando in sé l'orrore, "il desiderio di fuggire, il disgusto impotente, la

capitolazione, l'odio". Il panorama sensoriale sta mutando sotto i suoi occhi: egli capta questo cambiamento, questo shock mediale, non sapendogli dare una forma, se non con metafore che rimandano ad altre metafore, con confusi simboli. Cerca forse di resistere a una realtà che lo disorienta e lo disgusta provando una razionalizzazione, una rielaborazione, ricercando le origini del mutamento, risalendo indietro nel tempo; si immerge nell'oscurità per cercare di com-prendere, come fa il personaggio di *Una discesa nel Maelstrom* di Poe, che catturato dal vortice riesce a salvarsi osservandone la struttura e il funzionamento, lasciandosi in parte andare nel flusso. Ma tutto, per Conrad, si confonde. Il surriscaldamento della metropoli tardo-ottocentesca è troppo elevato. I limiti delle forme che prova ad immaginare si mescolano. Tra il fiume metropolitano e quello africano non sembra quasi esserci soluzione di continuità: "L'ultimo tratto del Tamigi si stendeva davanti a noi come il principio di un interminabile corso d'acqua" (p. 3). Tutto è in disfacimento, tutto è senza più contorni: come se il fiume dell'era elettrica liquefacesse le forme, le sponde, di quella meccanica-gutenberghiana.

Cuore di tenebra non si pone, soltanto, come base per riflettere su un sistema politico, sociale, economico e culturale che fatica a fare i conti con le sue premesse (e le sue conseguenze) oscure. Narrazioni simili, anche in termini espressivi e formali, aiutano a riflettere - mediologicamente - su ciò che nell'evoluzione storica di una società e di una cultura non trova sufficiente spazio di definizione. Si pongono, cioè, come tentativi di indagare lo sfondo in cui si celano le figure forse più significative, quelle in grado di indicare desideri e paure quiescenti, in attesa di manifestarsi. Non a caso essa è al centro di un adattamento che Orson Welles voleva fare nel 1939, a ridosso - dunque - dello scoppio della Seconda guerra mondiale, ma poi scartato dalla RKO (DeBona, 1994); e viene ripresa da Francis Ford Coppola per riflettere sulla società statunitense a valle della sanguinosa guerra del Vietnam (Tarzia, 2006), in un altro momento di passaggio verso - da un lato - l'impianto politico-economico neoliberista degli anni '80, e - dall'altro - il mondo digitale, ancora più fluido, ancora più confuso, ancora più simulato. Più recentemente, funge da ispirazione di *Ad Astra*, film diretto da James Gray nel 2019, riproponendosi come riferimento nel momento in cui si intende usare l'archetipo del viaggio attraverso espliciti e molteplici piani simbolici.

Ma al di là di quest'opera specifica così densa nella sua restituzione di un cambio di paradigma, l'attenzione a come certi testi narrativi, molto presenti nell'immaginario, elaborano metaforicamente le dinamiche sociali e culturali è una delle prospettive di ricerca che meritano a nostro avviso di essere seguite. Da una parte, è ancora utile studiare come *topoi* o figure già consolidate riescano a rinnovarsi o a reiterarsi nel tempo, continuando a svolgere oggi funzioni simboliche in parte simili e in parte nuove, anche in virtù di somiglianze tra diverse epoche storiche. Si pensi a quei personaggi (Dracula, Sherlock Holmes, Alice, Peter Pan) e quei generi narrativi (poliziesco, horror, fantascienza) che, nati o definitisi nel passaggio tra XIX e XX secolo, si riverberano in modo più o meno esplicito nelle narrazioni degli ultimi 30-40 anni, ovvero nel periodo dell'attuale transizione. Dall'altra, è importante individuare casi studio contemporanei, che possano suggerire ipotesi circa i

processi di elaborazione dell'immaginario. In particolare, le raffigurazioni del mostruoso che recentemente stanno avendo un notevole impatto nell'immaginario (si pensi a Darth Vader, a *The Witcher*, agli Estranei di *Game of Thrones*, al Sottosopra di *Stranger Things*) si prestano a un'analisi simbolica e mediologica che - come per *Cuore di tenebra* - tenta di far emergere punti di rottura, tensioni, paure ed emozioni recondite, sotto la superficie.

Nota biografica

Alessio Ceccherelli è ricercatore di Sociologia dei processi culturali e comunitari presso l'Università di Roma Tor Vergata, dove insegna *Sociologia dell'educazione e Digital e Transmedia storytelling*. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla mediologia della letteratura, sulle forme narrative nei media e sul rapporto tra le tecnologie e la comunicazione didattica. Tra i suoi lavori: *Oltre la morte. Per una mediologia del videogioco*, Liguori 2007, e (come coautore) *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo*, Meltemi 2021.

Bibliografia

- Abruzzese, A. (2008). *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Abruzzese, A. (2011). *Il crepuscolo dei barbari*. Milano: Bevivino.
- Achebe, C. (2016). An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. *The Massachusetts Review*, 57(1), 14-27. Precedentemente pubblicato in «Massachusetts Review», vol. 18, no. 4, 1977, Amherst.
- Amendola, A., e Tirino, M. (a cura di). (2021). *10 keywords. La matrice narrativa e la digital society. Saggi di mediologia della letteratura*. Salerno: Francesco D'Amato Editore.
- Benjamin, W. (1986). *Parigi, capitale del XIX secolo* (a cura di G. Agamben). Torino: Einaudi.
- Biederman, H. (2004). *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti.
- Bloom, H. (ed.). (2008). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. New York, USA: Infobase Publishing.
- Bolter, J. D., e Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press; trad. it. (2003) *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (a cura di A. Marinelli). Milano: Guerini e Associati.
- Brancato, S. (2014). *Fantasmia della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*. Napoli: Ipermedium.
- Capaldi, D. (2012). Introduzione. In D. Capaldi (a cura di), *Kafka e le metafore dei media*. Napoli: Liguori.
- Ceccherelli, A., e Ilardi, E. (2021). *Figure del controllo. Jane Austen, Sherlock Holmes e Dracula nell'immaginario transmediale del XXI secolo*. Milano: Meltemi.

- Codeluppi, V. (2013). Perché i mostri. In V. Codeluppi (a cura di), *Mostri. Dracula, King Kong, Alien, Twilight e altre figure dell'immaginario* (Kindle ed.). Milano: FrancoAngeli.
- Conrad, J. (2000). *Cuore di tenebra*. Milano: Mondadori.
- DeBona, G. (1994). Into Africa: Orson Welles and "Heart of Darkness". *Cinema Journal*, 33/3, 16-34.
- De Kerckhove, D. (1980). *La civilisation vidéo-chrétienne*. Paris: Retz; trad. it. (1995). *La civilizzazione video-cristiana*. Milano: Feltrinelli.
- Ferrario, L. (2012). Cinema e simbolo: il potere dell'immagine in movimento. *Metabasis*, 13.
- Fiorentino, G. (2019). *Il sogno dell'immagine. Per un'archeologia fotografica dello sguardo. Benjamin, Rauschenberg e Instagram*. Milano: Meltemi.
- Frasca, G. (2006). *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi.
- Ginzburg, C. (1983). Spie. Radici di un paradigma indiziario. In U. Eco, e T. A. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani
- Gitelman, L. (2003). How Users Define New Media: A History of the Amusement Phonograph. In D. Thorburn & H. Jenkins, *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition* (Eds.), Cambridge, MA: The MIT Press.
- Grassi, V. (2012). *Mitodologie. Analisi qualitativa e sociologica dell'immaginario*. Napoli: Liguori.
- Grusin, R. (2017). *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. Cosenza: Pellegrino
- Gunning, T. (2003). Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century. In D. Thorburn & H. Jenkins, *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition* (Eds.), Cambridge, MA: The MIT Press.
- Hampson, R. (2000). Introduzione. In J. Conrad, *Cuore di tenebra*. Milano: Mondadori.
- Huhtamo, E. (2013). *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Jung, C. G. (1997). *Opere, 9*. Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Leavis, F. R. (2008). *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (Ed. orig. 1948). London: Faber & Faber.
- Lotman J. M., Uspenskij B. A. (1969). *O metajazyke tipologiceskich opisanij Kulitury*; trad. it. (2001) *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press; trad. it. (1995) *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, NY: Macmillan; trad. it. (2002) *Gli strumenti del comunicare*, Milano: il Saggiatore-NET.
- McLuhan, M. (2011). *Letteratura e metafore della realtà*. Roma: Armando.
- Moore, G. M. (ed.). (2004). *Joseph Conrad's Heart of darkness: a casebook*. New York, USA: Oxford University Press.

- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris: Les Éditions de Minuit; trad. it. (2016) *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Murray, S.J. (2008). Psychoanalysis, symbolization, and McLuhan: reading Conrad's Heart of Darkness. *MediaTropes*, Vol I (2008), 57-70.
- Ong, W.J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York: Methuen; trad. it. (1986) *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Pesenti Compagnoni, D. (2007). *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*. Torino: UTET.
- Ragone, G. (2006). Per una mediologia conradiana. In F. Tarzia (a cura di), *Cuore di tenebra 2006. Metafore conradiane: media, corpi e immaginari*. Napoli: Liguori.
- Ragone, G. (2014). Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari. *Between*, IV/8.
- Ragone, G. (2015). Radici delle sociologie dell'immaginario. *Mediascapes*, 4, 63-75.
- Ragone, G. (2019). *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*. Roma: Aracne.
- Simmel, G. (1903). *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden: Petermann; trad. it. (1995) *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.
- Tarzia, F. (2006). Nel corpo dell'Occidente: da "Cuore di tenebra" a "Apocalypse Now". In F. Tarzia (a cura di), *Cuore di tenebra 2006. Metafore conradiane: media, corpi e immaginari*. Napoli: Liguori.
- Tarzia, F. (2006). Odisseo torna a Itaca: il grande viaggio della scrittura. Per un'analisi mediologica dei testi antichi. *Mediascapes Journal*, (16), 184-207
- Tarzia, F., Ilardi, E., e Ceccherelli, A. (2020). Immaginario o immaginari? Europa e America a confronto. Due casi: il ritorno dell'eroe e la figura del Supereroe. *H-ermes. Journal of Communication*, 17, 157-180.
- Tirino, M. (2020). *Postspettatorialità. L'esperienza del cinema nell'era digitale*. Milano: Meltemi.
- Vallorani, N. (2005). *Gli occhi e la voce. J. Conrad, «Heart of darkness»: dal romanzo allo schermo*. Milano: Unicopli.
- Watts, C. (2008). Heart of Darkness. In H. Bloom (ed.), *Joseph's Conrad Heart of Darkness*. New York, NY: Infobase Publishing.
- Wilcox, S. C. (1960). Conrad's "Complicated Presentations" of Symbolic Imagery in *Heart of Darkness*. *Philological Quarterly*, Vol. 39 (1960): 1.
- Yarrison, B. C. (1975). The symbolism of literary allusion in "Heart of Darkness". *Conradiana*, Vol. 7, No. 2 (1975), 155-164.

Note

¹ Il concetto di immaginario - o forse sarebbe meglio dire di immaginari (Tarzia, Ilardi e Ceccherelli, 2020) - è da molti anni dibattuto in campo scientifico (Ragone, 2015), rielaborando spunti psicologici (a partire da Jung), antropologici (a partire da Lévi-Strauss e Durand) e sociologici (a partire da Morin e Abruzzese). All'interno di questo articolo, prendiamo come riferimento un duplice concetto di immaginario: da un lato esso è da intendere come deposito «di immagini che l'individuo, i gruppi e la società hanno prodotto, conservato e trasformato nel corso della storia umana»; dall'altro, come lo stesso «processo dinamico di questa produzione, conservazione e trasformazione» (Grassi, 2012, p. 33), e dunque come «fenomeno comunicativo sempre in atto» (Abruzzese, 2011, p. 52), in grado di produrre continuamente e caoticamente immagini, simboli, narrazioni.

² L'edizione di riferimento per le citazioni testuali del romanzo è l'edizione bilingue edita dalla Mondadori nel 2000, con la traduzione di Rossella Bernascone.

³ "insistenza aggettivale sul mistero inesprimibile e incomprensibile".

⁴ "densità e ambiguità" ("le narrazioni stratificate, i significati ironici, le suggestioni simboliche").

⁵ "paradossalità radicale" e "opacità progettate".

⁶ "nelle sue tecniche grafiche vivaci, in particolare il montaggio rapido, la sovrapposizione delle immagini e l'uso simbolico del colore e del chiaroscuro, "Cuore di tenebra" era avventurosamente cinematografico in un'epoca in cui il cinema, allora rudimentale, non lo era!"

⁷ "Di fronte alle sensazioni oniriche di Marlow, al suo senso di assurdità, di sorpresa e di smarrimento, il lettore di Conrad, simile al vano psicoanalista, ha il compito di mettere ordine (simbolico) al caos che in discorsi simili erompe dall'inconscio. Marlow non sta solo descrivendo Kurtz, ma anche una parte di sé stesso, una parte di Conrad e una parte di ciascuno di noi".

⁸ In questo senso, la classica critica di Achebe (2016) sul razzismo di Conrad, e sull'uso dell'Africa funzionale alla (psico)analisi europea, sembra perdere di efficacia. Anzi, come emerge da alcune sue lettere, Conrad ha bene in mente l'immediato lettore a cui si sta rivolgendo (maschio, conservatore, imperialista), e Kurtz appare al limite come "vittima di uno dei discorsi dell'imperialismo", mostrando "quanto dannoso quel discorso possa essere tanto per gli africani quanto per gli europei" (Hampson, 2000, p. XXXIV).