

Joanna Mstowska\*

Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0003-2584-5432

## UN THEATRUM MUNDI COLONIALE IN “CUORE DI TENEBRA” DI JOSEPH CONRAD E “IL GIOVANE MARONITA” DI ALESSANDRO SPINA

### Streszczenie

#### Kolonialne *theatrum mundi* w „Jądrze ciemności” Josepha Conrada i „Il giovane maronita” Alessandro Spiny

Celem artykułu jest dokonanie analizy komparatystycznej *Jądro ciemności* Josepha Conrada oraz *Il giovane maronita* Alessandro Spiny, autora syryjsko-włoskiego, przy zastosowaniu toposu *theatrum mundi*. W swoich dziełach zarówno Conrad, jak i Spina zdają się przedstawiać życie w sercu kolonialnej Afryki i włoskiego kolonializmu w Libii jako grę na scenie teatru świata. Obaj pisarze podkreślają również przemianę tragicznego, kolonialnego życia bohaterów-marionetek w rodzaj zejścia do piekła, koncentrując się na wizualnym i akustycznym aspekcie teatralnej rzeczywistości. Wykorzystanie ciszy w powieści Conrada może przywodzić na myśl teatr pantomimy, natomiast liczne głosy w powieści Spiny przypominają arie operowe, wspomniane *expressis verbis* w analizowanym utworze. Narracyjny głos Marlowa, który w *Jądrze ciemności* odgrywa rolę greckiego chóru, silnie kontrastuje z milczeniem tubylców i Bachtinowską polifonią *Il giovane maronita*. Zarówno Conrad, jak i Spina, zgłębiając rzeczywistość geopolityczną i wykorzystując techniki metateatralne, zgodnie potępiają europejski kolonializm.

**Słowa kluczowe:** *Joseph Conrad, Alessandro Spina, kolonializm, teatr świata*

\* Joanna Mstowska – literaturoznawca, kulturoznawca, anglista i italianista, absolwentka Filologii Angielskiej i Filologii Włoskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała na tamtejszym Uniwersytecie, gdzie pod kierownictwem naukowym prof. dr hab. Mirosławy Buchholtz obroniła z wyróżnieniem rozprawę pt. *Various Aspects of Mimesis in Selected Sea Novels of Frederick Marryat, James F. Cooper and Richard H. Dana*, opublikowaną w Niemczech w roku 2013. Od roku 2017 zatrudniona na stanowisku adiunkta w Kujawsko-Pomorskiej Szkole Wyższej, od października 2019 r. kierownik Katedry Literatur i Kultur Obcojęzycznych w ramach Instytutu Nauk Filologicznych. Zainteresowania naukowe związane z komparatystyką literacką, szczególnie analizą porównawczą utworów Josepha Conrada i włoskich pisarzy transkulturowych, takich jak Luigi Pirandello czy Alessandro Spina.

## Summary

### A colonial *theatrum mundi* in Joseph Conrad's "Heart of Darkness" and Alessandro Spina's "Il giovane maronita"

The aim of this paper is to perform a comparative analysis of "Heart of Darkness" by Joseph Conrad and "Il giovane maronita" by Alessandro Spina, a Syrian-Italian author, applying the topos of *theatrum mundi*. In their works, both Conrad and Spina seem to portray life in the heart of colonial Africa and Italian colonialism in Libya as acting on the stage of the theater of the world. Both writers also emphasize the transformation of the tragic colonial life of marionette characters into a kind of descent into hell, focusing on visual and acoustic aspects of the theatrical reality. The use of silence in Conrad's novel may be compared to mime theater, while the numerous voices in Spina's novel resemble operatic arias, mentioned *expressis verbis* in the analyzed work. Marlow's narrative voice, which in "Heart of Darkness" plays the role of a Greek chorus, strongly contrasts with the silence of the natives and the Bakhtinian polyphony of "Il giovane maronita". Both Conrad and Spina, exploring geopolitical reality and using metatheatrical techniques, unanimously condemn European colonialism.

**Keywords:** *Joseph Conrad, Alessandro Spina, colonialism, world theater*

Nel presente saggio intendo esplorare "Heart of Darkness" di Joseph Conrad, scrittore anglo-polacco, e "Il giovane maronita" di Alessandro Spina, autore siriano naturalizzato italiano, applicando la nozione del topos del *theatrum mundi*. Sia Conrad che Spina nelle rispettive opere sembrano presentare la vita nel cuore dell'Africa coloniale e il clima politico del nord Africa postcoloniale come un teatro, sul cui palcoscenico i loro protagonisti si trovano (in)volontariamente proiettati. Inoltre, entrambi gli scrittori transnazionali sottolineano la trasformazione della tragica vita coloniale dei protagonisti-marionette in una sorta di discesa agli Inferi, concentrandosi sull'aspetto visuale e acustico della realtà teatralizzata.

Nell'introduzione al suo libro "Theatrum Mundi: The History of an Idea" Lynda Christian afferma che il confronto del mondo con un palcoscenico e della vita con un'opera teatrale è uno dei luoghi comuni più ricorrenti nella letteratura europea<sup>1</sup>. La base di questa metafora è l'assunzione di una fondamentale opposizione esistente tra due sfere: quella divina e quella terrena. Sebbene il Regista dello spettacolo della vita muti nelle numerose varianti del topos, un aspetto è comune a tutte le versioni: un Essere onnipotente molto più grande dell'uomo sembra dirigere lo spettacolo della vita, interpretare i ruoli e controllare se gli attori umani recitano le parti preordinate. Questa potente Forza, sia essa Fortuna,

<sup>1</sup> L. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York 1987, p. VII.

Dio o Fato, vanifica tutti i futili tentativi degli attori umani di rifiutare il *profanum* della sfera inferiore, di usurpare il ruolo del Regista dello spettacolo della vita e di entrare nel *sacrum* della sfera superiore.

“Heart of Darkness” è stato spesso interpretato sia come un atto di accusa nei confronti del colonialismo europeo sia come una ricerca delle radici del Male. Marlow invita il lettore-spettatore a una sorta di viaggio negli Inferi del colonialismo bianco nel cuore dell’Africa nera e nell’abisso della mente umana. Egli ha deciso di presentare uno spettacolo dedicato allo sfruttamento coloniale dell’Africa, eufemisticamente definito processo di civilizzazione, perché le parole non sarebbero bastate a mostrare questo problema. Il pubblico – il Direttore delle Compagnie, l’Avvocato e il Contabile –, una personificazione dell’opinione pubblica europea, viene chiamato all’ascolto dalla voce narrante di Marlow che riesce a trasformare la propria vicenda personale in un’esperienza universale. Anche il lettore-spettatore si trova proiettato sul gigantesco palcoscenico della vita coloniale. Seguendo il monologo di Marlow, il lettore partecipa allo spettacolo dell’esistenza dei protagonisti-attori che sulla scena del grande teatro del mondo recitano la parte che è stata loro assegnata. I protagonisti inconsapevolmente accettano d’essere incatenati alla cieca determinazione delle marionette, costruendosi secondo forme imposte dagli altri. Il fatto che vengano costretti a recitare in un gigantesco teatrino di marionette li condanna a una fissità soffocante. Presentando il coro delle voci che circondano Kurtz come una *danse macabre*, Conrad evoca l’aspetto di *vanitas vanitatum* dell’esistenza mascherata.

Secondo Jadwiga Kotarska nel Medioevo la metafora del *theatrum mundi* era considerata una modifica del tema della *vanitas vanitatum*<sup>2</sup>. Sławomir Świontek osserva che nel Medioevo la teatralità si manifestava in *dances macabres* in cui la personificazione della Morte veniva presentata come regista dello spettacolo della vita. Świontek afferma inoltre che la distinzione teatrale tra attori e spettatori potrebbe essere considerata come una metafora di due mondi: il terreno e il peccaminoso, da un lato, e il divino e l’ideale, dall’altro. È stato Dio che ha assistito allo spettacolo e che ha permesso agli attori umani di recitare nel modo che desideravano. I registi della pièce della vita, nel Medioevo presentati come personaggi allegorici personificati, come il Peccato, il Male o la Morte, dovevano ricordare che nel Giorno del Giudizio ogni attore sarebbe stato giudicato dallo spettatore divino. La salvezza poteva essere raggiunta da un attore umano solo grazie alla corretta recitazione della sua parte<sup>3</sup>.

In “Heart of Darkness” il regista dello spettacolo della vita, a cui partecipano tanti attori-coloni, è appunto il Male. Il direttore generale era un “chattering

<sup>2</sup> J. Kotarska, *Theatrum mundi*, Sopot 1998, p. 8.

<sup>3</sup> S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, p. 66.

idiot”<sup>4</sup>, l’aspetto del capo contabile della Compagnia non era diverso da quello di un “hairdresser’s dummy”<sup>5</sup> e il mattonaio della Stazione Centrale viene paragonato ad un “papier-maché Mephistopheles”<sup>6</sup>. Marlow nota: “I became in an instant as much of a pretence as the rest of the bewitched pilgrims”<sup>7</sup>. La *danse macabre* coloniale sembra essere condotta da un “flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly”<sup>8</sup>. L’assurdità e la banalità del male vengono incarnate dalla figura demoniaca di Kurtz: un agente di prima classe, un genio universale, e una figura semidivinizzata caratterizzata da una voce forte e autoritaria. Marlow confessa al lettore: “A voice. He was very little more than a voice”<sup>9</sup>. Può essere utile inserire a questo punto un parallelo fra la condizione di Kurtz e la concezione del personaggio di Bachtin sviluppata da Giovanni Bottirolì nella sua riflessione critica.

In un suo recente studio, “La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del ‘non’”, Bottirolì sottolinea che nella cultura occidentale la logica che si presenta come la sola possibile è spesso una logica disgiuntiva o separativa secondo la quale i concetti devono avere confini rigidi e ben separati. Chiamandola la logica delle “buone separazioni”, Bottirolì pone l’enfasi sul fatto che “[p]er lo stile logico separativo, l’identità è la relazione che un elemento o un ente può avere soltanto con se stesso”<sup>10</sup>. A differenza della rigida logica disgiuntiva, quella congiuntiva viene esemplificata dalla tragedia greca, il cui eroe rappresenta il potere di spezzare l’unità del pensiero. L’identità del personaggio tragico consiste dunque nella relazione fra correlativi<sup>11</sup> interni (che riguardano un solo soggetto) e nel legame tra due modi di identità – coincidenza e non-coincidenza<sup>12</sup>. Descrivendo l’identità dell’eroe tragico come la relazione conflittuale tra identità e non-identità, Bottirolì la definisce come una relazione tra il modo della coincidenza e il modo della non-coincidenza con se stessi. La contraddizione, essendo la ribellione alla rigidità, la potenza della vita, e la radice di ogni vitalità, è la via del pensiero flessibile<sup>13</sup>, del pluralismo degli stili e della logica scissionale.

<sup>4</sup> J. Conrad, *Heart of Darkness*, Londra 1994, p. 33.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>10</sup> G. Bottirolì, *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Milano 2020, p. 15.

<sup>11</sup> Bottirolì differenzia i correlativi, che sono opposti non sintetizzabili, dai contrari, che sono opposti sintetizzabili.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 22.

L'essenza del personaggio tragico consiste in possibilità, il suo essere è poter-essere, e la sua identità è conflitto tra due modi – "A=A e non-A"<sup>14</sup>. L'identità è dunque relazione tra due identità e oggetto del desiderio di essere<sup>15</sup>. L'identità del personaggio tragico non può fare a meno del "non" oltrepassante, la non-coincidenza con sé, che secondo Bottioli è la vocazione più alta della condizione umana. Lo studioso sottolinea anche la differenza tra il "no", che è solo disgiuntivo, e il "non", che può essere congiuntivo, mettendo l'enfasi sulla forza liberatoria del "non"<sup>16</sup>. L'eroe tragico può anche sperimentare l'immersione nel Nulla durante la quale la rigidità della sua esistenza si scioglie. Così, l'esperienza del Nulla, la nientificazione, diventa il liberatore, perché il Nulla è la scissione dell'indiviso<sup>17</sup>.

Kurtz, un eroe tragico che al paradiso della coincidenza preferisce l'inferno della non-coincidenza<sup>18</sup>, costituisce dunque a pieno titolo un personaggio paradossale, privo di medietà, è la congiunzione tra due estremi: un vertice superiore (l'intelligenza) e un vertice inferiore (orge, massacri). Egli incarna una dissonanza nell'identità, un'inquietudine che lo apre e lo espone, rappresentando "un viaggio verso il legame degli opposti"<sup>19</sup>. Kurtz non rimane chiuso nei suoi confini, ma risponde alle seduzioni del Nulla, la perfezione del quale esercita un fascino. È perfettamente consapevole delle potenzialità liberatorie della conoscenza e comprende benissimo che la perfezione include l'abisso. Essendo un'incarnazione dell'abisso, questo personaggio oltrepassante muore, mormorando solo "L'orrore! L'orrore!"

Kurtz, una forza modellizzante e un'incarnazione di tormentante scissione, costituisce un modello da interpretare per Marlow. Quest'ultimo non è un soggetto semplice, indiviso, che coincide con se stesso, ma, come Kurtz, un'identità oltrepassante. Il protagonista-narratore, che vive nella medietà quotidiana, ma desidera di oltrepassare i propri confini, confessa al lettore: "The snake had charmed me"<sup>20</sup>. Conrad delinea una visione conflittuale di Marlow, per cui l'Africa introduce la possibilità di andare oltre e di oltrepassare se stesso. Immerso in una strana logica onirica, nel cuore di tenebra egli sperimenta un'esperienza nientificante, durante la quale tutti i confini svaniscono. A differenza dell'Arlecchino, che rappresenta l'identificazione, Marlow può simboleggiare l'interpretazione. La sua forza emerge nel rifiuto di recitare la propria parte sul gigantesco palcoscenico del *theatrum mundi* e nel desiderio dell'indipendenza.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>18</sup> G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino 2006, p. 298.

<sup>19</sup> Bottioli, *La prova*, p. 55.

<sup>20</sup> Conrad, *Heart*, p. 12.

È da notare che agli altri coloni-marionette, per esempio al capo contabile della Compagnia o all'Arlecchino, manca la consapevolezza. Sepolti nei loro ruoli, simili a morti viventi, essi non sono consapevoli del gioco in cui sono coinvolti e della loro assurda esistenza senza senso. La condizione del capo contabile della Compagnia è quella di un fantoccio senza qualità: "His appearance was certainly that of a hairdresser's dummy"<sup>21</sup>. Invece l'Arlecchino, "covered with patches all over, with bright patches, blue, red and yellow, – patches on the back, patches on the front, patches on elbows, on knees"<sup>22</sup>, assomiglia a una figura della commedia dell'arte.

Poiché l'esperienza del carnevale è evocativa della teoria di Michail Bachtin, un breve riferimento al suo concetto del carnevale sembra importante per l'ulteriore interpretazione del ruolo dell'Arlecchino. Secondo Bachtin, il carnevale è caratterizzato dal fatto che il mondo viene messo sottosopra, così come dalla libera mescolanza di alto e basso, virtuoso e vizioso, bello e brutto, routine quotidiana e maschera festiva. Bachtin afferma anche che durante il periodo del carnevale il singolo individuo si sente parte della collettività e che ogni gerarchia è invertita. Rivelando la natura ingannevole dell'ipocrisia che governa la società umana, la mascherata, paradossalmente, smaschera ogni tipo di inautenticità. Offrendo anti-immagini di fissità prestabilite, l'evento carnevalesco destabilizza l'ordine del teatro del mondo e ne incoraggia il sovvertimento, la trasformazione in un mondo sottosopra. Mentre il caos del mondo carnevalesco sfida tutte le forme fisse, questo evento discontinuo, estraneo, a volte persino allucinatorio, può svolgere una funzione catartica e dirompente<sup>23</sup>.

L'Arlecchino costituisce una parodia della vita coloniale che diventa una mascherata. Rappresentando la libera mescolanza del carnevale e il conflitto tra livelli, l'Arlecchino è un soggetto plastico, senza forma. La sua identità viene presentata come identificazione e determinata dal suo rapporto con Kurtz, che per lui diventa un modello. All'Arlecchino può essere applicata la definizione dell'identificazione presentata da Bottiroli. Secondo lo studioso l'identificazione è un processo in cui un soggetto X viene modellizzato in misura variabile da un altro soggetto. L'identità è dunque la relazione tra due soggetti, il primo dei quali è abbastanza plastico per venir modificato dall'altro<sup>24</sup>. Bottiroli interpreta Kurtz come la Cosa in senso lacaniano (l'oggetto della pulsione che eccede ogni definizione), identificando nell'Arlecchino il doppio di Kurtz<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>23</sup> T. Castle, *The Carnivalization of Eighteenth Century English Narrative*, in: *Publications of the Modern Language Associations of America*, 1984, 99, p. 913.

<sup>24</sup> G. Bottiroli, *La prova*, p. 27.

<sup>25</sup> G. Bottiroli, *Heart of Darkness e la teoria lacaniana dei registri*, "Anglistica Pisana", 2017, 14, 1-2, p. 20.

In “Heart of Darkeness” un significato emblematico viene dato alla dicotomia maschera/nudità del volto. Esaminando la metafora metateatrale utilizzata nell’opera conradiana, si può mettere in evidenza che mentre agli europei mascherati, caratterizzati dalla loro vuotezza, manca uno sguardo penetrante, gli sguardi degli indigeni penetrano oltre le maschere – nell’interiorità dei personaggi. In “Heart of Darkeness”, il silenzio attraverso il quale si esprimono gli indigeni sembra svolgere la stessa funzione che assume nel teatro dei mimi. Conrad pone l’enfasi sulla nudità dei loro volti e sulla profondità dei loro sguardi:

*These moribund shapes were free as air – and nearly as thin. I began to distinguish the gleam of the eyes under the trees. Then, glancing down, I saw a face near my hand. [...] [S]lowly the eyelids rose and the sunken eyes looked up at me, enormous and vacant, a kind of blind, white flicker in the depths of the orbs, which died out slowly<sup>26</sup>.*

Marlow descrive le forme moribonde in un luogo che acquista i contorni di uno spazio infernale. Confessa al lettore: “[I]t seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno”<sup>27</sup>. Applicando l’epifania del viso di Emmanuel Lévinas alla condizione di queste forme moribonde, Małgorzata Grzegorzewska sottolinea che lo sguardo penetrante degli indigeni può essere concepito come “rivelatore” di un profondo significato. Grzegorzewska osserva che l’incontro con l’Altro è come uno sparo da una distanza molto breve<sup>28</sup>. Lévinas pone l’enfasi sulla nudità del viso e sulla sua esposizione senza difesa, sottolineando che questa faccia indica, chiede, chiama, la morte dell’Altro accusa, il volto dell’Altro richiede la responsabilità della sua morte<sup>29</sup>. Lo sguardo dell’Altro porta Marlow ad un’illuminazione grazie alla quale egli comprende se stesso e il mondo circostante. Esaminando l’esperienza della morte-in-vita, Marlow resta senza parole dinanzi al continuo sfruttamento della popolazione locale da parte della razza bianca. Il protagonista, illuminato dall’insopportabile sguardo accusatorio dell’Altro, riesce a suscitare anche nel lettore-spettatore uno stato di perplessità.

A mio parere in “Heart of Darkeness” c’è un rapporto tra l’atto di guardarsi nello specchio degli occhi degli indigeni e la riflessione che scaturisce da questo momento epifanico. Siccome lo specchio demistificante degli occhi degli indigeni rappresenta la scomparsa della bellezza della vita e l’inevitabilità della morte, esso costituisce uno dei simboli della *vanitas vanitatum*. Non a caso, quindi, Conrad applica questo strumento per proiettare il lettore nella dimensione simbolica della

<sup>26</sup> J. Conrad, *Heart*, pp. 24-25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>28</sup> M. Grzegorzewska, *Światłocienie. Osiem odśłon Słowa w literaturze brytyjskiej od Hopkinsa do Hughesa*, Cracovia 2016, p. 88.

<sup>29</sup> E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, Cracovia 2008, p. 267.

morte-in-vita. Dopo il momento epifanico, il mondo dei nomi farseschi, “where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb”<sup>30</sup>, non sembra che “some picture of a massacre or a pestilence”<sup>31</sup>. In conseguenza del momento illuminante attraverso lo specchio degli occhi si rivela anche la presenza della “chain-gang”<sup>32</sup>. Non a caso, dunque, Marlow mette in evidenza che “they had faces like grotesque masks – these chaps”<sup>33</sup>. Acquistata l'autocoscienza, il narratore non è più capace di identificarsi con il gruppo di “faithless pilgrims”<sup>34</sup> devoti all'avorio. Applicando la nozione del topos del *theatrum mundi* alla condizione di Marlow, si può constatare che lui non partecipa più al gioco delle maschere. Restando nella metafora teatrale, Richard Ambrosini nota: “Come Pinocchio, il pupazzo è diventato un essere umano”<sup>35</sup>.

Non più una marionetta umana, Marlow sostituisce la sua volontà di illimitatezza e d'infinito con l'accettazione della sua finitezza. Il suo viaggio nel cuore di tenebra lo porta a raggiungere uno stato di non-desiderio e trasforma la sua vita attiva in una vita contemplativa. Paragonato a un “Buddha preaching in European clothes”<sup>36</sup>, il protagonista rivela al lettore-spettatore: “I have a voice, too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced”<sup>37</sup>. Raggiunta la saggezza, il protagonista, come Kurtz, diventa solo una voce. A differenza dell'oltrepassamento distruttivo di Kurtz, però, quello di Marlow è creativo – si esprime nell'arte. Approfondendo il tema del “viaggio verso l'informe” e della volontà di potenza, Giovanni Bottiroli osserva: “E l'arte, forma suprema della volontà di potenza, è l'oltrepassamento di tutte le rigidità del linguaggio. È la Grande Flessibilità”<sup>38</sup>. Raccontando il suo rapporto con Kurtz al pubblico e diventando una voce narrante, Marlow sperimenta se stesso come artista. La sua ricerca di non-coincidenza e il desiderio della creatività si realizzano in un naufragio nell'arte.

La voce narrante di Marlow, che svolge il ruolo del coro greco in “Heart of Darkness”, e il silenzio degli indigeni possono essere contrastati con la polifonia bachtiniana del “Giovane maronita”. Come in “Heart of Darkness”, anche nel “Giovane maronita”, un romanzo di Alessandro Spina (1927-2013) che ha ricevuto poca attenzione critica e sembra essere ignorato nelle attuali ricerche accademiche, tutto sembra sperimentato, sofferto e saggiato. Nel 1890 Konrad Korzeniowski

<sup>30</sup> J. Conrad, *Heart*, p. 20.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>35</sup> R. Ambrosini, *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Roma 2019, p. 138.

<sup>36</sup> Conrad, *Heart*, p. 10.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>38</sup> Bottiroli, *Heart of Darkness e la teoria*, p. 16.

parte per il Congo per ritornare in Inghilterra dopo sei mesi, ammalato e deluso dal colonialismo. Il ricordo e le conseguenze fisiche dell'avventura africana lo perseguitano come un incubo per tutta la vita. Ugualmente significativo appare il fatto che Spina, un scrittore cosmopolita che ha vissuto e lavorato per tanti anni nel nord Africa e per cui la vita a Bengasi è stata dura, descrive nel “Giovane maronita” le vicende della dominazione italiana in Libia. Pubblicato nel 1971, “Il giovane maronita” fa parte del “ciclo africano”. Infatti, quest'opera è costruita attorno a inquietanti riferimenti al clima politico del nord Africa postcoloniale e alla prima fase dell'occupazione italiana in Cirenaica. Ritengo che sia interessante comparare la novella conradiana con il romanzo spiniano visto che entrambi gli scrittori esplorarono gli abissi della mente umana e nutrirono entrambi un profondo pessimismo per l'imperialismo e la società teatralizzata. Come *tertium comparationis* mi propongo di trattare le metafore metateatrali usate in entrambe le opere e il ruolo dell'acquire consapevolezza della propria condizione.

L'universo monologico di Marlow è in contrasto con quello dialogico del “Giovane maronita”. Mentre la novella conradiana può essere percepita come un montaggio di voci, il romanzo spiniano è caratterizzato da una pluralità di voci divise, internamente dialogiche: nessun punto di vista si impone definitivamente sugli altri. “Il giovane maronita” può dunque essere considerato un romanzo polifonico, secondo la definizione di Bachtin. Nei brani polifonici di musica c'è una linea melodica immediatamente seguita da altre linee, alcune delle quali supportano la voce principale, mentre altre sono considerate come controparti. È per le numerose voci che si completano a vicenda e gettano luci diverse sulla linea melodica principale che il brano acquisisce profondità ed è aperto a varie interpretazioni. Un caso simile si verifica con brani di scrittura polifonici. La polifonia nel romanzo si riferisce non solo alla semplice co-presenza di voci armonizzanti, ma anche alla piena e indipendente validità di tutte le voci. Secondo Bachtin nei romanzi polifonici c'è una forte tendenza al dialogo. È possibile ascoltare più voci e ciascuna di esse rappresenta una versione alternativa della verità. Bachtin afferma inoltre che i testi polifonici non dipendono dalla centralità di una singola voce autorevole, ma, al contrario, incorporano una ricca pluralità e molteplicità di voci e punti di vista, che continuano a competere per la supremazia.

Francesco Rognoni nell'articolo intitolato “Fuga in Franciacorta. Alessandro Spina e Joseph Conrad” mette in evidenza come “Il giovane maronita” costituisca un mosaico di diverse voci – militari italiani, ribelli arabi, e mercanti stranieri<sup>39</sup>. A differenza di “Heart of Darkness”, che può rappresentare lo stile lineare in cui si sottolineano il contorno e la separazione, nel “Giovane maronita” l'attenzione di Spina si focalizza sullo stile pittorico che accentua la fusione dei vari elementi.

<sup>39</sup> F. Rognoni, *Fuga in Franciacorta. Alessandro Spina e Joseph Conrad*, “L'analisi linguistica e letteraria”, 2014, 22, 1-2, p. 21.

Un grande appassionato dell'opera lirica, Spina presenta le voci di vari personaggi – libici, occupanti, mercanti – come se fossero arie d'opera. Ritratti attraverso i suoni, piuttosto che con le parole, i protagonisti non costituiscono personaggi riflessivi. Il tentativo di Spina di dipingere con i suoni dà origine a una serie di immagini musicali dei coloni italiani. Uno dei protagonisti spiniani, colonnello Romanino, sottolinea: "L'orchestra cerca di tenere tutte queste maschere-personaggi in sua mano, sostituisce alle trame della storia una trama musicale"<sup>40</sup>. Secondo il Generale delle Stelle, uno degli occupanti, i protagonisti dell'opera spiniana sono solo voci condotte da una mano invisibile: "Semereth *baritono*, Ferdinando *tenore*, Zulfa *soprano*, lo zio materno *basso*, la veneziana *contralto*... [...] Giuseppe Verdi ne avrebbe fatto un operone con balletti, cori"<sup>41</sup>. Il Generale confessa al Capitano Martello: "L'unica forma d'arte per la quale io ho una sorta di vocazione è l'opera: l'unica, nella nostra storia recente, che eviti l'accademia e le miserabili virtù del nostro tempo, come fanno invece poesia e narrativa"<sup>42</sup>.

Spina, caratterizzato da una sensibilità transculturale, non solo ascolta, ma anche dialoga in tutta la struttura del romanzo con i suoi personaggi – sia con i coloni che con gli indigeni. Rognoni definisce l'opera spiniana un "romanzo-conversazione", un melodramma risorgimentale, e un dramma della Libia rivoluzionaria<sup>43</sup>. Lo studioso nota anche che "Il giovane maronita" è un romanzo "dalla struttura molto complessa, manifestamente artificiosa, cui concorrono, oltre ai capitoli propriamente narrativi, una miriade di citazioni da fonti documentarie e letterarie, e vere e proprie scene di teatro"<sup>44</sup>. I protagonisti del "Giovane maronita" sono presentati come uomini senza qualità che si trovano involontariamente proiettati sul palcoscenico di un grande *theatrum mundi*. Ingannati dalla qualità mistificatoria delle apparenze e troppo vani per fare alcuna forma di autoriflessione, non sanno distinguere fra la finzione del teatro e l'autenticità della vita. Essendo figure *pars pro toto* e accettando inconsapevolmente il ruolo che viene loro imposto, essi rappresentano l'incatenamento all'esistenza teatralizzata. Persa la spontaneità e l'autenticità dell'agire, l'espressione fissa della maschera diventa un simbolo lampante dell'esistenza dei coloni-marionette imprigionata nella forma statuaria.

È anche da notare che l'uomo-marionetta, assumendo la sua parte nella società postcoloniale, non ritrova dentro se stesso altro che il riflesso del cieco e incontrollabile gioco delle maschere. Appunto, nel "Giovane maronita" non si vive ma si recita e si canta, camminando eternamente tra essere e sembrare

<sup>40</sup> A. Spina, *Il giovane maronita*, Milano 1971, p. 25.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>43</sup> F. Rognoni, *Fuga*, p. 24.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 20.

sulla scena del *theatrum mundi* postcoloniale. Emile, uno dei protagonisti, “[n]on era neanche più un mercante, ma uno di quegli ufficiali che passavano come bambole per la città”<sup>45</sup> e Olghina pone l’enfasi su “una nostalgia di realtà, come se questa città abbia le dimensioni illusorie del sogno o della scena”<sup>46</sup>. Da una parte l’uomo è troppo vano, dall’altra troppo timoroso di rompere il continuo gioco di maschere che caratterizza la società postcoloniale rappresentata come una irriflessiva *vanity fair*.

Il riferimento al famoso romanzo di William M. Thackeray appare essenziale per analizzare il romanzo di Spina. Nell’introduzione a “Vanity Fair” l’autore si presenta come “the Manager of the Performance”<sup>47</sup>, invitando il lettore a guardare il suo spettacolo. Thackeray allude al mondo chiamandolo *vanity fair*, cioè un posto dove uomini-marionette si dedicano pienamente alla continua recitazione. È significativo che, come Thackeray, anche Spina utilizzi il topos del *theatrum mundi* per illustrare la condizione umana ridotta a una parte da recitare in un gigantesco spettacolo. La differenza sta, però, nel fatto che in “Vanity Fair” ai personaggi non manca la consapevolezza, anzi, essi sono pienamente consapevoli del gioco. Per esempio Becky Sharp, un’ipocrita che prova a raggiungere i suoi scopi ad ogni costo, gioca il ruolo di una donna sensibile e vulnerabile. Anche George Osborne, per cui ricchezza e fama sono le cose più importanti nella vita, consapevolmente recita la parte del *gentleman*. Il romanzo di Thackeray finisce con una riflessione pessimistica: “Ah! Vanitas vanitatum! Which of us is happy in this world”<sup>48</sup>. L’autore pone l’enfasi sul fatto che l’esistenza umana ridotta alla dimensione di uno spettacolo, sebbene possa sembrare la felicità, non è che una specie di morte.

Anche all’esistenza mascherata del protagonista, il Capitano Martello, viene dato un aspetto mortuario. Il personaggio, un uomo sepolto nel suo ruolo, si condanna inevitabilmente all’esperienza della morte-in-vita. È da sottolineare che, come nella novella di Conrad, anche nel romanzo di Spina la condizione di prigioniero della vita teatralizzata da individuale si fa collettiva. Presentando il Capitano Martello come una figura *pars pro toto*, Spina pone l’enfasi sull’universalità dell’esperienza del protagonista. Il romanzo spiniano mette in evidenza il fatto che la forma limitatrice del teatro che regola l’esistenza umana la rende banale. Vivendo continuamente in una dimensione di dormiveglia, Martello non è capace di creare un rapporto fiducioso con la realtà. Ribellandosi alla sua condizione di marionetta sul palcoscenico del *theatrum mundi*, il Capitano si smarrisce in un

<sup>45</sup> A. Spina, *Il giovane*, p. 134.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>47</sup> W. Thackeray, *Vanity Fair*, Londra 2001, p. 15.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 809.

gioco di illusioni che ammantano la sua vita. A differenza di Martello, però, gli altri protagonisti sono molto più vani e attaccati alla *vanity fair* di cui fanno parte.

La condizione del prigioniero di una vita teatralizzata viene metaforicamente evocata dal ballo in maschera presentato all'inizio del romanzo. Infatti, al tema del mascheramento viene dato un vasto significato emblematico nel romanzo di Spina. È anche significativo che sia Conrad che Spina evocano la dimensione di vanità dell'esistenza mascherata attraverso la carnevalizzazione. La Signora Ferrara, partecipando al ballo di Carnevale, nota: "I ritmi del tango suonano come le trombe degli arcangeli. Il Carnevale è mimesi del Giudizio. E che altro è il teatro poi se non mediazione fra questo e quello?"<sup>49</sup>. È da notare che il brano di Spina richiama la vita carnevalesca bachtiniana. Il concetto bachtiniano del carnevale può essere considerato come una celebrazione della liberazione da tutto ciò che è fisso e completo. In "Rabelais and His World" Bachtin esplora la relazione tra una staticità imposta dall'alto e un desiderio di cambiamento dal basso<sup>50</sup>. Inoltre, l'atteggiamento carnevalesco sembra cercare tutto ciò che non è menzionato *expressis verbis* nel testo, concentrandosi su ciò che rimane implicito. Per quanto possa sembrare sorprendente, Bachtin guarda il carnevale dal punto di vista retorico, identificando un fenomeno sociale con un realismo grottesco. Secondo Bachtin, il carnevale, che può essere considerato un teatro senza alcun confine tra palcoscenico e galleria, celebra la mutevolezza, l'incompletezza e la relatività di tutte le forme della vita non carnevalesca. Abbastanza sorprendentemente, l'affermazione di Bachtin che il carnevale è la vita stessa, modellata su un certo schema di spettacolo<sup>51</sup>, sembra suggerire che questo fenomeno sia considerato una manifestazione del dinamico e dello spontaneo.

Nel "Giovane maronita" la maschera carnevalesca assume un significato simbolico molto ampio. Alludendo continuamente a un gioco di maschere, Spina trasforma la vita teatralizzata di Martello in una sorta di discesa agli Inferi. Il protagonista viene presentato come un consapevole eroe tragico imprigionato in un ordine sclerotizzato. Egli si ritiene un uomo aperto al dialogo con l'Altro, caratterizzato da una grande empatia per gli indigeni e dai forti tormenti morali. "[T]urbato fino all'ossessione dalla inammissibile illegittimità della propria presenza" in Libia<sup>52</sup>, Martello non vuole sottomettere gli indigeni e si ribella contro lo spirito italico di conquista. Il giudizio di Martello, però, si sviluppa in contrasto con quello degli altri occupanti italiani. Vivendo la vita illusoria in un teatrino di marionette ed essendo consapevole della propria condizione, Martello

<sup>49</sup> A. Spina, *Il giovane*, p. 32.

<sup>50</sup> K. Clark e M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Massachusetts 1984, p. 298.

<sup>51</sup> M. Bachtin, *Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel*, in: *The Dialogic Imagination*, Austin 1981, p. 3.

<sup>52</sup> F. Rognoni, *Fuga*, p. 21.

rigetta la futilità della vita teatralizzata. La consapevolezza dell'imprigionamento nella staticità che ne deriva lo conduce all'isolamento e all'alienazione. Così la figura di Martello entra nella dimensione simbolica dello straniero, perché il personaggio diventa l'emblema dell'individuo diviso in se stesso e da se stesso, condannandosi inevitabilmente alla solitudine. Martello, che non partecipa più al gioco delle maschere, sottraendosi al proprio ruolo sociale, diventa fino in fondo un *outcast*. Applicando le parole di Bachtin alla condizione di Martello, si può constatare che il Capitano, che non coincide con se stesso, assomiglia ai personaggi dostoevskijani. All'esistenza del protagonista sono anche applicabili le parole di Bottirotti che indaga sull'oltrepassamento degli eroi tragici. Il Capitano, come Kurtz e Marlow, costituisce a pieno titolo una tragica figura oltrepassante.

Il Capitano Martello, così come Kurtz, risponde alla “vocazione” all'oltrepassamento distruttivo. Rognoni sottolinea che la vocazione al suicidio costituisce un motivo ricorrente nei romanzi di Spina<sup>53</sup> e che il Capitano risponde a questa vocazione. A giudizio di Rognoni il romanzo è dominato dal motivo conradiano della fuga<sup>54</sup>. Nella terminologia musicale la fuga è una forma polifonica caratterizzata dalla presenza di linee melodiche indipendenti che si combinano o, in altre parole, dialogano tra loro. Però, nel “Giovane maronita” la possibilità del dialogo tra i coloni e gli indigeni sfugge. Giustamente, dunque, osserva il Generale delle Stelle, usando anche delle metafore legate al teatro: “Fra noi e quelli [indigeni] (le ricordo) c'è una barriera anche più inviolabile che fra platea e palcoscenico”<sup>55</sup>, sottolineando che quello di Semereth è “un interminabile monologo” e che il tentativo del Capitano Martello “di tramutare il monologo in dialogo è fallito”<sup>56</sup> nonostante il suo “discreto talento teatrale”<sup>57</sup>. Martello, “un eroe sfuggente, trasgressivo”<sup>58</sup> a cui è sfuggito un potenziale dialogo, si suicida nelle rovine dell'antica necropoli greca. La morte di Martello assume il valore simbolico della liberazione dalle convenzioni e della ribellione alla rigidità. In un gesto estremo di protesta il protagonista del romanzo di Spina rigetta l'atteggiamento di chiusura al dialogo e sceglie una sconvolgente apertura e autenticità. Sperimentando la nientificazione, Martello accetta la morte come liberatrice dall'assurdità della vita teatralizzata.

L'analisi comparativa della novella di Conrad e del romanzo di Spina rivela numerose somiglianze tra le due opere. Entrambi gli scrittori mostrano l'esistenza inconsapevolmente imprigionata nella rigidità della maschera come una forma di morte-in-vita. Applicando la nozione del topos del *theatrum mundi*, sia Conrad

<sup>53</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>55</sup> A. Spina, *Il giovane*, p. 93.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>58</sup> F. Rognoni, *Fuga*, p. 23.

che Spina presentano i loro protagonisti come attori che sulla scena del grande teatro del mondo recitano la parte che è stata loro assegnata. Il silenzio nella novella conradiana sembra avere la stessa funzione comunicativa che assume nel teatro dei mimi, mentre le numerose voci nel romanzo spiniano assomigliano a arie d'opera, menzionate *expressis verbis* nel "Giovane maronita". Sia Conrad nella sua novella che Spina nel suo romanzo, addentrandosi nella realtà geopolitica e avvalendosi di metafore metateatrali, condannano il colonialismo europeo.

## Bibliografia

- Ambrosini Richard, *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Roma 2019.
- Bachtin Michail, "Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel", in: *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin 1981.
- Castle Terry, *The Carnivalization of Eighteenth Century English Narrative*, "Publications of the Modern Language Associations of America" 1984, 99, pp. 903-916.
- Clark Katerina e Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Massachusetts 1984.
- Bottiroli Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino 2006.
- Bottiroli Giovanni, "Heart of Darkness e la teoria lacaniana dei registri", *Anglistica Pisana* 2017, 14, 1-2, pp. 13-26.
- Bottiroli Giovanni, *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del 'non'*, Milano 2020.
- Christian Lynda, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York 1987.
- Conrad Joseph, *Heart of Darkness*, Londra 1994 [1899].
- Grzegorzewska Małgorzata, *Światłocienie. Osiem odsłon Słowa w literaturze brytyjskiej od Hopkinsa do Hughesa*, Cracovia 2016.
- Kotarska Jadwiga, *Theatrum mundi*, Sopot 1998.
- Lévinas Emmanuel, *O Bogu, który nawiedza myśl*, Cracovia 2008.
- Rognoni Francesco, "Fuga in Franciacorta. Alessandro Spina e Joseph Conrad", *Lanalisi linguistica e letteraria* 2014, 22, 1-2, pp. 15-28.
- Spina Alessandro, *Il giovane maronita*, Milano 1971.
- Świontek Sławomir, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Thackeray William, *Vanity Fair*, Londra 2001[1848].