



Come guardano gli occhi dell'Occidente? Uno sguardo non politico/ Non uno sguardo politico

di Marialuisa Bignami

OSSERVAZIONI DI APERTURA

Uno sguardo non politico/non uno sguardo politico: vedrà il lettore quale dei due sottotitoli corrisponde meglio alla lettura di *Under Western Eyes* che segue e che non ha certo la pretesa di essere un'analisi esaustiva: essa sceglie anzi intenzionalmente e semplicemente di schierarsi da una parte, forse inusuale. Non è per proporre un banale gioco di parole, né per orrore o rifiuto, per principio, della politica o, ancora, a causa di una presunta inapplicabilità della categoria del "politico" al dominio della letteratura, che abbiamo composto questa formula d'apertura e che non riteniamo, quindi, di condurre una lettura di *Under Western Eyes* secondo tale criterio. Sia chiaro, potrebbe essere una lettura perfettamente legittima, quella politica, e anzi assai fruttifera, nel caso di altri testi, che pure appartengano alla sfera creativa – romanzi, insomma. Si dovrebbe tuttavia trattare, sulla falsariga di ciò che Guetti propone per il romanzo d'avventura, di romanzi dalla struttura assai semplicemente binaria, con un conflitto morale assai semplificato, che veda un personaggio che incarna il principio del bene e il suo nemico che sta per quello del male, i quali mettano quindi in scena un



unico primordiale contrasto di valori, assai differenti quindi ed assai più elementari di quanto riveli la struttura del nostro romanzo. Come dice il critico americano a proposito dei romanzi di avventura della serie di Allan Quatermain¹: essi, nel loro contrasto semplificato, possono essere facilmente avvicinati alla letteratura sensazionalistica, “a reader encounters two dominant moral attitudes and similarly two attitudes of feeling or emotional response” (Guetti 1960: 5). Inoltre, sempre seguendo la guida di Guetti, potremmo notare che si dovrebbe comunque trattare di romanzi espressi in un linguaggio privo di espressioni polisemiche, quindi privo di interessanti sfumature di ambiguità. Al contrario delle semplificazioni del romanzo d’avventura, di evasione o di terrorismo, “there is more to Conrad’s writing than story” (Guetti 1960: 10): non è quindi la semplice storia a forti tinte e contrasti netti, che noi cerchiamo quando leggiamo Conrad, bensì piuttosto il contesto in cui si esprime e si manifesta la psicologia dei personaggi. Se questo principio della lettura politica è il livello narrativo ammesso, esso ci pare un criterio del tutto inadeguato e insufficiente per dar conto, in modo appropriato, di un romanzo conradiano in genere e di *Under Western Eyes* in particolare. Lo scopo del presente saggio sarà allora quello di proporre – e di tentare di sondare e suggerire perché ciò avvenga – quale sia la chiave di lettura che faccia massimamente parlare il complesso testo che ci siamo posti davanti agli occhi.

Qui, nel luogo delle premesse, giova anche aggiungere subito che, da un punto di vista delle scelte critiche, cercheremo di mantenere la massima indipendenza di giudizio rispetto alle letture più ampie che cercano di dare risposta alle grandi domande sollevate dal testo durante i cento anni della sua vita (fu infatti pubblicato per la prima volta a Londra nel 1911 da Methuen). Non ci sentiremo vincolati ad aderire – e a darne conto – agli esiti e ai risultati minuti di tutte le numerosissime ricerche parziali o di seconda istanza, che sono state condotte da ogni sorta di studiosi professionali e di lettori volenterosi dilettanti durante quei medesimi cento anni. Il fatto che noi non ne vogliamo fare una lettura politica, non implica che esso non sia poi, per peculiari caratteristiche della storia narrata, un romanzo di contenuto anche politico, un contenuto che andremo esaminando a tempo e luogo: semplicemente vogliamo subito anticipare, per portare questa premessa a conclusione, quello che è il nostro assunto fondamentale, perché è piuttosto esaminandolo come romanzo di tipologia psicologica che esso rivelerà al tempo stesso tutta la sua autonoma ricchezza così come il suo nesso col più generale discorso narrativo conradiano. Per un’interessante lettura psicologica, seppur diversa dalla nostra, si può vedere Lothe 1985: 118-131.

LE STORIE LETTERARIE

¹ Protagonista di una serie di romanzi di Henry Rider Haggard (1856 - 1925), i più famosi dei quali sono *King Solomon’s Mines* (1885), *Allan Quatermain* (1887), *She* (1887).



Benché non si tratti di certo, con *Under Western Eyes*, di un romanzo nuovo o poco conosciuto, potrà comunque servire ai nostri fini indugiare brevemente col lettore su alcuni fatti salienti della sua trama: come a dire che potrà essere utile fornire un riassunto per sommi capi, perché è facile trovarne, nella critica, la presentazione subito falsata quanto all'importanza relativa da attribuire alle varie istanze messe in campo dall'autore. Perché vi sia da parte nostra questo bisogno di ristabilire il vero messaggio del romanzo, cioè il cercare di capire quale sia la ragione per cui Conrad lo apre con una Parte Prima che potrebbe appartenere di diritto alla letteratura sensazionalistica, salvo poi interrompere bruscamente il racconto d'azione e farlo seguire da una lunga attività riflessiva nelle Parti Seconda e Terza, sarà dunque oggetto di indagine: la risposta ad un tale quesito costituirà infatti l'argomento e lo scopo del presente saggio. La domanda ci appare particolarmente cogente se attingiamo, per una opportuna conoscenza del romanzo, a quei testi per necessità un po' spicci, ma a cui tutti ricorriamo per una prima informazione, che sono le storie letterarie: soprattutto quelle italiane infatti finiscono con l'essere il primo, il più comune e il più usato mezzo di diffusione del sapere letterario a livello istituzionale e perciò vogliamo esaminarle subito, come esempio di critica di primo approccio; non avremo poi l'ardire di tediare i nostri lettori con una completa e dettagliata rassegna bibliografica. Non intendiamo ovviamente con questa analisi assai parziale emettere un giudizio generale sugli studi storico-letterari relativi alla cultura inglese e tanto meno pronunciare sentenze sui loro autori; semplicemente vogliamo rilevare come essi collochino il nostro romanzo nel panorama dei sottogeneri.

A parte il primo manuale in ordine cronologico, quello di Mario Praz (Praz 1937), che non fa alcun cenno al nostro romanzo, varrà la pena di vedere, ad esempio, quali parole Franco Marengo faccia seguire alla propria trattazione di *The Secret Agent* (1907), il romanzo, esso pure di ambiente urbano, la cui pubblicazione precede di poco quella del nostro. Quest'ultimo viene dunque così introdotto:

Ancora politica è l'ambientazione di *Under Western Eyes* (1909), tra i rivoluzionari fuorusciti dalla Russia zarista [...]. Due le anime a confronto: quella 'barbara' e universalizzante dell'Europa orientale, e quella civile ma timida, disgregata, incapace di slanci dell'Occidente – di quest'ultima è lo 'sguardo' che osserva e la voce che racconta, creando lo scompenso fra significante e significato cui Conrad ci ha abituati. Il protagonista è un intellettuale mediocre che il destino innalza improvvidamente a un ruolo più alto di quello che gli è proprio, e che a questa chiamata risponde diventando spia e delatore. (Marengo 1996: 52)

Appare chiaro da questo breve estratto del testo storico-letterario che si intende mantenere il discorso all'interno della categoria del politico.

Più recente dell'ampia opera curata da Marengo, è quella monumentale di Franco Marucci, interamente di suo pugno. In quest'ultima, così viene presentato il nostro



romanzo: “*Under Western Eyes* costituisce un dittico con *The Secret Agent* [...] nel segno di un’ossessione conradiana per la rivoluzione [...]. La Russia vantava il triste primato della monarchia più oscurantista e assoluta e le sue turbolenze interne sfociavano in continui attentati riusciti e falliti ad alti esponenti del regime zarista” (Marucci 2006: 1109). Si fa poi cenno ad una cosiddetta “letteratura sensazionale”, a cui il testo apparterebbe e si conclude passando obbligatoriamente per il Dostoevskij di *Delitto e castigo* (un testo ed un autore a nostro parere del tutto sopravvalutati come fonte di Conrad, anche se non è questo il luogo in cui occuparsene).

L’anno seguente vede la luce la traduzione italiana della storia letteraria di Andrew Sanders, in due volumi. L’opera, originariamente pubblicata nel 2000 da Oxford University Press, entra a far parte di diritto della nuova cultura in cui è stata inserita, benché ovviamente non possa fare a meno di portarsi con sé la propria eredità culturale: con una certa sorpresa constatiamo infatti che Conrad vi è accostato ad autori di letteratura dell’impero, quali Edward Morgan Forster e, soprattutto, Rudyard Kipling, portatore di un’ideologia del tutto estranea al nostro autore. A proposito del nostro romanzo, così Sanders lo presenta: “In *Under Western Eyes* (Sotto gli occhi dell’Occidente, 1911) [Conrad] scrive della pericolosa instabilità della società sotto l’autocrazia russa, ma la sua personale avversione per la Russia e tutto ciò che è russo fa sembrare il suo racconto una reazione capricciosa a temi già affrontati, in particolare da Dostoevskij” (Sanders 2001: 178).

LA TRAMA

Tornando ora alla procedura, cui sopra si accennava, utile anzi necessaria a far giustizia della trama di *Under Western Eyes*, si può affermare che, invece che attraverso lo strumento degli scarni riassuntini semplificatori sin qui citati, la trama di questo romanzo potrebbe essere raccontata nel modo che presenteremo qui di seguito, che ci pare rivelare molto meglio ciò che a Conrad interessa soprattutto affermare: certo, notiamo che egli questa istanza, la motivazione personale più profonda la comunicherà apertamente ai suoi lettori solo nella “Author’s Note”, scritta non prima del 1920; nel romanzo vero e proprio egli si era limitato ad introdurla qua e là allusivamente nella tessitura della storia stessa e lì essa va cercata, con la stessa sottigliezza con cui vi era stata nascosta. Così, invece, la più esplicita *Note* ha inizio: “It must be admitted that by mere force of circumstances *Under Western Eyes* has become already a sort of historical novel dealing with the past” (Conrad 2003: 281). Conrad si limita qui a sfiorare il tema del romanzo storico, che è spesso anche romanzo politico, e che palesemente a questo punto della sua produzione non gli interessa ancora. Sarà negli anni immediatamente seguenti che Conrad scriverà, per esempio, i romanzi e i



racconti napoleonici.² Più cogente è l'affermazione, che troviamo qualche riga più sotto alla precedente, secondo cui "the obligation of absolute fairness was imposed on me historically and hereditarily, by the peculiar experience of race and family" (281), con un'evidente allusione alla pesante oppressione esercitata dalle autorità zariste sul suo paese in generale e sulla sua famiglia in particolare. Continuando ad occuparci della trama vera e propria, possiamo a buon diritto immaginare qualcosa di questo genere: alcuni terroristi anarchici russi programmano un attentato dinamitardo, avendo di mira l'eliminazione fisica di un ministro assai autoritario (Mr. de P---), ritenuto responsabile di una feroce repressione; nell'immediato essi raggiungono il loro scopo, con la carrozza ministeriale che esplose e la conseguente morte del ministro. Allo stesso modo quest'ultimo aveva in precedenza raggiunto il suo scopo per mezzo della repressione. Un responsabile del gesto violento viene rapidamente individuato e subito messo a morte, nella persona del compagno di studi di Razumov, Victor Haldin: fin qui la trama terroristica, dispiegata, riferita a noi in prima persona dall'insegnante di lingue, narratore intradiegetico dell'intera storia, che legge il diario di Razumov, ma in realtà ha la compostezza e lo sguardo obiettivo e distante degno di un narratore onnisciente. Si tenga presente tuttavia che questi episodi di azione occupano solamente settantaquattro pagine (su duecentottanta, nell'edizione World's Classics di Oxford University Press), cioè la Prima delle quattro Parti in cui il romanzo è suddiviso.

Spostatasi, con l'inizio della Seconda Parte, la scena narrativa nella linda Ginevra, l'azione rallenta e si stempera in chiacchiere, che si rivelano essere il tratto distintivo dei fuorusciti russi che gravitano attorno a quel polo di attrazione che è Château Borel, la tranquilla, verdeggiante residenza d'esilio di Madame de S---. Si tratta della protettrice degli *émigrés*, un'aristocratica russa che ha anche lei lasciato la truce San Pietroburgo per vivere con una *dame de compagnie* nella tranquillità ginevrina. Capiamo qui che le due forme di violenza contrapposte, presenti nella Prima Parte, non erano il vero contesto in cui collocare la narrazione, né il vero scopo per cui essa era stata creata. Lo scopo invece si manifesta lentamente, ma inesorabilmente come quello di presentare e analizzare la psicologia dei russi – gli autocrati e i rivoluzionari a pari titolo – tinta com'è perennemente di assoluto: presso di loro il gesto deve quindi essere simmetricamente simbolico per risultare efficace. Questo tema dell'essenza e del carattere dei russi andremo di qui in avanti indagando. Seguire dettagliatamente la trama, intesa come meccanismo di causa ed effetto degli eventi, risulta ora molto meno importante, mentre si fa strada una presentazione per ampie pennellate delle atmosfere della comunità russa di Ginevra, della *Petite Russie*. Questo è vero soprattutto per quel che riguarda le Parti Seconda e Terza, meno serrate nella presentazione degli eventi, mentre la Quarta, pur in una conclusiva atmosfera di riconciliazione, la vedremo contenere ancora qualche colpo di scena, necessario per

² Per esempio "The Warrior's Soul" (1917), *The Rover* (1923), *Suspence* (1925).



condurre la vicenda verso una plausibile chiusura, come l'aggressione al doppiogiochista-spia Razumov da parte dell'emissario di San Pietroburgo dall'improbabile nome di "Necator". La descrizione delle atmosfere si vale invece di ogni strumento di fondo utile: si noti per esempio che per significare il male incarnato nella capitale russa, San Pietroburgo, questa viene rappresentata su uno sfondo notturno e invernale, buio e gelido; Ginevra, per contro, è sempre rappresentata come benedetta da un clima mite e ricca di viali e giardini in cui è piacevole passeggiare raccontandosi storie di insurrezioni. La crudele intolleranza dell'autocrazia russa si incarna in questo clima freddo e oscuro, difficile da sopportare da parte degli esseri umani (si veda la bestiale ubriacatura del vetturino Ziemianitch e la disumana reazione di Razumov) mentre l'incontro pacifico di civiltà tipico di quella città di confine che è Ginevra è raffigurato da un clima più piacevole e meno ostile all'uomo. Si pensi ai giardini che circondano Château Borel, al Boulevard des Philosophes dove si svolgono i primi incontri tra Natalia Haldin e Razumov, alla riposante isola infine tra lago e fiume che contiene il monumento a Rousseau, sulla quale Razumov ha modo di rimanere solo e indisturbato. La lettera-rendiconto diretta all'occhiuto capo della polizia segreta viene scritta senza che nessuno possa venire a conoscenza dell'attività dello studente russo e interferirvi, non perché si tratti di un luogo blindato e tenuto sotto chiave, ma proprio, al contrario, perché così libero e pacifico. Questa è la Ginevra della tolleranza degli Illuministi, non quella dei rigori di Giovanni Calvino.

Quello che poi i lettori, di qualunque tipologia essi siano, dal più ingenuo e sprovvisto di strumenti letterari al più smaliziato e professionale, sempre sembrano trascurare nel dar conto del romanzo sono le sue due pagine iniziali: chi di essi infatti, richiesto di dire come veramente inizi il romanzo, risponderà menzionando il clamoroso "disclaimer" (al proposito si veda Bignami 2013: 113) che appare esattamente sulla prima riga? Proprio quello che mina alla base e vanifica la pretesa di veridicità del racconto, sia di quello orale che si compone tra Razumov e l'insegnante di lingue a Ginevra, sia soprattutto di quello scritto nel diario del giovane, che dovrebbe essere la testimonianza fondamentale della verità di tutta la storia, una testimonianza che tuttavia verrà posta sotto i nostri occhi solo nelle ultimissime pagine.

To begin with I wish to disclaim the possession of those high gifts of imagination and expression which would have enabled my pen to create for the reader the personality of the man who calls himself... Kirylo Sidorovitch – Razumov. (Conrad [1911] 2003: 3)

Probabilmente la maggior parte dei lettori parlerà di Kirylo Sidorovitch Razumov, menzionato di sfuggita più in basso nella stessa pagina e, soprattutto, del suo diario, che entra in scena a metà della pagina seguente, senza rendersi conto che siamo appena stati invitati a considerare ciò che segue come null'altro che una invenzione di cervelli pieni di vuota immaginazione – escluso forse il povero Victor Haldin che ci ha appena rimessa la vita, grazie alla ben calcolata delazione di Razumov.



Una volta che il lettore abbia superata la Prima Parte, il riassunto del romanzo diventa più difficile da realizzare, ma, allo stesso tempo, meno necessario, dato che l'analisi psicologica sui personaggi è condotta, piuttosto che attraverso singoli atti di puro coraggio o di testardo eroismo, semplicemente attraverso la rappresentazione dei gesti – spesso banali, se non addirittura squallidi – della loro vita di ogni giorno.

Tali gesti del suo comportamento quotidiano connotano Razumov come moralmente debole e velleitario e quindi come potenziale spia e delatore fin dall'inizio della storia. Egli simboleggia per Conrad tutti i russi, che, assieme ai suoi genitori, egli ha conosciuti in un periodo molto difficile della sua vita, tra infanzia e adolescenza. La nascita illegittima dello sventurato Razumov lo lascia, per così dire, "socialmente sospeso", non lo colloca in nessun punto definito della rigida struttura classista del paese che vanta la monarchia più repressiva d'Europa – è figlio "naturale" del principe K., che a lui mai si manifesta apertamente come padre, ma che ne finanzia gli studi universitari a San Pietroburgo, e di una giovane di campagna. Così Razumov riassume la vita sua e dell'amico Haldin fino al giorno dell'attentato: "As to me, you know I have been brought up in an educational institute... You are a son, a brother, a nephew, a cousin – I don't know what – to no end of people. I am just a man" (45). Sarà poi l'amore per Natalia che lo riscatterà e gli darà la forza necessaria per confessare la sua colpa. La conseguenza ultima, tuttavia, di tali sconvolgenti vicende sarà per Razumov la perdita dell'organo di senso che costituisce lo strumento di lavoro della spia, nel suo caso l'udito. Come sostiene Moser (Moser 1957), quello delle storie d'amore non è mai il Conrad migliore e tuttavia questa sua condizione dell'innamorarsi, dandogli uno slancio di assoluto, distingue Razumov dagli altri esuli e lo solleva dalla loro banalità e dalla loro frivolezza. Conrad ce li segnala, questi limiti dei rivoluzionari, non soltanto riproducendo le loro vuote chiacchiere di carattere apparentemente sovversivo, ma anche, per esempio, offrendoci una descrizione dell'aspetto fisico grottesco di una di loro:

She was wearing the very same costume in which he had seen her first. A blouse of crimson silk made her noticeable at a distance. With that she wore a short brown skirt and a leather belt. Her complexion was the colour of coffee and milk, but very clear; her eyes black and glittering, her figure erect. A lot of thick hair, nearly white, was done up loosely under a dusty Tyrolese hat of dark cloth, which seemed to have lost some of its trimmings." (Conrad [1911] 2003: 175)

Razumov non ha mai compiuto gesti pubblici, quindi politici, si è limitato a redigere un fumoso programma privato, difficilmente trasformabile in azione, che fa bella mostra di sé appeso alla parete della sua stanza di studente, su un cartiglio vergato di suo pugno:

History not Theory.
Patriotism not Internationalism.



Evolution not Revolution.
Direction not Destruction.
Unity not Disruption. (Conrad [1911] 2003: 175)

Esso ruota, come si vede, attorno a concetti difficilmente etichettabili come sovversivi, che il loro ingenuo autore, nella sua limitata competenza di scienza politica, non riesce ad elaborare ed assume come definitivi.

Egli è apparentemente diventato spia e delatore nel momento in cui tradisce l'amico Haldin, ma, a ben guardare, in realtà spia e delatore Razumov lo è in potenza già prima che la storia abbia inizio, per così dire, lo è per una sua intrinseca debolezza morale ed intellettuale, non lo diventa semplicemente con l'occasione che gli si presenta di tradire Victor Haldin. Questa ne è solo la causa scatenante, l'episodio che deve rimanere impresso nella mente del lettore dalle ultime parole della Parte Prima sino alle battute d'inizio della Quarta (ed ultima), senza che questi possa dimenticarsene durante le meno avventurose Parti Seconda e Terza. Altrimenti, dopo l'infelice incontro con il vetturino Ziemianitch, egli cambierebbe forse parere, strada facendo, sul destino da riservare all'amico Haldin, osando addirittura recarsi dal proprio "padre", dopo che aveva fatto la promessa di aiutare l'amico a fuggire? Fin dall'inizio Conrad ci fornisce questi tratti psicologici per tutti i personaggi principali che servono a caratterizzare i personaggi stessi: sarebbe una eccessiva semplificazione, un vero peccato se, dopo tanta ricchezza di sfumature del sentire, noi lettori ci vedessimo costretti a ridurre tutta la storia ad un elementare contrasto binario.

Allora, per rispondere alla domanda del nostro titolo, diremo che gli occhi dell'Occidente riservano uno sguardo disincantato ai russi autoritari ed ai russi sovversivi.

BIBLIOGRAFIA

Bignami, M., 2013, *Joseph Conrad e l'arte del narrare*, E.A.I, Saarbrücken.

Conrad, J. *Under Western Eyes*, 2003 (1911), ed. by Jeremy Hawthorn, OUP (World's Classics), Oxford.

Guetti, J. L. jr., 1960, *The Rhetoric of Joseph Conrad*, Amherst College Press, Amherst.

Lothe, J., 1985, "Repetition and Narrative Method: Hardy, Conrad, Faulkner", in: Jeremy Hawthorn (ed.), *Narrative: from Malory to Motion Pictures*, Edward Arnold, London.

Marenco, F., 1996, "Il romanzo, quel cannibale", in: *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da F. Marenco, UTET, Torino, vol. III.

Marucci, F., 2006, *Storia della letteratura inglese. Dal 1870 al 1921*, Le Lettere, Firenze.



Moser, Th., 1957, *Joseph Conrad: Achievement and Decline*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Praz, M., 1937; 1967-1968, *Storia della letteratura inglese*, prima edizione Sansoni, Firenze (in un volume), seconda edizione Sansoni, Firenze (in due volumi).

Sanders, A., 2001, *Storia della letteratura inglese*, (ed. italiana a cura di Anna Anzi), Mondadori Elemond Università, Milano (ed. or.: *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford UP, 1996).

Marialuisa Bignami, già professore ordinario di Letteratura Inglese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, ha pubblicato, tra il resto, su Defoe e Conrad. Tra le sue più recenti fatiche ricordiamo *Un compagno segreto. Saggi su Joseph Conrad* (CUEM, Milano, 2007) e la traduzione de *Il compagno segreto* di Joseph Conrad (Marsilio, Venezia, 2007).

amonline@unimi.it