



FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO: prospettive di ricerca

Numero Quarto – Febbraio 2008

Scilla Bellucci

scilla.bellucci@gmail.com

**Limiti dell'analisi linguistica. Riflessione su *Heart of Darkness* di
Joseph Conrad**

<http://www.humana-mente.it>

LIMITI DELL'ANALISI LINGUISTICA. RIFLESSIONE SU *HEART OF DARKNESS* DI JOSEPH CONRAD

SCILLA BELLUCCI

Premessa

All'interno di questo contesto non è possibile presentare nella sua interezza il lavoro¹ di ricerca svolto da me in altra sede; pertanto ho dovuto trascriverne alcune parti che potessero mettere in luce, più delle altre, il significato del lavoro stesso. Al fine di renderle intelligibili devo, però, aggiungervi questa premessa, in cui ne illustrerò la struttura e i punti di riferimento, cercando di rendere quanto seguirà il più possibile di agevole lettura.

Questo studio è stato condotto secondo l'idea che il contrasto tra dire e mostrare, esposto nel *Tractatus logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein, potesse trovare un illustre corrispettivo letterario nel romanzo breve di Joseph Conrad *Heart of Darkness*. Prima di procedere all'avvicinamento dei due testi, ho condotto un lavoro interpretativo del suddetto racconto orientato a decifrare, attraverso la lettura, la tecnica narrativa e il modo in cui, tramite la sua specificità, porti l'espressione dei contenuti a costituire un esempio narrativo di un concetto filosofico.

In secondo luogo, ho presentato l'opera di Wittgenstein, concentrandomi soprattutto su quegli aspetti che potevano risultare funzionali allo scopo prefissato e, quindi, sul legame tra etica e logica e sui due aspetti fondamentali del dire e del mostrare, sia dal punto di vista formale che da una prospettiva linguistica più ampia.

Si evince facilmente che, non essendo praticabile la riproposizione integrale né dell'una né dell'altra parte, al lettore potrebbero non risultare immediati taluni riferimenti specifici; mi scuso fin da adesso per l'eventuale frammentarietà che potrebbe essere riscontrata, sperando di averne chiarite le cause e impegnandomi a ridurla quanto più possibile.

¹ *Limiti dell'analisi linguistica. Riflessione su Heart of Darkness di Joseph Conrad*. Tesi di laurea in Filosofia del linguaggio, sostenuta nell'anno accademico 2004/2005 presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli studi di Firenze.

Introduzione

La filosofia del linguaggio oggi viene usualmente riconosciuta come un campo d'indagine piuttosto giovane, le cui origini vengono principalmente riferite all'opera di Frege e che, attraverso le opere di pensatori quali Russell e Wittgenstein e un sodalizio stretto con la logica formale si muove, perfettamente a suo agio, nelle acque della filosofia analitica. In questo modo si sono costituiti un complesso di problematiche e un metodo di ricerca che tendono a chiudersi nella definizione di filosofia del linguaggio. Questo carattere di esclusività che, da un lato, ha la capacità di circoscrivere un ambito di interessi e di renderlo riconoscibile come disciplina, dall'altro va a suo detrimento, giacché, proprio perché pretende di essere riconosciuta come filosofia del linguaggio, dovrebbe, a sua volta, dedicare pari interesse ad ogni problematica che al linguaggio si riconduca.

Esistono due questioni fondamentali riguardo al linguaggio: una rispetto ai suoi meccanismi interni di funzionamento, l'altra su quale sia il rapporto tra parola e mondo e come esso si possa costituire attraverso chi fa uso del linguaggio.

Il modo in cui forse è possibile riproporre la riflessione è quello di abbandonare il terreno della visibilità del linguaggio e di accostarsi ad esso solo tramite l'ascolto, che sarebbe poi una tattica mutuata dall'apprendimento infantile e, per questo, forse più adeguata ad un inizio.

Alla fine si tratta di formulare un'ipotesi e procedere per tentativi.

Se scegliamo di approcciare il problema dal lato della montagna che, per così dire, appare meno scosceso, ovvero sia dal nostro rapporto costante col linguaggio, sembra allora che la prima cosa da considerare sia la natura di tale relazione.

Questo modo di affrontare la questione presenta un doppio volto: se, da un lato è costitutivamente più vicino a noi nella quotidianità del vivere, dall'altro, come ogni cosa cui siamo più prossimamente in contatto, può generare una visione maggiormente confusa, meno lucidamente prospettica. Per cercare di evitare che la consuetudine con la materia sia fonte soltanto di ulteriore confusione,

dovremmo evitare di fare appello all'esperienza soggettiva. A questo fine potremmo usare come espediente il riferimento ad un testo esterno.

Al momento di introdurre il testo scelto, sono doverose alcune precisazioni sulla sua natura e sui motivi per cui ho creduto opportuno farvi riferimento. Sicuramente, tra tutte le storie che Joseph Conrad ha raccontato, una delle più straordinarie è *Heart of Darkness* e, a proposito di essa, di cui molto si è scritto, parlato e pensato, è necessario fornire alcuni elementi che la traggano fuori da quel certo alone di 'misticismo' in cui si è venuta a trovare; difatti la lettura di questo racconto spesso induce a credere che ci troviamo di fronte ad una riflessione su tematiche nebulse ed inquietanti di cui l'autore vuole renderci partecipi costruendo un mondo loro appropriato.

Di Joseph Conrad Calvino scrisse che non avrebbe mai dubitato che fosse stato un buon capitano.²

Anche se si considerasse la conoscenza dell'uomo inessenziale alla comprensione della sua opera, queste poche righe andrebbero sicuramente annoverate tra i pareri letterari. Non soltanto quello che Conrad scrive, ma soprattutto come lo scrive, è un dono dell'esperienza come marinaio. Dopotutto, se si può facilmente accettare che le molteplici condizioni in cui si sarà trovato ad incontrare luoghi e persone gli abbiano fornito materiale sufficiente per una lunga bibliografia, altrettanto serenamente dovremmo considerare l'asciuttezza delle sue osservazioni, delle sue descrizioni senza giudizio. Se poi si crede di riconoscere, oltre le parole, un'allusività che porterebbe ben al di là del mero fattuale, questo forse potrebbe dipendere dal fatto che l'occhio dell'osservatore era costretto dall'abitudine di scrutare l'orizzonte lineare tra cielo e mare leggendovi i segni dei fenomeni più straordinari tra quelli di questo mondo.

² “..Perché, se a molte cose sue non ho mai creduto, al fatto che fosse un bravo capitano ho creduto sempre, e che portasse nei suoi racconti quella cosa che è così difficile da scrivere: il senso di una integrazione nel mondo conquistata nella vita pratica, il senso dell'uomo che si realizza nelle cose che fa, nella morale implicita nel suo lavoro, l'ideale di saper essere all'altezza della situazione, sulla coperta dei velieri come sulla pagina.”. Italo Calvino, *I capitani di Conrad*, “L'Unità”, 3 Agosto 1954, in Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, 2003.

Non c'è, nell'opera di questo autore, in particolar modo nei racconti brevi, mai un totale distacco da ciò che vede, o che ha visto; tutti i suoi personaggi, che sembrano sempre tratteggiati attraverso un'indagine straordinariamente sottile dei tipi umani, conservano la loro dimensione reale proprio perché appartengono al mondo e non all'immaginazione, o alla costruzione artificiosa dell'autore.

Oltre a questo pregio, lo stile letterario di Conrad ha la virtù di ricreare il ritmo proprio della narrazione orale. L'incipit di *Heart of Darkness* somiglia a certe bambole russe dentro le quali stanno altre bambole più piccole, della medesima forma della prima che le contiene, ma con volti ed espressioni differenti.

C'è una voce narrante che descrive, nella stasi di una barca all'ormeggio, il contesto in cui si trova ad ascoltare una storia e, dentro questo spazio-tempo, c'è un uomo, Marlow, che racconta la sua avventurosa ricerca di un altro uomo, la vita del quale è un'altra storia ancora. Questo gioco astrae il corpo narrativo centrale dalla visibilità immediata e predispone il lettore all'ascolto. La forma del racconto non vuole sfruttare una vaghezza creata ad arte per generare aspettative; piuttosto si tratta di un monologo poggiato su un terreno incerto, conosciuto attraverso la debolezza del corpo e la farraginosità della mente.

1.

Per entrare nel carattere linguistico di *Heart of Darkness* è necessario fare uno scarto, o, verosimilmente, porsi la domanda prima di cadere nel giudizio. Questo movimento, che potrebbe sembrare una superflua battuta d'arresto, è, a ben vedere, l'atto di coraggio che tanto Conrad, quanto Marlow chiedono all'ascoltatore e che persegue la loro medesima volontà di comprensione.

Si può anche procedere nell'ascolto secondo le tappe di un'etica precostituita, che illumina la tenebra col suo concetto di orrore materiale e scatena il rifiuto; ma questo porterebbe a considerare gli avvenimenti, se non un *absurdum* da racconto del terrore, solo un altro capitolo della triste aneddotica sulla capacità dell'uomo di compiere il male. Pur non volendo dubitare della correttezza di

conclusioni che sembrano esserci date già a portata di mano, esse procedono da un percorso diretto in cui non si attua lo scarto e la domanda è sempre retorica. Quella pausa, se rispettata, diventa invece il luogo in cui ci viene chiesto di considerare tutto daccapo. È solo partendo con un animo inconsapevole che potremmo riuscire a farci guidare in questo percorso, in cui, come in ogni tensione verso la conoscenza, ci sono essenziali e disponibili solo due strumenti: l'ascolto e la domanda.

Da parte dell'autore, questa nostra rinuncia alle difese dell'intelletto viene corrisposta con il recupero della parola alla sua vividezza originaria, in modo che essa diventi lo strumento per disvelare la semplice grammatica di un gesto e aiuti a riportare l'attenzione dell'uomo sull'uomo stesso. Quello che ci viene chiesto, in sostanza, è la disponibilità a stabilire un rapporto intimo con la parola e col testo tutto. Da questo punto di vista è possibile considerare il viaggio di Marlow come un percorso dialogico teso alla comprensione.

Di fatto, la risalita del fiume ha due piani di lettura che potremmo distinguere come esterno ed interno. È una disgiunzione che esiste solo nello studio interpretativo e, anche in questo, sussiste per un po' e limitatamente. Nel primo caso si considera la storia come il racconto di Conrad, nel secondo, come il racconto di Marlow. Il luogo in cui si ricompongono è il lettore/ascoltatore ed è per questo che, in realtà, non può funzionare alcuna separazione dal punto di vista letterario. Ma, come la lettura del romanzo renderà chiaro, al lettore/ascoltatore è dato anche uno spazio suo nella narrazione: egli sta dove Marlow tace, in tutto ciò che non è detto. È impossibile recepire ciò se non si stabilisce una corrispondenza col testo, se non si accetta di farsi coinvolgere direttamente.

Questa è la condizione in cui Conrad ci pone, ma lascia che siamo noi ad arrivarci, non ci costringe ad alcun passo, semplicemente, ci lascia il tempo di trovarla e, una volta giunti, è quasi impossibile svincolarsi. Quello che facciamo è esattamente quello che Marlow fa, solo che, se inizialmente la sua ricerca di avventura è più concreta della nostra, alla fine siamo tutti coinvolti nel medesimo rischio. La domanda silente di Conrad non attende in risposta l'ascoltatore puro,

è, semmai, una tattica, in cui l'autore si rivela davvero abile, per disinibire la nostra curiosità.

Quello che Conrad cerca di raggiungere tramite la scrittura ce lo dice con chiarezza, a poche pagine dall'inizio del libro, descrivendo Marlow –

"..The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine..".³

³ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin Books, London, 2000. “..Le storie dei marinai hanno una semplicità terra terra, il cui completo significato sta entro un guscio di noce. Ma Marlow non era tipico (eccetto la sua inclinazione a raccontar storie), e per lui il significato di un episodio non era all'interno, come il gheriglio, ma all'esterno, e avvolgeva il racconto che l'aveva provocato soltanto come una incandescenza rivela una foschia, a similitudine di uno di quegli aloni nebbiosi che a volte son resi visibili dall'illuminazione spettrale del plenilunio.” Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, trad. Piero Jahier e Maj-Lis Rissler Stoneman, ed. Bompiani, Piacenza, 2001. L'opera tradotta è tratta da una riedizione delle opere complete di Conrad che furono pubblicate dalla casa editrice Bompiani tra il 1949 e il 1966 a cura di Pietro Bigongiari. Nell'edizione a cui faccio riferimento le traduzioni sono state tutte riviste da Mario Curreli che in una nota alla traduzione fa presente come queste siano state eseguite da un gruppo di intellettuali fiorentini in tempo di guerra e, in alcuni casi, neppure dall'originale, ma dalla versione francese di Gide. D'altro canto tutte le edizioni, fino a quella che l'autore considererà definitiva, la Heinemann, sono rimaneggiate da Conrad stesso che coglieva appunto ogni occasione per inserire correzioni e modifiche a volte davvero consistenti. Sempre nella suddetta nota Curreli aggiunge una considerazione di cui è opportuno tenere conto, anche al di là dei problemi di traduzione: “E qui non è forse fuori luogo ricordare come i primi recensori tardo-vittoriani non mancarono di censurare il crudo realismo di Conrad, che metteva in bocca ai suoi personaggi disdicevoli imprecazioni blasfeme, qui rese con alquanto innocui 'dannato' o 'maledetto’ ”.

Purtroppo temo che oltre a questo genere di censure, il linguaggio conradiano sia destinato a subirne altre, involontarie, ad opera delle traduzioni. In particolar modo, la lingua italiana pare inadeguata a rendere la concisione e l'efficacia proprie di alcune espressioni inglesi, come, in generale, della ruvidezza stilistica dell'autore. Dal brano citato è già evidente come questo accada. Ad esempio, l'espressione “to spin yarns”, qui resa con un semplice “raccontar storie”, ha un'accezione ambigua che va totalmente perduta in traduzione; indica infatti, sia il ‘raccontare lunghe storie’, dove viene posto l'accento sulla lunghezza della narrazione, sia, più vivacemente, il ‘raccontar frottole’; entrambi i significati hanno un loro valore nel contesto di cui parliamo, ma credo che dovremmo cercare di considerarli coesistenti nell'uso che Conrad fa di questa espressione appartenente all'unica lingua in cui riuscisse a scrivere. Inoltre, l'aggettivo “spectral”, quasi immancabilmente interpretato come “spettrale”, credo venga completamente snaturato da questa versione. La lingua di Conrad non è facile a certi lirismi e suppongo che, in questo caso, egli abbia voluto proprio

In questo modo viene detto cos'è che dobbiamo cercare, come dobbiamo muoverci, delicatamente, per non rompere lo strato esteriore delle cose, pretendendo che l'interesse significhi proprio questa irruzione.

La ricerca del significato spinge ad un movimento violento che è insieme una perdita; la pretesa di poter agire, come una forza centrifuga, dal nucleo delle cose fino ai loro limiti, esclude la possibilità di comprendere che proprio quei limiti sono la parte accessibile, quella che confina col resto del mondo e anche l'unica di cui possiamo avere una percezione immediata e diretta.

2.

Sembra che tutta la prima parte, introduttiva al racconto di viaggio, più che offrire elementi di riferimento, tenti di disorganizzare ogni tipo di immagine preconcepita. Certo, il tono di insicurezza e stupore segnerà tutto il racconto di Marlow, ma proprio in queste pagine iniziali possiamo cominciare a prendere confidenza con un narratore atipico. Se è vero che di questo eravamo stati avvertiti, è vero anche che non potevamo già essere in grado di cogliere un suggerimento letterario come reale. Conrad forse non sta rendendo più affascinante il suo protagonista, dal momento che chiede continuamente la nostra pazienza, ma questo esercizio è uno di quegli espedienti narrativi che dovrebbero restituire la forma originale del racconto. L'atipicità di cui si parla è anche quella della scrittura di questo romanzo. I primi personaggi introdotti non hanno alcuna funzione interna alla storia, sicuramente essa poteva iniziare già in prima persona e introdurre più rapidamente il nucleo narrativo. Ma questo è il modo della scrittura e non del racconto orale. Il silenzio, la prospettiva di trascorrere molte ore all'ormeggio in un porto su cui cala la notte fanno del buio uno spazio di forme, se c'è qualcuno che racconta una storia, e chi racconta offre solo un mezzo che ciascuno manipolerà a seconda della sua propria immaginazione. Quindi saranno molte le interruzioni e le descrizioni, piuttosto che lunghe e articolate, dovranno avere il colore delle

riequilibrare il tono della frase prendendo in prestito un vocabolo appartenente alla fisica, ovvero penso che vada inteso come 'dello spettro della luce lunare'.

impressioni d'un colpo d'occhio, che, altrimenti, susciterebbero la noia di chi ascolta, anche se un lettore potrebbe trovarle interessanti, ma non è a questo tipo di pubblico che si rivolgono. Già da questi primi accenni si vede il lavoro dell'autore che tesse la sua tela; effettivamente viene trasmessa un'idea di vischiosità, che poi si concretizzerà nel clima torrido e nell'irrespirabile afa africana, ma è più a livello di una sensazione ancora vaghissima, quella che a malapena Marlow riesce a comunicare:

".. I began to feel slightly uneasy. You know I am not used to such ceremonies, and there was something ominous in the atmosphere. It was just as though I had been let into some conspiracy – I don't know – something not quite right; and I was glad to get out."

A questo punto risulta più chiara l'idea di uno spazio abitativo del lettore/ascoltatore dentro la storia e di come questo sia il luogo degli altrui silenzi. Quello della narrazione orale è un sistema che si basa su un principio di azione e reazione, ovverosia sulla presenza di un narratore e di almeno un interlocutore. In questo modo si stabilisce un nesso che necessariamente porta a ritenere il significato della narrazione stessa nella compartecipazione di due elementi. È come se, scrivendo, Conrad avesse tenuto conto della presenza invisibile ma costante di un ascoltatore; così facendo, ha permesso a tale elemento di entrare nel testo, di agire su di esso, modificandolo dall'interno. Contemporaneamente Marlow è costretto da questa circostanza a riattraversare il contenuto di una memoria senza avere quel comportamento da narratore onnisciente che sarebbe presupponibile. L'autore costringe anche lui, e lo fa stordendolo con quell'oscillazione tra chiaro e scuro che ottiene anche sui lettori il medesimo effetto. Lo vediamo passare attraverso 'a narrow and desert street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence' per raggiungere la Compagnia commerciale che dovrà assumerlo in quella città che lo fa pensare ad un 'whited sepulchre'; sulla soglia, ad accoglierlo troverà due donne in nero, che lavorano a maglia, introducono chi arriva e scrutano con

atteggiamento impassibile, alle quali, dentro di sé, Marlow si rivolge motteggiando :« Ave! Old knitter of black wool. *Morituri te salutant*»⁴.

L'ironia con cui ci vengono descritte queste scene, che potrebbe usare la sua forza apotropaica contro il fascino di immagini un po' lugubri, è, invece, un atteggiamento basato su un preciso schema di riferimenti, comune a tutta la società britannica, e non solo ad essa, in cui la sicurezza nella razionalità e la certezza nell'agire che ne deriva sono in cima alla scala dei valori umani.

3.

L'avvicinamento fisico a Kurtz, compiuto attraverso la faticosa risalita del fiume Congo, coincide con una progressiva attrazione di Marlow verso di lui.

Il fiume, le difficoltà enormi che esso presenta per un'imbarcazione, continuano quell'opera di corrosione che minaccia di rescindere definitivamente i legami tra Marlow e il suo concetto di realtà:

“..You lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps..”⁵

Questo malcelato nervosismo non è destinato ad affievolirsi, ogni passaggio successivo è il momento per un'altra verità di presentarsi, con immediatezza. Nelle pagine che descrivono questo percorso assistiamo a molti eventi impressionanti, Conrad ci propone immagini vivide che producono riflessioni concitate; la rapidità

⁴ Questo era il saluto che i gladiatori romani rivolgevano all'imperatore prima del combattimento. Wallace Watson suggerisce che Conrad abbia potuto riprendere l'uso ironico di questa locuzione già fatto da Maupassant in *L'Epave*. Quanto alle influenze della letteratura francese su Conrad, esse sono conclamate dallo stesso autore in una tardiva prefazione alla raccolta *Racconti inquieti* in cui egli scrive, a proposito del suo rifiuto del racconto *Gli idioti*, che esso è “un lavoro di così ovvia derivazione che stento a parlarne”. Cfr. Yves Hervouet, *Conrad and Maupassant*, in “Conradiana” XIV,2 (1982), pp.83-111.

⁵ “...su quel fiume si perdeva la via come in un deserto, e non si faceva che cozzar tutto il giorno contro le secche, cercando di scoprire un canale fino a sentirsi stregati e avulsi per sempre da ogni cosa che si fosse conosciuta in passato – chissà dove, lontano – forse in un'altra esistenza..”

con cui queste seguono da quelle mostra la direzione in cui Marlow si precipita, la direzione in cui crede di poter scorgere una somiglianza con ciò che gli appartiene. Se pensiamo a dove egli si trova, in acque infide e ingannevoli, con un equipaggio di cannibali e di pavidì, allora il suo tendere a Kurtz può apparire una pulsione naturale verso il conosciuto, verso il più simile e verso la speranza di poter recuperare la parola.

"..Principles? Principles won't do. Aquisition, clothes, pretty rags – rags that would fly off at the first good shake. No; you want a deliberate belief. An appeal to me in this fiendish row – is there? Very well; I hear; I admit, but I have a voice too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced."⁶

Poco avanti nel testo la consapevolezza di questa ricerca verrà comunicata da Marlow medesimo, a cui sembra sovvenire come un ricordo da tempo a riposo che porti con sé la memoria di un sentimento di imbarazzo, o di un errore, o di un inganno:

"..I couldn't have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr Kurtz. Talkig with...I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to – a talk with Kurtz...The man presented himself as a voice...The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood up pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness...The other shoe went flying unto the devil-god of that river."⁷

⁶ "...I principi non valgono. Patrimoni, vestiti, bei cenci, cenci che volerebbero via alla prima scossa forte. No, ci vuole una fede ponderata. C'è un appello rivolto a me in questo tumulto indiatavolato, no? Va bene, lo sento, lo ammetto, ma anche io possiedo una voce, e per il bene o per il male è mio il discorso che non può essere fatto tacere.."

⁷ "...Non avrei potuto sentirmi più disgustato se avessi fatto tutta quella strada con il solo scopo di parlare con il signor Kurtz. Parlare con...lanciai una scarpa nel fiume e m' avvidi che era precisamente quello che avevo avuto di mira: parlare con il signor Kurtz...L'uomo si presentava come una voce...L'essenziale era nel fatto che fosse una creatura particolarmente dotata, e che di tutte le sue doti quella che spiccava preminentemente, che portava con sé un senso di autentica presenza, era la sua abilità oratoria, la sua parola, il dono dell'espressione, il dono che sbalordisce, illumina, esalta o deprime al massimo grado, il più elevato e il più sgradevole, la

È dunque il momento di rendere ragione di quest'attrazione formidabile esercitata fin dall'inizio da un personaggio che, dopotutto, ancora non è apparso 'di persona' sulla pagina.

Conrad racconta ancora qualcosa di lui, prima che sia possibile incontrarlo. Queste informazioni sono il completamento necessario a capire la ragione della fascinazione subita da Marlow, ma anche della sua rabbia improvvisa, del suo ponderare subito la possibilità di un inganno quasi avendone la certezza. Difatti l'anticipazione narrativa che interviene nel testo scardina il meccanismo di aspettativa che vorrebbe fosse il personaggio stesso, con la sua apparizione, a chiarire il significato di ciò che è finora rimasto oscuro. Il fatto che Conrad privi di questa possibilità Kurtz, proprio nel momento in cui ci si aspetta di vederlo arrivare e disvelare la propria identità, non è un gesto privo di significato, né tantomeno studiato per spiazzare il lettore come già molto spesso è successo.

Kurtz, fin dal principio, esiste attraverso gli altri, attraverso la loro invidia, la loro curiosità, la loro ammirazione, ma, soprattutto attraverso il potere che gli altri gli concedono di prendersi su di loro. Il lume della civiltà occidentale, che si innalza nella forza della parola, e che insieme si radica nella violenza che la parola dovrebbe giustificare, lo ha reso dipendente, assuefatto all'esercizio del potere.

Il riconoscimento anelato da Marlow avviene con la forma deteriorata che le sue credenze potessero assumere e, nondimeno egli prosegue e ivi cerca ancora la salvezza.

"..I'm not trying to excuse or even explain – I am trying to account to myself for – for – Mr kurtz - for the shade of Mr. Kurtz. This initiated wraith from the back of Nowhere honoured me with its amazing confidence before it vanished altogether. This was because it could speak English to me... All Europe contributed to the making of Kurtz.."⁸

palpitante ondata di luce o l'ingannevole profluvio di parole dal cuore di un'impenetrabile tenebra....L'altra scarpa volò al diavolo-dio di quel fiume.."

⁸ "...lo non cerco di scusare o spiegare – cerco di rendermi conto in me stesso del signor Kurtz – o dell'ombra del signor Kurtz . Questo fantasma iniziato proveniente dal nulla, mi ha onorato della sua stupefacente confidenza, prima di scomparire del tutto. E fu perché poteva parlarmi in inglese...Tutta l'Europa aveva contribuito alla formazione di Kurtz.."

"..The International Society for the Suppressing of Savage Customs⁹ had intrusted him with the making of a report, for its future guidance. And he had written it too. I've seen it. I've read it. It was eloquent, vibrating with eloquence, but too high-strung, I think. Seventeen pages of close writing he had found time for! But this must have been before his – let us say – nerves went wrong, and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites, wick – as far as I reluctantly gathered from what I heard at various times – were offered up to him – do you understand? – to Mr Kurtz himself. But it was a beautiful piece of writing."¹⁰

Kurtz, dunque, uno dei fiori più alti della cultura europea, il cui eloquio rappresenta l'oasi di civiltà che recupera Marlow alle sue origini, ha trovato l'espressione più propria della sua forza nel dominio su uomini più deboli. Egli, come si ricava dalle poche frasi estratte dal suo rapporto, percepisce immediatamente che, agli occhi degli indigeni, non può apparire che come un fenomeno straordinario, provvisto di doti soprannaturali e sfrutta questo vantaggio per raggiungere una sfera di potere che, in altri luoghi, con altri uomini, gli sarebbe preclusa. Egli diviene il loro Dio-Re e costringe ogni suo impulso ad assoggettarsi a questa brama di onnipotenza. Marlow non può che riconoscere, in mezzo alle aberrazioni, di trovarsi di fronte al campione più eminente della sua civiltà illuminata. Infatti Kurtz, per quanto spietato, malato e inquietante, altro non è che un colonizzatore eccellente, che, per la propria egoistica glorificazione distrugge se stesso e tutto ciò che rappresenta.

Quando, finalmente, il vaporetto di Marlow raggiunge la stazione di Kurtz, ad accoglierlo si trova un personaggio sconcertante; è un giovane russo vestito di stracci colorati la cui unica occupazione sembra essere preoccuparsi di Kurtz, idolatrarlo, cercare di compiere l'impresa più assurda di tutte: proteggerlo.

⁹ Molto probabilmente Conrad si riferisce all' Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique, di cui era presidente Re Leopoldo II del Belgio.

¹⁰ " ..La Società Internazionale per la Soppressione dei Costumi Selvaggi gli aveva affidato la stesura di un rapporto a propria guida futura. Quel rapporto l'aveva anche scritto. L'ho visto. L'ho letto. Era eloquente, vibrante di eloquenza, ma troppo astratto, a mio parere. Aveva trovato tempo per diciassette pagine, fitte fitte! Ma doveva essere stato prima che gli si fossero guastati – diciamo così – i nervi, che lo avevano spinto a presenziare a certe danze di mezzanotte, culminanti in indescrivibili riti che – per quanto potei con riluttanza arguire da saltuarie informazioni – erano offerti a lui stesso – mi capite? – al signor Kurtz in persona. Però era un bel saggio di composizione."

Quando il binocolo di Marlow, nello scrutare l'abitazione di Kurtz, gli permette di vedere da vicino la palizzata che la circonda, egli capisce perché l'uomo che domina in quel luogo non possa presentarsi che come una voce.

"..And then I made a brusque movement, and one of the remaining posts of that vanished fence leaped up in the field of my glass. You remember I told you I had been struck at the distance by certain attempts at ornamentation, rather remarkable in the ruinous aspect of the place. Now I had suddenly a nearer view, and its first result was to make me throw my head back as if before a blow. Then I went carefully from post to post with my glass, and I saw my mistake. These round knobs were not ornamental but symbolic; they were expressive and puzzling, striking and disturbing – food for thoughts and also for the vultures if there had been any looking down from the sky; but all events for such ants as were industrious enough to ascend the pole. They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house. Only one, the first I had made out, was facing my way."¹¹

¹¹ Per ciò che concerne il riferimento storiografico, Adam Hochschild (In Adam Hochschild, *Gli spettri del Congo*, Rizzoli 2001, pp.180-181) riferisce di tre uomini le cui vicende potrebbero risultare assimilate nella figura di Kurtz. Georges Antoine Klein, agente di una società francese per la raccolta dell'avorio, che morì a bordo di un battello; Arthur Hodister, belga, famoso per il suo harem femminile e per le enormi quantità d'avorio accumulate e, infine, il capitano della Force Publique, Léon Rom. Quest'ultimo è stato generalmente ignorato dai commentatori di Conrad, eppure è forse colui che più somiglia a Kurtz. Un giornalista (E.J.Glave in "The Century Magazine", Settembre 1897) riferisce di come venne sedata una rivolta nella zona di cui era responsabile Rom << Furono catturati molte donne e bambini e furono portate alle cascate ventuno teste, che il capitano Rom utilizzò a mo' di decorazione intorno a un'aiuola davanti a casa sua!>> , sappiamo inoltre che fu un entomologo dilettante, ma anche pittore (cinque dei suoi dipinti sono tuttora esposti in un museo belga, il Musée Royal de l'Afrique Centrale di Tervuren.) e, soprattutto, scrittore. In quest'ultima veste nel 1899, ritornato in Belgio, pubblicò un volume da titolo *Le Nègre du Congo*, i cui toni sono oltremodo sprezzanti, senza contare la superficialità dei contenuti che vorrebbero offrire un saggio delle usanze e delle caratteristiche degli indigeni. Da altre fonti sappiamo anche che Rom si faceva trattare come un capo dagli indigeni, anche a discapito degli altri bianchi presenti nella stazione. Non è possibile sapere se Conrad lo conobbe mai di persona, quasi sicuramente lesse l'articolo sopra citato nel "Saturday Review", rivista che leggeva con assiduità, e probabilmente aveva già sentito parlare di quest' uomo che godeva di una fama straordinaria nelle vicende del colonialismo belga.

"..I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there. They only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him – some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence. Whether he knew of this deficiency himself I can't say. I think the knowledge came to him at last – only at the very last. But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude – and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core.."12

Kurtz, nella solitudine che consapevolmente si è ricercato, impegna le sue doti nell'esercizio della propria glorificazione e lo fa contemplando incessantemente se stesso. Eppure Kurtz non c'è mai stato, in tutto il testo egli non è mai esistito che per tramite altrui. La sua magniloquenza è l'esempio di quest'assenza, poiché in nessun caso, la sua voce, ciò che gli restituirebbe presenza, può essere trasmessa attraverso la scrittura. Come nella finzione letteraria egli si determina attraverso la sua deificazione a cui altri attendono, così, nella costruzione narrativa è il lettore che anela a lui, che lo presentifica, fino al punto in cui scopre che il vuoto al

12 " Poi feci un brusco movimento, e uno dei pali rimasti, di quello steccato scomparso, balzò nel campo visivo del binocolo. Ricordate che ero stato colpito, a distanza, da certi tentativi di ornamentazione piuttosto eccezionali, nell'aspetto rovinoso del luogo. Ora ne ebbi d'un tratto una visione ravvicinata, e il primo risultato fu quello di farmi buttare la testa all'indietro come per schivare un colpo. Poi riesaminai attentamente, palo dopo palo, col binocolo, e compresi il mio errore. Quelle palle tonde non erano ornamentali, ma simboliche; erano espressive, e davano da pensare; colpivano e disturbavano insieme – alimento alle riflessioni, e anche agli avvoltoi, se ce ne fosse stato qualcuno a scrutare dall'alto del cielo; ma ad ogni modo alimento per quelle formiche che fossero state abbastanza industriose da scalare il palo. Sarebbero state ancor più impressionanti quelle teste sui pali, se le loro facce non fossero state rivolte verso la casa. Soltanto una, la prima che avevo identificato, era volta verso di me.."

"..Ma voglio che comprendiate chiaramente che non c'era nulla di particolarmente vantaggioso nel tenere lì quelle teste. Esse dimostravano unicamente che il signor Kurtz mancava di ritegno nel soddisfare le sue svariate brame, che vi era qualche lacuna in lui – un nonnulla che, quando sorse una necessità urgente, non si poté trovare sotto la sua magnifica eloquenza. Se egli stesso fosse conscio di questa sua manchevolezza, non ve lo so dire. Credo che se ne accorgesse all'ultimo – soltanto all'ultimo momento. Ma la terra desolata l'aveva scoperto presto e si era orrendamente vendicata su di lui di quella fantastica invasione. Penso che gli abbia dovuto sussurrare cose su se stesso che lui non conosceva, cose di cui non aveva la minima idea, finché non si fu consigliato con quella grande solitudine, e quel sussurro si fu dimostrato irresistibilmente affascinante. Aveva echeggiato profondamente dentro di lui, perché era vuoto nell'intimo.."

centro di questo personaggio non è altro che la nullificazione del mondo e, quindi, della parola.

"..A voice! a voice! It was grave, profound, vibrating, while the man did not seem capable of a whisper.."

"..I had to deal with a being to whom I could not appeal in the name of anything high or low. I had, even like the niggers, to invoke him – himself – his own exalted and incredible degradation. There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the heart. Confound the man! He had kicked the very earth to pieces.."¹³

L'unica possibilità di recuperare un frammento sopravvissuto di questo personaggio è attendere quel momento finale a cui è stato accennato e che coincide con l'unico istante di realtà che ormai gli possa appartenere:

"No eloquence could have been so withering to one's belief in mankind as his final burst of sincerity. He struggled with himself, too. I saw it, - I heard it. I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself."¹⁴

Se esiste una reale grandezza di Kurtz, essa si rivela in questo momento, il delirio a cui Marlow assiste è la manifestazione esteriore della lacerazione che egli trova la forza di operare per riaccogliere, all'ultimo, la realtà del mondo, e la consapevolezza che ciò richiede la separazione da quel Nulla in cui si era precipitato.

È proprio in virtù di questa lotta dolorosissima contro se stesso che Kurtz può recuperare per sé il mondo, affacciarsi alla realtà, alla verità del suo mondo e dire la sua ultima parola, l'unica parola autentica che egli possa pronunciare.

¹³ ".. Che voce! che voce! Era grave, profonda, vibrante, mentre l'uomo stesso non sembrava capace di un bisbiglio.."

"..avere a che fare con un essere al quale non potevo rivolgermi nel nome di una qualunque cosa, alta o bassa che fosse. Ero costretto invece, proprio come i negri, a invocare lui stesso, la sua esaltata e incredibile degradazione. Non c'era nulla né al di sopra né al di sotto di lui, e io lo sapevo. Si era sciolto dalla terra, quel maledetto! aveva fatto a pezzi la terra stessa."

¹⁴ "..Nessuna eloquenza avrebbe potuto essere così distruttiva per la fede di un uomo nell'umanità quanto quel suo ultimo scoppio di sincerità. Anche lui lottava con se stesso. Lo vedevo, lo sentivo. Vidi l'inconcepibile mistero di un'anima che non conosceva né ritegno, né fede, né paura, e lottava in pari tempo con se stessa, ciecamente."

“ Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, - he cried out twice, a cry that was no more than a breath –

‘ The horror! The horror!’¹⁵

4.

Nota al §. 4.

Seppur già dichiarato nella premessa, voglio qui ricordare che il testo presentato al lettore è incompleto. Mi permetto di ricordarlo in questo punto perché di seguito viene riportata l'ultima parte dell'analisi svolta del *Tractatus logico-philosophicus*, in cui si perviene a considerazioni che muovono, ovviamente, da una lettura integrale dell' opera, ma che vengono proposte a partire dalla conclusione della sezione 5 dell'opera¹⁶.

Attraverso i successivi momenti di quest'indagine, Wittgenstein perviene ad individuare la forma generale della proposizione che, infine, si presenta secondo due caratteristiche eminenti tra di loro coniugate, massima generalità e massima semplicità(T 5.47; 5.4732l; 5.522; 5.523; 5.524). La logica deve possedere queste qualità perché essa ci viene data col mondo, ma prima di conoscere le determinazioni contingenti del mondo:

¹⁵ “ Non ho mai visto nulla di simile al mutamento che avvenne sul suo viso, e spero di non vederlo mai più. Oh, non rimasi commosso. Rimasi affascinato. Fu come se un velo fosse stato squarciato. Colsi su quel viso d'avorio l'espressione di un cupo orgoglio, di una potenza spietata, di un terrore codardo, di una intensa e assoluta disperazione. Aveva rivissuto la sua vita, ogni particolare, di desiderio, di tentazione e di sconfitta, durante quell'istante supremo di completa consapevolezza? Gridò in un sussurro verso qualche immagine, verso qualche visione, due volte gridò, un grido che non fu più di un sospiro: ‘ L'orrore! L'orrore!’.

¹⁶ Il *Tractatus logico-philosophicus* è composto da 526 proposizioni numericamente ordinate. Esistono sette proposizioni fondamentali con numero intero di una sola cifra, ad ognuna di esse segue un gruppo di proposizioni di commento, la cui gerarchia è indicata dai decimali apposti dopo la cifra di riferimento. (Così, le proposizioni I.I, I.2, I.3 etc.. sono commenti alla proposizione I , mentre le proposizioni I.II, I.I2, I.I3 sono commenti ad I.I , fino ad un massimo di sei cifre decimali).

'L' 'esperienza' che ci serve per la comprensione della logica, è non l'esperienza che qualcosa è così e così, ma l'esperienza che qualcosa è: ma ciò *non* è un'esperienza. La logica è *prima* d'ogni esperienza – d'ogni esperienza che qualcosa è così. Essa è prima del Come, non del Che cosa.' (T 5.552)

'È chiaro che noi abbiamo un concetto della proposizione elementare, a prescindere dalla particolare forma logica di essa.

Ma ove si possono formare simboli secondo un sistema, ivi questo sistema è ciò che è logicamente importante, e non i singoli simboli.

E come sarebbe possibile che nella logica io avessi a che fare con forme che posso inventare? Io devo invece avere a che fare con ciò che mi rende possibile inventarle. (T 5.555)¹⁷

Poiché al soggetto è negata la possibilità di muoversi senza i meccanismi logici che gli permettono di rappresentarsi il mondo, egli possiede quest'unico mezzo per accedere ai fatti e, quando egli cerchi di trascenderli adoperando questo mezzo, allora crea il nonsenso.

La logica determina la struttura del nostro linguaggio, e prima del nostro pensiero, e con ciò segna i limiti di rappresentazione della realtà per mezzo di esso. Lo spazio logico è lo spazio delle possibilità dell'accadere dell'ente concepito secondo la natura del soggetto che lo genera. Poiché tale generazione avviene per una necessità immanente al soggetto, l'lo diviene limite del mondo e '*I limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo.' (T 5.6) (T 5.61; 5.62; 5.632; 5.64; 5.641)

Le leggi logiche che operano nella formazione del linguaggio non operano allo stesso modo nel mondo, esse sono unicamente regole logiche, ovvero agiscono nella formazione della rappresentazione del mondo, ma mai fuori di questa. Possiamo pensare alle possibilità del darsi di uno stato di cose, ma che esso si attui o meno non possiamo determinarlo assolutamente, poiché ogni avvenimento è contingente, accidentale. Non si danno nel mondo né causalità, né necessità,

¹⁷Tutte le citazioni dalle opere di Wittgenstein sono tratte da *Tractatus logico philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, 2001.

queste leggi operano solamente nella logica e, dove esse vengano trasferite alla realtà, viene commesso l'errore di trasferire nel rappresentato forze che agiscono nel metodo di rappresentazione. (T 6.32; 6.34; 6.34I; 6.35).

'Tutte le proposizioni sono di pari valore'. (T 6.4)

Questa proposizione ci apre la porta dell'ultima stanza di questo percorso, quella in cui vengono infine dichiarate le conseguenze che dovrebbe affrontare chiunque riconoscesse la validità della teoria della raffigurazione di Wittgenstein. Esse sono di una natura particolare, poiché, dopo averci spiegato per quali motivi dovremmo scegliere di rinunciare ad un certo tipo di uso del linguaggio, in conclusione l'autore manifesta la qualità etica di questa scelta.

Sostenere che tutte le proposizioni abbiano uguale valore significa destituirle definitivamente di qualunque pretesa assiologica; le proposizioni, intese come le descrive il *Tractatus*, possono parlare sensatamente solo dei fatti, i fatti sono contingenti ed il loro accadere non è in alcun modo determinabile dalle nostre capacità.

'Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v'è *in* esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore.

Se un valore v'è, esso dev'esser fuori di ogni avvenire ed esser-così. Infatti ogni avvenire ed esser-così è accidentale.

Ciò che li rende non-accidentali non può essere *nel* mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale.

Dev'essere fuori del mondo.' (T 6.4I)

'Né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica.

Le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto.' (T 6.42)

A mio parere, in questo contesto, l'uso della parola 'etica' merita una riflessione particolare, poiché, secondo i modi in cui essa è stata introdotta nelle varie epoche del pensiero e segnatamente nelle giustapposizioni al concetto di 'morale' operate nella filosofia di Kant prima e di Hegel poi, ad essa viene

generalmente attribuito un significato che credo non rispecchi interamente l'intenzione di Wittgenstein.

Semplificando: con 'morale' usualmente s'intende l'ambito delle determinazioni individuali di volontà ed intenzione, un movimento interiore che spinge all'azione il soggetto che, in questo momento, valuta soltanto il proprio sentire. L' 'etica', invece, si configura nel rapporto tra l'individuo e il mondo e costituisce un complesso di regole comportamentali (anche secondo il significato più proprio della parola greca) che dirige la volontà individuale a partecipare al bene comune del mondo-società.

Tuttavia, se considerassimo l' 'etica' del *Tractatus* solo secondo questa lezione, molte delle affermazioni che la riguardano non sarebbero spiegabili.

Credo, piuttosto, che per rispettare la coerenza del testo, per etica si debba intendere proprio il volere individuale che, ovviamente, nulla ha a che fare con i fatti, ma soltanto con il soggetto metafisico (T 6.422):

'Se il volere buono o cattivo altera il mondo, esso può alterare solo i limiti del mondo, non i fatti, non ciò che può essere espresso dal linguaggio.

In breve, il mondo allora deve perciò divenire un altro mondo. Esso deve, per così dire, decrescere o crescere *in toto*.

Il mondo del felice è un altro mondo che quello dell'infelice .' (T 6.43)

D'altra parte non va dimenticato che, sebbene tracciare un limite alle possibilità d'espressione del linguaggio sia l'azione che scaturisce da un'esigenza morale di Wittgenstein stesso, credo che rinunciare all'uso scorretto della parola, alla produzione di nonsensi filosofici, si possa considerare una scelta etica, ossia un comportamento i cui effetti positivi non ricadrebbero unicamente sul soggetto che la opera.

Quando sia compresa appunto quest'esigenza morale dell'autore, allora potrà essere compresa appieno anche la sua teoria linguistica:

"Riconoscere la giustezza della teoria raffigurativa equivale a riconoscere i limiti al cui interno qualcosa di vero o di falso può essere pensato e asserito...Qualificare come insensato tutto il resto equivale non a condannare come letteralmente incomprensibili le

proposizioni che violano i principi di quella teoria, ma ad ammettere che, quando si usa il linguaggio per affermare qualcosa che vada al di là di quei limiti, non si stanno avanzando pretese di verità, non si sta comunicando un'informazione, non si sta esprimendo una genuina conoscenza."¹⁸

'Il metodo corretto della filosofia sarebbe propriamente questo: nulla dire se non ciò che può dirsi; dunque, proposizioni della scienza naturale – dunque, qualcosa che con la filosofia nulla ha a che fare -, e poi, ogni volta che un altro voglia dire qualcosa di metafisico, mostrargli che, a certi segni nelle sue proposizioni, egli non ha dato significato alcuno. Questo metodo sarebbe insoddisfacente per l'altro – egli non avrebbe la sensazione che noi gli insegniamo filosofia , eppure esso sarebbe l'unico metodo rigorosamente corretto.' (T 6.53)

Con questo Wittgenstein non solo limita le possibilità del linguaggio, e quindi di ogni analisi che tramite il linguaggio si possa fare, ma nega anche che questo possa essere di alcuna importanza reale per le nostre necessità più profonde:

'Noi sentiamo che, persino nell'ipotesi che tutte le *possibili* domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati. Certo, allora non resta più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta.' (T 6.52)

Ogni interrogativo che riguardi il perché della nostra esistenza, la natura del tempo e dello spazio non può essere indagato, poiché le risposte a queste domande si trovano nell'essere, nell'atemporalità e nel nulla, ambiti che non possiamo raggiungere con la parola. Pertanto, se non c'è risposta, neppure la domanda può essere formulata, o meglio, dovrebbe essere formulata. (T 6.431I; 6.4312; 6.5)

'Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico.' (T 6.522)

Quello che Wittgenstein chiama 'Mistico' è la non esperienza, il sentimento del mondo, ciò che spinge a domandare dell'essere. Esso è ciò che rende povera

¹⁸ Pasquale Frascolla, *Tractatus logico-philosophicus Introduzione alla lettura*, Carocci 2003, pp. 293-294.

l'indagine condotta dalla logica, poiché i mezzi da essa impiegati non possono estendersi al di là delle possibilità dell'accadere dell'ente.

'Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.' (T 7)

Se adesso considerassimo conclusa l'esperienza del *Tractatus* e ci limitassimo a considerare Wittgenstein come un giovane principe dell'Inquisizione che voglia eternamente costringerci a piegare il capo e a non distrarci dal fragile e caduco mondo dei fatti, avremmo perso per sempre la possibilità di cogliere la bellezza del suo pensiero.

In fondo potremmo dire, con altre parole, che il limite tracciato nel linguaggio attraverso quest'opera abbia nella parola 'verità' il suo paradigma fondamentale; esso risponde alla domanda su che cosa possa dirsi 'vero' e cosa 'falso'.

Dispiegato secondo l'estensione reale della sua ampiezza esso giunge a contemplare il silenzio come il luogo logico delle infinite possibilità dell'essere che non si attualizzano nell'ente. Ciò che non deve essere trascurato assolutamente è che è il soggetto che genera questo spazio, sempre secondo le sue necessità. In che modo, dunque, dovremmo intendere quel che si dice a proposito del *mostrarsi* del Mistico? Se i limiti del mio linguaggio rappresentano i limiti del mio mondo e tutto ciò che è nel mondo è contingente, il linguaggio può rappresentare unicamente il contingente. Il non-contingente non è nel mondo, perché non può essere rappresentato dal linguaggio.

Esso è rappresentato logicamente dalla cessazione del linguaggio, dunque, se vogliamo attribuire un significato alle parole di Wittgenstein che sia coerente con i pensieri fin qui espressi, dovremmo concludere che il non dire è mostrare.

Il non dire è logicamente generato dal dire (come sua negazione), dunque esso si esplica nello spazio logico, vuoto di parole, che genera il parlare solo del contingente, dei fatti. Dove manchi questo spazio vuoto, dove esso sia occupato da nonsensi, il mostrare è impossibile.

5.

L'incontro tra la teoria di Wittgenstein e l'opera di Conrad avviene solamente su un piano teoretico. Non solo non possiamo rintracciare alcun accenno ad un genere più diretto di rapporti dei due autori con i rispettivi lavori, ma, anche in questo contesto, il confronto tra di essi avviene per accostamento, non per sovrapposizione.

Questo studio scaturisce dal ravvisamento di una somiglianza ed essendo dunque basato su un'analogia non pretende di mostrare una certezza, ma piuttosto di prospettare una possibilità.

Il testo che segue è stato apposto da Conrad come prefazione al racconto *The nigger of the 'Narcissus'* ed è apparso, insieme alla quinta puntata del romanzo, sulla "New Review" nel Dicembre 1897. L'occasione in cui è stato pubblicato, tuttavia, non ne determina interamente il contenuto, poiché in esso sono portate ad espressione molte delle convinzioni di Conrad riguardo la letteratura e la funzione che essa dovrebbe svolgere.

Proprio in virtù di questo ho creduto opportuno riportarlo nella sua interezza, di modo che se ne possa considerare tutto il contenuto, ma anche per rispettarne la bellezza nella sua integrità.

Prefazione¹⁹

Un' opera che aspiri, pur umilmente, alla condizione di arte, dovrebbe recare la propria giustificazione con sé, in ogni riga. E l'arte stessa dovrebbe esser definita come un tentativo sincero di rendere il più alto grado di giustizia all'universo visibile, che porti alla luce la verità, multiforme ed una, velata in ogni suo aspetto. È un tentativo di trovare nelle sue forme, nei suoi colori, nella sua luce, nelle sue ombre, negli aspetti della materia e nei fatti della vita, cosa in ciascuno è fondamentale, cosa rimane ed è essenziale – la loro qualità che illumina e convince – la verità incontestabile della loro esistenza. L'artista, dunque, come il pensatore o lo scienziato, cerca la verità e tenta il suo richiamo. Colpito dall'aspetto del mondo il

¹⁹ Trad. nostra.

pensatore si immerge nelle idee, lo scienziato nei fatti – quando ne riemergono essi parlano a quelle qualità del nostro essere che sono più adeguate all'azzardosa impresa del vivere. Essi parlano autorevolmente al nostro buonsenso alla nostra intelligenza, al nostro desiderio di pace o al nostro desiderio d'inquietudine, non di rado ai nostri pregiudizi, qualche volta alle nostre paure, spesso al nostro egoismo – ma sempre alla nostra credulità. E le loro parole sono ascoltate con rispetto, poiché riguardano serie questioni: l'educazione delle nostre menti e la cura dei nostri corpi, la soddisfazione delle nostre ambizioni, il perfezionamento dei nostri mezzi e la glorificazione dei nostri preziosi scopi.

Altrimenti è per l'artista.

Di fronte al medesimo, enigmatico spettacolo, l'artista si cala in se stesso, e in quella solitaria regione di fatica e di lotta, se ne è degno ed è fortunato, egli trova i modi del suo richiamo.

Il suo parlare chiama le nostre capacità meno evidenti: quella parte della nostra natura che, a causa delle condizioni di lotta della nostra esistenza, è necessariamente tenuta nascosta dentro le qualità più resistenti e dure – come il corpo vulnerabile nell'armatura d'acciaio.

Il suo richiamo è meno gridato, più profondo, meno chiaro, più eccitante – e prima dimenticato. Eppure il suo effetto dura per sempre.

La conoscenza che muta con le generazioni scarta idee, mette in dubbio fatti, demolisce teorie. Ma l'artista chiama quella parte del nostro essere che non dipende dalla conoscenza: ciò che in noi è dono e non acquisizione – e, perciò, più a lungo presente.

Egli parla alla nostra capacità di piacere e meraviglia, al senso di mistero che avvolge la vita, al nostro sentimento di pietà, e bellezza, e dolore, alla sensazione latente di comunanza con tutta la creazione – ed alla sottile, ma invincibile certezza della solidarietà che unisce le solitudini di innumerevoli cuori: alla solidarietà in sogni, gioia, dolore, aspirazioni, illusioni, speranza, paura, che lega gli uomini l'uno all'altro, che lega tutta l'umanità – i morti coi vivi e i vivi con quelli che verranno.

È solo un simile corso di pensiero, o piuttosto di sensazioni, che può spiegare, in qualche misura, lo scopo del tentativo fatto nel racconto che segue, di presentare un inquietante episodio nelle vite oscure di pochi individui tratti dalla moltitudine

ignorata dei confusi, dei semplici e dei senza voce. Perché, se c'è anche solo una parte di verità nella credenza appena confessata, diviene evidente come non ci sia un luogo di splendore o un angolo buio sulla terra che non meriti anche solo uno sguardo di meraviglia e pietà. L'intenzione, dunque, può essere la giustificazione della materia dell'opera, ma questa prefazione, che è semplicemente la confessione di un tentativo, non può finire qui – perché la confessione non è ancora completa.

La narrativa – se dopotutto aspira ad esser arte – chiama il temperamento. Ed in verità dev'essere, come la pittura, la musica, l'arte tutta, il richiamo di un temperamento a tutti gli altri, innumerevoli, temperamenti, il cui potere sottile e irresistibile dona agli eventi passeggeri il loro vero significato, e crea la morale, l'atmosfera emotiva di spazio e tempo. Un tale richiamo, per essere efficace, dev'essere un'impressione trasmessa dai sensi e, in effetti, non può essere reso altrimenti, giacché il temperamento, sia individuale che collettivo, non è soggetto a persuasione. L'arte tutta, perciò, chiama prima di tutto i sensi, e lo scopo dell'arte, quando si esprima con parole scritte, deve anch'esso chiamare attraverso i sensi, se il suo più grande desiderio è trovare la sorgente segreta delle reazioni emotive. Deve strenuamente aspirare alla plasticità della scultura, al colore della pittura, ed alla magica suggestione della musica – che è l'arte delle arti. Ed è solo con una completa e indefettibile devozione alla perfetta unione di forma e sostanza, solo attraverso un'incessante, incrollabile attenzione per la costruzione e il suono delle frasi che è possibile avvicinarsi alla plasticità, al colore; e la luce della suggestione può agire per un istante sulla comune superficie delle parole. Delle vecchie, vecchie parole, consunte, sfigurate da secoli di uso noncurante.

Lo sforzo autentico di riuscire in questo impegno creativo, di giungere fin dove la sua forza glielo consente, di andare imperterrito attraverso l'esitazione, la stanchezza o il rimprovero, è l'unica giustificazione valida per il lavoratore della prosa. E, se la sua coscienza è pulita, la sua risposta a chi gli chieda, nell'ottusità del buon senso che cerca il profitto immediato, di essere in particolare educato, consolato, divertito: a chi chieda di essere rapidamente corretto, o incoraggiato, o atterrito, o scioccato, o incantato, dev'essere questa: - Il compito che cerco di realizzare è, col potere delle parole scritte, di farvi udire, di farvi provare – è, prima

di tutto, di farvi vedere. Questo – e nient'altro, ed è tutto. Se riuscirò, troverete, secondo i vostri meriti, incoraggiamento, consolazione, paura, meraviglia – tutto ciò che domandate, e, forse, anche quel barlume di verità che avete dimenticato di chiedere.

Sottrarre, in un momento di coraggio, allo spietato assalto del tempo, un inaridito aspetto della vita è solo il principio del lavoro. Il lavoro, iniziato con tenerezza e fede, è riuscire a tenere, senza alternativa e senza paura, il frammento salvato davanti agli occhi di tutti e nella luce di uno stato d'animo sincero. È mostrare la sua vibrazione, il suo colore, la sua forma; e attraverso il suo movimento, la sua forma e il suo colore, denudare la sostanza della sua verità – far conoscere il suo segreto ispiratore : la fatica e la passione che sono il nucleo di ogni momento che convince. In un tentativo autentico di questo tipo, se si è meritevoli e fortunati, si può forse arrivare ad una tale limpidezza di autenticità che, alla fine, la visione resa di rimpianto o pietà, di terrore o allegria, risveglierà nei cuori di chi guardi quella sensazione di ineluttabile solidarietà, della solidarietà in origini misteriose, in fatica, in gioia, in speranza, in incerto destino, che lega gli uomini uno all'altro e tutta l'umanità al mondo visibile.

È evidente che chi, a torto o a ragione, sia fermo nelle convinzioni ora espresse, non può esser fedele ad alcuna delle formule temporanee della sua arte. La parte di esse che rimane – la verità che ciascuna solo imperfettamente nasconde – dovrà rimanere con lui come il suo bene più prezioso, ma esse tutte: Realismo, Romanticismo, Naturalismo, anche il non ufficiale sentimentalismo (che, come il povero, è estremamente difficile da allontanare); tutte queste divinità devono, dopo un periodo di comunanza, abbandonarlo – seppure sulla soglia del tempio – ai balbettamenti della sua coscienza e all'esplicita consapevolezza della difficoltà del suo lavoro. In questa solitudine difficile anche il supremo grido di Arte per l'Arte perde il suono eccitante della sua apparente immoralità. Si sente lontano. Ha cessato di essere grido, e si sente solo come un sussurro, spesso incomprensibile, ma a volte, e vagamente, incoraggiante.

Qualche volta, riposando comodamente all'ombra di un albero sul bordo della strada, guardiamo i movimenti di un bracciante in un campo lontano, e dopo un

po' cominciamo a chiederci distrattamente che cosa stia facendo. Guardiamo i movimenti del suo corpo, l'ondeggiare delle sue braccia, lo vediamo piegarsi e distendersi, esitare, ricominciare. Può aggiungere piacere ad un momento d'ozio che ci dicano il motivo dei suoi movimenti. Se sappiamo che sta cercando di sollevare una pietra, di scavare un fossato, di sradicare un ceppo, guardiamo con maggior interesse i suoi sforzi, siamo disposti a perdonare lo stridore della sua agitazione con la quiete del paesaggio; ed anche, se siamo in una disposizione d'animo fraterna, potremmo giungere a perdonare il suo fallimento. Comprendiamo il suo proposito e, dopotutto, ci ha provato e forse non ne aveva la forza, forse non aveva la conoscenza. Perdoniamo, andiamo per la nostra strada – e dimentichiamo. E così è per l'artigiano dell'arte. L'arte è lunga e la vita è breve, e il successo è molto lontano. Perciò, dubitando della forza per arrivare così lontano, parliamo un poco dello scopo dell'arte, che, come la vita stessa, è fonte d'ispirazione, difficile – oscurato da nebbie. Non è nella chiara logica di una conclusione trionfante, non è nello svelamento di uno di quei crudeli segreti che chiamano Leggi di Natura. Non è meno grande, ma solo più difficile.

Fermare, per lo spazio di un respiro, le mani impegnate nel lavoro della terra, e costringere gli uomini ipnotizzati dalla vista di mete lontane a guardare per un momento alla veduta che li circonda di forma e colore, di sole e d'ombre; riuscire a fermarli per uno sguardo, per un sospiro, per un sorriso – questo è lo scopo, difficile ed evanescente, e raggiungibile solo da pochi. Ma qualche volta i degni e i fortunati riescono anche in questo. E quando sia fatto – guarda! – c'è tutta la verità della vita. Un momento di visione, un sospiro, un sorriso – ed il ritorno ad un eterno riposo.

La natura di questa riflessione di Conrad sul linguaggio è necessariamente diversa da quella operata da Wittgenstein. Oltre alla differenza fondamentale tra l'impianto letterario e quello filosofico, è evidente anche che, mentre il primo si interroga su che cosa dovrebbe fare la scrittura, l'altro si interroga su che cosa essa possa fare. Senza dubbio questa discrepanza è prodotta dai diversi interessi nell'applicazione del medesimo strumento. D'altra parte, sembra che i due pensieri collidano proprio nella convinzione che esista la possibilità di mostrare la vita attraverso parole che ne colgano gli aspetti sensibili più semplici ed immediati.

È rintracciabile anche un altro aspetto della scrittura di Conrad che trova un riscontro nella concezione di Wittgenstein; in essa tutti i richiami fatti attraverso le parole rimandano sempre anche alla struttura interna della frase. Come ho cercato di mostrare nell'analisi di *Heart of Darkness*, esiste un rapporto circolare tra significato e forma per il quale l'uno rimanda incessantemente all'altro senza offrire una via di fuga. È grazie a questo meccanismo che è possibile investire il personaggio di Kurtz dei significati prima espressi, esso dimostra fattivamente l'impossibilità di uscire dal linguaggio attraverso le parole.

Heart of Darkness costituisce un esempio valido proprio perché il testo attua un progressivo sgretolamento dei meccanismi logici di riferimento con la realtà e conclude che questo porta ad una trasformazione della realtà stessa, perché il mutamento del soggetto muta il mondo ad esso correlato. È vero che tale cambiamento non sembra messo in atto dal soggetto, ma dal suo esterno, eppure, a ben guardare, è solo il dubbio del soggetto che lo rende possibile. Negli individui in cui non si produce la domanda c'è una sostanziale immobilità, rappresentata attraverso il persistere dei consueti meccanismi di riconoscimento.

Secondo un'interpretazione d'altro genere, si può dire, semplicemente, che l'esperienza vissuta da Marlow, l'abbia reso critico verso la società cui appartiene, fino al punto di contestarne le regole. Tuttavia questa soluzione non potrebbe rendere ragione dell'intero sviluppo della vicenda. In essa dovrebbe venire presupposto un giudizio morale sugli accadimenti che non trova riscontro nel testo ed anche un'interpretazione di Kurtz che svilirebbe la sua reale importanza, relegandolo al ruolo di un indemoniato ciarlatano senza speranze.

La decostruzione che Conrad mette in atto, invece, ha la forza straordinaria di arrivare ad un passo dal Nulla e mostrarcelo attraverso la cessazione dell'attività della parola. Egli riesce in questo compito nella maniera più perspicua possibile alla materia che affronta: tacendo.

È precisamente questa scelta narrativa che coincide con il pensiero del *Tractatus*, rappresentandone l'applicazione pratica nell'esercizio della scrittura.

Le idee espresse nella prefazione sopra riportata, sostengono la convinzione che la letteratura debba parlare ai sentimenti dell'uomo, al suo temperamento, e che

ciò sia possibile solo adoperando la scrittura come mezzo per toccare i sensi attraverso la rappresentazione di ciò che può risvegliarne l'attività. Dopotutto si tratta proprio di quel 'parlare di qualcosa' che, per essere sensato, ha bisogno del mondo e che cessa con esso.

L'estrema concretezza della scrittura di Conrad contrasta fortemente con l'assoluta astrattezza del *Tractatus*; essa infatti, è come il negativo della fotografia dell'altra, eppure entrambe trattano del medesimo oggetto. La concretezza di Conrad non è solo una caratteristica del suo stile, anzi, questa corrisponde agli oggetti della sua letteratura, che riflettono la sua esperienza del mondo e degli altri uomini. La sua ricerca della qualità essenziale all'oggetto non trascende mai l'oggetto stesso, si concentra sulle forme della sua attualizzazione e tra esse ricerca il modo della rappresentazione verbale. Anelare alla riproduzione della plasticità, della forma, del colore, altro non è che la ricerca di quella corrispondenza tra le strutture della rappresentazione e dell'accadimento che consente di creare un'immagine del mondo. Questo significa recuperare la parola alla sua originaria capacità generativa. La tenacia con cui Conrad persegue questo scopo lo porta, infine, a riproporre sulla pagina quella scelta etica che ha nell'accettazione del silenzio la sua alternativa tanto più ovvia quanto più dolorosa e meno praticata. Il soggetto che lotta contro questo limite è un soggetto che lotta contro se stesso e, nella migliore delle ipotesi, possiamo solo augurarci che si stia dirigendo consapevolmente verso il Nulla. Purtroppo non sempre è possibile rintracciare tanta onestà o coscienza ed è molto più probabile che si abbia a che fare con un soggetto che, mentre distrugge se stesso, tenta di dimostrare affannosamente di essere riuscito a colonizzare quel vuoto o di aver finalmente scoperto 'la cosa in sè'. Il soggetto che presuppone la possibilità di superare quella che egli ritiene soltanto una realtà apparente, o scavando nella profondità delle cose o mirando molto lontano da esse, forma un concetto fallace di conoscenza. La realtà, per quanto sminuzzata in atomi e particelle, siano chiamati essi logici o fisici, gli si presenterà diversa solo nella misura della diversità dei mezzi di rappresentazione che egli avrà fatto propri, ma tutto ciò che

egli avrà trovato, farà comunque parte del mondo così come egli è in grado concepirne l'esistenza.

Quando il soggetto cerca di rintracciare nel mondo una regola, una logica, che non appartenga al proprio meccanismo di rappresentazione, allora la conoscenza assume le forme del possesso, perdendo la distinzione fondamentale tra rappresentazione e rappresentato, nome ed oggetto. In questo modo egli crede di potersi impadronire di tutto ciò che sia altro da sé e alimenta una continua brama di trascendenza che è la spinta ad inventare nuove tecniche di dominio. Così facendo egli perde la capacità di riconoscere la sua sostanziale unità col mondo, quella forma di appartenenza non violenta che lega l'io alla realtà attraverso la rappresentazione, la sua azione diviene allora guerra e il suo linguaggio mortifero.

" 'The horror!'..this was the expression of some sort of belief; it had candour, it had conviction, it had a vibrating note of revolt in its whisper, it had the appalling face of a glimpsed truth – the strange commingling of desire and hate."

La verità che Kurtz intravede, un attimo prima che il mondo appena riconosciuto termini definitivamente, è esattamente questo 'miscuglio di desiderio e di odio'.

Non è un compito facile introdurre l'ultimo argomento di questa ricerca, spiegare come la parola possa esprimere la vita, poiché, in buona parte, se ne ha percezione attraverso un'attività che non pertiene al linguaggio. Si tratta di quella capacità di *mostrare* che non può essere esplicitata e che richiede di essere intuita. Quello che si può dire in proposito è una parte molto limitata, rispetto alla grandezza dell'effetto, e riguarda solo la forma del discorso.

Sia nella succitata prefazione di Conrad, sia da alcuni stralci del carteggio tra Wittgenstein ed Engelmann²⁰, emerge l'attribuzione di questa capacità al

²⁰ "Ed è così: quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora *niente* va perduto. Ma l'inesprimibile è – ineffabilmente – *contenuto* in ciò che si è espresso!" Lettera di L. Wittgenstein a Paul Engelmann del 9/4/1917 tratta da *Lettere di Ludwig Wittgenstein con ricordi di Paul Engelmann*, La Nuova Italia, 1990.

linguaggio che si attiene all'espressione degli aspetti più tangibili dell'esistenza e alla ricerca, in esso, della semplicità.

Quel che si può fare, dunque, è solo un discorso sul significato attribuito alla parola semplicità. Con essa, fondamentalmente, si intende un linguaggio spogliato di quegli elementi che non abbiano alcun referente nella realtà conoscibile. Mentre Wittgenstein pone come suo limite espressivo la possibilità dell'accadere dei fatti, Conrad sembra aver fatta propria quest'idea nella sua ricerca di una scrittura veritiera e autentica. Nella sua ricerca di una parola a cui possa rispondere un movimento non passivo del lettore, egli infine giunge proprio a scegliere una rappresentazione dei fatti che produca in esso quell'attività intuitiva che gli permette di percepire la vita che non si dice. E allora, perché la scrittura sia efficace in questo senso, è necessario che essa assuma la forma più perspicua al fatto che rappresenta. Tale è l'ambito in cui si misurano le forze dello scrittore, il terreno sul quale egli deve calibrare la struttura della frase affinché essa possa rimanere in equilibrio tra il dire e il non dire. Perché sia possibile questo equilibrio essa deve essere scevra di ogni ambiguità, la rappresentazione del suo oggetto le deve essere immanente, deve non poterne uscire in alcun modo ed esaurirsi in essa. La medesima architettura si ripete in modo macroscopico nella costruzione complessiva del racconto laddove ad esso venga attribuita una sorta di ciclicità. In *Heart of Darkness* il racconto di Marlow svolge anche questa funzione che, in qualche modo, assume i caratteri della ritualità. La narrazione gli permette di liberarsi per un momento della sua storia, ma, dandole questa forma, egli innesca contemporaneamente il meccanismo di ripetizione proprio del racconto. In questo modo Conrad preserva una delle dinamiche fondamentali della tradizione orale, la quale riesce a sfuggire all'ipostatizzazione della scrittura mantenendo il tratto distintivo della 'ripetizione ad alta voce'. Inoltre, questa forma costituisce una variazione propriamente letteraria in cui il lettore si trova a ricoprire il ruolo dell'ascoltatore attivo. Non necessariamente questo espediente sarà più valido di altri nel catturare l'attenzione del lettore, tuttavia la presenza di questo elemento può manifestare che il testo richiede un rapporto simpatetico tra le parti affinché la storia narrata possa raggiungere la sua vera forma e la pienezza del suo

significato. Un esempio mirabile degli effetti di questo movimento trova espressione nel poema di Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of Ancyent Marinere*, in cui la consapevolezza della necessità che esso si compia prende l'aspetto della pena come espiazione della colpa:

'O shrieve me, shrieve me, holy man!'

The Hermit cross'd his brow.

'Say quick', quoth he, ' I bid thee say –

What manner of man art thou?'

Forthwith this frame of mine was wrench'd

With a woeful agony,

Wich forc'd me to begin my tale;

And then it left me free.

Since then, at an uncertain hour,

Now oftimes and now fewer

That anguish comes and makes me tell

My ghastly adventure.

I pass, like night, from land to land;

I have strange power of speech;

That moment that his face I see,

I know the man that must hear me:

To him my tale I teach."²¹

Scilla Bellucci

scilla.bellucci@gmail.com

²¹ Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancyent Marinere*, part VII, from *Lyrical Ballads*, the Bristol imprint of 1798. L'unica copia esistente dell'edizione originale delle *Lyrical Ballads*, pubblicate anonime da S. T. Colerige e William Wordsworth nel 1798 si trova presso la British Library.

Bibliografia

- Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin books, 2000.
 - *The Nigger of the 'Narcissus'*, Penguin books, 2000.
 - *Cuore di Tenebra*, Garzanti, 1993.
 - *Cuore di Tenebra*, Rizzoli, 2000.
 - *Opere. Romanzi e racconti. 1895-1903*, Bompiani, 2001.
- AA:VV: *Heart of Darkness. Joseph Conrad. A case study in contemporary criticism*. Edited by Ross C Murfin for Bedford Books, 1989. Published and distributed outside North America by MACMILLAN PRESS LTD.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, 2001.
 - *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, 1995.
 - *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, 2000.
- Diego Marconi, *Guida a Wittgenstein*, Laterza, 1997.
 - *La filosofia del linguaggio. Da Frege ai nostri giorni*, UTET, 2002.
- Pasquale Frascolla, *Tractatus logico-philosophicus. Introduzione alla lettura*, Carocci, 2003.
- Ray Monk, *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, 2000.
- Paul Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein con ricordi di Paul Engelmann*, La Nuova Italia, 1990.
- Adam Hochschild, *Gli spettri del Congo. Re Leopoldo II del Belgio e L'olocausto Dimenticato* Rizzoli, 2001.
- Samuel Taylor Coleridge, *The Ancyent Marinere*, da *Lyrical Ballads*, Bristol, 1798.