

Nelle ombre di Conrad Clementina Pavoni*

Ricevuto il 30 ottobre 2024
Accolto il 22 aprile 2025

*Joseph Conrad [...] aveva una passione per la soggettività, per i dettagli semi-invisibili.
Era affascinato dall'avvicinarsi dei fatti solo
parzialmente noti, e sempre convinto che
bastasse fermarsi a guardare per gettare la
propria ombra sulla scena.*
H. Matar

Riassunto

L'autrice analizza tre racconti di Joseph Conrad come rappresentazione delle diverse forme di *ombra* di cui parla Mario Trevi: *ombra personale, ombra come archetipo, ombra come immagine archetipica*. Si tratta di tre racconti di mare. Viene proposta l'immagine del vascello come metafora della psiche in cui il capitano rappresenta il complesso dell'Io alle prese con difficoltà interne, e con le difficoltà esterne rappresentate dal clandestino imbarcato segretamente, dalla febbre tropicale e dal tempo avverso e infine dall'incontro con l'immagine della distruttività nella figura di Kurtz.

Parole chiave: *Conrad, ombra, natura, archetipo, separazione, distruttività.*

* È membro con funzione didattica dell'AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology), del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini) e di Philo Pratiche Filosofiche. Con Silvia Lagorio ha pubblicato *Il cocomero rubato* (Milano: Il Saggiatore, 2001) e *Il signor Alonso e la volpe giapponese. Un caso clinico nel gioco della sabbia* (Torino: Einaudi, 2022). Fa parte della redazione della Rivista di Psicologia Analitica. Vive e lavora come psicologa analista a Milano.

Via Edolo 9, 20125 Milano. E-mail: pavoniclementina@gmail.com

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 32, n. 1, 2025
DOI: 10.3280/jun61-2025oa20035

Abstract. *In the shadows of Conrad*

The author analyses three stories by Joseph Conrad as representations of the different forms of *shadow* that Mario Trevi talks about: *personal shadow*, *shadow as archetype*, *shadow as archetypal image*. These are three stories about the sea. The image of the vessel is proposed as a metaphor for the psyche in which the captain represents the ego complex struggling with internal difficulties, and with external difficulties represented by the clandestine person secretly embarked, by tropical fever and adverse weather and finally by the encounter with the image of destructiveness in the figure of Kurtz.

Key words: *Conrad, shadow, nature, archetype, separation, destructiveness.*

L'esergo è tratto dall'introduzione di Hisham Matar al racconto di Conrad *Amy Foster* (2022).

Matar e Conrad, nonostante la distanza nel tempo (Conrad, polacco, nasce nel 1857 in una località allora sotto l'impero zarista, oggi Ucraina e muore nel 1924 nel Regno Unito. Matar nasce nel 1970 a New York da genitori libici, in disgrazia sotto il regime di Gheddafi, e vive a Londra) hanno molto in comune. Innanzitutto la dislocazione nello spazio, l'esilio. Di conseguenza l'immersione in un diverso contesto linguistico. Entrambi scrivono in inglese. Sono scrittori di "ombre", di ciò che non appare ma agisce nell'animo.

In questo senso parlo di dislocazione: tutti siamo in un certo senso "dislocati", come ci ha insegnato Freud "l'io non è padrone in casa" (1916), ma i personaggi di cui parla Conrad, e in cui forse e in parte si rispecchia, sono quasi sempre stranieri, in terre lontane. Spesso in viaggi per mare.

Il terreno su cui poggiano i piedi non è un terreno familiare, è un luogo sconosciuto, che non può rimandare i ricordi e le immagini delle proprie esperienze di vita. Un suolo che non parla con immagini rassicuranti, è opaco e soprattutto vuoto, per questo pronto ad accogliere ombre "gettate sulla scena".

Inoltre la scena del racconto è spesso un vascello, un piccolo universo con il compito di navigare in un mondo immenso. Un luogo, quello del mare, meraviglioso, pericoloso e minaccioso. Una grande parte dei racconti di Conrad narrano la vita e i pericoli attraversati dai marinai e dagli ufficiali durante la navigazione da un porto all'altro, in particolare in Oriente, per il trasporto delle merci.

Mi piace pensare all'idea del vascello come metafora della struttura della psiche, con il capitano come immagine del complesso dell'Io. Chi ha il comando, un po' come il complesso dell'Io, si trova tra due mondi: il grande mondo esterno pieno di pericoli e di meraviglie, e il mondo interno: i marinai,

gli ufficiali, il cambusiere ecc. da coordinare in modo che tutto possa procedere con un certo ordine e armonia. Un buon capitano cerca di avere rapporti di collaborazione con coloro che lavorano nella stiva o si arrampicano sugli alberi per orientare, ammainare o issare le vele. Un'immagine metaforica dei complessi che abitano la psiche.

Prendo in considerazione tre racconti di mare di Joseph Conrad: *Il compagno segreto* (1909), *La linea d'ombra. Una confessione* (1917), *Cuore di tenebra* (1899). Non seguo l'ordine cronologico, cerco di illustrare i tre racconti analizzando i diversi aspetti di Ombra che vengono descritti in ciascun racconto. C'è nelle opere di Conrad una dimensione universale che permette al lettore di cogliere meccanismi e dinamiche profonde. La sua scrittura, narrando storie e avventure, svela sia il lato oscuro dell'esistenza psichica individuale, sia la memoria della nostra cultura. Alberto Asor Rosa così parla di questa dimensione di conoscenza che la lettura delle opere di Conrad permette:

Raramente è accaduto, infatti, che in storie leggendarie come queste, fortemente e profondamente personalizzate, si sia potuto cogliere – come io penso che ci sia – il destino di un'intera civiltà umana [...] Se tornassimo al discorso iniziale sull'amore, potremmo forse dire a questo punto che si può amare follemente Conrad da lettori perché dà corso sia alle nostre paure sia alla nostra residua, disperata volontà di fronteggiarle (2021, p. 10).

Fondamentale questa doppia disposizione che la lettura dei romanzi e racconti di Conrad attiva: da un lato l'immedesimazione nelle più oscure paure (non solo le tempeste, ma anche la crudeltà degli umani, le congiure, ecc.) e dall'altra la capacità "virile" di cambiare il percorso di ciò che ci appare come destino. Qualcosa che ha a che fare con il percorso terapeutico dell'analisi.

Tornerò sul tema tutto conradiano del destino e della volontà di far fronte alle ingiurie e agli attacchi della sorte, per le valenze psicologiche che questo tema comporta. In particolare, in questi tre racconti viene offerta una visione letteraria delle tre dimensioni del concetto di Ombra, come ne parla Mario Trevi (2009, p. 6):

- a) *Ombra come parte della personalità;*
- b) *Ombra come archetipo;*
- c) *Ombra come immagine archetipica.*

Si tratta di tre gradi dell'Ombra che dalla dimensione di parte della personalità giunge sino a configurarsi come archetipo. Come dire che ciò che sta in ombra comporta dimensioni e spazi molto differenti, con effetti

psichici di diversa portata. Sappiamo che il termine archetipo è fondamentale, per Jung e gli analisti junghiani, ma non è un termine esclusivo della psicologia analitica e della psicoanalisi¹: il termine viene utilizzato in filologia. Facendo un confronto con il significato di “archetipo” in filologia provo a mettere un po’ di luce nella diversificazione del concetto di Ombra.

Allora: poniamo che ci siano dei codici e che tutti presentino un errore palese. Il primo copista che ha trascritto dal manoscritto dell’autore ha commesso un errore. Non è stata trovata questa prima trascrizione ma si desume che sia all’origine di tutti i codici successivi che presentano l’errore originario. Ecco questo codice originario è scomparso, ma è esistito e viene definito *archetipo*.

Se accettiamo questa definizione di archetipo l’*Ombra come archetipo* è una realtà invisibile e oscura, smarrita nei meandri della storia, che produce effetti tangibili. Trevi rimanda a Jung per dare spiegazione di questa dimensione dell’Ombra:

Non v’è dubbio che in molti scritti di Jung l’Ombra venga considerata come uno degli archetipi fondamentali della vita psichica. Si prenda per esempio un passo della *Psicologia dell’inconscio*: “Il diavolo è una variante dell’archetipo dell’Ombra” [...] Poiché la più coerente accezione generale di archetipo nella psicologia analitica è quella che ne fa una funzione o forma strutturale della psiche [...] dovremo riconoscere anche all’Ombra un simile significato trascendentale (2009, p. 11).

In *La linea d’ombra. Una confessione* c’è un’ombra, quella del vecchio capitano, che dal fondo del mare, dove giace, viene vissuta dal primo ufficiale come presenza demoniaca. È invisibile, ma il vascello e buona parte dell’equipaggio sono come catturati dagli influssi distruttivi di quest’ombra lontana e misteriosa che agisce in loro con la forza di una presenza oscura, alla stregua di un archetipo.

Tornando alla filologia, tutti i codici con il medesimo errore sono testimonianza del primo codice scomparso. Sono rappresentazione di ciò che è invisibile. Possiamo pensare, fuori della metafora, all’*Ombra come immagine archetipica*. L’archetipo “parla” attraverso la formazione di immagini. Trevi opera una distinzione tra archetipo come funzione e immagine archetipica in relazione all’Ombra:

Nel problema dell’Ombra la distinzione tra archetipo in sé (o archetipo-funzione) e immagine archetipica (o archetipo sensibile) ha un particolare valore euristico se si tiene conto che il materiale impiegato dall’archetipo-funzione nella formazione

1. Freud (1922) usa solo una volta nei suoi scritti la parola *archetipo*. Ma il concetto di inconscio non personale è presente nelle sue opere: «il contenuto dell’inconscio è comunque collettivo, patrimonio universale dell’umanità» (Freud, 1977, p. 145).

dell'immagine non può non essere, in larga misura, che l'insieme dei contenuti rimossi dell'inconscio personale e l'insieme dei contenuti repressi, nonché tutto ciò che nel vasto repertorio dell'immaginazione può "allegorizzare" tali contenuti (2009, p. 15).

Se ho capito bene, qui l'ombra come *immagine archetipica* rappresenta quella parte della psiche non accettata che si collega a un archetipo, ma che viene, nel sogno per esempio, rappresentata in un'immagine "allegorica".

Mentre in *Linea d'ombra* non abbiamo alcuna immagine del vecchio e crudele capitano, in *Cuore di tenebra* Kurtz è un personaggio che entra nel racconto con la sua presenza visibile, con corpo e anima. Per altro dopo *Apocalypse now* nella nostra mente la sua figura è personificata da Marlon Brando.

Qui la distruttività non è un'ombra archetipica, è immagine, è personaggio, è figura del male totale e dei suoi abissi di *orrore* (l'ultima parola di Kurtz morente «Quale orrore!»). E anche con tutto il fascino del numinoso tipico dell'archetipo.

Ma c'è anche un'Ombra più domestica che non affonda le sue radici nella profondità dell'archetipo, quell'Ombra che Trevi definisce *parte della personalità*. Un'Ombra casalinga che può essere proiettata sull'altro, sullo straniero per esempio, o sul capro espiatorio, ma che ci riguarda da vicino: è il nostro gemello impresentabile, la nostra piccola o grande porzione di distruttività che ci abita. Conrad la rappresenta in *Il compagno segreto* nella figura di Leggatt, il fuggitivo che viene accolto come clandestino dal giovane capitano.

L'incontro con l'Ombra fraterna

Il racconto *Il compagno segreto* è stato studiato come esempio di narrazione del doppio. In *Dal persecutore al compagno segreto*² Angelo Aparo (1986) sottolinea la particolarità di doppio descritta in questo racconto: «[...] il doppio Leggatt non è una pura produzione del soggetto, ma un personaggio dotato di vita autonoma» (p. 91). Possiamo pensare all'autonomia dell'Ombra personale in senso junghiano, quando agisce non riconosciuta.

Infatti è un doppio molto particolare quello che viene narrato in questo racconto, un doppio che riguarda ognuno di noi. Un doppio scomodo e ingombrante. Un doppio interiore. Universale. Con queste parole Andrea Zanzotto presenta il racconto:

2. Enzo Funari (1998) sottolinea la fecondità dell'incontro con il personaggio che funge da doppio: «[...] l'incontro tra il protagonista e il suo Doppio sfocia in un processo di reintegrazione del soggetto in cui l'*aiuto* del Doppio si fa determinante» (p. 5).

Più che mai «componimento» è infatti questo racconto per il senso di forza unificante e di maturità che emana dal suo discorso: equamente sospeso e disteso tra un'adesione alla cronaca (alla storia) e il più sofisticato gioco simbolico tra un'eco di autobiografia e la spinta a inventare e a riconoscere un «tipo» e una situazione universali, tra l'autocostituirsi del testo, in raggiunta libertà (anche linguistica) e l'affiorare non dissimulato del testo, con tutte le sue possibilità di essere interpretato a livelli e in prospettive molteplici (1984, p. 15).

Un *componimento* quasi musicale volto a cercare un'armonia interna tra parti diverse di sé. Un'armonia raggiunta alla fine in seguito a un atto di generosità verso l'altro, che permette una visione in cui tutto si chiarisce, anche la posizione del veliero, ma ci tornerò in seguito.

Riporto di seguito alcune frasi del testo seguendo il filo della scoperta e del riconoscimento da parte del giovane capitano della propria parte di *Ombra fraterna nell'ufficiale fuggitivo*³.

E allora rimasi solo con la mia nave, ancorata all'imbocco del Golfo del Siam [...] In quel momento in coperta ero solo (p. 59).

Ma ciò che sentivo di più era il fatto di essere estraneo alla nave; e se devo dire tutta la verità, ero, in certo modo estraneo persino a me stesso (p. 61).

[Il giovane capitano accoglie il fuggiasco arrivato a nuoto aggrappato alla biscaglina].

Ma, per il momento, quella creatura [...] aveva tutta l'aria di essere venuta su dal fondo del mare [...] Una misteriosa comunione s'era già stabilita fra noi due (p. 74).

Il mio pigiama si adattava perfettamente alla sua taglia (p. 75).

In quel buio, era come trovarmi di fronte la mia stessa immagine riflessa nella profondità di uno specchio cupo e immenso. [Il fuggiasco dice] «E io non sono un angelo. [Il marinaio strozzato con violenza] era uno di quegli animali in cui bolle sempre una specie di sciocca animosità» (p. 79).

E sapevo anche bene che quel mio doppio non era affatto un brutale assassino (p. 79).

[Leggatt, l'ufficiale fuggitivo che, durante una terribile tempesta, aveva afferrato per la gola e ucciso il marinaio che non voleva compiere la manovra

3. Tutte le citazioni del testo sono tratte da Conrad J. (1984). *Il compagno segreto*. Milano: Rizzoli.

fondamentale per la salvezza del vascello, viene accolto e nascosto nella cabina del capitano, col grave rischio che venga scoperto e di conseguenza portata alla luce l'infrazione alle regole da parte del capitano].

Si tratta di un incontro rischioso quello con la nostra parte oscura, che va condotto con delicatezza e perspicacia, con cautela:

I nostri piedi nudi non produssero alcun rumore (p. 83).

Il riconoscimento che anche al capitano sarebbe potuto accadere di commettere l'atto criminale sotto la spinta dell'ira e del terrore, il riconoscimento cioè che in ognuno di noi alberga una parte misteriosa e violenta, è un processo (alchemico?) da compiersi quasi in segreto, nel segreto del nostro foro interiore, o nel segreto della relazione analitica:

Ero molto stanco, in un particolare modo interiore, per la tensione del mistero, lo sforzo del bisbigliare, l'eccitazione del mistero (p. 99).

Ma nel complesso mi sentivo meno diviso in due quando ero con lui (p. 123).

Quella sensazione mentale di essere in due luoghi nello stesso tempo influiva su di me fisicamente come se lo spirito del mistero mi fosse penetrato fino in fondo all'anima (p. 129).

Il giovane capitano non giudica secondo la morale ufficiale, decide di non ottemperare al proprio dovere canonico di consegnare alla giustizia Leggatt, prende una posizione rischiosa agendo secondo il proprio intuito e la propria coscienza. Non fa propria la concezione collettiva, rischia di guardare nel pozzo oscuro della propria anima.

In altri termini, non rimuove, accoglie per ascoltare, per aprire un percorso di trasformazione, una via di conoscenza. "Non nega la negazione" come scrive Enrich Neumann (2005), cerca di comprendere il negativo. Sente che lo riguarda.

È proprio il gesto di protezione, cioè cedere il proprio cappello al fuggiasco nel momento di lasciarlo al suo destino, «espressione di mia improvvisa pietà verso la pura e semplice persona di carne» (Conrad, 1984, p. 163), che segna la posizione del vascello e permette la manovra di allontanamento dalla costa perché il copricapo, abbandonato in acqua, diventa punto di riferimento nell'oscurità.

Eugenio Gaburri parla di trasformazione della *proiezione introiettiva* in *identificazione introiettiva* nel momento della separazione del capitano dal "compagno segreto": «L'acquisizione di conoscenza tramite il simbolo del cappello-testa-donato-ritrovato ha a che fare con un processo introiettivo ben

diverso dall'usuale modello dell'incorporazione. L'oggetto introiettato non è qualcosa di nuovo che “viene messo dentro” ma è qualcosa che si “scopre” dentro, arricchito di significato» (1986, p. 46).

Si tratta dell'Ombra che ci ha abitato e che viene scoperta e accettata, permettendo così la separazione dalle sue parti maligne, che è possibile trasformare perché conosciute.

Bion in *Il gemello immaginario* (2016) non cita il racconto di Conrad, ma sicuramente ne è a conoscenza. Mi sembra che in questo testo venga proposta una innovativa visione dell'interpretazione del transfert: il paziente A parla di alcune conoscenze (il cognato che ha forse una relazione con la moglie, il sostituto che ha fatto da supplente al paziente, ma che si è comportato in modo inadeguato) che l'analista percepisce come elementi di un processo di identificazione proiettiva. Ecco Bion non interpreta il transfert in qualche modo screditante per l'analista, ma assume il ruolo del *gemello* in una condivisione e comprensione profonda delle emozioni negative del paziente:

D'altra parte dovevamo anche tenere presente il modo in cui la situazione gli veniva resa tollerabile e attirai la sua attenzione sulle caratteristiche del suo comportamento, in particolare sul ritmo “associazione-interpretazione-associazione”, che indicava che io ero un suo gemello che lo sosteneva in una giocosa evasione dalle mie stesse lamentele e dunque ammorbidiva il suo risentimento [...] Solo quando fui in grado di mostrare quanto, a tutti i livelli della sua mente, io fossi cattivo, divenne possibile per lui prima riconoscere i propri meccanismi di scissione e personificazione e, in seguito, utilizzarli (come fosse invertita la direzione) proprio per stabilire quel contatto che l'utilizzazione precedente mirava a rompere. Dopo avergli dimostrato l'uso del gemello immaginario mi fu permesso di cominciare a esistere come persona reale e non come una cosa creata da lui, fino al punto in cui sentii che mi era permesso esistere come osservatore più o meno passivo del suo gioco, e alla fine come consulente (2016, p. 19, p. 31).

Ecco se torniamo al *Compagno segreto*, il giovane capitano ha “creato” un suo “gemello immaginario”, non ha molta importanza se Legatt sia un'allucinazione o un personaggio reale, il cuore del racconto è il processo psicologico che la condivisione profonda che si verifica tra loro ha messo in atto. Nel linguaggio junghiano un *solve et coagula* che concede al capitano il pieno possesso del vascello e della sua persona intera.

In questa direzione Legatt, gemello immaginario che rappresenta e impersona quella parte di piccolo o grande male che alberga in ciascuno di noi, concede al capitano il sentimento di una pienezza di sé che gli permette di portare a termine la rischiosa manovra.

Con profondità Mario Trevi (2009) così precisa il senso del racconto:

Nel suo insieme il racconto non è più che una novella animata da sapiente suspense poliziesca; chiunque si lasci afferrare dalla narrazione percepisce l'inequivocabile allusività della pagina, la sua capacità di riferirsi simbolicamente a una vicenda universale ed eterna: appunto l'agnizione e l'integrazione dell'Ombra. Accettando l'ufficiale assassino, il giovane capitano accetta innanzitutto il lato oscuro della sua personalità, lo riconosce e lo sopporta come proprio peso individuale. Accettando la sottile tortura dell'ospitalità segreta, egli stabilisce un nuovo rapporto creativo con la propria Ombra: la rende operante, la converte in *forza virile* e in responsabilità solitaria e incomunicabile (p. 53)⁴.

L'archetipo dell'Ombra oscura del destino

In *Linea d'ombra. Una confessione* Conrad descrive una situazione drammatica di stasi e malattia a cui il giovane capitano alla prima nomina deve far fronte. Conrad nelle prime parole del racconto chiarisce il significato di *Linea d'ombra*: quel passaggio da superare tra fine della fanciullezza e inizio della gioventù, cioè della vita adulta. Quel confine da attraversare che nelle società primitive è segnato dai riti di iniziazione. Una sorta di iniziazione è l'assunzione del comando del vascello, un incarico come piovuto dal cielo, in qualche modo dal destino, cioè dall'alto come chiarisce Elena Caramazza:

La radice etimologica indoeuropea della parola destino è “*stha*” (stare in piedi), da cui il latino *statuere*: mettere in piedi, stabilire. La particella “*de*” indicherebbe un movimento di allontanamento con provenienza dall'alto verso il basso (da cui, in inglese, “*down*”). Destino allora, potrebbe propriamente definirsi: “ciò che è stabilito dall'alto verso il basso”, un progetto che, a partire da entità superiori, istituisce un ordine e stabilisce il corso delle singole vite umane (2025, p. 66).

Entrare nell'età adulta significa per il giovane capitano far fronte a una situazione drammatica. Il primo ufficiale, gravemente ammalato, comunica al capitano una serie di allucinazioni: le malattie e la terribile bonaccia e poi la violenta tempesta sarebbero determinate dall'influsso negativo del precedente capitano impazzito e in seguito morto e, dopo una breve cerimonia, sepolto il mare. Il lettore rimane sospeso tra ragionevolezza e inquietudine, la presenza oscura e negativa del capitano deceduto sembra reale. Il capitano dubita, ma soprattutto regge e lotta con tutte le forze contro le avversità, piovute dall'alto. Cioè dal destino.

Elena Caramazza definisce il destino vissuto come ineluttabile, totalmente negativo e persecutorio, nei cui confronti non è possibile far altro che soccombere, come una manifestazione di un'*Ombra assoluta*:

4. Il corsivo è dell'autrice.

Ho pensato di tracciare un parallelismo tra una particolare modalità con cui l'Ombra potrebbe strutturarsi, dando origine a quella configurazione che [...] ho chiamato "Ombra Assoluta", e la sua manifestazione fenomenologica che, a mio parere, si esprime attraverso un'idea ed un sentimento del destino caratterizzati da connotazioni negative, come se il destino fosse un progetto prestabilito che non consente nessuna scelta e, quindi, l'esplicarsi di una dimensione creativa e l'esercizio della libertà (2025, p. 63).

Mi sembra che si possa avvicinare il concetto di *Ombra assoluta* alla definizione di Trevi di *Ombra come archetipo*.

La presenza di difficoltà quasi insormontabili, che il giovane capitano deve affrontare, sembra provenire da oscure macchinazioni del destino. Con questa potenza del destino che nel racconto di Conrad afferra e abbatte i marinai (tranne il capitano e il cambusiere con il cuore malato) ha da misurarsi l'eroe virile. In tutto il racconto è presente quest'Ombra invisibile e incombente che sembra portare alla distruzione il vascello e tutto l'equipaggio. Il capitano è solo, in preda ai dubbi sulle proprie capacità, oppresso da sensi di colpa (per esempio manca il chinino per i malati, non ha controllato che le confezioni erano state manomesse dal precedente capitano), ma regge, lotta, cerca di salvare l'equipaggio e il veliero. Agisce, non si fa cogliere senza difese dall'Ombra incombente di una potenza misteriosa, dal potere cieco dell'archetipo.

In questo racconto l'Ombra non appare come l'ufficiale Leggatt, non è una parte oscura del capitano, è qualcosa di completamente estraneo, lontana ma presente, di cui ci si sente preda. È fuori, nel mare e nel cielo minacciosi, negli influssi negativi delle febbri tropicali, non si trova nel vascello, cioè all'interno della psiche, se assumiamo l'immagine metaforica del vascello come sistema psichico. Il capitano, in altri termini, la coscienza dell'Io, cerca di venirne a patti, lotta per condurre nei limiti del possibile una navigazione di vita. Non viene afferrato dall'archetipo. Non soccombe. Ha un atteggiamento virile perché cerca di fare coscienza rispetto a qualcosa di potente e inconoscibile, come quest'Ombra irrapresentabile, sconosciuta che sembra opera di un destino avverso.

Dove *virile* evidentemente trascende i generi. Purtroppo etimologicamente è un termine maschile, e questo è segno della storia, ma in *Vittoria* (1915) Conrad attribuisce a una donna, Lena, la capacità di lottare contro un avversario terribile sottraendosi a un destino che l'avrebbe potuta rendere facile preda.

Il capitano (il complesso dell'Io in metafora) non è solo nella sua lotta contro il destino avverso: la conoscenza della tradizione marinara⁵ gli è accanto, una sequenza di capitani, di padri che lo hanno preceduto:

5. "K" nel linguaggio di Bion?

Altri uomini, prima di me, avevano successivamente occupato quella poltrona. Questo pensiero mi assalì ad un tratto, e così vivamente, come se di ciascuno di coloro fosse rimasto qualcosa fra le quattro pareti ornate della stanza, come se da questi elementi un'anima si fosse composta, l'anima del comando, venuta all'improvviso a parlare sottovoce alla mia di lunghi giorni di mare e di trepidi momenti (Conrad, 1988, p. 68).

È la ben salda postura sul terreno della storia della navigazione e della sapienza accumulata nel corso del tempo che rende possibile al capitano di superare non solo la propria personale *linea d'ombra*, ma soprattutto l'oscura e minacciosa *linea d'Ombra* degli influssi negativi di una sorte malvagia. È come se due potenze si affrontassero sul vascello: la conoscenza della scienza della navigazione e un'oscurità misteriosa foriera di morte: in mezzo la responsabilità del capitano di far fronte e condurre a destinazione l'equipaggio e le merci⁶. Così a volte può trovarsi la nostra vita psichica nei marosi della vita.

Ma la fiducia, quasi una *fiducia di base*, di poter reggere e di riuscire a non essere vittime inerti di una volontà misteriosa, di un'Ombra invisibile, permette al capitano di arrivare all'«80° 20' di latitudine», il luogo dove giace il vecchio e crudele capitano e vincere la cieca distruttività. E nel medesimo tempo di prendere coscienza di sé, delle proprie capacità nel poter conquistare quella piccola porzione di libertà concessa. Forse questo è il significato di *eroe virile* che, non solo è il titolo del saggio citato di Alberto Asor Rosa, ma è espressione che ricorre spesso nei romanzi di Conrad.

Dove “virile” come spiega Asor Rosa:

Significa che per Conrad, sotto le mostruose difficoltà del lavoro e dell'esperienza, permane sempre (questo è ciò che io penso) una sorta di vocazione alla resistenza morale e virile: non un'ideologia, per carità, né tanto meno un credo politico. Ma la forza potenzialmente invincibile del proprio essere sé stessi, diversamente dagli altri, se necessario, contro tutto (2021, p. 29).

Qualcosa che ha a che fare con il processo di individuazione. Che può significare anche credere nella possibilità di non soccombere al destino, di conservare la fiducia e la speranza, (la fede?) nelle proprie capacità vitali.

Riporto le espressioni con cui Conrad descrive la misteriosa forza che tiene in balia il vascello⁷:

6. Difficile non pensare all'urlo del protagonista di *Io Capitano*, il film di Matteo Garrone, finalmente giunto in salvo sulla precaria imbarcazione: «nessun morto! nessun morto!».

7. Tutte le citazioni dal testo sono tratte da Conrad J. (1988). *La linea d'ombra*. Torino: Einaudi.

Non che quel malefizio ci tenesse sempre immobili. Misteriose correnti ci portavano di qua e di là con un movimento furtivo, che si manifestava solo nel mutar d'aspetto delle isole disseminate lungo la costa orientale del golfo di Siam. Poi c'erano i venti, incostanti e fallaci. Destavano speranze che si risolvevano in amarissime delusioni, illusioni di avanzare che finivano in cammino perduto, che svanivano in sospiri, che morivano in un'immobilità silenziosa in cui le correnti riprendevano il loro potere, il loro ostile potere [...]

- Parola d'onore, par d'essere stregati! (p. 90).

Era una brezza che non aveva senso. Non si accordava né con la stagione, né con la secolare esperienza dei marinai, qual è segnata nei libri, né con l'aspetto del cielo. Poteva spiegarci solo come una malevola premeditata volontà (p. 93).

La nave, ogni volta che la guardavo, appariva ai miei occhi allucinati quale una tomba galleggiante (p. 98).

C'è qualcosa nel cielo, come una corruzione, una decomposizione dell'aria, calma come sempre (p. 113).

Impossibile scacciare quel senso di fine. La quiete che mi sovrastava aveva già il sapore del nulla. Mi dava una specie di conforto, come se la mia anima si fosse ad un tratto riconciliata con un'eterna cieca immobilità.

L'istinto del marinaio sopravviveva solo, intatto nel dissolvimento morale [...]

Se mai vela è stata serrata da pura forza spirituale, questa è stata certo la nostra (p. 116).

Guardarsi intorno era come guardare in un precipizio senza fondo. L'occhio si perdeva in un abisso pieno di mistero (p. 118).

Uscii fuori del cerchio di luce verso le tenebre, che si elevavano di fronte a me come un muro. Un passo e vi penetrai. Tali dovevano essere le tenebre prima della creazione. Esse si rinchiusero dietro a me (p. 121).

La dimensione contro cui il giovane capitano si confronta è una potenza misteriosa, invisibile, senza rappresentazione, di cui sono percepibili solo gli influssi negativi e distruttivi. Davvero una descrizione molto pertinente di un archetipo, l'archetipo della cieca potenza distruttiva che opera travolgendo anche le abituali leggi del mare e della meteorologia. Solo "l'istinto del marinaio" e "la pura forza spirituale" possono in parte contrastarne il potere malevolo e invisibile. Un archetipo come Ombra assoluta, secondo la definizione di Elena Caramazza.

Nel cuore dell'Ombra

Nella scrittura di *Cuore di tenebra* l'andare verso Kurtz richiede alcuni passaggi di protezione, come se si trattasse di una materia incandescente e pericolosa. L'immagine di Kurtz evoca un tema da maneggiare con grande cautela. Innanzitutto Conrad fa parlare Marlow che racconta il viaggio di tanti anni prima su un fiume del Congo Belga verso Kurtz, ma siamo sul «*Nellie yacht da crociera*» sul Tamigi, in attesa della marea favorevole per prendere il mare, nella nebbia. Ecco la nebbia sarà una presenza anche sull'altro battello, questo a vapore, verso la base di Kurtz. Un filtro costante, per proteggere la vista, l'anima. dal troppo. Troppo di tutto, di violenza, di passione, di avidità, di distruttività... di fascino.

In questo senso immagino che Kurtz sia un'immagine dell'archetipo dell'Ombra, come viene definita da Trevi. Colui che «aveva varcato la barriera», nella visione di Conrad (1989), che si era fatto invadere dalla natura primogenia «trasportato d'un sol balzo in una tenebrosa regione di subdoli orrori, dove una ferocia selvaggia, pura e semplice, riusciva veramente di sollievo, poiché era una cosa che aveva il diritto di esistere, naturalmente alla luce del sole» (pp. 92-93).

In natura, e gli archetipi in un certo senso sono natura, non esiste freno alla “ferocia selvaggia”. Se si varcano alcune barriere (e la guerra per esempio ha a che fare con questo oltrepassare⁸) la ferocia («l'orrore», come ho già detto le ultime parole di Kurtz) si estende senza criterio, senza freno, senza consapevolezza. In questa natura Marlow, il narratore incaricato di riportare Kurtz nei ranghi della Compagnia, si avventura lungo il grande fiume con un battello, un battello a vapore malconcio, ma che comunque è un elemento protettivo, non lascia il corpo nudo nella foresta primordiale. E se teniamo presente l'immagine metaforica del vascello come struttura della psiche, Marlow entra in contatto con Kurtz, e la natura circostante, con un apparato psichico che concede la conoscenza senza precipitare nell'ignoto:

[...] chi è veramente uomo ha coscienza di sé, e può contemplare uno spettacolo siffatto senza battere ciglio. Ma non deve essere meno uomo di quegli altri laggiù sulla sponda. Deve affrontare quella verità con quanto ha in sé di più schietto, con la propria più intima forza. I principi non servono a niente. Sono acquisizioni, vestimenti, cenci graziosi, che se ne involano via alla prima buona scrollata. No: quel che occorre è una fede robusta. C'è veramente in quella diabolica cagnara un richiamo? E va bene. Lo ascolto, lo ammetto, ma ho una voce anch'io, e nel bene e nel male è a me che spetta l'ultima parola (Conrad, 1989, pp. 56-57).

8. Coppola ambienta *Apocalypse now*, la trasposizione cinematografica del libro di Conrad, in un Vietnam devastato dalla ferocia della guerra, dove ogni orrore è stato perpetrato.

Ulisse si fa legare all'albero maestro dell'imbarcazione per non cedere al richiamo del canto delle Sirene.

E se c'è una colonna sonora che accompagna chi legge il romanzo di Conrad (1989) è proprio il suono lontano dei tamburi nella foresta, i canti e le voci degli uomini della foresta, nel silenzio totale della natura:

Un grande silenzio tutt'all'intorno e sopra di noi; tutt'al più, in qualche notte tranquilla, il tremore di lontanissimi tamburi, che scemava, s'ingrossava; un tremore fievole e vasto, un suono misterioso, supplichevole, suggestivo e selvaggio – e di significato non meno profondo forse che il suono delle campane in una contrada nostrana [...] (p. 30).

Per quanto inaspettate, selvagge e violente esse fossero (le grida degli abitanti della foresta) avevano destato il me una irresistibile impressione di cordoglio (p. 68).

Marlow entra in contatto con quel mondo tenebroso e imperscrutabile, per quanto è possibile, ma mantiene la barra dritta della consapevolezza senza esserne sopraffatto. Instaura una relazione mantenendo fede al proprio pensiero. Non cade nel fascino turbinoso dell'archetipo, ne coglie la potenza, ma rimane "capitano" della propria psiche. E ciò che ha vissuto e sperimentato diventa racconto, in attesa che la nebbia scemi sul Tamigi, cioè diventa parola. Conrad (1989) ci presenta Kurtz accennando alla sua voce, qualcosa di vicino a un suono, un discorrere senza ascolto dell'altro:

Era una voce: quasi null'altro, ormai, che una voce. E io l'udii, lui – o piuttosto, quella voce, altre voci – tutti quanti erano poco più che delle voci – e la memoria stessa di quel tempo indugia intorno a me, impalpabile, come una vibrazione remota di un immenso brusio di voci, stupido, atroce, sordido selvaggio, o soltanto meschino, sprovvisto di un senso, purchessia. Voci, voci, voci [...] (p. 76).

Ecco l'impenetrabile mondo oscuro delle tenebre insondabili comunica con Marlow attraverso i suoni, non parole, appunto, voci. Kurtz, colui che non ha resistito all'immersione totale nella natura primordiale, affascina con il suono della sua voce. Qualcosa che va dritta all'emozione, non al pensiero. Kurtz è pura potenza, è parte, anzi il cuore, di quella natura su cui ha agito con violenza e spietatezza. Allontanandosi dal proprio mondo, la foresta vergine e gli abitanti che ne fanno parte hanno risvegliato in lui "istinti brutali e dimenticati, e il ricordo di chissà quali passioni mostruose e soddisfatte".

In questo senso mi sembra di vedere in Kurtz l'immagine archetipica dell'Ombra oscura della potenza illimitata. Kurtz è diventato in qualche modo prigioniero dalla grandiosità della foresta. È caduto nell'archetipo di cui è diventato immagine. Forse possiamo pensare a Wotan.

Sono i suoni, i canti non privi di melodia e il silenzio di una natura ancestrale che parlano al cuore di Marlow. Marlow entra in contatto con il fascino di Kurtz, non ne rimane indifferente, ma non si fa catturare.

Trovo interessante che l'ultima parte della navigazione verso quella disumanizzazione del potere assoluto rappresentata da Kurtz sia nel testo accompagnata dai suoni: non solo, nelle parole di Conrad noi riusciamo a “vedere” quel malconcio battello in quelle acque infide, ma sentiamo la musica di un richiamo misterioso e ancestrale che trascina ed eccede l'emozione. Sembra quasi che l'immagine dell'archetipo ci parli o ci attiri con il suono della voce e dei canti⁹.

Marlow ascolta il fascino dei suoni che emergono dalla foresta che sta attraversando navigando nel fiume, ma tiene fede al compito, accoglie anche la melodia della voce dell'imprevedibile Kurtz, entra in contatto con l'abisso della sua vita, anche lui, come il giovane capitano di *Il compagno segreto*, senza giudicare, senza negare, senza rifiutare, ma senza esserne catturato. Senza accoglierne la distruttività.

L'immagine archetipica ci coglie all'improvviso perché parla agli affetti e alle emozioni più recondite. È questo il tema che Conrad affronta con la sua scrittura, scrittura incredibilmente attuale, basti pensare al breve racconto *Amy Foster* (2022), dove appare l'ombra dello straniero che naufrago e clandestino arriva dal mare.

Bibliografia

- Aparo A. (1986). Dal persecutore al compagno segreto. In: Funari E., a cura di, *Il Doppio. Tra patologia e necessità*. Milano: Raffaello Cortina, 1998.
- Asor Rosa A. (2021). *L'eroe virile, ovvero Trilogia della sconfitta. Saggio su Joseph Conrad*. Torino: Einaudi.
- Bion W. (1967). The Imaginary Twin. In: *Second Thoughts*. London: William Heinemann (trad. it.: Il gemello immaginario. In: *Riflettendoci meglio*. Roma: Astrolabio, 2016).
- Caramazza E. (2023). *The Absolute Shadow. Destiny, Fate, and Intergenerational Processes in Analytical Psychology*. London: Routledge (trad. it.: *L'Ombra Assoluta. Destino, fato e trasmissione intergenerazionale nella psicologia Analitica*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2025).
- Conrad J. (1899). *Heart of Darkness*. Edinburgh: Blackwood's Magazine (trad. it.: *Cuore di tenebra*. Torino: Einaudi, 1989).

9. Così Miss Miller è stata travolta dal canto del giovane ufficiale durante il suo viaggio in Europa, come scrive nel suo diario: «Gli italiani in genere cantano bene, e un ufficiale che cantava di notte mentre era di turno in coperta mi aveva molto impressionato, dandomi l'idea di scrivere alcune parole da adattare alla sua melodia» (Jung, 1984, p. 52). L'invasione dell'emozione le causerà un malessere il giorno seguente.

- Conrad J. (1901). *Amy Foster*. London: The Illustrated London News (trad. it.: *Amy Foster*. Torino: Einaudi, 2022).
- Conrad J. (1910). *The Secret Sharer*. USA: Harper's Magazine (trad. it.: *Il compagno segreto*. Milano: Rizzoli, 1984).
- Conrad J. (1915). *Victory: An Island Tale*. New York: Munsey's Magazine (trad. it.: *Vittoria. Un racconto delle isole*. Torino: Einaudi, 1999).
- Conrad J. (1917). *The Shadow Line: a confession*. London and Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd (trad. it.: *La linea d'ombra*. Torino: Einaudi, 1988).
- Freud S. (1916). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (trad. it.: Una difficoltà della psicoanalisi. In: *Opere*, vol. 8. Torino: Boringhieri, 1976).
- Freud S. (1922). Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert (trad. it.: Una nevrosi demoniacca nel secolo XVII. In: *Opere*, vol. 9. Torino: Boringhieri, 1977).
- Freud S. (1934-1938). Der Mann Moses und die monotheistische Religion (trad. it.: *L'uomo Mosè e la religione monoteista*. Torino: Boringhieri, 1977).
- Funari E. (1998). *La Chimera e il buon compagno. Storie e rappresentazioni del Doppio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Gaburri E. (1986). Dal gemello immaginario al compagno segreto. In: Funari E., a cura di, *Il doppio. Tra patologia e necessità*. Milano: Raffaello Cortina, 1998.
- Jung C.G. (1912-1952). Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens (trad. it.: Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia. In: *Opere*, vol. 5. Torino: Bollati Boringhieri, 1984).
- Matar H. (2022). Navigazione stimata: su *Amy Foster*. In: Conrad J., *Amy Foster*. Torino: Einaudi.
- Neumann E. (2005). *Psicologia del profondo e nuova etica*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Trevi M. (2009). Sul problema dell'Ombra nella psicologia analitica. In: Trevi M., Romano A., *Studi sull'Ombra*. Milano: Raffaello Cortina.
- Zanzotto A. (1984). Nota introduttiva. In: Conrad J., *Il compagno segreto*. Milano: BUR.