

“*Odi et amo* può ben essere la professione di fede di coloro i quali coscientemente o ciecamente hanno consegnato la loro esistenza al fascino del mare.”  
[XXXV]

“Vedere! Vedere! - Questo chiede ardentemente il marinaio, come il resto della cieca umanità.” [XXVII]

Joseph Conrad si imbarcò la prima volta a sedici anni verso la fine del 1874. Prestò servizio nella marina mercantile francese e poi, a partire dall'aprile 1878, in quella britannica, navigando soprattutto su navi a vela sulle lunghe rotte oceaniche verso l'Oriente, l'India e l'arcipelago malese. A trentasei anni lasciò la vita di marinaio per dedicarsi, con un repentino cambio di rotta, alla carriera di scrittore. In breve volgere di tempo, produsse alcuni dei più grandi capolavori della letteratura di lingua inglese.

Józef Teodor Konrad Korzeniowski, (che da scrittore avrebbe adottato lo pseudonimo di Joseph Conrad), era nato il 3 dicembre 1857 a Berdyčiv, in Podolia, una delle province meridionali della Polonia, allora sotto il dominio della Russia zarista. Il padre, Apollo Korzeniowski, membro della piccola nobiltà polacca, poeta e intellettuale inquieto, svolgeva attività di traduttore di classici inglesi e francesi e, sporadicamente, di agricoltore sulle antiche terre di famiglia. Nel 1861, a causa del suo fervente irredentismo, venne arrestato a Varsavia dalla polizia zarista e inviato al confino prima a Vologda, nel nord della Russia e poi a Cernikov, nei dintorni di Kiev. Qui l'aveva seguito la moglie, Ewa Bobrowski, con il piccolo Jozef che aveva allora cinque

anni. Tre anni dopo, a causa della vita stentata dell'esilio, Ewa era morta di tisi lasciando Apollo solo a provvedere all'educazione di Jozef e a fronteggiare una precaria situazione economica. Allo stesso Apollo, in seguito all'aggravarsi improvviso delle sue condizioni di salute, era stato concesso di risiedere prima a Leopoli e poi, nel 1869, a Cracovia, città sottoposte al dominio austro-ungarico. Alla morte del padre, l'anno dopo, Jozef fu affidato alle cure dello zio materno Tadeusz, "uomo di infinita carità", (nella definizione dello stesso Conrad), sempre prodigo, negli anni a venire, di sostegno morale ed economico.

Da questi brevi cenni si comprende che il fardello ereditario di Jozef dovesse contenere una forte dose di insicurezza insieme alla tendenza a compiere gesti impulsivi e scelte passionali. Avrebbe anche dimostrato attitudine per le lingue e una precoce vocazione letteraria. Sin dall'infanzia parlava e leggeva in francese come seconda lingua "nativa" dopo il polacco, e probabilmente possedeva anche nozioni elementari di russo, tedesco, latino e greco. Nella sua autobiografia, *A Personal Record*, Conrad ricorda di essere stato un "grande lettore" sin dall'età di cinque anni, un divoratore di classici della letteratura polacca e francese, per cui "a dieci anni avevo già letto gran parte dell'opera di Hugo e degli altri romantici". In effetti, "il suo primo contatto col mare in letteratura" era avvenuto attraverso *Les travailleurs de la mer* di Hugo, mentre il suo primo incontro con la letteratura inglese risaliva ai tristi anni seguenti alla morte della madre, quando aveva letto *The Two Gentlemen of Verona* di Shakespeare, nella traduzione che il padre ne aveva fatto in lingua polacca. A questo era seguita un'immersione completa nelle opere di molti altri scrittori del canone inglese tra i quali Sir Walter Scott, Thackeray e Dickens; i personaggi idiosincratici di quest'ultimo irrompevano attraverso ogni barriera linguistica e "potevano chiacchierare sconnessamente in polacco" come fosse il loro idioma naturale. [*A Personal Record*, cf].

Benché molto discontinua, l'educazione di Conrad,

specie quella letteraria, sembra essere fluita in lui, come per trasmissione genetica, dalle pagine di poesia polacca e dai manoscritti delle traduzioni che ingombravano lo scrittoio del padre. Ma pur tenendo conto di quell'originaria esposizione linguistica, lo straordinario risultato conseguito dallo stile della sua prosa in lingua inglese, sontuoso ma esatto, ha giustamente stupito lettori e critici sin dalle sue prime pubblicazioni, a partire dal 1895, un anno dopo l'abbandono della vita marinara. La cosa è particolarmente stupefacente se si considera che Conrad non aveva mai parlato l'inglese prima dei vent'anni allorché, lasciata la marina mercantile francese, era entrato al servizio di quella britannica. Più inverosimile ancora appare la sua dichiarazione aggiunta alla Prefazione del 1919 a *A Personal Record*: "...se non avessi scritto in inglese, non avrei scritto affatto." Nel tentativo di spiegare quell'affermazione, Conrad dichiara:

"Nutro la strana, irresistibile sensazione che la lingua inglese sia sempre stata una parte inerente di me stesso. Per me quella dell'inglese non è mai stata una questione di scelta o di adozione. La semplice idea di scelta non mi ha mai sfiorato la mente. E quanto all'adozione - be', sì, ci fu un'adozione; ma sono stato io ad essere adottato dal genio della lingua il quale, appena emessi i miei ultimi balbettii, s'impadronì di me così completamente che i suoi idiomi - ne sono pienamente convinto - hanno esercitato un'azione diretta sul mio temperamento e plasmato il mio ancora duttile carattere."

In una precedente prefazione del 1912 a *A Personal Record*, Conrad aveva già tentato di spiegare la sua "scelta" di scrivere in inglese invece che nella sua seconda lingua "nativa": Benché sin dall'infanzia "avessi dimestichezza (col francese), avrei avuto timore ad esprimermi in una lingua così perfettamente 'cristallizzata". Data quella premessa non è difficile ipotizzare che ad attrarlo verso l'inglese possa essere stata la disordinata ampiezza e flessibilità di questa lingua; la sua abbondanza di parole prese in prestito da una varietà di altre lingue, molte delle quali non di origine neolatina; la sua libertà dall'obbligo di accordare nel genere

nomi e aggettivi, con le ricche ambiguità che ne derivano; il modo in cui, nella frase, le singole parole possono scivolare ed espandersi l'una nell'altra, coniugarsi, copulare, complicare. Forse fu proprio questo carattere turbolento e ribaldo dell'inglese – così diverso dal gradevole equilibrio formale e dalle misurate, razionali cadenze del francese e delle altre lingue romanze – ad offrire a Conrad la libertà di immaginazione adatta a rigenerarsi da marinaio in scrittore, inconfondibile e insigne. Pur se non è dato sapere quali vette Conrad avrebbe potuto raggiungere nelle sue lingue "native", il polacco o il francese, è innegabile che sia riuscito nell'impresa di imbrigliare la riottosa lingua inglese e di condurla alla bellezza di una poesia senza rima.

Ovviamente le diverse regole e sintassi proprie di ogni lingua umana non hanno mai impedito grandi esiti espressivi; quindi non si vuol dire che l'inglese sia una lingua più idonea di altre a favorire il genio letterario, ma semplicemente che Conrad ha saputo istintivamente trarre vantaggio dalle peculiarità e opportunità insite nell'inglese in una misura che ne denuncia una profonda e singolare affinità. Questa sua capacità apparentemente "naturale" risulta evidente anche nel confronto con diversi grandissimi maestri della lingua inglese – sia precursori da cui Conrad può avere appreso, sia seguaci che può aver prefigurato o influenzato. Per citarne solo alcuni, è impossibile non pensare a: Dickens, per il suo senso dei luoghi e il modo di ritrarre i suoi personaggi, schizzati con rapidi dettagli fisici; Melville, per l'uso che fa del mare nell'intento di svelare le forze oscure che si annidano al fondo della natura e dell'animo umano; Virginia Woolf, per la sua poesia dell'interiorità; Fenimore Cooper, per gli ingredienti a cui ricorre per dar forma a un racconto d'avventura; Mark Twain, per l'attenzione appassionata ai meccanismi delle navi a vapore e al modo in cui avrebbero cambiato per sempre l'arte di navigare le acque della terra; Faulkner, per l'ossessiva rigogliosità del linguaggio.

Spesso considerato un precursore del modernismo, come pure un erede delle tendenze del realismo europeo,

Conrad presenta anche una forte venatura romantica che irrompe irresistibile, benché lui insista sui pericoli mortali che albergano in una mente troppo fantasiosa (cf. *Lord Jim*). Qualunque possa essere la precisa commistione di queste tendenze letterarie, la vera natura dell'ibrido genio di Conrad e le sue specialissime doti espressive si dispiegano appieno ne *Lo specchio del mare*. Una raccolta di brevi saggi "autobiografici" pubblicati dapprima su periodici negli anni fra il 1904 e il 1906, apparve in seguito riunita in unico volume nel 1906 incontrando ampio favore della critica. Queste date collocano la pubblicazione a distanza di pochi anni da alcune delle maggiori sue opere, come *Heart of Darkness* (1899), *Lord Jim* (1900), *Nostromo* (1904), e *The Secret Agent* (1907). Preziosa guida a queste e altre delle sue opere più famose, *The Mirror of the Sea* rappresenta una concisa ma rivelatrice illustrazione di come il mare abbia forgiato il carattere dell'autore e, in definitiva, la sua arte di scrittore in una lingua "straniera", che Conrad brandisce in un intimo atto di amore.

*Lo specchio del mare* non è, in alcun senso convenzionale, una di quelle classiche biografie che riportano la successione degli eventi fondamentali della vita del suo autore. Né è in primo luogo un racconto di avventure in cui Conrad fornisce ai lettori una varietà di emozioni vicarie tratte dai numerosi anni di viaggio attraverso vaste distese oceaniche e in località esotiche, servite come una un banchetto di eccentricità per palati edoardiani. Tranne che in alcuni capitoli – in particolare quelli che descrivono le sue scappatelle giovanili in compagnia del "piratesco e fratesco" Dominic Cervoni [XLII], possibile originario avatar del *Nostromo*, Giovanni Battista Fidanza — non vi troviamo un particolare sviluppo narrativo e nemmeno molta materia avventurosa di per sé. Vi riscontriamo invece una rara selezione di conradiane immagini suggestive, di momenti epifanici che rimandano a quelli che Wordsworth chiamava "spots of time," in cui una natura impersonale incontra l'immaginazione umana e si trasforma da oggetto, evento e impressione sensoriale, in

linguaggio e trascendentali significanze. Il risultato non è autobiografia in senso stretto, ma un resoconto spirituale che narra ritmicamente, come i rintocchi della campana della nave, una storia d'amore a doppio taglio.

Come è stato spesso osservato dalla critica, il modo in cui Conrad costruisce e svolge le singole frasi, fa di lui un poeta e un metafisico non meno che un artefice di avvincenti racconti di avventura. E in effetti questa dicotomia sembra avere prodotto in lui una sorta di tensione. Vi sono lettere ad amici in cui manifesta la propria irritazione di fronte all'insistenza del pubblico dei lettori affinché continui a scrivere esotici racconti di mare, un desiderio che Conrad interpretava come un fraintendimento delle storie marine che aveva già pubblicato, e al tempo stesso come una richiesta di produrre un genere di narrativa che tradiva almeno in parte la sua vocazione più autentica. In quello strano compendio di racconti che è *Lo specchio del mare*, Conrad proclama con una certa scontrosità: "Colui che parte deliberatamente in cerca di avventura va a raccogliere solo frutti del Mar Morto...". Al contrario "le avventure piombano di sorpresa sul nostro compiacimento... come visitazioni celesti." [XL] Il che suona al nostro orecchio come un tentativo di pervenire a una definizione più ampia di un normale resoconto di imprese eroiche.

Benché la struttura de *Lo specchio del mare* possa dipendere in senso tecnico dal fatto che i singoli capitoli furono pubblicati originariamente come brevi pezzi sparsi su giornali e riviste, l'averli riuniti insieme in un unico volume come un'autobiografia, sembra corrispondere ad alcune delle importanti inclinazioni letterarie dell'autore. La sua struttura consistente di capitoli condensati e organizzati ciascuno intorno a un tema omogeneo, più che assolvere a un mero intento narrativo sembra tendere verso un genere letterario misto in cui i vari blocchi formali possono essere letti come le stanze di un lungo poema epico dove immagini e idee diventano inestricabilmente connesse, dando vita a "duplicità" di significati.

Questo metodo altamente deliberato di contrapposizione è subito evidente nel capitolo iniziale della sua cronistoria:

“L’Atterraggio e la Partenza segnano l’oscillazione ritmica della vita di un marinaio e della carriera di una nave.” [I]

All’inizio, quando Conrad collega i termini prescelti a punti di riferimento naturali, mostrandoci come un marinaio “legga” i punti d’incontro fra terra e mare, ci troviamo apparentemente nell’ambito di una semplice descrizione fisica:

“Il tuo Atterraggio, sia esso una montagna di forma particolare, un promontorio roccioso, o un tratto di dune di sabbia, lo scopri, dapprima con una sola occhiata. Verrà poi riconosciuto a tempo debito; ma in essenza un Atterraggio, buono o cattivo, è bell’è fatto al primo grido di «Terra!». La Partenza è eminentemente una cerimonia nautica. Una nave poteva avere lasciato il suo porto già da qualche tempo; ...ma... fino a quando la costa ch’essa si accingeva a lasciare era in vista, una nave di ieri destinata alle rotte australi non aveva ancora dato inizio in senso marinaresco all’impresa della traversata.” [I]

Tuttavia, come per richiamare la nostra attenzione ai possibili limiti di questa esposizione puramente descrittiva, Conrad passa subito a indicare ulteriori possibilità insite nei suoi termini binari:

“Se non l’ultima vista della terra, il prendere il punto di Partenza è, forse, l’ultimo gesto di riconoscimento professionale della terra da parte di un marinaio. È il suo «addio» non sentimentale, ma tecnico.” [I]

Poi, ben presto, nei Capitoli II e III, accantonato il tema dei punti di riferimento, Conrad passa ad esaminare le diverse reazioni emotive con cui i capitani delle navi reagiscono alle Partenze, ciò che le varie routine messe in atto dopo la Partenza rivelano del loro “carattere”, e i loro presentimenti sul viaggio intrapreso. E’ in questo ambito aneddotico che Conrad vaticina le sorti future del viaggio

scandagliando il comportamento del suo capitano dopo che la terra è scomparsa dall'orizzonte:

“Il buon MacW... non usciva nemmeno per i pasti, e si nutriva solitariamente nella sua arca santa da un vassoio coperto con un tovagliolo bianco... Quell'afflizione per casa sua, che sopraffà tanti marinai sposati, non privava il capitano MacW... del suo legittimo appetito. Anzi, il cameriere veniva quasi invariabilmente da me, seduto a capotavola nella sedia del capitano per dirmi in un grave mormorio: «Il capitano chiede un'altra fetta di carne e due patate».  
[II]

In questo caso, Conrad osserva che la mescolanza di sofferenza e appetito animalesco, unita al tono cordiale esibito nei confronti dell'equipaggio nell'ordinare un'ulteriore porzione di cibo, era dimostrazione di un “amabile carattere”, preannuncio di chi ben presto sarebbe salito in coperta a consentire che “la calmante routine d'alto mare della nave imponesse la sua benefica signoria”. Non tutti i capitani ricordati da Conrad presentano questo stesso carattere mite ed equilibrato, offrendogli l'opportunità di descrivere le varie modalità in cui Atterraggi e Partenze fanno riverberare le loro pesanti note sui diversi animi.

Nel capitolo IV, dopo la suggestiva descrizione degli Atterraggi e delle Partenze, giungiamo d'un tratto all'argomento più concreto delle ancore:

“Prima che sia mai possibile levar l'ancora, bisogna averle dato fondo; e questo truismo perfettamente ovvio mi porta subito a parlare della degradazione del linguaggio marinaro nella stampa quotidiana del nostro paese. [IV]

Senza preavviso, cominciamo a renderci conto che i capitoli di apertura costituivano un preludio a un lessico specializzato di termini marinareschi, nel quale un oggetto apparentemente semplice come un'ancora, insieme alle manovre di cui è oggetto, assume un'importanza metafisica alla pari dei termini ovviamente più evocativi di cui si parla all'inizio del libro. Nelle pagine successive, viene naturale di pensare alle recondite intenzioni dei celebri capitoli sulla



“Cetologia” del *Moby Dick* di Melville. Conrad intraprende la sua analisi terminologica con una severa condanna dello sciatto linguaggio giornalistico quando fa riferimento a un’ancora che verrebbe “gettata”. E a questo punto impartisce una rigorosa disciplina linguistica.

“Ora, un’ancora non si getta affatto, e prendersi delle libertà con il linguaggio tecnico è un crimine contro la chiarezza, la precisione e la bellezza di una lingua perfezionata.” [IV]

Ma prima ancora che noi si possa apprendere il linguaggio corretto per designare l’azione di alzare e abbassare l’ancora, l’iniziale tono ammonitorio di Conrad passa dalla concreta descrizione dell’oggetto, “un pezzo di ferro forgiato, mirabilmente adatto al suo scopo”, a un caloroso peana sulla sublime qualità della sua forma e del suo significato:

“Della sua perfezione testimoniano le sue dimensioni, poiché non esiste alcun altro apparecchio che sia così piccolo rispetto al gran lavoro che deve compiere. Osservate le ancore appese alle gru del capone di una grande nave! Come sono minuscole in proporzione alla gran mole dello scafo! Se fossero fatte in oro sembrerebbero dei ciondoli, dei gingilli ornamentali, non più grandi in proporzione di un pendente ingemmato all’orecchio di una donna. Eppure da loro dipenderà, più di una volta, la vita stessa della nave.” [IV]

Da questa immagine esplicitamente poetica, si passa a una esaustiva descrizione dell’importanza delle ancore per i marinai che le maneggiano, e per le navi la cui sorte può dipendere dall’abilità con cui le ancore vengono manovrate. Per designare queste consacrate operazioni è necessario il ricorso a una molteplicità di termini, per cui il lessico comincia ad espandersi agli ambiti pressoché sacri della pratica navale e ai suoi effetti sul carattere e sul destino dei marinai capaci di far fronte ai suoi rigori.

Apprendiamo che l’ancora non è soltanto un oggetto di ferro ben forgiato ma “un simbolo di speranza” e, inoltre, che “un’ancora incattivita è la più fallace delle speranze...” [V]. Quindi è il carattere stesso del marinaio che opera il

portentoso oggetto, ad essere implicato e plasmato, nel bene e nel male, dalla potenzialità quasi umana dell'oggetto stesso. A questo punto della sua cronistoria Conrad ci ha introdotto in un universo morale dicotomico in cui si contrappongono azioni giuste e azioni malvagie. In effetti quelle di alzare e abbassare l'ancora sono operazioni impegnative, governate da precise espressioni di comando, se si vuole estrarne la "virtù" che vi è insita." Attraverso molteplici siffatte personificazioni della ingannevolmente umile ancora, Conrad ci conduce agevolmente in un mondo popolato da oggetti materiali che si trasformano in esseri senzienti, in cui una nave, come una bella donna, sta per essere destata dal canto fragoroso del suo equipaggio "diretto in patria" sul punto di Atterrare:

"Il precipitarsi fuori del castello degli uomini in attesa, l'agguantar aspe, il trepestio di piedi, gli schiocchi delle castagne, fanno da emozionante accompagnamento a una lamentosa canzone per salpare con un ritornello ruggente; e questo scoppio di rumorosa attività dell'intero equipaggio di una nave sembra come il sonoro risveglio della nave stessa, che fino allora, secondo la pittoresca frase del marinaio olandese, «dormiva sul suo ferro»." [VI]

Da un manuale di termini nautici, siamo scivolati nel duplice, anzi polivalente mondo di una metafora in piena regola in cui i significati sono frantumati, facendo proliferare le possibilità e al tempo stesso consolidando pensiero e sentimento. Ma questo l'avevamo già dedotto dal titolo del libro, *Lo specchio del mare*.

Durante i venti anni prossimi alla fine del XIX secolo quando prestava servizio come marinaio a bordo di navi delle marine mercantili di due paesi, Conrad sperimentò in prima persona la conversione del commercio marittimo dalla navigazione a vela a quella a vapore. Descrivendo quel radicale cambiamento come una transizione brutale da uno stato di cose a un altro, invoca il linguaggio del suono e dell'immagine per esprimere una deformante caduta dallo

stato di grazia. La voce di un veliero nel mezzo di una tempesta è:

“la voce selvaggia ed esultante dell’anima del mondo... sempre quella canzone selvaggia, profonda come un cantico, a far da basso al fischio acuto del vento suonato sulle creste, punteggiato ogni tanto, dallo scroscio di un’onda frangente.” [XI]

Com’è diverso il ritmo a tonfi (*thudding rhythm*) dei piroscafi, “quel suono augusto e arrancante come la marcia di un inevitabile futuro”. [X] Con l’impiego dei termini *thud*, tonfo e *plod*, avanzare, arrancare pesantemente (buone vecchie parole inglesi), il linguaggio di Conrad imita i toni smorzati di un’invadente modernità, espunti dalla natura. Come ci ha detto poche righe più sopra, “L’amore e il rimpianto si tengono per mano in questo mondo di cambiamenti più rapidi che il mutare delle nuvole riflesse nello specchio del mare.” [VII] Ma Conrad non cerca conforto; al contrario scava più a fondo nel lutto con una serie di immagini visive potenti quanto la sua evocazione di varianti tonali. E’ la memoria che attraverso il linguaggio offre l’unica consolazione che resta. Immaginando l’oggetto centrale del suo amore come un “uccello marino, il cui nuoto è come un volo” [VIII], Conrad visualizza sia la qualità artistica che la fragilità di tutto ciò che è andato perduto:

“(Una nave che avanza) sembra invece che tragga la propria forza dall’anima stessa del mondo, sua formidabile alleata, tenuta in obbedienza con i vincoli più fragili, come un fiero fantasma catturato in una rete di qualcosa ancor più fine della seta filata. Che cos’altro è infatti l’assembramento del cordame più forte, dell’alberatura più alta, e della tela più robusta di fronte al possente respiro dell’Infinito, se non steli di cardo, tele di ragno, e garza?” [X]

Qui sperimentiamo sia il grande amore che il grande rimpianto attraverso un duplice fervore visivo e sonoro, fatto di una cascata di note e del ritmo ondeggiante delle frasi che cercano ancoraggio nella “seta filata” e nella “garza”.

Se il duplice metodo della metafora ci permette di visualizzare il mondo fisico mentre al tempo stesso ci suggerisce possibilità metafisiche, Conrad ci presenta qui i due volti della grande poesia, la trasparenza e l'opacità. "Vedere" attraverso i sensi riveste per lui un'importanza fondamentale: come capacità di delineare con precisione il mondo fisico, ma anche, in senso visionario, di mirare oltre le apparenze esterne, al significato. La sua autobiografia è una dimostrazione di come il mare lo abbia addestrato a entrambe le forme di percezione—e di come la sua innata disposizione per la lingua, affinata dalla "pratica del mare", gli abbia fornito gli strumenti per colmare il divario che le separa.

Forse le più poetiche – e spesso le più divertenti – delle sezioni de *Lo specchio del mare* sono quelle che contengono i capitoli sulle tempeste e sui venti, che Conrad rievoca con emozione e struggimento, personificandoli come esseri senzienti "con i quali (da marinaio) devi vivere nell'intimità delle notti e dei giorni". [XXII]

"Ecco dunque una di quelle burrasche il cui ricordo torna in anni successivi, accolto con contegnosa austerità, così come rammenteresti con piacere le nobili fattezze di uno sconosciuto con il quale una volta incrociasti la spada in un cavalleresco scontro e che non rivedrai mai più. In questo modo le burrasche hanno la loro fisionomia." [XXIII]

Questa immagine di cavalleresco combattimento contro un nobile avversario ricorre nelle sue affettuose ma trepidanti invocazioni degli astuti, capricciosi umori e armamenti dei venti dell'Ovest e dell'Est, dei quali i venti del Sud e del Nord sono, dice Conrad, semplici subalterni:

"I Venti di Nord e Sud sono soltanto dei piccoli principi nelle dinastie che fanno la pace e la guerra sopra il mare. Non si affermano mai su un vasto teatro. Dipendono da cause locali – la configurazione delle coste, la forma degli stretti, gli accidenti di erti promontori intorno ai quali essi recitano la loro piccola parte. Nella politica dei venti, come fra le tribù della terra, la vera lotta è fra Est e Ovest. [XXV]

Nei capitoli seguenti Conrad, il marinaio, si dimostra un attento studioso dei venti, un elemento che racchiude in profondità una radicale contraddizione: "Infatti, un fortunale, cosa fatta di suono possente, è in fin dei conti inarticolato". [XXIV] Esso richiede che l'uomo – un uomo attento, come il marinaio (o lo scrittore) dev'essere – ne sia l'interprete: "... è, dopo tutto, la voce umana quella che imprime il segno dell'umana conoscenza sul carattere di una burrasca..." [XXIV] Benché questa funzione interpretativa assegni al marinaio una sorta di missione sacerdotale, Conrad insiste che egli debba restare un suddito al cospetto del suo "dispotico sovrano":

"Avvolto in un manto di oro abbagliante o drappeggiato in stracci di nuvole nere come un mendicante, la potenza del Vento di Ponente troneggia sull'orizzonte occidentale con l'intero Nord Atlantico a fare da sgabello sotto i suoi piedi e le prime scintillanti stelle da diadema alla sua fronte. Allora i marinai, attenti cortigiani dell'atmosfera, pensano a regolare la condotta della loro nave in base all'umore del padrone." [XXVI]

In un passo come questo, il marinaio, lo scrittore sono visti come una sorta di permeabile membrana, sempre vigile, sempre riverente e sottomesso a potenze superiori, che raccoglie suoni inarticolati ed enigmatici e li traduce in una sintassi ordinata di pensieri e di azioni umane. E' questo il dono che Conrad offre ai suoi lettori, non solo tramite la rievocazione di specifiche tempeste – fa anche questo - ma nel rendere viscerali gli acuti sentimenti dell'ascoltatore, dell'osservatore, del decodificatore dei misteri che si annidano nel cuore della natura. Le avventure che narra non sono *in primis* storie di pericoli e di audacie ambientati in alto mare, ma piuttosto racconti visionari che emanano dall'interno del poema nel momento della sua creazione.

Il Vento dell'Est, forse anche più del Vento dell'Ovest, è una grande forza subdola. "La sua doppiezza è tale da raggirare uno strumento scientifico." Inganna persino il barometro perché "gli stratagemmi del Vento dell'Est hanno

la meglio sulla sua fondamentale onestà.” [XXIX] E’ un vento capace di mettere fuori uso i tuoi occhi, sia in senso letterale che figurato, cosa terrificante per un marinaio.

“Il Vento dell’Ovest appende pesanti e grigie cortine di foschia e di spruzzi davanti al tuo sguardo, ma l’intruso Orientale dei mari stretti, quando ha raccolto coraggio e crudeltà fino al punto di una burrasca, ti spegne gli occhi, te li spegne completamente, ti fa sentire cieco a vita su una costa sottovento... Dall’Interno del suo cuore nero e spietato getta un bianco accecante lenzuolo sopra le navi del mare. Possiede più arti scellerate, e non maggiore coscienza di un principe italiano del diciassettesimo secolo. Quando esce intento alle sue illecite imprese porta per arma una daga sotto un nero mantello.” [XXIX]

Mentre il Vento dell’Ovest è una specie di “barbaro... violento senza astuzia”, [XXVIII] Conrad immagina che il Vento dell’Est sia un sottile, infido “sceicco e ladrone del mare.” In quanto protagonisti della vita del marinaio, quei due venti suscitano in Conrad sentimenti di ammirazione, di divertimento e di sollecitudine appassionata, e gli appaiono i degni signori supremi di un poderoso scopo comune. Essere marinaio significa “essere al servizio”, riconoscere il potere superiore e insieme apprendere a cavalcarlo, a collaborare a testa bassa, ma anche con astuzia. Per Conrad, Ulisse è sempre in agguato. Acuto e sfuggente, è il compagno perfetto di un “viaggio avventuroso”, la principale incarnazione dei marinai: “noi stessi, signoreggiati dall’audacia delle nostre menti e dai tremori del nostro cuore, siamo gli unici artefici di tutto ciò che di meraviglioso e di romanzesco esiste al mondo.” [XXXVIII]

Nei numerosi capitoli dedicati ai venti ci troviamo di nuovo alla presenza dell’istinto dominante di Conrad per le contrapposizioni, della sua compulsione a prendere la misura delle cose guardandole prima di sopra e poi di sotto, per opporre tesi e antitesi, per ricreare metaforicamente le Colonne d’Ercole, insieme al loro monito *Non plus ultra*, inteso ad avvertire degli spaventosi misteri cui va incontro

chi osa varcare i limiti del mondo conosciuto. In queste sezioni dell'autobiografia, Omero e il suo complice Ulisse sono sempre dietro le quinte, sono i grandi protagonisti del Mediterraneo, "strada maestra di eroi e savi, di guerrieri, pirati e santi," [XXXVIII] le cui mitiche acque sono "retaggio comune di tutto il genere umano." [XXXVII] Conrad usa in parte questo materiale mitico come una sorta di grandioso, implicito contrappunto alle fiabesche rappresentazioni dei suoi vagabondaggi in compagnia dei venti. Ma non si limita a descrivere le condizioni climatiche del grande mare interno, bensì spazia attraverso tutti gli oceani del globo, da "Finisterre" a "Hatteras, dal "capo senza nome" [XXIII] – il Capo di Buona Speranza, delle Tempeste – a Capo Leeuwin, a Capo Horn, e poi di ritorno al rozzo, ma favoloso Estuario del Gran Padre Tamigi.

Lottando contro i prodigi del clima e del paesaggio connesso con questa geografia, il marinaio raggiunge l'apogeo della sua professione, "quello spirito di aperta sfida contro le grandi acque della terra che è l'anima stessa della sua vocazione." [XXXVIII] A questo punto Conrad suona la campana dell'avventura a tutto spiano in risposta alla richiesta famelica dei suoi lettori di partecipare vicariamente alla fondamentale aspirazione umana che sottende il loro sogno di poter ascoltare il canto delle Sirene e di navigare oltre le Colonne d'Ercole.

Se i capitoli esaltanti sui venti che soffiano intorno e oltre il leggendario mare interno celebrano l'audacia, l'intraprendenza, la perizia e lo spirito di solidarietà che si riscontra tra i naviganti dei mari, la gioia elementare di quelle immagini viene ben presto eclissata da una serie di diverse implicazioni che hanno continuato a incombere appena appostate nell'ombra, ma non completamente ignorate, ai margini di tutta l'opera narrativa di Conrad. Nella "Stanza" XXXVI del suo epico poema, Conrad descrive il processo di maturazione emozionale che ha fatto di lui un marinaio e, forse, anche uno scrittore che un giorno

sarebbe stato famoso per il terrore che sempre lambisce e ammanta i suoi racconti di apparente avventura. E' un processo che comporta un passaggio radicale dal "generoso ardore della giovinezza" a una più casta categoria di sentimenti, capace di percepire "il vero mare - il mare che gioca con gli uomini fino a farli perdere d'animo, e che logora a morte le navi." Questa consapevolezza rimuove ogni superficiale illusione di facile personificazione o di solidarietà, negando per sempre la possibilità di prendere per amante qualcuno che "ignora il vincolo della parola data". In questo particolare momento di illuminazione, Conrad strappa il velo alla brutale, impersonale verità:

"Lui (il mare) non sopporta la più lieve parvenza di sfida, ed è rimasto nemico inconciliabile delle navi e degli uomini sin da quando le navi e gli uomini ebbero l'inaudita audacia di andare insieme sulle acque ad affrontare il suo corruccio... Anche se non sempre d'umore violento e distruttore, è però sempre furtivamente pronto a fare affogare. La più stupefacente meraviglia del mare è la sua crudeltà senza fondo."  
[XXXVI]

"Sempre furtivamente pronto a far affogare" ci abbandona, come Lord Jim, inchiodati in coperta, non tanto preoccupati di morire, come lui dice, se solo potesse trattarsi di un semplice, morbido scivolare nel sonno; "ma pensavo che sarei soffocato prima di annegare." Mentre ascolta lo spaventevole racconto, Marlowe pensa che Jim potrebbe tollerare l'idea di morire purché la morte giungesse come "un'estasi tranquilla." E' l'immaginazione che genera l'orrore. E come può un marinaio, un marinaio iniziato, non immaginare?

Il giorno di questa rivelazione, come spiega Conrad, si apre in bellezza piuttosto che tra oscuri portenti:

"Una foschia sottile e argentea ammorbidiva il calmo e maestoso splendore di luce senz'ombre - sembrava rendere meno remoto il cielo e meno immenso l'oceano. Era uno di quei giorni in cui il mare pare davvero amabile, come la natura di un uomo forte nei momenti di quieta intimità." [XXXVI]



Ma quando l'atmosfera comincia a schiarirsi nella "pace di quel mattino incantevole", quello che all'alba era stato un semplice "puntolino nero" all'orizzonte comincia ad emergere come una forma riconoscibile, dalla sorte segnata: "Un relitto allagato, credo, signore...". Poi, poco dopo, mentre l'equipaggio della nave scruta il mare a occidente, un uomo dal ponte di prua lancia un grido: "C'è gente a bordo, signore!" In quel suono, "una voce mai udita prima nella nostra nave", si poteva discernere tutto l'orrore racchiuso in quell'immagine di "un troncone basso e scheggiato che sporgeva sull'avanti..." del vascello condannato, "tutto ciò che rimaneva dei suoi alberi andati."

Mentre Conrad sale a bordo di una delle lance calate dalla sua nave per compiere il salvataggio, il capitano scorge sul suo viso un'eccitazione che lo induce a metterlo in guardia con un ringhio severo: "Nell'andare sotto bordo, attento che non vi porti giù con sé. Capito?... Voi state andando a salvare vite, non ad annegare l'armo della vostra imbarcazione per niente... Arranca, arranca". Quando si avvicinano, la preoccupazione del capitano si conferma pienamente fondata agli occhi degli zelanti marinai. La nave "derelitta" col suo carico disperato, "era appesa per un capello sopra quell'abisso delle acque che non restituirà i suoi morti fino al Giorno del Giudizio..." Il vortice di quella nave che stava per inabissarsi avrebbe potuto facilmente travolgere e risucchiare le imbarcazioni inviate per salvarne l'equipaggio.

Avvicinandosi al relitto, Conrad ha "un fosco barlume" del ponte e degli alberi della nave fracassati, mentre "raccoglievo le mie forze per ricevere sul petto l'ultimo uomo ad abbandonare la nave, il capitano, che si lasciò letteralmente cadere nelle mie braccia." L'immagine di una deposizione dalla croce si impone alla mente dei soccorritori mentre si fa strada in loro l'orrore che devono aver provato "quegli uomini seminudi e stracciati" messi in salvo dalla nave che stava affondando. Qualche settimana prima, un uragano le aveva strappato tutti gli alberi e aperto una falla nello scafo. Con l'acqua che irrompeva attraverso il grande

squarcio, per tenersi a galla gli uomini avevano dovuto pompare l'acqua fuori bordo, ininterrottamente giorno e notte, contrapponendo i legamenti dei loro cuori alle forze della natura che tentavano di divorarli. Sommersi, affamati, esausti, continuavano a pompare nella speranza di salvarsi la vita, mentre una nave dopo l'altra passava all'orizzonte senza vederli. Con voce monotona l'allucinato capitano seguiva il suo racconto ai soccorritori: «Poi ieri sera... proprio quando il sole era al tramonto, gli uomini si persero d'animo.» Mentre ascolta quel racconto straziante, Conrad subisce una metamorfosi definitiva.

“In quello squisito e pacifico giorno di brezza leggera e di sole velato, però il mio amore romantico per quello che l'immaginazione degli uomini aveva proclamato l'aspetto più augusto della Natura. La cinica indifferenza del mare ai meriti della sofferenza e del coraggio umani, (fu) messa a nudo... Vedevo la duplicità del più tenero umore del mare... In un momento... avevo considerato con freddezza la vita che mi ero scelta. La sua illusione era sparita, ma il fascino rimaneva. Alla fine ero diventato un marinaio.” [XXXVI]

In quel momento epifanico, il lettore è gravato da un'implacabile certezza che scorre in tutta la narrativa di "avventura" di Conrad: non sono soltanto la pratica artistica e comunitaria dell'uomo di mare, le sue sublimi bellezze e i suoi valori ideali ad aver formato il suo carattere, ma è anche l'impersonale malvagità del mare ad aver impresso il suo marchio, uguale o forse addirittura più indelebile.

In Conrad questo riconoscimento della malizia e del male al cuore delle cose, non era una semplice osservazione passeggera, ma il lato terribile, anche agghiacciante dell'esistenza stessa – della natura impersonale come pure della natura dell'umanità. Questa duplicità non è un gioco. Come emerge chiaramente da tutta la sua produzione letteraria, il male è per Conrad un problema essenziale, un problema che "mi riempiva di orrore". [XXXVI] Si dice che abbia dichiarato "Non c'è bisogno di creare un concetto di

male soprannaturale; l'uomo è capace di qualsiasi orrore." Ovvero, come dichiara anche in altro contesto, il problema non è l'esistenza di un male innato, ma la coscienza di esso da parte dell'uomo. In effetti è la coscienza, come l'immaginazione, a costituire il particolare dilemma dell'uomo, ed è certamente il cruccio che Conrad insinua attraverso tutta la sua opera. Nei suoi momenti meno distruttivi, meno cupi, il mare non è tanto il male, o un'immagine del male, quanto è piuttosto inconoscibile, una forza che provoca inquietudine nell'uomo e al tempo stesso sfugge alla sua comprensione. In questa formulazione, il mare è la forza motivante, anche se costantemente impersonale, del mondo - senza la quale esiste solo l'immensità, il nulla.

\*\*\*\*\*

Il mare è sempre stato usato dagli scrittori, antichi e moderni, come metafora dell'infinito, di ciò che è implacabile, ineffabile, come metafora di cambiamento, di morte e di consapevolezza. Conrad non ha inventato questi aspetti e allusioni inquietanti, né l'equiparazione del mare a uno specchio che riflette non solo la sua brillante superficie luminosa, ma anche l'immagine terrificante delle oscure, insondabili profondità che giacciono sotto la superficie. Come titolo e memoriale, *Lo specchio del mare*, allude sia agli elementi visibili che a quelli visionari del confronto. E' la più semplice delle metafore e la più nuda delle confessioni autobiografiche in ordine a ciò che ha tratto Conrad verso le sue intrecciate vocazioni di marinaio, di scrittore.

KATHARINE OGDEN MICHAELS