

## L'avventura dei tesori perduti

di Matteo Baraldi

L'espressione generica e anche un poco sprezzante di "libro d'avventura" o "film d'avventura" è da tempo scomparsa dal catalogo dei generi e dal parlare comune. Per quanto la saga dei Pirati dei Caraibi abbia goduto di un'inattesa popolarità, dopo almeno trent'anni in cui il mondo delle scorribande corsare era stato pressoché dimenticato, è opportuno dire come essa non appartenga a pieno titolo al classico canone dell'avventura, ma, anzi, ne suggelli una fine forse definitiva attraverso lo strumento di una parodia consapevole. A dire il vero tutto il mondo della Trivial Literatur è finito nel tritacarne di una cultura che della parodia, e di una parodia spesso greve e grossolana, fa la sua cifra più caratteristica, in una dinamica tipica di una realtà post-postmoderna in cui, esaurita ogni possibilità creativa, non resta altro che il pastiche e l'assemblaggio.

Una morte più plausibile e decorosa di questo genere può essere fatta risalire, paradossalmente, addirittura a un secolo fa quando, nel 1907, venne raggiunto l'ultimo lembo di terra sconosciuto: l'Antartide. Lo slancio avventuroso che può essere trovato nella letteratura ottocentesca è infatti inseparabile da quell'ansia di scoperta di nuovi mondi che pervade come una febbre il mondo europeo in seguito al terremoto culturale innescato dall'Umanesimo e dal Rinascimento. Dopo di esso l'umanità non è più solo custode del creato per conto di un Dio fine supremo di tutte le cose, ma diventa padrona di quella stessa terra. Tuttavia, per quanto estremamente perigliosi, questi primi viaggi di esplorazione e conquista non si consolideranno mai nell'immaginario collettivo come veri e propri viaggi d'avventura. I territori da esplorare non hanno ancora acquisito una loro precisa identità esotica – elemento imprescindibile nella definizione del genere – e sono ancora in larga parte debitori della cultura del meraviglioso che i Greci applicavano a tutti quei luoghi che Grecia non erano.

La narrativa d'avventura in senso proprio nasce solo quando, da un punto di vista sociale ed economico, i presupposti perché essa possa compiersi nella vita reale sono ormai quasi del tutto tramontati. L'avventura si può dire che nasca già morta. Essa infatti, così come la intendiamo e la percepiamo noi oggi, è un frutto letterario dell'Ottocento britannico, un momento storico in cui i pirati sono stati ormai sconfitti e debellati per lasciare posto a un tipo ancor più sanguinoso di pirateria, quello di un'impresa imperiale sempre più normatizzata e resa non più individuale ma collettiva, non più esito dell'ardimento di un singolo, ma meccanismo in cui il coraggio personale non è che un secondario ingranaggio.

Ma la narrativa d'avventura nasce in qualche modo già esaurita nei suoi slanci più caratteristici perché trova la propria radice in un testo che finisce col contraddirne la più intima natura: il *Robinson Crusoe* (1719) di Defoe. Questo personaggio rappresenta infatti il prototipo dell'imperialista britannico: l'uomo d'affari impegnato in speculazioni nei suoi possedimenti coloniali. Il suo naufragio, possibile punto di partenza di una vita nuova, evento che potrebbe produrre un cambiamento nel personaggio e nella sua visione dell'esistenza, diventa invece un punto di ritorno a quello stesso luogo da cui il protagonista era partito. Crusoe compie ogni sforzo possibile per rendere l'isola in cui ha trovato riparo quanto più identica a ciò che aveva perduto. Egli infatti la modella per ottenere una sintesi del mondo imperiale con quello britannico in cui trovano spazio sia le coltivazioni tipiche delle colonie sia le abitudini da buon borghese, suddito della corona. L'avventura si rivela così, fin dal suo apparire, come un genere fortemente reazionario che, raffigurando un mondo esotico e affascinante, finisce sempre col far rientrare nel grembo della madrepatria tutti coloro che si sono dimostrati degni di questo *nóstos*. Lo scopo del territorio, del luogo deputato all'avventura, non è che quello di offrirsi come contraltare a una vita sensata, alla razionalità del mondo occidentale. Il suo mistero tenebroso è funzionale alla

definizione e all'esaltazione del modello di vita europeo e alla sua solare superiorità e quando questa superiorità viene definitivamente sancita da una compiuta esplorazione di tutte le terre emerse si arresta una spinta, uno slancio conoscitivo che potrà trovare nuovi orizzonti solo nella verticalità degli eroi del volo e delle imprese spaziali.

Quest'ultima osservazione, apparentemente così condivisibile, asciutta e neutrale, risulta invece a sua volta gravida di una costruzione storica e identitaria del tutto parziale, discriminatoria e colonialista. Quando si dice che l'uomo ha finalmente raggiunto un lembo perduto e remoto della terra si fa inevitabilmente riferimento esclusivamente all'uomo bianco, all'uomo occidentale, considerando un dettaglio di secondaria importanza il fatto che esso fosse già abitato da altre popolazioni e quindi già "scoperto" dall'umanità. Oltreché caratterizzata da uno spirito reazionario, l'avventura può venire quindi accusata di essere il genere letterario più intimamente razzista. Esso, infatti, è aperto unicamente all'uomo europeo e nordamericano perché, presupposto imprescindibile del suo compiersi, è che chi la vive lo faccia lasciandosi alle spalle un mondo sicuro e razionale, un mondo ormai privo di mistero, per accostarsi invece a quei luoghi che di mistero sono ancora pregni. Indubbiamente è per questo motivo che le popolazioni indigene di terre selvagge e inospitali non possono accedervi, proprio perché di quel segreto essi sono tutt'al più i custodi, ma non i candidati a possederlo intrinsecamente. Ed è forse per questo che, oggi, quando più che mai l'avventura avrebbe materia viva di cui trattare – quale altro genere potrebbe infatti raccontarci l'esodo di disperati che affrontano i mari aperti in condizioni di fortuna precaria pur di raggiungere i nostri lidi? – essa invece mantiene un silenzio assoluto. Un silenzio dovuto alla mancanza di strumenti per dare testimonianza di questi profughi e della loro *sventura*, perché essi non si lanciano in un'impresa che apra loro le porte di un fascino nascosto, ma, diversamente dagli eroi classici dei nostri libri d'*avventura*, vogliono lasciarsi alle spalle un mondo di miseria per attingere al nostro benessere.

I protagonisti dell'avventura classica, invece, come viene ben esemplificato a partire dall'*Isola del Tesoro* (1881-82) di Stevenson – opera emblematica, autentica pietra di paragone di tutto il discorso avventuroso, ma anche romanzo ottimista e aperto che nega la severità e il moralismo di questo stesso genere – appartengono per lo più a due mondi inconciliabili e opposti. O avventurieri in cerca di gloria e denaro, o gentiluomini che perseguono questa medesima finalità in nome di una causa più grande, si chiami essa impero o missione religiosa. Se gli eroi del romanzo di Stevenson rappresentano bene queste due categorie l'evento storico che ratifica queste diverse visioni è offerto dalla stretta di mano che Stanley e Livingstone si scambiarono a Ugigi, nei pressi del fiume Tanganica, dopo che il missionario scozzese, lungamente ritenuto scomparso, era stato finalmente ritrovato dall'esploratore anglo-americano. I due personaggi, del cui incontro è diventata proverbiale la frase pronunciata da Stanley nell'occasione, sono in realtà in qualche modo antitetici. Se lo scozzese è emblema di una dedizione filantropica, di uno spirito evangelizzatore e di una missione di conoscenza pura e disinteressata, l'anglo-americano, che in realtà non si chiamava Stanley, ma Rowlands, aveva un passato pieno di ombre e un destino non così integro come quello dell'uomo di cui era andato in cerca e che forse avrebbe preferito non farsi trovare. Egli sarà infatti a capo dell'infame Association Internationale Africaine, cioè il futuro Congo Belga, proprietà personale di Leopoldo II contro la cui brutalità si mobileranno molti intellettuali e scrittori tra cui Mark Twain e Joseph Conrad.

Evocando il nome di quest'ultimo è impossibile non accennare alla sua memorabile novella *Cuore di tenebra*, un racconto così paradigmatico della logica coloniale dell'Occidente da venire adottato da Francis Ford Coppola per il suo *Apocalypse Now*, film che chiudeva i conti con la fallimentare impresa americana in Vietnam.

In questa opera di Conrad abbiamo l'esempio più celebre di uno dei più grandi terrori che attanagliava lo spirito dei colonizzatori europei, un terrore che non era semplicemente quello di

morire, ma di morire all'Occidente. La paura di comprometersi con il mondo indigeno, soprattutto attraverso la potente seduzione sessuale delle sue donne, emblematiche della terra stessa che si andava a conquistare, rappresentava l'angoscia più profonda perché implicava l'idea di abbandonare la propria superiorità di uomo bianco per entrare invece in un mondo che si avvertiva come più primitivo, ma anche come più autentico e irresistibile. È interessante notare come, in questo terrore *to go native* (di farsi nativo, di diventare identico all'Altro), si compisse un vero e proprio rovesciamento di natura ideologica che capovolgeva i reali rapporti di forza nella relazione tra dominatore e dominato. L'uomo bianco, che si macchiava di due generi di violenza, quella sulla terra straniera, in quanto colonizzatore, e quella sulla donna nera, nel suo possibile ruolo di stupratore, veniva invece rappresentato come la vittima di una travolgente seduzione, una seduzione che inevitabilmente portava alla rovina di sé e a un meticcio tanto più angosciante in quanto minacciava non solo l'integrità dell'individuo, ma anche quella dell'Impero. Anche per questo motivo, al centro del cuore nero degli eventi coloniali e delle narrazioni avventurose, in special modo in quelle di ambiente africano, si trova assai spesso un uomo bianco. Se l'esempio più famoso è quello di Kurtz in *Cuore di tenebra*, esso non è certo l'unico anche perché questa stessa dinamica può trovare una sua conferma nelle vicende storiche di Livingstone e di Charles George Gordon Pascià.

L'altro elemento "bianco" che pulsa al centro di questo breve ma imprescindibile testo conradiano è l'avorio, che in queste pagine prende il posto dell'oro e dei tesori delle storie corsare. L'idea del tesoro è forse la caratteristica più importante ed emblematica di questo genere. Si è prima accennato all'*Isola del tesoro* stevensoniana, e in questo testo che costituisce il culmine, ma anche il punto di non ritorno delle storie di pirati, un tesoro c'è davvero. Esso illumina la storia con la sua luce sinistra eppure si colloca anche come ricompensa per gli uomini probi del racconto, senza dimenticare nemmeno coloro che così giusti, forse, non erano stati. Nel finale della storia c'è pietà, una pietà molto inglese, molto miltoniana, per il diabolico Long John, ma anche per Ben Gunn, che assume quasi il ruolo di Buon Ladro, pentito in *articulo mortis*. In effetti il tesoro che Stevenson fa rinvenire nelle ultime pagine del suo racconto, pur grondante di sangue, non è il frutto di imprese coloniali, ma di ruberie piratesche, e, per paradosso, esso non sembra portare a una dannazione collettiva, come avviene in *Cuore di tenebra*, ma a un senso di giustizia quasi divina. Il tesoro sembra davvero assumersi il ruolo di un nume capace di consegnarsi nelle mani dei giusti e di sprofondare i malvagi nella dannazione che compete loro.

Questa visione così ottimista, così positiva e riconciliatrice, in cui l'avventura è possibile, ed è possibile uscirne con un esito positivo tale da illuminare, almeno nel suo ricordo, una vita altrimenti grigia e miserabile, troverà la propria nemesi storica in un romanzo di Conrad, *Vittoria*, pubblicato dall'autore anglo-polacco nel 1915. La data sono essenziali per comprendere il duro passaggio che dall'*Isola del tesoro* porta alla narrazione conradiana, scritta mentre sull'Europa si scatena un ben diverso genere di avventura. In *Vittoria* noi troviamo infatti un'assoluta negazione della felicità di Stevenson: il protagonista e la sua amata trovano la morte in un fuoco purificatore, i tre pirati che insediano il loro tesoro sono grottesche imitazioni dei gentiluomini di fortuna guidati da Silver e, soprattutto, il tesoro è del tutto inesistente, un'avida speranza degli uomini peggiori capaci di sacrificare nel suo nome la felicità dolorosamente raggiunta della coppia al centro del romanzo. La parola conclusiva di questo mirabile, amarissimo testo sarà non a caso: "Niente". Se il tesoro dello scrittore scozzese si nascondeva nelle ultime pagine del suo romanzo come una promessa di gioia e di fede nella vita, la privazione del tesoro nell'opera conradiana diventa invece una negazione più grande che quella di un piccolo forziere tintinnante. Il tesoro racchiude in sé tutte le speranze dell'umanità, siano quelle di una vita ultraterrena, di una felicità nuova, di un'infanzia ritrovata, ma, all'alba del Novecento, tutto questo non è più possibile e l'unico modo di chiudere onestamente un romanzo d'avventura è quello di prendere coscienza del nichilismo imperante, del fatto che i tesori

sono solo una vana promessa e un sogno fanciullesco. Stevenson e Conrad si pongono così come due polarità opposte e inconciliabili, due modi di guardare alla vita, all'avventura, alla letteratura. Porre l'enfasi sull'aspetto letterario della questione non è, infatti, né scorretto né riduttivo perché, in ultima analisi, il tesoro corrisponde al libro. L'*Isola del tesoro* può essere letta infatti come un testo metanarrativo in cui ciò che si ritrova alla fine è non un forziere colmo di dobloni, ma la narrazione stessa, la sua gioia di raccontare, il suo impeto trascinate e ricco di personaggi memorabili. Come Jim Hawkins, il suo giovane protagonista, noi siamo strappati alla nostra vita feriale e abitudinaria per essere consegnati a un mondo di sogno, da cui, alla fine, ci congediamo a malincuore, mentre in Conrad tutto questo non avviene e l'ultima e unica affermazione praticabile è una negazione che, dai tesori, si estende a Dio, alla nostra vita, alla letteratura, all'avventura.