



ANDREA RABBITO

LA MEMORIA E IL MITO IN *APOCALYPSE NOW* E *CUORE DI TENEBRA*

Heart of Darkness by Joseph Conrad and film adaptation by Francis Ford Coppola, Apocalypse Now, analyze the theme of memory and the importance of remembrance, in particular in its degraded version proposed by the Harlequin, mask which is present both in the novel and in the film.

Arrivato al termine di un lungo viaggio, il Marlow conradiano di *Cuore di tenebra*, divenuto il capitano Willard nella trasposizione cinematografica realizzata da Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now*, il soldato che abbiamo seguito nella lunga e ardua risalita del fiume Du Long, si trova ormai giunto all'epilogo della sua missione: uccidere il generale Kurtz, «porre fine, senza scrupoli di sorta» alla sua esistenza.

Un obiettivo che potrebbe apparire di impossibile traguardo, non solo per l'ingente numero di soldati, guerrieri e fedeli di cui è composto il personale esercito del generale, ma soprattutto perché Kurtz è perfettamente a conoscenza di quali siano le intenzioni di Willard.

Eppure la missione ha buon fine: Kurtz viene ucciso; e non solo, Willard riesce, senza alcuna difficoltà e opposizione da parte dei soldati del generale, a riprendere la propria imbarcazione e a far ritorno alla propria base.

Perché Kurtz, sapendo quale fosse il comando al quale Willard doveva ubbidire, non lo ha fatto uccidere dai suoi uomini? Perché lasciargli la libertà di agire senza ostacolarlo, senza opporsi?

E se questi aspetti appaiono poco chiari, poco comprensibili, di non minore ambiguità risultano lo stridente contrasto tra la breve ma atroce prigionia a cui Kurtz sottopone Willard, le torture fisiche e psicologiche che a questi vengono inflitte, la barbara uccisione del suo compagno di viaggio Chief (la testa del quale gli viene brutalmente gettata ai piedi), la libertà che gli viene offerta, sino all'intenso e profondo scambio di riflessioni, confessioni, e di intima intesa che tra i due si crea.

Queste ambiguità che il film propone sono state messe in rilievo dallo stesso Coppola (nell'intervista rilasciata alla prima del film) quando si chiedeva se il pubblico potesse rimanere «sconcertato di non trovarsi di fronte a un film normale» e si poneva domande del tipo «come mai il protagonista non fa saltare la linea ferroviaria?» o «perché mai Marlon Brando [Kurtz] non prende Willard in trappola?». E spiegava che tale «anormalità» del film fosse dovuta dall'esigenza subentrata di voler superare un primo stadio di sola e semplice rappresentazione dei fatti, in quanto il film doveva «occuparsi delle idee e della mitologia» (Coppola 1980).



Se quindi sono tali i propositi che l'autore si prefigge, dovremo cercare di entrare in profondità nell'opera nel tentativo di individuare quei concetti, quelle "idee" che Coppola stesso ci suggerisce di cogliere, accostandoci anche a *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad al quale, appunto, Coppola si è ispirato. In questo modo potremo anche comprendere perché Coppola parla di mitologia e dove questa mitologia si possa rintracciare all'interno non solo della sua opera filmica ma anche nell'opera letteraria di Conrad.

Tale confronto tra il film e il romanzo ci potrà permettere di aiutarci ad ampliare la prospettiva dell'analisi, anche in luce del fatto che anche Conrad intenzionalmente carica la propria opera di un forte senso di ambiguità, procedendo per ellissi, per allusioni o trattando marginalmente aspetti che altrimenti darebbero più definiti contorni ai personaggi, al loro carattere, alle loro esperienze, al loro passato; e così avvolge la storia in un inquietante e profondo mistero.

Naturalmente, le differenze tra romanzo e film sono più significative delle analogie perché meglio mettono in luce le specificità della drammaturgia e del linguaggio cinematografico. Così, ad esempio, quando il Kurtz conradiano esclama un momento prima di morire «Che orrore! Che orrore!» (Conrad 1999: 93), veniamo proiettati in un universo oscuro dove la nostra fantasia deve colmare quel vuoto che Conrad ci fa solamente intravedere e intuire; mentre l'«orrore» del Kurtz di Coppola è più concreto, più tangibile, e ci rimanda a immagini, sensazioni, esperienze che il regista ha voluto farci vivere e mostrarci per dare fisica dimensione alla memoria del generale.

Ed è proprio nel concetto di memoria e di mito che ci sembra di poter cogliere il senso più profondo del film, perno dal quale si sviluppa e si dipana tutta la parte finale del film, che è appunto quella che qui prenderemo in considerazione. Ed è sempre nel concetto di memoria e di mito, nella sua reinterpretazione, che possiamo trovare una spiegazione del perché Coppola parli di mitologia insita nella sua opera filmica.

Il dilemma di Kurtz

Kurtz è un uomo che ha ricordi strazianti; la sua memoria ferita è carica di immagini orribili; egli è stato testimone di atti spietati e brutali, ha visto la cattiveria e la ferocia prendere completo possesso dell'uomo, soffocarne la ragione. Di tali orrori, di tali esperienze, la sua memoria conserva appunto un ricordo vivo, limpido, intenso, tanto intenso da lasciare un segno profondo nella sua psiche diventata ormai instabile, in preda a squilibri.

Il turbamento generato da avvenimenti dolorosi di forte intensità, infatti, provoca scompensi nel nostro essere, crea in noi ferite profonde a cui reagiamo con quel meccanismo di difesa che Freud chiama rimozione. Come noto, la rimozione ha una doppia articolazione: un processo primario, che nasce a livello inconscio, e consiste nella «tendenza ad abbandonare tosto quest'immagine mnestica penosa, non appena venga in qualche modo destata, poiché il traboccare del suo eccitamento nella



percezione provocherebbe (o meglio: incomincerebbe a provocare) dispiacere» (Freud 1973: 543); e un processo secondario che si svolge nel nostro preconcio, e investe «il ricordo spiacevole in modo tale da evitare la liberazione del dispiacere» (Freud 1973: 543). Nel film, nessuno di questi processi può avere luogo nella psiche di Kurtz, e perciò i suoi ricordi sono fonte di troppo dolore, carichi di una forza perturbante che non concede la possibilità della rimozione. Kurtz ci si presenta dunque come un personaggio che non può cancellare i ricordi; ma, d'altra parte, ci viene presentato anche come un personaggio che vuole mantenere viva la *memoria dell'orrore*, vuole non dimenticare e, attraverso se stesso, vuole che gli altri non dimentichino di quanta e quale ferocia e brutalità l'uomo sia capace.

Non è un caso che Kurtz dichiari nel film questa volontà proprio all'uomo che è venuto per ucciderlo, Willard:

Io mi ricordo quand'ero nelle forze speciali. Mi sembra che siano già passati dei secoli... Un giorno siamo andati in un campo per vaccinare dei ragazzi. Abbiamo lasciato le famiglie dopo aver vaccinato i ragazzi contro la poliomielite. Improvvisamente abbiamo visto un vecchio che ci correva dietro piangendo, incapace di parlare. Siamo tornati nei nostri passi... loro erano arrivati dopo di noi e avevano strappato tutte le braccia vaccinate, senza nessuna eccezione. Stavano lì ammucchiate, un mucchio di piccole braccia. Una pila di braccia di bambini. Mi ricordo: sono scoppiato a piangere, ho singhiozzato come una povera nonna. Avrei voluto strapparmi i denti... Non so più cosa avrei voluto. Ma voglio ricordarmene. Non voglio dimenticarlo mai.

Kurtz vuole portare con sé il peso della memoria, ma ne è completamente schiacciato. Il lacerante ricordo lo consuma giorno per giorno, il dolore diviene sempre più insostenibile, il peso da portare insormontabile; sa che la cessazione del suo dolore non può che coincidere con la cessazione della sua esistenza, ma proprio questo provocherebbe ciò che ha voluto tenacemente evitare: l'oblio dell'orrore vissuto.

Ma alla fine Kurtz, stretto sia dal bisogno di dimenticare e sia dalla necessità di ricordare, scopre che l'arrivo di Willard può rappresentare una soluzione al suo dilemma perché coglie in lui la possibilità di trasmettere la memoria e dare cessazione al suo dolore. In Willard, infatti, egli vede, da un lato, la persona giusta alla quale riversare la propria drammatica esperienza e il proprio sapere che ha custodito; Willard è l'unico che dispone dell'intelligenza per poter ereditare i ricordi del colonello e di poter essere così investito da Kurtz del compito di diffonderli; dall'altro lato, proprio Willard può dare a Kurtz la possibilità di liberarlo finalmente dal suo angosciante peso, chiudendo la sua esistenza, ovvero uccidendolo.

Quello che doveva essere un assassinio da parte dell'esercito americano, assume così il valore di un suicidio premeditato e agognato da parte di Kurtz. In questo modo Kurtz riesce a invertire la finalità che l'esercito voleva raggiungere: il far cadere nel vuoto dell'oblio l'esistenza scomoda di un colonnello che dichiarava apertamente il suo odio verso i capi della guerra, dopo avere visto con occhio



lucido e critico quali menzogne la guerra celasse, quali mostruosità generasse, di quale follia fosse realmente fatta, è un piano che Kurtz riesce a contrastare pienamente “donando” la sua memoria, il suo vissuto, a Willard, e affidando a lui il compito di raccontare e dare testimonianza dell’“orrore”.

Deleuze, nell’interrogarsi su “che cos’è l’atto di creazione”, osserva che questa azione può essere concepita come «atto di resistenza» (2010: 22); concetto che così Agamben spiega:

resistenza alla morte, innanzitutto, ma resistenza anche al paradigma dell’informazione, attraverso il quale il potere si esercita in quelle che il filosofo, per distinguerle dalle società di disciplina analizzate da Foucault, chiama “società del controllo” (2015: 39).

A questa interpretazione di Agamben della resistenza di cui tratta Deleuze possiamo aggiungere che quando si tratta della creazione di una narrazione, di una rappresentazione, tale atto si può considerare anche come forma di “resistenza” all’oblio. Ed è proprio quello che intende fare Kurtz: vuole che Willard crei il suo racconto sugli orrori della guerra facendoglielo vivere in prima persona, con il fine che il futuro racconto del capitano si offra come tentativo di resistere all’intento di rimozione.

Chi ha perfettamente consapevolezza del progetto di Kurtz e dell’esercito americano è il fotoreporter che da tempo segue il colonnello in una specie di folle venerazione. Egli, infatti, dice a Willard:

Ha in mente qualcosa per te...no, no, io non voglio aiutarti, ma tu aiuterai lui piuttosto...sì, tu l’aiuterai...perché sai cosa dirà il mondo quando lui non ci sarà? Quando questo muore anche lui muore. Se questo muore è la sua fine; e cosa diranno di lui? Che cosa? Che era un uomo buono o che era un uomo saggio? Magari che aveva sapienza, progetti? Col cazzo per Dio! Ci puoi giurare! E dovrei essere io quello che li farà capire? Ma guardami? No! Tu!

E sarà appunto Willard a tenere vivo quel tassello di storia che il potere avrebbe voluto far scomparire, far inghiottire dall’oscurità della foresta cambogiana, per affermare il proprio diritto a decidere della “memoria collettiva”; ci ricorda a riguardo Le Goff, rimandandoci a Foucault e a Deleuze, che:

impadronirsi della memoria e dell’oblio è una delle massime preoccupazioni delle classi, dei gruppi, degli individui che hanno dominato le società storiche. Gli oblii, i silenzi della storia sono rilevatori di questi meccanismi di manipolazione della memoria collettiva (1980: 1070).

Così se, nel progetto di Kurtz, Willard dovrà divenire custode e divulgatore della sua memoria, è necessario che questi assuma e faccia propri le esperienze, emozioni, drammi, immagini che l’hanno sconvolto, affinché l’orrore si incida nella sua memoria. Perciò a Kurtz sembra necessario che Willard



viva in prima persona l'intensità delle brutalità viste, assorbite, immagazzinate perché entri in contatto diretto con la sofferenza, e si immerga completamente nell'oscurità delle tenebre al fine di essere in grado di ricordare e di raccontare correttamente l'orrore. Per questo motivo sottopone Willard ad un'intensa e atroce prigionia, a un tale apprendistato dell'orrore che, quando Kurtz, in punto di morte, pronuncerà questa parola, orrore, egli sentirà il bisogno di tappare le orecchie. Kurtz stesso, poco prima del suo decesso, confessa a Willard: «Ho visto degli orrori... degli orrori che anche lei ha visto».

Custodi della memoria

Willard comprende subito il piano di Kurtz, capisce il suo bisogno e lo asseconda.

Egli assume il ruolo, che è tipico nelle società "selvagge" senza scrittura, degli "uomini-memoria", di cui parla Balandier, i quali sono, come ricorda le Goff, «al contempo depositari della memoria "oggettiva" e della memoria "ideologica"» (1980: 1072). Una figura, quella dell'«uomo-memoria», che ha il compito di diffondere il sapere, che ha acquisito con un duro apprendistato, attraverso la narrazione.

È infatti Willard che racconta a noi spettatori la sua vicenda, che ci trasmette il suo sapere, la confessione di ciò che ha visto e vissuto. E lui stesso, all'inizio del film, in *voice-over*, confessa il compito che si è assunto: «diventare il custode della memoria del colonnello William Kurtz», e aggiunge «non potrei raccontare la sua storia senza raccontare la mia; e se davvero la sua storia è una confessione, allora lo è anche la mia».

Il narrare è un passaggio importante affinché la memoria possa diffondersi ed essere recepita: Le Goff sottolinea a riguardo come per Pierre Janet «l'atto mnemonico fondamentale sia il "comportamento narrativo"» che si caratterizza «anzitutto in base alla sua *funzione sociale*, poiché esso è una comunicazione di informazione, fatta ad altri in mancanza dell'evento o dell'oggetto che ne costituisce il motivo» (1980: 1069).

Non è quindi un caso che Willard racconti allo spettatore ciò che ha visto, come non è un caso che anche il Marlow di Conrad, in *Cuore di tenebra*, racconti ai marinai della nave *Nellie* le vicende da lui vissute. Kurtz e il suo operato ed esperienza, in entrambi i casi, sia nel film che nel romanzo, diventano gli oggetti custoditi nella memoria di Marlow-Willard e l'oggetto della loro narrazione, con la differenza però che, mentre a Marlow questo compito di custodire e narrare è stato in qualche modo imposto dalle circostanze, in Willard invece ha la forza di una "missione" da Kurtz stesso consegnata.

Proprio perché è decisivo sia per Conrad che per Coppola sottolineare l'importanza e utilità del "comportamento-narrativo" e della necessità e delle finalità di raccontare e di resistere all'oblio – osserva infatti Cometa, a riguardo, che «la letteratura, la narrazione, la fiction sono *necessarie* perché sono *utili* hanno una *finalità*, una *funzione* per il *bios* (comunque lo si voglia intendere)» (2017: 36) – è interessante vedere come il romanzo e il film impieghino "strategie" diverse.



Conrad mette in rappresentazione non solo il racconto che Marlow fa ai marinai - e, quindi, non solo una comunicazione diretta che, tramite appunto i marinai, raggiunge anche i lettori -, ma aggiunge un secondo piano di mediazione che è dato dal resoconto scritto che uno dei marinai-testimoni fa del racconto di Marlow, e attraverso cui effettivamente il lettore viene raggiunto. Come dire che Conrad, mette sì in rapporto diretto Marlow con il lettore, ma senza mai far perdere al lettore la consapevolezza che quel rapporto è comunque mediato dalla scrittura di un testimone. Per cui la scrittura agisce come amplificazione della memoria, in quanto in sé pone i piani attraverso cui il racconto di Marlow diventa racconto raccontato al marinaio che lo racconta al lettore, il quale ne avrà memoria e lo muterà, a sua volta, in oggetto di memoria e di ulteriore memoria per altri.

In Coppola, invece, Willard parla allo spettatore avviando così una comunicazione diretta che mira a produrre un forte coinvolgimento personale attraverso la messa in atto del meccanismo dell'identificazione.

In entrambi i casi comunque, anche se in forme diverse, si realizza un rapporto narratore-ascoltatore che facilita e induce l'ascoltatore a fare propria la materia narrata per poter successivamente divenire lui stesso narratore del sapere acquisito. E in entrambi i casi, sia Willard sia Marlow, diventano protagonisti della diffusione del racconto pianificato da Kurtz, assumono di quest'ultimo il ruolo di medium, di "protesi mnestiche" (2017: 80) riprendendo le parole di Cometa. Quest'ultimo scrive, analizzando i comportamenti del primo *Homo sapiens*, che

i rituali, la pittura, la scrittura e la narrazione [possono essere considerati come] un'estensione, un "mezzo" che ci permette di trascendere i limiti impostici dalla struttura della nostra mente e dalla nostra storia evolutiva, un modo per evitare quel "carico computazionale" (Mithen 1998: 133) che neppure il cervello esteso dell'*Homo sapiens* poteva sopportare" (Cometa 2017: 80).

Ora, per certi versi, possiamo cogliere che una dinamica simile è messa in atto da Kurtz, il quale usa Willard, in Coppola, Marlow, in Conrad, come suoi mezzi a cui spetta il compito sia di diffondere attraverso la loro narrazione le vicende viste e provate, sia di consegnare ad altri una parte di quel dolore e orrore che Kurtz non può più sopportare ma che non vuole cancellare.

Non solo la narrazione ma anche il narratore stesso diventano per Kurtz le sue protesi mnestiche per conservare ciò che non deve essere dimenticato e per permettere la sua diffusione mediante l'atto di accogliere la storia narrata da parte dell'ascoltatore, il quale, a sua volta, avvertirà la necessità di raccontare ad altri ciò che ha sentito in un intento di atto di resistenza contro l'oblio e la morte.

Un aspetto, questo, che è stato attentamente analizzato da Walter Benjamin quando scrive:

ci si è resi conto di rado del fatto che il rapporto ingenuo dell'ascoltatore al narratore è dominato dall'interesse di conservare ciò che è narrato. L'essenziale, per l'ascoltatore non prevenuto, è di assicurarsi la possibilità della riproduzione. La memoria è la facoltà epica per l'eccellenza. Solo



mercé una vasta memoria l'epica può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte (1995: 261-262).

Ed è per questo che Benjamin evidenzia inoltre che «il *ricordo* fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione» (1995: 262).

Per queste ragioni, ci sembra solo in parte corretta una lettura come quella di Francesco Binni, il quale scrive, riguardo al film e al libro, che per:

Willard e Marlow la narrazione è espiazione. Ecco dunque che sia in *Heart of Darkness* che in *Apocalypse Now* la narrazione è catartica, dato che la colpa è inscritta nella memoria. Willard lo sa bene, quando dice che la narrazione del suo racconto è una confessione; ma la colpa, che in ambedue le opere è spesso richiamata come condizione psicologica individuale, è invece una colpa storica e sociale per aver preso parte alla perpetrazione della distruzione e dell'“orrore” (Binni 1999: XLVIII).

Tale lettura di Binni ci sembra solo in parte condivisibile in quanto da parte di Marlow e Willard non sembra esserci, nel loro narrare, nessuna volontà di espiazione, di cancellare una colpa, ma semmai quella di rendere evidente, alla coscienza di tutti, quella colpa di cui la nostra società si è resa responsabile, di quegli orrori e distruzioni di cui tutti noi ci siamo macchiati anche quando sembriamo singolarmente innocenti.

L'atto del narrare dei due protagonisti assume quindi la funzione non di semplice confessione personale, semmai, ponendosi su un piano di valori più alto, di contributo alla acquisizione e allo sviluppo di una forte e radicata *coscienza storica* e *coscienza morale*. La memoria, infatti, incide nella *coscienza storica* in quanto costituisce

quell'insieme di forme mentali, contenuti, operazioni e procedure in cui il passato viene attualizzato e interpretato [...] Tale insieme rende comprensibile, attraverso l'interpretazione del passato, il contesto di vita attuale e consente di sviluppare attese sul futuro in termini di prospettive d'azioni (Rüsen 2002: 118-119).

Così, dunque, si trasforma in coscienza storica che attualizza «gli avvenimenti del passato in una storia per il presente. In tal modo ciò che accade in modo occasionale e contingente nel tempo riceve un “senso” che permane attraverso lo scorrere del tempo» (Rüsen 2002: 119).

Questo *sapere* ha anche una dimensione morale, in quanto la «conoscenza dell'azione compiuta da un altro» (Eggers 2002: 117), come è stato detto, si riflette nel nostro comportamento e lo accompagna.

Certo, l'orrore che continuiamo a perpetrare e ad assistere ci orienta a non attribuire alla memoria dell'orrore una forza salvifica completa, specie quando le ragioni – anche, e spesso,



irragionevoli – del potere la sovrastano. Tuttavia la memoria svolge pur sempre, nella coscienza del singolo e nell'identità collettiva di un popolo, una funzione importante e qualche volta decisiva per le azioni del futuro.

A riguardo le parole di Walter Benjamin si dimostrano di particolare pregnanza:

è noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La Torah e la preghiera li istruiscono nella rammemorazione. Ciò liberava per loro dall'incantesimo il futuro, quel futuro di cui sono succubi quanti cercano responsi presso gli indovini. Ma non perciò il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché in esso ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia (Benjamin 1997: 57).

Il mito e la visione

Funzionale a questa dialettica della memoria è, sia in Conrad sia in Coppola, l'apparizione non del Messia di cui tratta Benjamin, ma di una immagine tanto degradata quanto potente come quella dell'Arlecchino. Ed è proprio questa figura che, come vedremo, rinforza l'importanza della memoria e della narrazione, aggiungendo un ulteriore elemento che a questi aspetti ben si lega, ovvero il mito.

Ma prendiamo il romanzo di Conrad nel momento in cui fa il suo ingresso quella figura che ci rimanda alla maschera della Commedia dell'Arte.

Leggiamo che quello che appare agli occhi di Marlow è un giovane che indossa abiti eccentrici per il paesaggio, così «selvaggiamente naturale», in cui si trova; i suoi «vestiti [...] erano fatti», racconta Marlow,

di quello che senz'altro era stato una volta del lino greggio, ma erano tutti ricoperti di toppe, dai colori vivaci, blu, rosso e gialle, toppe sul dorso, toppe sul davanti, sui gomiti, sulle ginocchia; una fettuccia colorata orlava la giacca, una bordura rossa il fondo dei pantaloni, e alla luce del sole appariva estremamente gaio e lindo nello stesso tempo, perché si vedeva con quale cura era stata fatta tutta quella rattoppatura (1999: 70).

Dimostra inoltre di avere un

volto imberbe, da ragazzo, molto chiaro, privo di tratti caratteristici, il naso spellato, occhietti azzurri, sorrisi e aggrottamenti che si inseguivano su quella fisionomia aperta, come il sole e l'ombra su una pianura spazzata dal vento (1999: 70).

Un giovane dall'abito ricoperto di toppe colorate, privo "di tratti caratteristici" nel volto, sul quale si succedono disordinatamente una serie di smorfie, quasi come portasse una maschera che gli



toglie una specifica identità: tale descrizione non può che rimandarci alle caratteristiche specifiche di Arlecchino. Ed è lo stesso Marlow a dirlo:

Il suo aspetto mi ricordava qualcosa, qualcosa di stravagante che avevo già visto da qualche parte. Mentre facevo manovra per attraccare, mi domandavo: “Ma cos’è che assomiglia quello lì?”. E improvvisamente mi venne in mente. Assomigliava a un arlecchino (1999: 70).

Ora, la domanda che ci possiamo porre è perché Conrad inserisce in mezzo alla foresta cambogiana una tale figura? Perché introdurre un personaggio tale proprio nel momento in cui sta per fare il suo ingresso quel Kurtz, su cui è stata indirizzata tutta la curiosità del lettore, creando in tal modo, inevitabilmente un accostamento tra i due?

Forse è dalle parole di Marlow stesso che possiamo dedurre il motivo di questa scelta:

Lo guardai, smarrito per lo stupore. Era lì davanti a me, vestito da buffone, come se fosse scappato da una compagnia di saltimbanchi, entusiasta e favoloso. Il solo fatto che esistesse era inverosimile, inspiegabile, assolutamente sconcertante. Era uno di quei problemi che non si risolvono. Impossibile immaginarsi in che modo avesse vissuto, come avesse potuto arrivare tanto lontano, cosa avesse fatto per rimanervi, perché non sparisse sotto ai miei occhi (1999: 73).

La figura acquista adesso tratti più inquietanti perché sembra allontanarsi dal genere umano e assumere le caratteristiche di una creatura fantastica, misteriosa; un aspetto che ancora una volta rimarca il suo legame con Arlecchino.

È nota, infatti, la natura demoniaca e soprannaturale da cui ha origine la maschera di Arlecchino: il suo nome infatti ha origini da *Hölle König*, il re dell’inferno, per mutare prima in *Helleking*, poi in *Harlequin*. Dalla tradizione francese invece il nome *Hellequin* è riferito agli spiriti dei morti che avanzavano in cielo e in terra durante le notti d’inverno. Più precisamente, come scrive Tessari, riportando i versi del *Roman de Fauvel*, scritto fra il 1310 e il 1314 dal notaio della cancelleria regia *Gervais du Bus* («c’era con loro un gran gigante /che s’avanzava imprecando;/ era vestito di buona lana davvero;/ credo che fosse Hellequin,/ e tutti gli altri il suo esercito/ che lo segue pieno di furia»):

l’*Hellequin* evocato da questo versi quale condottiero dei “ribaldi” che si apprestano a compiere le grottesche e conturbanti ‘azioni di disturbo’ dello *charivari* altri non è se non il lontano antenato medioevale dell’Arlecchino che l’attore mantovano Tristano Martinelli, nell’ultimo scorcio del Cinquecento, interpretò per la prima volta – a Parigi – sui palcoscenici della Commedia dell’Arte. (Tessari 2004: 122).



Ora, proprio questo *Hellequin*, questo “gran gigante” con il suo spaventoso “esercito” di morti, presenti all’interno di una tradizione di racconti leggendari, ci interessa in quanto, come scrive Tessari, in esso si cela

la sostanza incompresa d’un complesso mitologico - nonché, probabilmente, rituale - in qualche modo connesso al mondo infero dei defunti, e al loro periodico riemergere tra i vivi arrecando loro sì ‘spaventanti’, ma anche promesse d’abbondanza (*ibidem*).

Tale figura si offre come espressione di uno «psicopompo», «capo d’una torma di *revenants* colmi di “furia”» (*ibidem*).

Quanto scritto da Tessari ci fa capire come la figura di Arlecchino, che si presenta nelle pagine dell’opera di Conrad, sia strettamente legato a una mitologia antica. Scrive, infatti, Cometa, dell’esistenza di universali che vanno ricercati «nelle grammatiche di base della psiche umana, come le chiamava Jung, che adesso, grazie alle scienze cognitive, possiamo riconoscere come routine psichiche che l’Homo sapiens ha sviluppato nel corso della sua inesausta lotta per l’adattamento e la sopravvivenza» (Cometa 2017: 49).

Come è noto, proprio Jung ha posto attenzione alle origini di una figura come Arlecchino soffermandosi sul briccone divino, il quale è da considerare come un «essere primordiale “cosmico”, di natura “divino-animale”, da un lato superiore all’uomo per le sue qualità sovraumane, dall’altro a lui inferiore per la sua incoscienza e insensatezza» (Jung 1980: 256), il cui fantasma «vaga attraverso la mitologia di tutti i tempi e i luoghi, nei racconti burleschi, nei carnevali esuberanti, nei riti magici e risanatori, nelle paure, nelle illuminazioni religiose, sotto forme a volte precise, a volte indeterminate» (Jung 1980: 252).

È, insomma, quello del *Trickster*, una figura che ha «struttura psichica archetipica che risale ai tempi remoti. Nelle sue manifestazioni più nette esso è una fedele “riproduzione di una coscienza umana ancora indifferenziata sotto ogni aspetto”, corrispondente a una psiche che abbia appena superato il livello animale» (Jung 1980: 252).

La presenza dunque di quell’Arlecchino nell’opera di Conrad comincia ad assumere valenze diverse da quelle di un semplice folle in forma di un saltimbanco e acquista così un forte valore simbolico e mitologico.

E se si presenta in *Cuore di tenebra*, questo è dovuto al fatto, possiamo dedurre, che è per rimarcare l’importanza di mantenere viva la memoria della natura selvaggia, violenta e irrazionale insita in noi. Tale natura, sembra volerci dire Conrad, appartiene allo stato ontologico dell’uomo, è parte del suo carattere, e non dobbiamo dimenticarlo. Per questi aspetti, dunque, la figura dell’arlecchino-briccone richiama e ripropone ancora, anche se sul versante delle rappresentazioni inconscie, il tema della memoria.

Non a caso Jung precisa che proprio questo mito ha la capacità di mantenere



visibile, per l'individuo più evoluto, lo stadio precedente di inferiorità intellettuale e morale affinché non si dimentichi com'era in passato [...] la spiegazione è alquanto difficile, perché operano qui due opposte tendenze: da un lato la tendenza a uscire dallo stadio anteriore, dall'altro la tendenza a non dimenticarlo (Jung 1980: 259).

Ecco quindi che emerge il legame tra l'Arlecchino e Kurtz. Entrambi infatti ci appaiono come i due aspetti che costituiscono quella che Jung definisce Ombra: si dimostrano essere le due facce della "primitiva oscurità" in cui l'uomo può cadere, il buio in cui la coscienza di ogni uomo può venire risucchiata mostrando il suo aspetto irrazionale e selvaggio. Kurtz, infatti, ci appare come un essere sprofondata in uno stadio primitivo e feroce nell'immagine che di lui dà Conrad:

la coperta gli era caduta di dosso e il suo corpo atroce e pietoso ne era emerso come da un sudario. Vedevo la gabbia del torace tutta in movimento, le ossa del braccio che agitava. Era come se un'animata immagine della morte, scolpita in un vecchio avorio, tendesse la sua mano minacciosa a una immobile folla di uomini fatti di un bronzo scuro e lucente. Lo vidi spalancare la bocca – il che gli diede un aspetto straordinariamente vorace – come se avesse voluto ingoiare tutta l'aria, tutta la terra e tutti gli uomini davanti a lui. Una voce cavernosa giunse debolmente fino a me. Doveva aver gridato (Conrad 1999: 80).

Ma c'è una differenza sostanziale tra l'Arlecchino e Kurtz: quest'ultimo, infatti, rispetto al primo, sebbene calato in una dimensione di brutalità e ferocia, è cosciente dell'orrore compiuto, ne è devastato, e decide con grande lucidità di far in modo che ciò che ha visto e fatto non venga cancellato ma che si mantenga vivo il ricordo dell'orrore di cui l'uomo è capace. L'Arlecchino invece non ha tale disegno razionale e meditato, ma è la sua stessa figura che incarna il ricordo che l'"altro", la natura del selvaggio della foresta, non è poi tanto distante dall'essere dell'uomo razionale.

Kurtz insomma ricerca volutamente l'azione del ricordo e della narrazione dell'orrore attraverso Marlow/Willard, mentre l'Arlecchino è esso stesso ricordo e narrazione: è espressione di un mito, seppure degradato. E che cos'è il mito se non un racconto e trasmissione di sapere? È un racconto che nasce da quella particolare forma di pensiero secondo cui, come scrive Kerényi, le esperienze dell'uomo non «producono pensieri» ma fanno «sorgere immagini, e anche parole, che non necessariamente sono state precedute da pensieri» (1992: 17). Ecco perché, scrive Vernant, «il mito si presenta sotto forma di un racconto venuto dalla notte dei tempi e che esisteva già prima che un qualsiasi narratore iniziasse a raccontarlo» (2014: 5).

Proprio perché è inscritta la memoria dell'Ombra junghiana nella figura mitica del suo Arlecchino, che Kurtz vede in questo un soggetto una possibilità di rammemorazione e lo tiene con sé; ma è solo in Marlow/Willard che Kurtz vede la possibilità di una corretta diffusione di ciò che ha visto e compiuto.



Il Kurtz di Conrad e di Coppola riconosce che la civiltà si sia sviluppata attraverso una costante rimozione, diventando il terreno di una dimenticanza in cui annegare la nostra natura primordiale, psicologicamente attiva sino alla violenza e alla crudeltà.

«Ma niente è caduto nell'oblio» ci ricorda Jung,

neanche i patti di sangue stipulati col diavolo. In apparenza l'uomo ha dimenticato; nel fondo l'uomo non ha dimenticato nulla. Esteriormente siamo degli uomini per così dire civili, nel nostro intimo siamo dei primitivi. C'è qualcosa nell'uomo che non gli permette di rinunciare alle sue origini, mentre qualcos'altro gli fa credere di aver oltrepassato da tempo una simile fase (Jung 1980: 259).

Ed è proprio questa primitività che Kurtz vuol farci ricordare attraverso l'Arlecchino e il suo custode della memoria.

Ora, proprio il pensiero di Jung lo ritroviamo nelle parole espresse da Francis Ford Coppola in merito al suo *Apocalypse Now* e al romanzo di Conrad:

se una parte dell'animo umano va troppo lontano in una certa direzione, corre il pericolo di distruggersi sconfinando nell'orrore amorale. Ciò è sempre esistito fin dall'origine dell'uomo, poiché il primitivo è sempre presente in noi. Se vi ritrovaste nel cuore dell'Africa e vi vedeste adorati dagli indigeni, oppure se foste come Cortez nel Messico e foste liberati dal giudizio degli altri, o anche dalle vostre stesse convinzioni morali, come vi comportereste? È il dilemma che affrontano il romanzo di Conrad e il mio film. In questa situazione ci sono impulsi primitivi che dobbiamo dominare. Ed è ciò a cui il mio film aspira forse prima di ogni altra cosa, è l'intelligenza che ci deve guidare – ed anche la creatività e la bontà. Allora potremmo intraprendere il cammino sulla corda tesa che porta dall'uomo primitivo all'uomo divino. È il problema che ha affrontato Nietzsche in *Zarathustra*, quello del bene e del male. È questo che ha voluto comprendere. L'essere umano è davvero in una jungla. Questo film presenta un caso limite di un uomo che va al di là dei normali limiti umani. Va troppo lontano e ne rimane distrutto (Coppola 1980).

Una distruzione dell'animo che nel Kurtz di Coppola non comporta però la cancellazione della propria razionalità e coscienza morale, come abbiamo visto, e che aumenta il dramma del personaggio. E come in Conrad anche nel film di Coppola vediamo presente una sua reinterpretazione della figura dell'Arlecchino presente in *Cuore di tenebra*. E nella trasposizione filmica di questa figura Coppola compie una scelta particolarmente interessante e pregnante di significato: ovvero l'Arlecchino conradiano diviene in *Apocalypse Now* un folle fotoreporter interpretato da Dennis Hooper.

Così, come in Conrad, anche in Coppola troviamo presente una dialettica tra mito e memoria, tra archetipi e narrazione, posti in relazione per quel comune intento di mantenere vivo il ricordo del lato oscuro dell'uomo e far sì che si attenui la possibilità di dar vita agli orrori; con l'obiettivo insomma



che la rammemorazione del male diventi mezzo per ostacolare la nascita di istinti violenti, per divenire, tale rammemorazione, forma terapeutica dell'animo umano.

Intento, questo, che Jung coglie nel mito, tanto da scrivere che

il fatto che il mito sia ripreso e raccontato più volte implica un'“anamnesi terapeutica” di contenuti che, per ragioni non decifrabili di primo acchito, non devono andare alla lunga perduti [...]. Il mito è tenuto vivo e sorretto dalla coscienza [...] perché questo è il mezzo migliore e più efficace di mantenere cosciente la figura d'Ombra e di sottoporla a critica cosciente (1980: 256).

E anche alla versione degradata del mito, che si può riconoscere nella figura di Arlecchino, troviamo ancora presente, sebbene con le sue specifiche differenze, questa funzione. E non è forse un caso che esista un legame tra le maschere della Commedia dell'Arte e i ciarlatani, i quali, come scrive Tessari, offrono

agli altri (dietro compenso) costruzioni mentali, oggetti e prassi destinati a restaurare un concetto di *salus* psico-fisica elaborato e vissuto con particolarissima attenzione a certi suoi statuti immaginari, e posto al centro di cure accompagnate ed esaltate da altri eventuali interventi su immaginari diversi (2018).

Come a dire insomma che il carattere terapeutico psicologico delle figure del mito rimane nella figura del saltimbanco e del ciarlatano, sebbene cambino le modalità e non sia contemplato il rimando a caratteristiche primitive e selvagge dell'uomo. Ma è nel ciarlatano che osserva Tessari «sembra riecheggiare in qualche misura l'archetipo del Trickster: il Briccone Divino che sconcerta e attrae l'attenzione di tutti mostrando il doppio volto del ridicolo insipiente e del dio risanatore» (2018).

Ritornando al *Trickster* presente anche in *Apocalypse Now* possiamo cogliere come a scelta di Coppola di far vestire i panni di fotoreporter alla sua reinterpretazione dell'Arlecchino conradiano, non può che rimarcare ancora una volta il legame di questo personaggio (e di tutta l'opera filmica) con il concetto di memoria e di mito funzionale al ricordo.

Non è un caso infatti che Kurtz decida di far rimanere nella sua base il fotoreporter, che assume non solo i panni ma anche la natura dell'Arlecchino, e che, per il mezzo che usa, riesce a fissare in maniera indelebile l'orrore che si produce e, nella sua stessa effettualità, diventa oggetto di memoria. La fotografia, infatti, come dice Bazin, «ci aiuta a ricordare» perché «imbalsama il tempo» (1999: 9) e lo sottrae alla sua corruzione.

Così quell'avvenimento immortalato dalla foto diventa parte della nostra coscienza visto che, come osserva Bergson «non appena diventa immagine il passato lascia lo stato di puro ricordo e si confonde con una certa parte del presente» (2001: 114).



Ed è ciò a cui, come sappiamo, Kurtz mira: fissare nell'immagine fisica e mentale l'orrore, perché la sua rappresentazione, descrizione e visione possano restituire a chi non l'ha vissuto l'emozione e il rifiuto, dal momento che l'immagine, il racconto, il mito non solo attualizza il fatto, ma, nella percezione di chi la osserva, assume, come ha detto Sartre, la consistenza di una quasi-realtà a cui emotivamente reagiamo. Così la rappresentazione non solo appare come un documento della violenza, ma è essa stessa atto che *violenta* la coscienza dell'osservatore.

Esattamente come accade al film di Coppola, che non è solo rappresentazione di un evento, ma "corpus" che ci chiede d'essere testimoni di ciò che accade e, quindi, diventare, attraverso il film, a nostra volta, un forte deposito di memoria. «Sono convinto», ha detto il regista,

che il cinema sia qualcosa di più di un semplice spettacolo di immagini in movimento per vedere il quale si paga qualche lira. È destinato a diventare sempre più la coscienza collettiva, il legame che ci unisce tutti (Coppola 1980).

Ed è così che il cinema diviene, come Morin ha attentamente espresso, elemento principale della nuova mitologia del contemporaneo.

Bibliografia

- Agamben, G. (2015), *Che cos'è l'atto di creazione?*, in *Id.* (2015), *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma.
- Bazin, A. (1999), *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano.
- Benjamin, W. (1995), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (1997), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino.
- Bergson, H. (2001), *Materia e memoria*, Laterza, Bari.
- Binni, F. (1999), *Una tenebra incompiuta: Conrad dal Congo al Vietnam*, in Conrad, J. (1999), *Cuore di tenebra*, Garzanti, Milano, pp. XLIV-LIII.



- Cometa, M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano.
- Conrad, J. (1999), *Cuore di tenebra*, Garzanti, Milano.
- Coppola, F. F. (1980), *L'apocalisse secondo Coppola*, in «Cinema Sessanta», CXXXI, pp. 28-30.
- Deleuze, G. (2010), *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli.
- Eggers, M. (2002), *Coscienza morale*, in AA. VV., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, pp. 117-118.
- Freud, S. (1973), *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino.
- Jung, C. G. (1980), *Psicologia della figura del briccone*, in *Id.* (1980), *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino.
- Kerényi, K. (1992), *Dionisio*, Adelphi, Milano.
- Le Goff, J. (1980), *Memoria*, in AA. VV., *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8, Einaudi, Torino, pp. 1068-1109.
- Mithen, S. (1998), *A creative explosion? Theory of mind, language and disembodied mind in Upper Paleolithic*, in *Id.* (1998, a cura di) *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, Routledge, Londra, pp. 120-140.
- Rüsen, J. (2002), *Coscienza storica*, in AA. VV., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, pp. 118-121.
- Tessari, R. (2004), *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.
- Tessari, R. (2018 in corso di stampa), *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Mimesis, Milano-Udine.
- Vernant, J.-P. (2014), *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*, Einaudi, Torino.