

AL CONFINE CON L'ALDILÀ IPOTESI SUL ROMANZO D'AVVENTURA

SIMONE CARATI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Abstract - The aim of this paper is to outline the links between adventure novel and the afterlife. Starting with *Don Quixote* and *Robinson Crusoe*, which can be considered – for different reasons – the models of the modern adventure tale, the focus is then shifted on two novels published between the end of 19th and the beginning of 20th century, Robert Louis Stevenson's *The Master of Ballantrae* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, that make a crucial step in the history of the genre. A specific attention is given to the depiction of the main characters of the two novels, mysterious and, in a sense, diabolic heroes who seem to have a special relationship with the afterlife. The proposed thesis is that the afterlife in the adventure novel – and more specifically in these two examples – is configured as a border territory, absorbed into an immanent dimension and functional, in different ways, to the narrative structure of the tales.

Keywords: Adventure; Afterlife; Possible Worlds; Borders; Novel.

L'esaltazione mistica non è affare di Leskov [...], egli preferisce, anche nella pietà, una concreta e solida naturalezza. Il suo modello è l'uomo che sa orientarsi sulla terra senza avere troppo a che fare con essa (Benjamin 2011).

1. Modelli

Per tre volte, nella seconda parte delle sue avventure, don Chisciotte si trova al confine tra mondi dallo statuto diverso. La prima di queste misteriose vicende è talmente sbalorditiva che, all'inizio del capitolo XXIV, il narratore è costretto a riportare le parole che Cide Hamete Benengeli ha scritto di suo pugno:

Non posso credere, né riesco a capacitarmi che al valoroso don Chisciotte capitasse veramente tutto ciò che è scritto nel precedente capitolo: il fatto è che tutte le avventure fin qui occorse sono state possibili e verosimili; ma questa dell'antro non c'è modo di poterla ritenere autentica [*verdadera*], perché rimane completamente al di fuori dei limiti della ragione (Cervantes 2015, p. 783).

Lo stesso Sancio, esasperato dal racconto del proprio padrone, aveva esclamato alla fine del capitolo precedente: “È possibile che ci siano cose simili al mondo e che abbiano tanto potere gli incantatori e gli incantamenti da far frastornare il cervello al mio signore in una pazzia così assurda?” (ivi, p. 782). A destare una simile meraviglia è il racconto della visione di don Chisciotte nella grotta di Montesinos, luogo di incantesimi e meraviglie e teatro di vicende talmente assurde che, avverte Cervantes, fanno sospettare che “quest'avventura sia ritenuta apocrifia” (ivi, p. 772). Sta di fatto che, se ci atteniamo alle parole dell'*hidalgo*, quest'ultimo è rimasto per tre giorni in quello che, a tutti gli effetti, può essere considerato un oltremondo. A confermarlo, oltre allo stato di torpore che lo avvolge una volta riemerso, come se si fosse appena risvegliato da un lunghissimo sogno, ci sono varie espressioni a cui don Chisciotte fa ricorso nel raccontare la propria avventura ai suoi compagni di viaggio: “quassù nel mondo”, “nel mondo dei vivi”, “quelle plaghe remote e nascoste alla nostra vista” (ivi, pp. 773, 775, 778) sono indicazioni che rimandano a un imprecisato e misterioso regno

ultraterreno, non un inferno, ma lo scenario della “più dolce e gradevole vita e vista che uomo alcuno abbia veduto e vissuto mai” (ivi, p. 770).

Nella seconda circostanza il protagonista è Sancio, e il tono del racconto è decisamente più incline al registro comico. Sentendo inaspettatamente la voce del proprio scudiero, che chiede “compassione di un peccatore sepolto vivo”, a don Chisciotte “venne l’idea che Sancio Panza dovesse esser morto, e [...] portato da questa fantasia” si dichiara pronto a “soccorrere e aiutare i bisognosi dell’altro mondo, che non possono aiutarsi da soli” (ivi, p. 1035). In realtà, come scopriranno i lettori, Sancio è vivo e vegeto, ed è precipitato con il proprio asino in una grotta, in cui non è sprofondato, come sostiene don Chisciotte, a causa dei suoi peccati, ma per effetto di una “sorte disgraziata e avara” (ivi, p. 1032).

La terza e ultima vicenda, invece, si iscrive a pieno titolo nel registro delle beffe perpetrate ai danni del cavaliere errante e del suo scudiero. Si tratta della finta morte di Altisidora, una messinscena con tanto di Minosse e Radamanto fittizi, in seguito alla quale la ragazza, miracolosamente tornata in sé, spiega a don Chisciotte e a Sancio “cos’è che ha visto all’altro mondo”:

- A dirvi la verità – rispose Altisidora – io non doveti morire completamente, perché non entrai nell’inferno; che se vi fossi entrata, anche a volerlo non avrei potuto uscirne di sicuro. La verità è che arrivai alla porta, dove stavano giocando alla pelota una decina di diavoli, tutti in calzoni e giacca, [...] con quattro dita di braccio scoperto, per far sembrare più lunghe le mani, nelle quali stringevano delle palle di fuoco (ivi, pp. 1154-1155).

In realtà, questi episodi di sconfinamento tra mondi dallo statuto diverso non dovrebbero sorprendere più di tanto nell’economia di un romanzo che fa dell’autoriflessività una delle proprie cifre distintive, fedele a quel “principio di ricorrenza” che, come ha sottolineato Lucien Dällenbach, “permette al libro di includersi nel proprio progetto o nella propria anamnesi” (1994, p. 122). Ciò che rende *Don Chisciotte* allo stesso tempo il capostipite della tradizione del romanzo moderno e di quella dell’antiromanzo (Alter 1975, pp. 3-4)¹, infatti, è la sua capacità di sollecitare programmaticamente i confini tra realtà e finzione, scrittura ed esperienza, moltiplicando i mondi possibili in un “travolgente vortice barocco” (Bertoni 2007, p. 116). Ed è proprio nella seconda parte, quella in cui Cervantes sfrutta la “gloria letteraria” del suo personaggio come materiale da costruzione delle sue stesse avventure (Mann 1997, p. 805), che chi legge si trova a fare i conti con “uno dei principali effetti estetici del romanzo”, quell’ambiguità costitutiva che rappresenta forse il tratto più peculiare degli avvenimenti raccontati: “ognuno di questi può venire incorporato all’insieme dei mondi reali nel romanzo, così come all’insieme dei mondi donchisciotteschi” (Pavel 1992, p. 92).

Eppure, se *Don Chisciotte* racconta contemporaneamente la fine delle avventure e la loro sopravvivenza in forma letteraria nel romanzo moderno, questi episodi possono offrire lo spunto anche per alcune considerazioni sul rapporto tra aldilà e romanzo d’avventura. Mentre da una parte, infatti, quest’ultimo, nella sua accezione più ampia, intrattiene un rapporto privilegiato con una dimensione preternaturale, che si manifesta in particolare nella forma del fiabesco, dell’inverosimile, e soprattutto del romanzesco – *meraviglia* è una delle parole chiave nei romanzi cavallereschi –, dall’altra gli *afterwordls* in cui si imbatte il lettore di romanzi d’avventura finiscono per essere spesso riassorbiti in una prospettiva del tutto immanente, funzionale allo sviluppo dell’azione e alla costruzione narrativa. Si tratta di un’ambiguità (e anche di una contraddizione) in parte iscritta nell’etimologia della parola stessa, che da un lato denota genericamente “le cose che capiteranno”, dall’altro assume fin dall’inizio una connotazione religiosa ed escatologica, ravvisabile in particolare nel legame con *advenio-adventus* (Köhler 1985, p. 91). Alla luce di questa tensione, allora, si possono leggere le considerazioni filosofiche sull’aldilà che Cervantes mette in bocca a Cide Hamete, e il loro

¹ Il concetto di antiromanzo, almeno come viene utilizzato qui da Alter, non è del tutto condiviso dalla critica recente, che tende a considerare ad esempio un testo come il *Tristram Shandy*, tradizionalmente ricondotto appunto alla categoria dell’antiromanzo, come un’estensione delle capacità del romanzo stesso. Utilizzo qui il termine in senso ampio, con una connotazione più vicina a quella di revisione parodica.

rovesciamento in chiave ironica: le speculazioni sulla caducità della vita del “filosofo maomettano” e le riflessioni sull’“eterna durata di quella che ci aspetta”, infatti, vengono accostate alla “rapidità con cui si compì, si disfece, svanì come ombra e fumo il governo di Sancio Panza” (Cervantes 2015, p. 1016), architettato ad arte per il divertimento dei duchi, con la conseguente trasformazione parodica dell’aldilà in campo d’azione per l’avventura romanzesca.

Se facciamo un salto in avanti di circa un secolo, le cose si fanno allo stesso tempo più chiare e paradossalmente più ambigue. Non poteva che essere “la storia delle avventure di un uomo qualsiasi” (Defoe 1999, p. 1), conteso tra le raccomandazioni paterne a mantenersi nella *middle station of life* e la spinta misteriosa di “primitivi desideri” (ivi, p. 9), a segnare una tappa decisiva nella storia del romanzo in generale, e in quella del romanzo d’avventure in particolare. Perché se da un lato Ian Watt ha senza dubbio ragione quando afferma che “Crusoe non è un semplice avventuriero e i suoi viaggi, come la sua libertà dai legami sociali, sono piuttosto casi estremi di tendenze che sono diventate normali nella società intera”, sempre più decisamente orientata verso una logica mercantile e borghese (Watt 2018, pp. 62-63), dall’altro è altrettanto vero che Defoe, “canonizzato come uno dei padri del realismo del XX secolo”, rimane “un autore difficile da classificare”; una difficoltà che nasce, tra le altre cose, dal fatto che, “più che la tradizione del *novel*, il *Robinson Crusoe* ha plasmato quella del romanzo d’avventure, fino alla fantascienza” (Capoferro 2017, p. 121).

A questa ambiguità non sfugge, ancora una volta, il rapporto che il testo di Defoe instaura con la dimensione ultraterrena. La manifestazione più evidente di una realtà oltremondana in *Robinson Crusoe* è senza dubbio legata al ruolo che la provvidenza esercita nel romanzo, indice di un’avventura imposta dagli dèi (o in questo caso dal Dio cristiano declinato alla luce del puritanesimo di Defoe), frutto di una concezione teleologica che costituisce uno dei modelli di lunghissima durata del racconto di avventura (Fusillo 2010). Quando il capitano della barca che approda sull’isola di Robinson, poco prima del suo ritorno in Europa, ascolta il racconto delle vicende del naufrago, rimane sbalordito “nell’apprendere le circostanze miracolose” di cui è costellata quella “serie ininterrotta di miracoli” (Defoe 1999, p. 275) che è la storia di Crusoe, il quale ha ormai imparato a leggere ogni avvenimento della sua vita come un segno della provvidenza divina:

Gli dissi che in lui vedevo un uomo inviato dal Cielo a liberarmi, e che tutto quanto era avvenuto mi pareva un susseguirsi di avvenimenti miracolosi; che simili accadimenti provavano che la Provvidenza guida con la Sua mano invisibile la sorte umana, e ci dimostrano che gli occhi di un Essere onnipotente possono spingere il loro sguardo negli angoli più reconditi della terra e soccorrere un misero ovunque Gli fosse piaciuto (ivi, pp. 291-292).

D’altro canto, seppure in modo diverso rispetto a *Don Chisciotte*, anche in *Robinson Crusoe* aldilà e spirito avventuroso entrano in una contrapposizione dinamica che si risolve in modo paradossale. Infatti, se certamente “il percorso di Robinson è teso a legittimare una nuova visione del mondo, a conciliarla con un disegno fisico e metafisico connesso all’immaginario cristiano”, alla luce del quale il naufragio sembra costituire un’espiazione necessaria a redimere il suo spirito ramigno e il suo desiderio di avventure, “al tempo stesso avvengono trasformazioni di ordine superiore”, che, come ha notato Capoferro, “alterano, retrospettivamente, l’intero significato della storia”, e ridefiniscono in modo paradossale “la cosmologia implicita nel *Robinson Crusoe*” (2017, p. 124). È con l’arrivo sull’isola che le varie contraddizioni della vicenda di Robinson trovano una conciliazione in un nuovo ordine coloniale e commerciale; le oscillazioni “tra visioni del mondo diverse (capitalismo avventuroso/capitalismo stanziale; conoscenza empirica/provvidenzialismo)” si annullano “nel momento in cui il protagonista diventa il centro di un nuovo assetto” (ivi, p. 126).

La dimensione ultraterrena, allora, finisce per dispiegare una sorta di forza normalizzatrice dell’avventura, la cui potenzialità sovversiva è ammortizzata da uno spirito provvidenzialistico (e borghese) di cui il lavoro e il commercio costituiscono le manifestazioni più evidenti nel mondo terreno. È proprio questa soluzione narrativa che ha permesso a Paul Zweig di definire Robinson *The Unadventurous Hero* (1974, p. 113), e lo sviluppo successivo delle vicende del protagonista sembra confermare implicitamente la dialettica tra l’avventura e i suoi ingredienti fondamentali (il viaggio,

la *quête*, l'azione, il pericolo) da una parte, e il ruolo esercitato dalle forze del mondo invisibile dall'altra. Le *Ulteriori avventure*, da questo punto di vista, costituiscono una fase di transizione. Nelle prime pagine, infatti, Robinson contrappone la religione e la prospettiva di una vita ultraterrena al desiderio di tornare sull'isola:

Tutte queste cose, se io ne avessi tratto profitto come avrei dovuto e come la ragione e la religione mi comandavano, mi avrebbero insegnato che la pienezza della felicità andava cercata al di là delle gioie di questa vita, e che esisteva un qualcosa, superiore a tutto questo, che era certamente la ragione e lo scopo della vita, e lo si poteva possedere, o almeno sperare, al di qua della tomba (Defoe 1998, pp. 292-293).

In seguito, tuttavia, le vicissitudini stesse di Robinson sconfesseranno almeno in parte i suoi buoni propositi. Infatti, dopo il ritorno sull'isola e le pagine dedicate alla conversione e alla redenzione dei suoi abitanti, nelle quali, più che con un romanzo d'avventura, chi legge ha l'impressione di trovarsi alle prese con un diario spirituale, nella seconda metà delle *Ulteriori avventure* Defoe infarcirà la narrazione di viaggi, combattimenti e vari episodi romanzeschi, mentre la dimensione ultraterrena, fatte salve alcune considerazioni finali che emergono dal dialogo con il principe moscovita², di fatto ha pochissimo spazio. Non a caso, nelle *Serie riflessioni*, e in particolare nella parte esplicitamente dedicata al viaggio spirituale ultraterreno di Robinson, *Una visione del mondo angelico*, l'avventura in quanto tale è sostanzialmente assente, se non nella misura in cui viene trasfigurata a livello simbolico e recuperata interiormente³. “La mia immaginazione”, scrive Robinson,

sempre incline a vagabondare, prese il volo; e così come vi ho detto di aver sempre avuto un'invincibile inclinazione a viaggiare, penso di aver viaggiato per tutti i labirinti e le distese dello spazio infinito [...] non meno fisicamente, mi sembra, di come viaggiai per i deserti del Karakatai e le steppe disabitate della Tartaria (ivi, p. 637).

Ora, se *Don Chisciotte* e *Robinson Crusoe* possono essere considerati, per ragioni diverse, non solo i modelli del romanzo moderno in generale, ma anche del romanzo d'avventura in particolare (Robert 1972, p. 132; Tadié 1982, p. 23), allora vale la pena partire dalle contraddizioni che sono affiorate finora per tentare un'esplorazione del rapporto tra aldilà e avventura in un momento decisivo per la storia della narrativa occidentale, che prende corpo a cavallo tra Otto e Novecento. Si tratta di un itinerario inevitabilmente parziale, limitato a due casi esemplari, due classici che segnano una svolta decisiva nella storia del genere e che riprendono, con strategie e finalità diverse, l'idea fin qui abbozzata a partire dai loro antenati più rappresentativi: l'aldilà⁴, nel romanzo d'avventura, più che manifestarsi effettivamente come *alter mundus*, si configura come un territorio ibrido, una sorta di zona liminale evocata soprattutto per consentire agli scrittori di dare corpo, nelle loro macchine

² “Se conosco qualcosa di me stesso”, confida il principe a Robinson, che gli chiede come mai non vuole tornare a Mosca, “ora non tornerei indietro nemmeno se lo zar [...] mi chiamasse e mi reintegrasse in tutta la grandezza di un tempo; dico che non vorrei tornare ad essa più di quanto, credo, la mia anima, quando sarà liberata da questa prigione che è il corpo e avrà avuto un saggio del glorioso stato al di là, non vorrà tornare alla prigione della carne e del sangue in cui ora è rinchiusa, e lasciare il Cielo per rituffarsi nella lordura e nella scelleratezza delle faccende umane” (Defoe 1998, p. 528).

³ Va tenuto presente, in ogni caso, che, come ha sottolineato Giuseppe Sertoli, le *Serie Riflessioni* non costituivano, nelle intenzioni dell'autore, la reale prosecuzione delle avventure di Robinson, bensì un'opera di riciclo, scritta su insistenza dell'editore e per realizzare la quale “Defoe attinse largamente ai suoi scartafacci” (Sertoli 1999, p. 548).

⁴ Vale la pena di esplicitare ulteriormente che il concetto di aldilà, come suggerito finora, viene utilizzato qui in senso ampio, più che come un mondo caratterizzato da specifiche leggi di funzionamento come un territorio, appunto, di confine, che presenta punti di contatto con il preternaturale, il fantastico e la cosmologia cristiana, pur non essendo pienamente riconducibile a un particolare tipo di oltremondo. La difficoltà di una definizione può essere interpretata, peraltro, come una conseguenza dell'elasticità e della vaghezza semantica del termine *avventura*, un'etichetta sotto la quale vengono rubricati sottogeneri del romanzo anche molto distanti tra loro, che condividono tratti e temi salienti nel romanzo d'avventura.

narrative, a quella “poesia della circostanza” che, secondo Stevenson, costituisce il tratto distintivo del *romance* (1987, pp. 26-27).

2. Personaggi sulla soglia

È una gelida notte d'inverno del 1887 quando Stevenson, passeggiando sulla veranda della sua casa di Saranac, viene colto da un'idea folgorante. Si tratta del nucleo intorno al quale prenderà forma *Il Master di Ballantrae*, “un lavoro di ineffabile e squisita arte” (James-Stevenson 1987, p. 51) e probabilmente il frutto più maturo della sua opera narrativa. A venirgli in mente è “il caso singolare di un fachiro sepolto e resuscitato” di cui ha sentito raccontare una volta (Stevenson 2008, p. 84): è il tassello che manca per costruire “un racconto che abbraccia un lungo arco di tempo e tocca numerosi paesi” (Stevenson 2000, p. 3), e l'attenzione di Stevenson è rivolta principalmente al protagonista della vicenda, l'uomo che doveva essere sepolto vivo.

Probabilmente, oltre al racconto esotico di cui parla nella *Genesis of the “Master of Ballantrae”*, alla formidabile memoria di lettore di Stevenson si presenta anche un altro modello, quell’“esempio di narrazione addirittura perfetto” di cui aveva parlato in un famoso saggio sul *romance. Il Conte di Montecristo*, almeno nei capitoli iniziali, fino al ritrovamento del tesoro, costituisce infatti ai suoi occhi un caso senza eguali di “limpida e schietta atmosfera romanzesca” (Stevenson 1987, p. 34), ed è assai verosimile che, nell'ideare il protagonista del proprio romanzo, la sua mente fosse andata alla prodigiosa evasione di Dantès, che, sfruttando la morte di Faria, si infila “nel sacco sventrato”, assume “la posizione di cadavere” e aspetta che i becchini portino fuori dalla prigione “un corpo vivo invece che morto” (Dumas 2015, p. 191).

La complessità psicologica del Master, tuttavia, richiede l'uso di ingredienti più raffinati rispetto alle trovate sensazionalistiche di Dumas. Se dunque da una parte Stevenson è consapevole di dovere ricorrere a una raffigurazione più articolata del personaggio, dall'altra è altrettanto deciso a tenersi alla larga da qualunque “immaginario cristiano”: proprio per questa ragione, scrive nella *Genesis*, “dovevo creare una sorta di genio diabolico [*a kind of evil genius*]”, condurlo “attraverso varie sparizioni, e fare della resurrezione finale dalla fossa della morte [...] l'ultima e la più cupa della serie” (Stevenson 2008, p. 85). In effetti, *Il Master di Ballantrae* ruota intorno alle sparizioni di un personaggio affascinante e impredicabile, che appare in tutta la sua complessità quando riesce a sfuggire al monopolio discorsivo esercitato da Ephraim Mackellar, figura subalterna e narratore inattendibile (Ambrosini 2001, pp. 288-315), che costituisce senza dubbio la trovata più ingegnosa di Stevenson a livello strutturale. E se da un lato la connotazione diabolica di James Durie è senza dubbio il risultato della visione manichea e faziosa, nonostante le pretese di veridicità, di chi racconta, dall'altro il protagonista sembra davvero godere di una via d'accesso privilegiata alle forze di un mondo soprannaturale. C'è una scena in particolare in cui il Master, l'unico su cui i segni del tempo sembrano non avere prodotto un effetto di decadimento, viene descritto ricorrendo a un riferimento letterario altamente significativo. A differenza degli altri personaggi, infatti,

riusciva ancora a camminare eretto, anche se forse con un certo sforzo; la sua fronte era attraversata nel mezzo da linee marcate e imperiose, e la sua bocca era sempre atteggiata al comando. Aveva tutta la gravità di Satana nel «Paradiso perduto», e un po' del suo sinistro splendore. Non potei che contemplarlo con ammirazione, ma fui sorpreso di provare così poca paura al suo cospetto (Stevenson 2000, p. 161).

Senza dubbio il legame del Master con una dimensione ultraterrena è anche il frutto di un uso sapiente, da parte di Stevenson, dei materiali della tradizione letteraria. Primo fra tutti il *Doppelgänger*, tema di lunghissima durata che trova nell'immaginario romantico un fecondissimo terreno di coltura (Praz 1972, p. 516; Fusillo 2012, pp. 45-46), ma anche quella condizione di esitazione “tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti evocati”

che, secondo la classica definizione di Todorov, costituisce una delle condizioni basilari per il manifestarsi del modo fantastico (1977, p. 34). Rimane il fatto che la cosmologia cristiana⁵, quando viene evocata nel romanzo, serve soprattutto a rilanciare la trama, a trasformare, come notava Manganelli, ogni gesto, sentimento e azione in “destino e stile” (1985, p. 33); non a caso, James è fedele fino alle estreme conseguenze alla fatalità e al caso, “divinità esatta e arbitraria” di un romanzo in cui tutto, appunto, “è stile, è forma” (ivi, pp. 23, 27). Sebbene il tono del romanzo di Stevenson sia lontano tanto dall’ironico contrappunto del narratore di *Don Chisciotte* quanto dalla razionalità ordinatrice di Robinson, che redime ogni slancio avventuroso in una scrupolosa disciplina del quotidiano presieduta dalla provvidenza, anche in questo caso il rapporto con un possibile aldilà si gioca in chiave del tutto immanente, al servizio del funzionamento – per dirla ancora con Manganelli – dell’ordigno letterario:

L’artificialità della macchina narrativa stevensoniana è esattamente misurata da una temeraria invenzione: la triplice falsa morte di James. Per tre volte il narratore porta il protagonista in prossimità del luogo per eccellenza avventuroso e fatale; e codesta triplice recitazione di un gesto squisitamente unico è di una eroica guittoneria. Solo una miracolosa esattezza di gesti può consentire alla storia di ruotare attorno a quei momenti insieme assurdi e privilegiati (ivi, p. 33).

James si configura allora come una sorta di *revenant*, il “naturale ministro” che presiede alla “graduale estensione della regione infernale” raccontata da Stevenson (ivi, p. 27). Non è un caso che il tema spettrale ritorni nel modo più esplicito proprio nell’ultima parte del libro, in cui gli elementi romanzeschi e avventurosi della narrazione si moltiplicano in modo inversamente proporzionale al grado di verosimiglianza della vicenda, attirando a Stevenson le critiche di molti lettori. Come ha notato Lazzarin riprendendo un’intuizione di Caillois, infatti, nella tradizione otto-novecentesca la spettralità va perdendo il proprio rapporto privilegiato con la dimensione ultraterrena, e “l’aldilà cui hanno e danno accesso” i suoi messi “ha perso la maiuscola”, con la conseguenza che il tema spettrale si diffonde “soprattutto al di fuori della tradizione gotico-fantastica” (2018, pp. 130-131). D’altra parte, come dice Henry a Sir William, che non si spiega come il Master possa non essere morto, dal momento che lui stesso ha assistito alla sua sepoltura, suo fratello “non è una creatura di questo mondo”:

L’ho trapassato con la spada da parte a parte [...]; ho sentito il suono dell’elsa contro lo sterno e il sangue spruzzarmi in faccia, più e più volte, più e più volte! [...] E nonostante questo non era morto [...] Perché dovrei pensare che adesso è morto? Non ci crederò finché non l’avrò visto putrefatto [*rotting*] (Stevenson 2000, p. 240).

Circa dieci anni dopo, nel testo di un autore cruciale non solo per le trasformazioni che coinvolgono il romanzo nel passaggio tra Otto e Novecento, ma anche per la metamorfosi che sperimenta il racconto di avventure (Jameson 1990, pp. 257-258), i lettori di *Cuore di tenebra* si imbattono in un altro personaggio sfuggente e misterioso, affascinante e inquietante allo stesso tempo, capace di eludere programmaticamente qualunque tentativo di classificazione. Kurtz è un uomo del tutto eccezionale, un “genio universale” (Conrad 2015, p. 215) al di fuori della legge e dei parametri morali, dotato dell’unica sacralità possibile in un mondo degradato dal discorso imperialista, che, secondo la celebre lettura di Said, è totalizzante, votato a “un’estetica, una politica e persino un’epistemologia” dell’inevitabile (1993, p. 24). Non è un caso che Conrad raffiguri il deuteragonista del racconto come un personaggio in assenza, mostrandolo attraverso sguardi obliqui

⁵ Nel caso di Stevenson, la cosmologia cristiana si contamina volutamente con l’immaginario gotico e con una dimensione più latamente preternaturale o fantastica, andando a costituire un aldilà ‘spurio’, non tanto un regno dove approdano le anime quanto un universo più ampio, che rimane sostanzialmente sullo sfondo. Un orizzonte che orienta appunto la trama, e determina in parte l’ambientazione del romanzo.

e campi lunghissimi, come quello che si affaccia alle lenti del binocolo di Marlow mentre si avvicina alla stazione in cui vive Kurtz (Conrad 2015, p. 155).

Se il Master, con il suo fascino sublime e la sua capacità di collocarsi al di sopra delle sorti umane, è la dimostrazione che, come rileva Mackellar, “aveva la nobiltà che si può trovare fra le fiamme dell’inferno” (Stevenson 2000, p. 242), Conrad sembra portare alle estreme conseguenze, con Kurtz, questo processo di demonizzazione del personaggio, dotato di uno straordinario ascendente e destinato a occupare “un soglio eccelso tra i demoni della terra” (2015, p. 147). D'altra parte, va tenuto presente che anche il Congo nel suo insieme assume – e in modo martellante – connotazioni infere. In ogni caso è soprattutto Kurtz a venire associato ripetutamente all'ombra e all'oscurità, riducendosi sostanzialmente a una voce nella tenebra: è “un fantasma [*wraith*] iniziato giunto dal fondo del Nulla”, una “voce [...] grave, profonda, vibrante” emessa da un uomo “che non pareva capace di un bisbiglio” (ivi, p. 179). “Quell'uomo”, aveva dichiarato Marlow poche pagine prima, “si presentava come una voce”, la cui presenza reale sembra essere sempre messa a repentaglio dallo sfumare del racconto, dalla possibilità di ascoltarlo e di stabilire con Kurtz una sorta di connessione narrativa:

Il punto stava nel suo essere una creatura dotata, e tra tutte le sue doti quella che emergeva maggiormente, quella che suggeriva l'impressione di una reale presenza [*a sense of real presence*] era la sua abilità discorsiva, le sue parole – il dono dell'espressione, stupefacente, illuminante, esaltante e spregevole al massimo grado, un fiume di luce pulsante o l'infido fluire da un cuore di impenetrabile tenebra (ivi, pp. 139-141).

In altre parole, anche Kurtz sembra collocarsi sulla soglia tra mondi diversi, sporgersi verso un aldilà tanto insondabile quanto terribile e ripugnante, vittima di un incantesimo che Marlow vorrebbe disperatamente spezzare. Non è un caso, a questo proposito, che *Cuore di tenebra* si apra con una serie di citazioni dantesche, dal momento che proprio Kurtz è in un certo senso l'epitome di una realtà ‘infernale’, l'Africa coloniale, che costituisce lo scenario principale di un romanzo configurato come un vero e proprio viaggio nell'Ade:

“Ero sulla soglia di grandi cose”, dichiarò con una tale brama nella voce colma di rimpianto che mi fece gelare il sangue. “E adesso per quello stupido farabutto...” “In ogni caso il suo successo in Europa è assicurato” affermai risolutamente. [...] Cercavo di spezzare l'incantesimo [*spell*] – il pesante, muto incantesimo di quella terra selvaggia – che sembrava attirarlo al suo petto impietoso risvegliando dimenticati istinti brutali, ricordando mostruose e appagate passioni. Solo questo, ero convinto, l'aveva portato al limite della foresta, verso la boscaglia, verso il bagliore dei falò, il palpito dei tamburi, la cantilena di misteriosi incantesimi [*weird incantations*]; solo questo aveva allettato la sua anima senza legge oltre i confini delle legittime aspirazioni (ivi, p. 197).

È chiaro che, rispetto al *Master di Ballantrae*, nel romanzo di Conrad il rapporto con la dimensione ultraterrena diventa molto più complesso e contraddittorio, carico di rimandi simbolici e di un'ambiguità in qualche modo costitutiva della sua stessa opera, che, come notava Jameson in una pagina famosa dell'*Inconscio politico*, “rimane non classificabile, debordando dall'alta letteratura nella letteratura leggera e nel romanzo di avventure, recuperando grandi aree dell'evasione e del divertimento attraverso la pratica più rigorosa dello stile e allo stesso tempo dell'*écriture*, oscillando in modo incerto nello spazio compreso tra Proust e Robert Louis Stevenson” (1990, p. 257)⁶. Senza dubbio un ruolo chiave in questo senso è giocato dalla collocazione storica del racconto: mentre Stevenson ambienta le vicende del Master e dei fratelli Durrisdeer nella Scozia di metà Settecento,

⁶ Su questo aspetto, cfr. anche le pagine conclusive di *Rule of Darkness* (Brantlinger 1988, pp. 255-274), che, proprio a partire dall'analisi proposta da Jameson, evidenzia come il recupero della narrativa dei generi d'evasione permetta a Conrad di costruire un sottotesto critico e problematico, che di fatto non scioglie l'ambiguità di *Cuore di tenebra* nei confronti del colonialismo.

lacerata dalla rivolta giacobita, il testo di Conrad è situato negli ultimi anni del regno della regina Vittoria, quando l'Impero britannico è al suo apogeo. È vero, dunque, che i due romanzi condividono un comune sfondo colonialista, e che Stevenson, scrivendo proprio negli anni in cui l'espansione imperialistica delle potenze europee si dispiega nel Pacifico (Ambrosini 2001, p. 273), è particolarmente accurato nella ricostruzione storica della vicenda e nella resa narrativa delle implicazioni politiche che ne conseguono per la storia nazionale scozzese. Allo stesso tempo, l'impresa coloniale a cui prende parte Marlow è senza dubbio più oscura e irrisolta, se non altro per la contingenza cronologica e per l'apparato ideologico in cui è invischiato chi racconta, per il quale, agli occhi di Said, è possibile riconoscere la tenebra, ma non liberarsi completamente dalle sue implicazioni (1993, pp. 26-30).

Nel *Master di Ballantrae* il legame di James con una dimensione demoniaca e infernale, mentre da una parte è il frutto della visione tendenziosa di Mackellar, dall'altra funziona soprattutto come catalizzatore dell'avventura, aumentando sensibilmente il fascino del protagonista e mettendo in rilievo la sua abilità fuori dal comune. Si può dire in sintesi che il Master assume un'aria numinosa, sembra colluso con un'altra dimensione. Le regioni infernali molto più profonde di *Cuore di tenebra*, invece, finiscono al contrario per inibire lo slancio avventuroso. “Se vi è avventura”, nota Todorov, “non è là dove si credeva di trovarla: essa non è nell'azione, ma nell'interpretazione che si acquisirà di certi dati” (1989, p. 172); in altre parole, la dimensione mitologica viene soppiantata da quella gnoseologica, trasformando in modo decisivo il senso della *quête* di Marlow: “egli non cerca più di vincere, ma di sapere” (ivi, p. 173). Dunque, sia il Master sia Kurtz sembrano condividere un privilegio analogo, la possibilità di contatto con una dimensione ultraterrena, con un mondo altro, misterioso e inquietante insieme, ma la funzione che questo imprecisato aldilà finisce per esercitare nel racconto è in qualche misura opposta: da una parte favorisce la componente romanzesca e avventurosa, alimentata proprio dalle sparizioni e riapparizioni del Master; dall'altra, finisce per intensificare l'oscurità, il mistero inquietante, le contraddizioni e la tensione conoscitiva che è la cifra caratterizzante di *Cuore di tenebra*, e che prevale sull'avventura e sull'azione. Dietro a ognuno di questi tratti, infatti, si può individuare un significato simbolico cruciale nel romanzo: l'oscurità come manifestarsi del 'male', come dato incancellabile dell'identità europea, con un conseguente crollo della dicotomia buio/luce; il mistero inteso come resistenza del narratore metadiegetico, Marlow, ad articolare questo dato di fatto. Al tempo stesso, poi, Conrad ricorre chiaramente ai meccanismi del fantastico e del gotico per dare forma al rapporto tra Marlow e Kurtz. Non è un caso che, mentre James, fino all'ultima (e definitiva) delle sue morti riesce a riattraversare fisicamente i confini, riportando il proprio corpo capace di azione e di avventura a contatto con gli altri personaggi, Kurtz si manifesti, anche dopo la sua morte, in forma di “pura voce” (ivi, p. 180), come l'eco di un mondo ultraterreno ancora inaccessibile a Marlow. “Un luogo”, come ha sottolineato Peter Brooks, che è letteralmente “*al di là* della vita, o più precisamente sulla soglia dell'aldilà” (2004, p. 259):

E non è il mio attimo estremo che meglio ricordo – una visione di grigiore informe e pieno di sofferenza fisica, e un disprezzo incurante per l'evanescenza di ogni cosa – perfino della stessa sofferenza. No! È il suo attimo estremo che mi pare di aver personalmente vissuto [*lived through*]. È vero, lui aveva fatto l'ultimo passo, aveva superato la sponda mentre a me era stato concesso di ritirare il piede esitante. E forse in questo sta tutta la differenza; forse tutta la saggezza e tutta la verità e tutta la sincerità sono compresse nell'inapprezzabile momento in cui superiamo la soglia dell'invisibile. [...] È per questo che sono rimasto fedele a Kurtz fino all'ultimo, e anche oltre, quando molto tempo dopo udii ancora una volta, non la sua voce, ma l'eco della sua magnifica eloquenza, lanciata da un'anima trasparente e pura come una scogliera di cristallo (Conrad 2015, p. 211).

3. Tra luci e ombre

C'è un elemento in particolare che può fornire un'ulteriore chiave di lettura del rapporto tra avventura e aldilà a partire dai testi di Stevenson e di Conrad: il paesaggio. La geografia assume un ruolo di primo piano tanto nel *Master di Ballantrae* quanto in *Cuore di tenebra*. Nel romanzo di Stevenson è chiaramente l'ambientazione scozzese lo scenario privilegiato della prima parte – con l'eccezione delle pagine più scopertamente avventurose, quelle tratte dalle memorie del Cavalier Burke, in cui il Master e la sua compagnia di fuggiaschi attraversano vari luoghi, arrivando fino ad Albany e a New York (Stevenson 2000, pp. 39-72) –, mentre nei capitoli finali sono le terre selvagge d'America a costituire lo sfondo geografico e simbolico della vicenda. Ad Albany, dove si trovano Mackellar e Henry prima della spedizione finale e del fallimentare tentativo di risurrezione del Master, il paesaggio innevato è il preludio degli avvenimenti successivi, “l'avvisaglia di quello che ci aspettava”, al punto che Mackellar si chiede “se l'orrore degli avvenimenti che ora mi accingo a narrare non sia stato provocato da quei cieli in tempesta, dai venti furiosi a cui fummo esposti, e alla tortura del freddo che dovemmo soffrire” (ivi, p. 214).

Ma è soprattutto all'inizio del capitolo successivo, quando il viaggio nelle terre selvagge entra nel vivo, che il paesaggio si carica di una connotazione allo stesso tempo sublime e minacciosa:

Davanti a noi c'era l'alta catena montuosa verso la quale ci eravamo avvicinati tutto il giorno obliquamente: dalle prime luci dell'alba i loro picchi argentati erano stati la meta della nostra avanzata verso una foresta sconvolta, solcata da impetuosi torrenti e cosparsa da enormi massi; le cime erano bianche [...]. Per tutto il giorno il cielo era stato offuscato da nubi minacciose, dietro le quali il sole appariva e spariva come una moneta da uno scellino, e per tutto il giorno il vento ci aveva investiti sul fianco sinistro, gelido e tagliente, ma di una purezza incontaminata. Alla fine del pomeriggio il vento cadde disperdendo o dissolvendo le nubi che prima aveva fatto addensare, e il sole ci tramontò alle spalle nel suo splendore invernale riflettendo i suoi ultimi riverberi [*dying glow*] sulla bianca fronte delle montagne (ivi, p. 244).

Lo scenario montuoso non è soltanto un palcoscenico funzionale agli avvenimenti, romanzeschi e drammatici insieme, su cui ci siamo già soffermati, e che raggiungono l'apoteosi con la sepoltura del Master; è anche lo strumento narrativo attraverso cui Stevenson mette in scena il processo stesso della scrittura (Naugrette 2006, p. 97). L'inverno e il freddo – compreso il riferimento esplicito a Shakespeare nel sottotitolo – rimandano infatti sì alla dinamica della morte, anticipando fin dalle prime battute l'epilogo tragico della vicenda, ma allo stesso tempo ammantano la narrazione di una “luce romantica” (ivi, p. 98). In altre parole, l'inverno, con il suo paesaggio gelido e inospitale, è allo stesso tempo il segno di un malinconico senso della fine e la stagione ideale per il dispiegarsi di un racconto avvincente, preparato accuratamente nella prefazione in cui, in obbedienza alle leggi del romanzesco e al *topos* del manoscritto ritrovato, Mr. Thomson e l'*editor* fittizio del libro aprono le carte di Mackellar e iniziano a leggerle (Stevenson 2000, pp. 5-8). Sembra quasi che il tema infero, che attraversa il romanzo e che troverà nuove manifestazioni proprio nei capitoli finali, sia inscindibile nel *Master* da un insostituibile piacere della lettura, dal coinvolgimento sensoriale, oltre che intellettuale, su cui Stevenson insiste ripetutamente nei suoi saggi.

In *Cuore di tenebra* il paesaggio, in un certo senso, è un vero e proprio personaggio, se non addirittura il protagonista del romanzo. Nel racconto a cornice di Conrad è l'elemento fluviale, ovviamente, che segna un passaggio a un livello diverso sia dal punto di vista narrativo (il Tamigi, dove Marlow prende la parola, e il fiume che lo conduce fino a Kurtz) sia sul piano simbolico, e che si inserisce nel gioco di luci e ombre sapientemente architettato, correlativo di una realtà spettrale e sempre sul punto di rimanere inghiottita nell'oscurità:

Una figura nera oscurò la soglia illuminata della capanna del direttore, svanì [*vanished*], poi, un secondo o due dopo, svanì anche la soglia [*doorway*]. Ci fermammo e il silenzio scacciato dai nostri piedi riflù dai recessi della terra. Il grande muro di vegetazione, una massa esuberante e

intricata di tronchi, rami, foglie, frasche, liane, immobili sotto il chiaro di luna, era come un'invasione ribelle di vita muta e insondabile, un'ondata di piante gonfia, increspata, pronta a riversarsi sull'insenatura, a spazzar via ognuno di noi piccoli uomini dalla nostra piccola esistenza. [...] Uno scoppio smorzato di spruzzi e sbuffi potenti ci giunse da lontano, come se un ittiosauro stesse facendo un bagno di luce nel grande fiume (Conrad 2015, pp. 83-85).

Senz'altro Peter Brooks ha ragione quando afferma che Conrad anticipa la grande narrativa modernista, raccontando un mondo in cui “tutte le storie si trovano in una condizione di continua rinarrazione, non esistendo più narrazioni primarie” (Brooks 2004, p. 273). Anche l'avventura stessa e la possibilità di azione, di fatto, non si danno più (se non in misura ridotta) in quanto tali, ma sono prodotte in qualche modo dal racconto. Non a caso la vicenda inizia in una condizione di stasi – “nulla poteva succedere” (Conrad 2015, p. 35) – interrotta da Marlow attraverso l'atto stesso di narrare una storia. Al contempo, è proprio in questa dimensione narrativa che l'avventura può ancora esistere, nella misura in cui sfida, nelle battute conclusive, l'“effetto rasserenante del finale” con uno di quei “finali non conclusivi” (Brooks 2004, p. 274) che lo stesso Conrad notava nei romanzi di Henry James. L'avventura prosegue, in un certo senso, perché è spostata su un altro piano, perché è eternata nel mondo possibile creato dal testo, che sfuma i confini tra luci e ombre amplificando l'effetto della dilatazione.

In quest'ottica si può leggere anche il riferimento, in apertura e in chiusura di racconto, a quegli “aloni indistinti [*misty halos*]” con cui il chiaro di luna avvolge la foschia, metafora del significato del racconto, che per Marlow non sta “nell'interno come un gheriglio” ma nel guscio esterno (ivi, p. 9). Un “alone cinereo [*ashy halo*]” circonda invece, nell'episodio finale, il volto della fidanzata di Kurtz, durante l'incontro con Marlow, in cui sembra condensarsi la triste oscurità della stanza in cui avviene il dialogo (ivi, p. 221). Non è un arbitrio vedere in questo gioco di chiaroscuri, che sfuma i contorni di paesaggi, cose e persone, un'anticipazione dell'“alone luminoso” di cui parlerà pochi anni dopo Virginia Woolf (1995, p. 170) a proposito dell'esperienza umana e del suo rapporto con la narrazione. Viene allusa un'alterità, appunto, poco definita, vaga e come sospesa, una sorta di mondo altro ai confini con la vita terrena che può essere solo accennato nell'aldiquà. Eppure, è una sorta di aldilà funzionale alla narrazione di Conrad, alla costruzione concentrica di un racconto che ruota intorno a una “conoscenza impossibile” (Todorov 1977, p. 180), che disattende “la promessa di una coerente cornice interna racchiusa in una struttura a nucleo centrale” (Brooks 2004, p. 268).

C'è una scena, nel *Master di Ballantrae*, in cui la girandola di chiaroscuri che attraversa tutto il romanzo raggiunge il suo vertice stilistico. È ovviamente l'episodio del duello tra i due fratelli, preludio alla seconda (e misteriosa) sparizione del Master in seguito alla sua morte apparente. Le candele portate da Mackellar e il luccichio delle spade sono le uniche fonti luminose nel buio della notte. L'atmosfera è come sospesa: “non c'era un alito di vento; l'aria era immobile in una morsa di gelo, e mentre avanzavamo alla luce delle candele vedevamo aprirsi sopra le nostre teste una volta nera” (Stevenson 2000, p. 111). Quando Mackellar, dopo che la spada di Henry ha trafitto James e i familiari sono stati avvisati, torna sul luogo del delitto, trova “una scena così irrealistica” da lasciarlo senza fiato:

Uno dei due candelieri si era rovesciato e la fiamma si era spenta. L'altro continuava a bruciare, formando un ampio cerchio di luce sul terreno brinato. All'interno della zona illuminata tutto appariva, per forza del contrasto con la tenebra incombente, più chiaro che di giorno [...]; ma del corpo non c'era più traccia (ivi, p. 121).

Il Master si è dileguato, ha sfruttato il favore del buio per eludere le strettoie della morte e ripresentarsi, prima della definitiva uscita di scena e della fine della narrazione, come un essere diabolico e affascinante, proveniente da un oltremondo infernale. Sui romanzi di Stevenson e Conrad si affaccia, in modo diverso, un mondo allo stesso tempo inquietante e irresistibile che si protende oltre i confini di quello visibile. È una presenza liminale, come una forza misteriosa in una realtà che

ha ormai compiuto il proprio processo di secolarizzazione: l'aldilà non è più né un'illusione beffarda ai danni di un cavaliere errante fuori tempo né la sede di un'occulta provvidenza che orienta le peripezie di un naufrago. È un'intercapedine in cui la divinità del racconto, al confine tra due mondi, permette all'avventura di esistere ancora e di venire narrata, un po' come il Pinocchio di Thomas Cecchi, che “spia la propria trasformazione da un buco della serratura ritagliato nel libro che ne racconta le avventure” (Jossa 2013, p. 162).

Bionota: Simone Carati (1992) è assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Padova. Si occupa in particolare di letteratura contemporanea e del rapporto tra narrazione ed esperienza, temi sui quali ha scritto vari saggi di comparatistica e teoria letteraria, tra cui la monografia *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura* (Ledizioni 2023). Tra i suoi interessi di ricerca ci sono inoltre l'opera critica di Mario Lavagetto e il romanzo d'avventura tra Otto e Novecento.

Recapito dell'autore: simone.carati@unipd.it

Riferimenti bibliografici

- Ambrosini R. 2001, *R.L. Stevenson: la poetica del romanzo*, Bulzoni, Roma.
- Alter R. 1975, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley.
- Bertoni F. 2007, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. 2011 (1936), *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino.
- Brantlinger P. (1988), *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Brooks P. 2004 (1984), *Reading for the Plot*; trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Capoferro R. 2017, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma.
- Cervantes M. 2015 (1605-15), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Conrad J. 2015 (1902), *Heart of Darkness*; trad. it. *Cuore di tenebra*, Mondadori, Milano (testo inglese a fronte).
- Dällenbach L. 1994 (1977), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*; trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma.
- Defoe D. 1998 (1719-1720), *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe. The Further Adventures of Robinson Crusoe. Serious Reflections*; trad. it. *Le avventure di Robinson Crusoe*, seguite da *Le ulteriori avventure e Serie riflessioni*, Einaudi, Torino.
- Defoe D. 1999 (1719), *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*; trad. it. *Robinson Crusoe*, Garzanti, Milano.
- Dumas A. 2015 (1844-46), *Le Comte de Monte-Cristo*; trad. it. *Il conte di Montecristo*, Einaudi, Torino.
- Fusillo M. 2010, *L'avventura imposta dagli dei e la libera peregrinazione: due modelli dall'antico al moderno*, in Zatti S. (ed.), *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, Bulzoni, Roma, pp. 55-76.
- Fusillo M. 2012 (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena.
- James H.-Stevenson R.L. 1987, *Amici rivali. Lettere 1884-1894*, Archinto, Roma.

- Jameson F. 1990 (1981), *The Political Unconscious*; trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano.
- Jossa S. 2013, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Roma-Bari.
- Köhler E. 1985 (1970), *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*; trad. it. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, il Mulino, Bologna.
- Lazzarin S. 2018, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, in Puglia E., Fusillo M, Lazzarin S., Mangini A.M. (eds.), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 127-148.
- Mann Th. 1997 (1934), *Meerfahrt mitt «Don Quijote»*; trad. it. *Una traversata con «Don Chisciotte»*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, ed. A. Landolfi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), pp. 788-840.
- Naugrette J.P. 2006, *The Master of Ballantrae, or the Writing of Frost and Stone*, in Ambrosini R. e Dury R. (eds.), *Robert Louis Stevenson, Writer of Boundaries*, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 97-108.
- Pavel T.G. 1992 (1986), *Fictional Worlds*; trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino.
- Robert M. 1972, *Romans des origines et origines du roman*, Grasset, Paris.
- Sertoli G. 1998, Premessa a Defoe D., *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With His Vision of the Angelic World*; trad. it. parziale *Serie riflessioni nel corso della vita e delle sorprendenti avventure di Robinson Crusoe; insieme alla visione del mondo angelico. Scritte da lui medesimo*, Einaudi, Torino.
- Stevenson R.L. 1987, *L'isola del romanzo*, ed. G. Almansi, Sellerio, Palermo.
- Stevenson R.L. 2000 (1889), *The Master of Ballantrae. A Winter's Tale*; trad. it. *Il Master di Ballantrae. Racconto d'inverno*, Garzanti, Milano.
- Stevenson R.L. 2008 (1905), *The Genesis of the Master of Ballantrae*, in Id., *Essays in the Art of Writing*, Chatto & Windus, London, pp. 83-88.
- Tadié J.Y. 1982, *Le roman d'aventures*, PUF, Paris.
- Todorov T. 1977 (1970), *Introduction à la littérature fantastique*; trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- Torodov T. 1989 (1971), *Poétique de la prose*; trad. it. *Poetica della prosa*, Theoria, Roma-Napoli.
- Watt I. 2018 (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*; trad. it. *Le origini del romanzo Borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani.
- Woolf V. 1995 (1919), *Modern Fiction*; trad. it. *La narrativa moderna*, in Ead., *Il lettore comune*, il melangolo, Genova.
- Zweig P. 1974, *The Adventurer*, J. M. Dent and Sons, London.