

5. Complotti e mistero in *The Secret Agent*. Dal romanzo di Conrad al film di Hitchcock, *Sabotage*

*Mr. Verloc, going out in the morning, left his shop nominally in charge of his brother-in-law. It could be done, because there was very little business at any time, and practically none at all before the evening. Mr. Verloc cared but little about his ostensible business. And moreover, his wife was in charge of his brother-in-law. (p. 3)*¹

[Quando Mr. Verloc usciva al mattino, affidava il negozio – almeno in teoria – alle cure di suo cognato. Poteva farlo, visto che c’era sempre poco lavoro, e che prima di sera di fatto non ce n’era per niente. Mr. Verloc non si curava molto della sua attività di copertura. E inoltre, era sua moglie ad accudire suo cognato.]

Nell’incipit di *The Secret Agent* (*L’agente segreto*, 1907), uno dei maggiori romanzi politici della maturità di Joseph Conrad, si trovano *in nuce* alcuni importanti indizi relativi all’ambientazione della vicenda, al mistero in cui sono avvolti i protagonisti, e soprattutto alla desolazione e alla miseria che fanno da sfondo al racconto, accompagnandolo come sinistro e silenzioso *Leitmotiv*. «His ostensible business» rinvia all’attività di copertura che il protagonista, Mr. Verloc, svolge come agente segreto al servizio dell’ambasciata di un’imprecisata potenza straniera con sede a Londra, la quale intende proteggere il sistema sociale dalle insurrezioni anarchiche. Il compito che gli viene assegnato, per il quale affida spesso la conduzione della casa e del negozio alla moglie, è quello di organizzare un attentato al mondo dell’astronomia, che desti l’attenzione della polizia e della popolazione inglese sul grave pericolo che minaccia l’ordine pubblico. Con freddezza ironica Conrad muove una forte critica contro la disumanità permessa dalla scienza, e sin dalle prime battute del romanzo emerge il tono di una «radicale inimicizia tra individualità e mondo» (Villa 2001, p. 459), segno che ciò che lo scrittore coglie del presente è

l’irrigidirsi del profilo del mondo: i fenomeni di concentrazione che investono l’economia e che di molto restringono il ruolo dell’intrapresa individuale, l’estendersi della macchina burocratico-regolativa dell’amministrazione statale che controlla e irreggimenta aree sempre più grandi della vita pubblica e privata, le norme che

1. Tutte le citazioni da *The Secret Agent* sono tratte dalla *Collected Edition of the Works of Joseph Conrad*, J. M. Dent and Sons LTD, London, 1947. In italiano, col titolo *L’Agente Segreto*, esistono le traduzioni di R. Ambrosini per le edizioni Frassinelli, di C. E. Gadda per Bompiani e di B. Maffi per Rizzoli. Ho scelto tuttavia di tradurre io direttamente le varie citazioni.

regolano il rapporto con le istituzioni. Di fronte ad esse l'esperienza si riduce a trauma, e la resistenza – o semplicemente l'impossibilità di conformarsi – si configura come «colpa». (pp. 459-60)²

Mr. Verloc fa la sua comparsa con le caratteristiche proprie dell'antieroe novecentesco, dell'uomo comune, senza qualità, «a lazy fellow» (p. 22) [«un tipo pigro»] dalla personalità debole e indefinita, mutabile secondo le diverse immagini assunte nella coscienza degli altri. La sede in cui svolge l'attività di copertura, dove recita la parte del cittadino normale e rispettabile che vende tabacchi e giornali, è anche la casa in cui vive insieme alla moglie Winnie, al cognato Stevie e alla suocera, nella quale indossa la maschera del marito perfetto, che si prende cura della propria famiglia e si preoccupa del suo sostentamento e del suo avvenire. Agli occhi di Stevie, Mr. Verloc appare

[...] good. His mother and his sister had established that ethical fact on an unshakable foundation. They had established, erected, consecrated it behind Mr. Verloc's back, for reasons that had nothing to do with abstract morality. And Mr. Verloc was not aware of it. It is but bare justice to him to say that he had no notion of appearing good to Stevie. Yet so it was. [...] nothing could stand in the way of Stevie's belief. Mr. Verloc was obviously yet mysteriously good. (pp. 175-76)

[...] buono. Sua madre e sua sorella avevano fondato questo fatto etico su solide basi. Esse lo avevano fondato, eretto, consacrato alle spalle di Mr. Verloc, per ragioni che non avevano niente a che fare con un'astratta moralità. E Mr. Verloc non ne era consapevole. Ad essere giusti nei suoi confronti, bisogna dire che non aveva la minima idea di sembrare buono agli occhi di Stevie. Eppure era così. [...] nulla poteva impedire a Stevie di crederci. Mr. Verloc era ovviamente, sebbene misteriosamente, buono].

Per Stevie, dunque, Mr. Verloc è «misteriosamente» buono, così come è misteriosa e poco chiara tutta la realtà che circonda il fratello mentalmente ritardato di Winnie, e che sembra tradursi in quella serie di innumerevoli cerchi concentrici ed eccentrici da lui ossessivamente disegnata:

Mr. Verloc [...] disclosed the innocent Stevie, seated very good and quiet at a deal table, drawing circles, circles, circles; innumerable circles, concentric, eccentric; a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines suggested a rendering of cosmic chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable. (p. 45)

[Mr. Verloc [...] rivelò l'innocente Stevie, seduto buono e tranquillo al tavolo di cucina, intento a disegnare cerchi, cerchi, cerchi; innumerevoli cerchi, concentrici, eccentrici; un vorticoso irradiarsi di cerchi che, mediante la loro intricata moltitudine d'infinite curve, l'uniformità della geometria e la confusione di linee intersecan-

2. Vd. inoltre Moretti 1999, pp. 257-273.

ti, suggerivano una raffigurazione del *caos* cosmico, il simbolismo di un'arte folle che tenta l'inconcepibile.]

L'atteggiamento eccessivamente protettivo della madre e della sorella, unito all'indifferenza mostrata dalle altre persone nei suoi confronti, fanno sì che l'orizzonte entro cui Stevie si muove sia piuttosto limitato, fatto di pochi principi cardine e di concezioni idealizzate, come la visione della polizia assimilata a una forma perfetta e astratta. La dipendenza di Stevie dai suoi familiari è così totale e indiscussa da indurre la sorella a dichiarare a Mr. Verloc: «You could do anything with that boy, Adolf [...]. He could go through fire for you» (p. 184) [«Tu potresti fare qualsiasi cosa con quel ragazzo, Adolf [...]. Si butterebbe nel fuoco per te»] perchè «That boy just worships you» (p. 186) [«Quel ragazzo ti adora»]. L'unica preoccupazione di Winnie è che Stevie, durante le passeggiate insieme a Mr. Verloc, possa sentire delle cose che non è opportuno ascoltare. Qualcosa di più pericoloso dei discorsi, però, minaccia Stevie: il silenzio di Mr. Verloc, le sue trame, il suo cospirare per riuscire ad assolvere ai suoi doveri di agente segreto. Vittima ignara dei disegni del cognato, Stevie diventa il mezzo con cui si mette in atto un attentato all'ordine pubblico, volto a risvegliare l'attenzione delle *middle-classes*, del governo e della polizia inglese verso il pericolo di una possibile rivoluzione anarchica. In una Londra avvolta nel fumo, fatta di sordide strade in cui si specchia il cielo sudicio e il volto di loschi individui di ascendenza dickensiana, si consuma la tragica vicenda dell'obbediente Stevie, che muore – del tutto inconsapevole e incosciente – in favore della causa della stabilità sociale.

Anche Winnie, giorno dopo giorno, si trova costretta a misurarsi con i misteriosi silenzi e gli oscuri pensieri del marito. Lei, che aveva sposato Mr. Verloc nella speranza di un dignitoso futuro per se stessa, per la madre e soprattutto per il fratello, scopre nel modo più terribile di aver vissuto un'esistenza che non le appartiene, in cui si sente schiava, oggetto delle macchinazioni altrui:

Che cosa sia la signora Verloc emerge a poco a poco [...]. La vediamo servire nel negozio con una padronanza di sé che intimorisce, accettare come cosa normale le visite dei rivoluzionari e, da placida e buona moglie nei confronti di un buon marito, occuparsi con discrezione e sollecitudine della salute e del benessere di lui. Ella sa che il lavoro del marito comporta queste e altre compagnie, assenze da casa fino a tarda ora e viaggi saltuari in Continente, e non indaga oltre. (Leavis 1968, p. 232)

Mrs. Verloc, con la sua solita aria d'indifferenza e la totale mancanza di immaginazione, è allo stesso tempo vittima degli oscuri piani del marito e complice «di quelle attività segrete in cui tutti nel romanzo sono coinvolti, compresa l'anziana madre» (Ambrosini 1996, p. 320). Winnie si trattiene «al di qua di ogni riflessione troppo radicale, al di qua di ogni espressione, memorabilità, e tradizionale dimensione romanzesca» (Marenco 1996, p. 52), e per l'incapacità di instaurare un dialogo col marito, consigliarlo e ascoltarlo, diventa parimenti responsabile per la fine di Stevie a Greenwich Park. Le deplorabili circostanze in cui il fratello muore, per le quali Winnie ritiene il proprio coniuge colpevole, la inducono a passare in rassegna tutta la sua vita

in visions concerned mostly with Stevie's difficult existence from its earliest days. It was a life of single purpose and of a noble unity of inspiration, like those rare lives that have left their mark on the thoughts and feelings of mankind [...]. With eyes whose pupils were extremely dilated she stared at the vision of her husband and poor Stevie walking up Brett Street side by side away from the shop. It was the last scene of an existence created by Mrs Verloc's genius; an existence foreign to all grace and charm, without beauty and almost without decency. (pp. 241, 244)

[mediante visioni relative essenzialmente alla difficile esistenza di Stevie sin dai suoi primi giorni. Era una vita con un unico scopo e una nobile unità d'ispirazione, una di quelle rare esistenze che hanno lasciato il segno sui pensieri e i sentimenti dell'umanità [...]. Con le pupille assai dilatate, fissò la visione di suo marito e del povero Stevie che si allontanavano dal negozio, camminando lungo Brett Street l'uno vicino all'altro. Era l'ultima immagine di una vita creata dal genio della signora Verloc; una vita estranea ad ogni grazia e fascino, senza bellezza e quasi senza decenza.]

L'atroce pensiero che il marito le abbia portato via per sempre il fratello infrange la lunga quiete che sino ad allora aveva caratterizzato la sua esistenza, fino a farla impazzire: ucciso il marito, la signora Verloc per la prima volta si sente una donna libera, benché terribilmente sola, sperduta in una città labirintica, con luci abbaglianti che svelano la lordura delle strade e il profondo abisso nel quale si sente sprofondare. Un impenetrabile mistero avvolge persino il suo ultimo atto di follia, secondo quanto registrato da un giornale all'indomani della sua morte nella Manica: «*An impenetrable mystery seems destined to hang for ever over this act of madness or despair*» (p. 307) [«*Un impenetrabile mistero sembra destinato a calare per sempre su quest'atto di follia o di disperazione*»].

Gran parte dei segreti che calano sui Verloc è da attribuire al ruolo assolto dal capofamiglia, debole anello di congiunzione dei numerosi complotti e delle varie trame ordite a più livelli nel romanzo. Mr. Verloc è un agente segreto al servizio dell'ambasciata di una potenza straniera, che intende salvaguardare il sistema sociale, minacciato dagli anarchici, stimolando la polizia di Stato a prendere atto della gravità della situazione e ad adottare le dovute misure di sicurezza. Il potere esercitato dall'ambasciata giunge all'improvviso a scuotere e minacciare «nella sua comodità e indolenza di ogni giorno» Mr. Verloc, «preoccupato come chiunque altro di mantenere se stesso e sua moglie nella sicurezza e nell'agio» (Leavis 1968, p. 231): la sua missione è la protezione del meccanismo sociale. È il consigliere Wurmt il primo a spiegare al Mr. Verloc le ragioni per cui si rende necessario il suo immediato intervento in qualità di *agent provocateur*:

What is desired [...] is the occurrence of something definite which should stimulate their vigilance [...]. The vigilance of the police – and the severity of the magistrates. The general leniency of the judicial procedure here, and the utter absence of all repressive measures, are a scandal to Europe. What is wished for just now is the accentuation of the unrest – of the fermentation which undoubtedly exists. (p. 17)

[Ciò che serve [...] è che si verifichi qualcosa di preciso che stimoli la loro vigilanza [...]. La vigilanza della polizia – e la severità dei giudici. La generale indulgenza dei

provvedimenti giudiziari emessi qui e la totale mancanza di misure repressive sono uno scandalo per l'Europa. Ciò che si auspica in questa circostanza è l'accentuazione dell'inquietudine – del fermento che senza dubbio esiste già.]

Più incisive ed efficaci ancora appaiono le parole del Primo Segretario dell'ambasciata, Mr. Vladimir:

The evil is already here. We don't want prevention – we want cure [...]. What we want is to administer a tonic to the Conference in Milan [...]. Its deliberations upon international action for the suppression of political crime don't seem to get anywhere. England lags [...]. the middle classes are blinded by an idiotic vanity. What they want just now is a jolly good scare [...]. A series of outrages [...] executed here in this country; not only planned here – that would not do – they would not mind [...]. These outrages [...] must be sufficiently startling – effective. Let them be directed against buildings, for instance. What is the fetish of the hour that all the bourgeoisie recognize – eh, Mr. Verloc? [...] The sacrosanct fetish of to-day is science. (pp. 29-30)

[Il male è già qui. Non vogliamo prevenzione – ci serve una cura [...] Ciò che vogliamo è somministrare un tonico alla Conferenza di Milano [...] Lì le discussioni sull'azione internazionale per la repressione della criminalità politica non sembrano portare da nessuna parte. L'Inghilterra rimanda [...]. I borghesi sono accecati da una vanità idiota. Quel che ci vorrebbe ora è un bello spavento [...] Una serie di attentati [...] eseguiti qui, in questo paese; non solo progettati qui – cosa che non basterebbe a smuoverli [...] Questi attentati [...] devono essere abbastanza eclatanti – efficaci. Ipotizziamo che siano diretti contro edifici, ad esempio. Qual è il feticcio del momento che tutta la borghesia riconosce – eh, Mr. Verloc? [...]. Oggi giorno il sacro feticcio è la scienza.]

Le macchinazioni dell'ambasciata diventano inequivocabili nel momento in cui il 'gioco' si fa più chiaro, quando Mr. Vladimir scopre tutte le carte del complotto organizzato al fine di svegliare l'opinione pubblica contro l'eventualità di un'insurrezione anarchica. Il dialogo fra il Primo Segretario e il suo attonito interlocutore «è realizzato in maniera così drammatica che a stento avvertiamo slittamenti descrittivi, direzioni sceniche e pensieri riferiti: sembra che tutto sia recitato di fronte a noi» (Leavis 1968, p. 230). Nessun dubbio permane sugli obiettivi che Mr. Vladimir intende raggiungere dopo aver dichiarato che, per smascherare gli anarchici, è necessario un attentato dinamitardo che sia puramente distruttivo e sia rivolto contro il mondo dell'astronomia, considerata la fama di Greenwich. Mr. Verloc, che non tollera la crudeltà, si sente schiacciato dal peso insormontabile della missione voluta dall'ambasciata, minacciato in ciò che ha di più caro – la quiete e la sicurezza economica –, spiazzato di fronte all'ordine perentorio di prendere l'iniziativa per l'azione, poiché il suo ruolo nella politica rivoluzionaria è sempre stato quello dell'osservatore. Si sente manovrato, allo stesso modo in cui viene usato dal gruppo di anarchici di cui fa parte come infiltrato: Mr. Verloc non è altro che una pedina nel 'gioco' di trame e cospirazioni ordite dai rivoluzionari, i quali mirano a distruggere la fiducia comune nella legalità, anche se – come precisa il professore, l'unico vero terrorista – lo fanno in teoria, visto che gli anarchici

inglesi in quel preciso momento parlano, complottano, ma di fatto non agiscono. Nel corso della sua lucida analisi, il professore sostiene che i delegati per la propaganda rivoluzionaria siano incapaci di pensare in modo indipendente e che non abbiano carattere; ma il punto più alto della sua teoria è dato dalla convinzione e dall'amara constatazione che non vi sia sostanziale differenza fra rivoluzionari e forze dell'ordine. Nella fitta rete di macchinazioni e complotti organizzati dagli anarchici e dai membri dell'ambasciata, s'inserisce infatti il progetto della polizia di difendere l'ordine costituito; come i rivoluzionari, tuttavia, anche i poliziotti si rivelano del tutto inefficienti e inadeguati al compito stabilito. L'ispettore capo Heat, per spiegare al professore le ragioni del suo mancato arresto, fa riferimento al rispetto di certe 'regole del gioco' da parte della polizia, che, pur informata della presenza di forze rivoluzionarie all'interno del Paese, preferisce tenerle sotto sorveglianza, aspettare una loro mossa prima di passare al contrattacco. Tali 'regole' rappresentano «le leggi non scritte attraverso cui anarchici e poliziotti si legittimano a vicenda garantendosi la sopravvivenza reciproca. È proprio per rispettare queste regole che Heat depista le indagini indirizzandole su Michaelis per coprire Verloc» (Ambrosini 1996, p. 334). Quest'ultimo si trova perciò coinvolto anche nel complotto ideato dall'ispettore di polizia contro gli anarchici, e in cambio di informazioni viene lasciato in pace, secondo quanto lo stesso narratore sottolinea: «The men on duty had special instructions about the shop: what went on about there was not to be meddled with unless absolutely disorderly, but any observations made were to be reported» (p. 286) [«Gli uomini in servizio avevano speciali istruzioni a proposito del negozio: non dovevano interferire con ciò che accadeva all'interno, se non per qualcosa che attentasse seriamente all'ordine, ma dovevano riferire qualsiasi cosa notassero»]. Mr. Verloc, alla fine della sua triste vicenda, riconosce di essere stato strumentalizzato per tutta la vita, di aver partecipato ad un terribile *game* in cui, ad insaputa dei suoi famigliari, ha più volte rischiato di morire in nome della stabilità sociale: è solo nel lungo monologo finale che confessa a Winnie che «There isn't a murdering plot for the last eleven years that I hadn't my finger in at the risk of my life» (p. 238) [«Negli ultimi undici anni non c'è stato un complotto omicida in cui non abbia avuto una parte, a rischio della mia stessa vita»]. Invischiato, intrappolato in un fitto groviglio di molteplici interessi, finisce per perdere l'orientamento, e, incapace di prendere una precisa posizione e rispettarla fino in fondo, si rivela di volta in volta succube o traditore delle manovre altrui. Non può essere più pungente l'ironia di Conrad mentre fa un bilancio dell'intera vicenda del suo agente segreto:

Night [...] had fallen on Mr. Verloc, the tried revolutionist – 'one of the old lot' – the humble guardian of society; the invaluable Secret Agent Δ of Baron Stott-Wartenheim's despatches; a servant of law and order, faithful, trusted, accurate, admirable, with perhaps one single amiable weakness: the idealistic belief in being loved for himself. (p. 288)

[La notte [...] era calata su Mr. Verloc, il rivoluzionario provato – 'uno della vecchia guardia' – l'umile custode della società; l'impagabile Agente Segreto Δ dei dispacci del Barone Stott-Wartenheim; un servitore della legge e dell'ordine, fedele, fidato, accurato, ammirevole, con forse una sola ingenua debolezza: l'idealistica convinzione di essere amato per quello che era.]

Attraverso la vicenda di Mr. Verloc, Conrad intende rappresentare la condizione esistenziale umana volta alla ricerca di autenticità, con le sue incertezze, le ambiguità, gli smarrimenti e le inevitabili delusioni. Un'osservazione di Richard Ambrosini ha opportunamente messo in rilievo il fatto che Conrad usi le «quattro mura domestiche del 'dramma familiare' come grimaldello per scoperchiare le mostruosità della 'grande città'» (1996, p. 325), segnando un momento molto alto nella storia del romanzo moderno. I complotti e i misteri che attraversano *The Secret Agent* rappresentano i labirinti della psiche umana, incapace di fissare certezze e individuare saldi punti di riferimento, la quale avverte tutt'intorno una realtà frantumata, lacerata, che si traduce nella discontinuità dell'intreccio del racconto e nella rappresentazione delle scene come singole unità disgregate. La narrazione si muove simultaneamente su più piani, in relazione ai diversi punti di vista, secondo un gioco di tagli e dissolvenze, che rinvia al modo di procedere della nascente cinematografia.

Un riconoscimento e un tributo significativo al ruolo che *The Secret Agent* riveste nell'ambito del romanzo inglese del primo Novecento è offerto dal film che Alfred Hitchcock ne ha tratto nel 1936, *Sabotage (Sabotaggio, GB)*³, con Sylvia Sydney e Oscar Homolka rispettivamente nei panni di Mrs. e Mr. Verloc. Il regista 'aggiorna' il tema del complotto tramutando gli anarchici del romanzo in agenti al servizio di potenze straniere non ben identificate; trasforma il personaggio di Stevie, che da bambino ritardato diventa un ragazzino arguto e vivace; sostituisce l'attività di copertura dell'agente segreto, il negozio di giornali e tabacchi, con il cinematografo «Bijou»; elimina il tragico finale in cui Winnie si suicida annegandosi, e dispone invece l'esplosione del cinematografo con Mr. Verloc – già ucciso dalla moglie – e il costruttore di bombe all'interno. Hitchcock inserisce la vicenda narrata in una griglia temporale, secondo cui i fatti narrati vengono scanditi visivamente dalla comparsa di scritte che indicano il lasso di tempo entro il quale si svolge l'intera vicenda, vale a dire dal mercoledì al sabato dei festeggiamenti per il *Lord Mayor's Show Day*. Fin dalla prima giornata emerge il coinvolgimento di Mr. Verloc nel sabotaggio di una grande centrale elettrica londinese, suggerito dall'abile regia attraverso un'improvvisa e apparentemente ingiustificata 'zoomata' sul protagonista, intento a lavarsi le mani sporche di sabbia. Altro aspetto rilevabile dalle prime battute del film è l'incessante sorveglianza della polizia sui presunti esecutori materiali degli attentati, e rappresentata dal vigile operato del sergente Spencer, giunto per lo scopo a travestirsi da venditore di mele in un negozio adiacente al cinema «Bijou». Quello che viene presentato è un corpo di polizia assai attivo nella lotta contro gli artefici di attentati volti a creare confusione e a distogliere l'attenzione dagli avvenimenti che contemporaneamente accadono all'estero, ma allo stesso tempo si tratta di forze dell'ordine poco fiduciose nella possibilità di catturare i veri sabotatori, gli ideatori degli attentati. Durante il secondo giorno Mr. Verloc incontra il committente di un nuovo attentato alla quiete pubblica, di un'azione che sia più energica del semplice *black-out* causato col sabotaggio della centrale

3. Negli Stati Uniti il film è uscito con il titolo *The Woman Alone*. Lo stesso Conrad, nel 1923, aveva tratto dal romanzo un'opera teatrale, *The Secret Agent, A Drama in four Acts*.

elettrica, e che semini terrore fra la folla: l'ordine è quello di depositare un pacco di esplosivi nel deposito bagagli della fermata della metropolitana a Piccadilly Circus. Un'altra scelta del regista durante la seconda giornata è quella di suggerire l'assenza di dialogo fra Mr. Verloc e sua moglie attraverso uno scambio di battute pronunciate dal sergente Spencer e da Winnie in un ristorante, da cui è facile cogliere l'infelicità di una donna non innamorata del proprio compagno di vita, ma riconoscente dell'affetto da lui mostrato verso Stevie. Nella giornata di venerdì l'attenzione verte sulla riunione fra Mr. Verloc e alcuni amici da lui convocati per discutere sull'esecuzione materiale dell'attentato previsto per il giorno seguente; la costante presenza del sergente Spencer, sorpreso nell'atto di spiare la riunione, spaventa i cospiratori, che perciò rifiutano ogni coinvolgimento nell'impresa. Nel *Lord Mayor's Show Day* gli ultimi atti della vicenda si susseguono con ritmo più accelerato, in un crescendo di tensione e di *suspense* che Hitchcock ottiene grazie al ricorso a numerosi espedienti, come la musica, a tratti martellante, che scandisce l'inesorabile trascorrere del tempo, quel tempo che separa Stevie dalla sua orribile fine; oppure come il continuo posarsi dell'occhio del regista sulle lancette dell'orologio. In contrasto con la crudeltà del compito dato al ragazzo, cioè quello di depositare alcune scatole contenenti film – in realtà cariche di esplosivo – nel deposito della metropolitana, appare la sua tenera ingenuità, la sua illimitata fiducia e profonda devozione nei confronti di Mr. Verloc, riflesse dal comportamento allegro e spensierato. A rivelare la colpevolezza del protagonista è il titolo di un film che Stevie porta con sé, *Bartholomew the Strangler*, che induce Winnie a trarre le dovute conclusioni. Da quel momento l'equilibrio fra i coniugi, già così fragile, si spezza inesorabilmente; il dialogo si riduce a monosillabi, alternati a frasi che rivelano l'errore fatale di Mr. Verloc, quello di credere, anche solo per un istante, che la sofferenza della moglie sarebbe stata maggiore se a morire fosse stato lui. Lo sguardo assente di Winnie traduce l'immenso dolore del suo animo nell'atto estremo in cui uccide quell'uomo a lei divenuto estraneo.

Maggiori differenze rispetto al romanzo si notano su altri livelli. Qui manca la cupezza di visione tipicamente conradiana, l'ombra di quella *darkness* che la civiltà produce e che Giuseppe Sertoli ha definito *darkness* politica, sfruttamento, devastazione (1999, p. XIV e sgg.). Come Scotland Yard nel film svolge un'azione decisamente più energica nei confronti dei sabotatori, così pure Mr. Verloc rivela maggiore fermezza di carattere: nel momento in cui gli viene ordinato di organizzare l'atto terroristico, reagisce con un iniziale netto rifiuto di svolgere incarichi che possano causare la perdita di vite umane, e non col silenzio e la rassegnata sottomissione mostrate nel romanzo. Anche Winnie, specialmente alla fine del film, rivela una levatura morale di cui Conrad la priva: le scelte del regista vogliono che lei dichiari all'agente di polizia la sua colpevolezza, che non cerchi prima la fuga e poi la morte per evitare di assumersi le responsabilità nell'omicidio del marito. La versione cinematografica, seppure priva della ricchezza di sfumature dei personaggi e della sottile analisi sociale sapientemente condotta dall'autore di *The Secret Agent*, ha comunque il merito di utilizzare il complotto sia come tema in grado di sollecitare riflessioni di carattere sociologico, sia come espediente per esplicitare al meglio le modalità esecutive del film. La tecnica di Hitchcock consiste nel montare il film in un certo senso *prima* delle riprese, ossia nell'aver un'idea precisa di ciascuna scena da girare, e nel chiedere agli attori di ripeterla fino al raggiungimento

dell'effetto desiderato, privandoli del controllo sulla scena nel suo complesso⁴. Nell'interpretazione di Hitchcock muta la stessa fisionomia del complotto: se per Conrad il complotto si configura quale espediente narrativo ideale per affrontare un tema di attualità, per parlare con le masse di politica e svelare i drammi della società attraverso l'indagine sull'incomunicabilità familiare, per il regista il complotto è assunto come strumento particolarmente adatto a creare *suspense*. L'ambientazione, con il cinematografo che comunica con la casa dei Verloc, è resa inquietante dalla presenza di porte, scale, pertugi e locali comunicanti che suggeriscono l'idea di oscuri percorsi labirintici; i film proiettati al «Bijou» concorrono nell'amplificare la sinistra atmosfera, come se vita e cinema s'intrecciassero indissolubilmente. L'inscindibile legame che a volte unisce immaginazione e realtà è sintetizzato nell'inquadratura relativa al riquadro di una vasca dell'acquario, in cui Mr. Verloc vede riflessa l'immagine della distruzione di Piccadilly Circus: la vasca, per qualche secondo, diventa lo schermo su cui il sabotatore proietta le sue angosce. Nel corso del film la *suspense* cresce smisuratamente, lungo la strada che conduce Stevie alla morte: lo spettatore vive istante per istante, col fiato sospeso, le ultime ore di vita del ragazzino, sperando che l'ordigno non esploda, ma nel momento di massima tensione Hitchcock dà prova di tutta l'atrocità della strage, di ogni strage. Dopo aver appreso la notizia della morte del fratello, un cartone animato di Walt Disney cattura l'attenzione di Winnie: in quell'istante le sue risate e quelle del pubblico sembrano sacrileghe, ma proprio quel filmato fa scattare nella donna il desiderio di trafiggere a morte il marito. Il regista gira le scene finali col proposito d'indurre il pubblico ad identificarsi con Mrs. Verloc, fino a provare quasi la stessa sete di vendetta, fino a sentire lo stesso smarrimento mentre la donna adopera il coltello per tagliare l'arrosto. La fisionomia del complotto, rispetto al romanzo di Conrad, è decisamente mutata, piegata dal regista a descrivere i fantasmi della psiche, a rappresentare la follia come conseguenza della spietatezza e della crudeltà umane.

Secondo una suddivisione proposta da Dudley Andrew (1992) nell'ambito della trasposizione filmica di un testo letterario (vd. Bussi – Salmon Kovarski 1996, p. 15), s'individuano essenzialmente tre tipi di adattamento: la presa a prestito, un'operazione che conta essenzialmente sul prestigio della fonte; l'intersezione, che poggia sul rifiuto di seguire pedissequamente il testo e mette in atto un gioco dialettico tra forme espressive di un periodo e quelle di un altro, in un interessante scambio e contrasto di significanti; la fedeltà alla trasposizione, in cui lo scheletro narrativo resta sostanzialmente identico nelle due narrazioni, e l'aspetto inventivo si riscontra per esempio a livello di tono, ritmo, atteggiamento autoriale, immagini simboliche. *Sabotage*, valutato secondo l'ottica di Andrew, indica nella pratica della presa a prestito il modo scelto da Hitchcock per la lettura e l'interpretazione del romanzo, per cui il regista si richiama ad un nucleo narrativo preesistente e riconoscibile, interpretandolo e manipolandolo liberamente. La straordinaria tecnica nar-

4. La tecnica di Hitchcock si discosta da quanto accadeva nel cinema hollywoodiano contemporaneo, in cui si giravano le scene senza interruzioni, riprendendole da più angolazioni oppure ripetendole con la cinepresa sistemata in punti diversi, e selezionando solo in un secondo tempo le inquadrature da inserire nel montaggio.

rativa di Conrad e l'eccellente regia di Hitchcock fanno del complotto uno strumento per raccontare problemi che domineranno la cultura occidentale del Novecento, e parallelamente per sperimentare innovazioni formali destinate a rinnovare le strutture narrative e a perfezionare l'arte della regia.

MANUELA MURA
(Università di Cagliari)

Bibliografia

AMBROSINI, RICHARD

1996 *Postfazione* a J. CONRAD, *L'agente segreto*, Frassinelli, Milano, pp. 311-339.

ANDREW, DUDLEY

1992 *Concepts in Film Theory: Adaptation*, in G. MAST – M. COHEN – L. BRAUDY (a cura di), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York-Oxford.

BUSI, ELISA – SALMON KOVARIKI, LAURA

1996 *Letteratura e cinema. La trasposizione*, CLUEB, Forlì.

LEAVIS, FRANK RAYMOND

1968 *La grande tradizione. George Eliot – Henry James – Joseph Conrad*, U. Mursia, Milano.

MARENCO, FRANCO

1996 «*Il romanzo, quel cannibale*», in IDEM (a cura di), *Storia della Civiltà letteraria Inglese*, UTET, Torino, vol. III, pp. 48-54.

MORETTI, FRANCO

1999 *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.

SERTOLI, GIUSEPPE

1999 *Nota introduttiva* a J. CONRAD, *Cuore di Tenebra*, Einaudi, Torino, pp. V-XLIV.

VILLA, LUISA

2001 *La colpa: Lord Jim*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 459-470.