

«HEART OF DARKNESS»
Dall'impressionismo narrativo di Joseph Conrad
alle trasposizioni di Orson Welles

1. «*I think I'm made for Conrad*»¹

Lo stile e i temi delle opere di Joseph Conrad esercitarono uno speciale fascino sul regista Orson Welles, che decise di adattare il romanzo breve *Heart of Darkness*² attraverso due riduzioni radiofoniche³ e una trasposizione cinematografica⁴. «Nella filmografia di Orson Welles si aggira, ossessivo e onnipresente, il fantasma di Cuore di tenebra»⁵: il soggetto dell'opera, ma soprattutto l'ambiguo Kurtz, colpirono Welles a tal punto che in tutti i suoi film sarà presente un eroe che avrà con il personaggio conradiano molte affinità. Nella mia analisi cercherò di tracciare le linee del percorso e approfondire le motivazioni che portarono il regista alla scelta del romanzo e al suo utilizzo sia radiofonico sia cinematografico.

Punto di partenza e di arrivo degli adattamenti e della trasposizione è la tecnica narrativa di Conrad, definibile "impressionismo narrativo". L'aspirazione dello scrittore è giungere, attraverso un linguaggio plastico, a restituire quel barlume di verità che giace al di sotto della superficie delle parole. Il linguaggio prende a prestito dalla scultura, dalla pittura e dalla musica. Il compito è raggiungere la parte più nascosta dell'animo del lettore e della realtà. La parola e i sensi sono la chiave d'accesso alle immagini che la mente crea accostandosi al

¹) Bogdanovich - Welles 1992, p. 58 (trad. it. in Bogdanovich - Welles 1993, p. 65: «Credo di essere fatto per Conrad»).

²) Scritto tra il dicembre del 1898 e il febbraio del 1899 e pubblicato in volume nel 1902.

³) La prima riduzione radiofonica andò in onda il 6 novembre del 1938 all'interno della trasmissione «The Mercury Theatre on the Air»; la seconda il 13 marzo 1945 nella trasmissione «This Is My Best» (Billy 2002, pp. 171-172).

⁴) Il «Revised Estimating Script» (l'ultima stesura della sceneggiatura di *Heart of Darkness*) è datato 30 novembre 1939, ma il film non verrà mai realizzato (Rosenbaum 1972, p. 27; Carringer 2000, p. 198).

⁵) Viganò 1989, p. 9.

testo. Grazie a queste raffigurazioni mentali si riesce a cogliere quel «glimpse of truth»⁶ che senza l'ausilio dello scrittore, costantemente alla ricerca *du mot juste*, sarebbe rimasto in ombra. Questa tecnica è ben conosciuta dal regista che cerca, attraverso le trasposizioni, di assolvere a pieno il compito che Conrad assegna all'atto del narrare: «That sombre theme had to be given [...] a continued vibration that, I hoped, would hang in the air and dwell on the ear after the last note had been struck»⁷.

Non solo il linguaggio conradiano è peculiare e fortemente personale, lo stesso Welles possiede uno stile autoriale e caratterizzante: se da una parte le circonlocuzioni verbali creano una prosa complessa e articolata, dall'altra i continui movimenti della macchina da presa non permettono allo spettatore di ignorarne l'esistenza. Inoltre, la presentazione dei fatti è filtrata da una coscienza che rende sia il lettore sia lo spettatore consapevoli della soggettività del nartrato. Non esiste nel romanzo un narratore, o autore, che conosce tutti gli eventi e riesce a vedere nella mente dei personaggi: il narratore onnisciente vittoriano, rassicurante ordinatore del mondo, ha lasciato il posto ad un personaggio che costruisce i fatti e filtra la realtà in base alle proprie impressioni. Un personaggio che si configura sia come agente della storia sia come narratore interno al racconto, che se ne fa interprete e costituisce il punto di vista fondamentale della narrazione. In *Citizen Kane* (1941), obbligata prosecuzione della trasposizione cinematografica di *Heart of Darkness*, il cronista Thatcher possiede le stesse caratteristiche.

L'arte è sia per Conrad sia per Welles visione; una visione creata e sorretta dall'ausilio delle parole⁸. Parole che sono, però, dense di ambiguità; che non conducono direttamente allo svelamento della verità, che la complicano e la negano. Nei film di Welles, come nel romanzo conradiano, sono proprio le parole, con il loro valore ambiguo, il nucleo centrale attorno al quale ruotano i dialoghi, le immagini e i personaggi. La parola comunica il significato, genera il simbolo, stabilisce il flusso delle impressioni e delle sensazioni. Ma le parole sono ingannevoli e il messaggio – non poter spiegare la vita di un uomo attraverso le parole – è ben recepito dallo spettatore di *Citizen Kane*. La ricostruzione dell'identità di Charles Foster Kane (*Citizen Kane*) e di Mister Arkadin (*Mister Arkadin*, 1955) avviene attraverso i discorsi di chi li ha conosciuti; lo stesso accade per il personaggio conradiano Kurtz: fisicamente assente per gran parte della storia, la sua identità emerge lentamente grazie alle testimonianze dei personaggi che l'hanno incontrato. La sua vera identità si mostrerà chiaramente al lettore grazie alla sua ultima esclamazione, «The horror! The horror!»⁹, che potrebbe far chiarezza sulla storia ma l'incompiutezza del viaggio di Marlow (ha varcato la soglia della verità con un piede che poi ha ritratto) lo porterà, insieme

⁶) Conrad 1950, p. ix (trad. it., 1983, p. 1216: «Barlume di verità»).

⁷) Conrad 1988, p. 74 (trad. it. in Conrad 1999, p. 280: «Bisognava dare a quel tema cu-po [...] una vibrazione continua che speravo rimanesse nell'aria e indugiasse all'orecchio anche dopo che l'ultima nota era risuonata»).

⁸) Vallorani 2000, p. 61.

⁹) Conrad 2000, p. 222 (trad. it. *ivi*, p. 223: «Che orrore! Che orrore!»).

al lettore, solo a intravedere, e intuire, quello spazio metafisico dove la ricerca, nel momento in cui si conclude, si annienta¹⁰.

Dal punto di vista tematico le similitudini tra i due autori sono ancora più forti: oltre all'assenza di interesse verso la psicologia femminile (le donne sono oggetti passivi e non sono mai la chiave di volta dell'opera), è il tradimento, verso gli altri e verso se stessi, ad accompagnare i personaggi dei romanzi¹¹ e quelli dei film¹². Nonostante i loro stili siano stati licenziati dai detrattori come vuota retorica, riflettono la loro visuale della vita: l'ironia non permette al subconscio di emergere e affievolisce i toni di una tragica visione; l'instabilità e la vertigine delle riprese riflettono il caos dell'universo. Entrambi ci vogliono condurre nell'abisso dell'animo umano, verso la presa di coscienza dell'esistenza, in ogni uomo, di un impulso irrazionale a commettere il male. Anche nel più generoso¹³.

2. «Then in the darkness my friend Marlow spoke»¹⁴

Heart of Darkness, è uno tra i romanzi più "radiofonici" che Welles potesse scegliere, Marlow ha infatti il compito di raccontare ad un uditorio variegato (rappresentativo dei lettori di inizio Novecento) il suo difficile viaggio. L'utilizzo del mezzo radiofonico permette al messaggio (la morale) di palesarsi più facilmente, rendendo invisibile il narratore e donando libertà alla parola. Le immagini possono così crearsi liberamente nella mente del lettore, non più costretto a prestare attenzione all'inchiostro della pagina.

La stesura della prima riduzione radiofonica venne fatta a quattro mani¹⁵, da Welles e Howard Koch¹⁶ (aiutati probabilmente da Jhon Houseman¹⁷). Welles, vista la debolezza dell'adattamento, sostenne sempre di aver avuto un'influenza minima sulla sceneggiatura¹⁸; la sua creatività, rispetto alle trasposizioni

¹⁰ Cianci 1974, p. 168.

¹¹ Il tradimento di una nazione in *The Secret Agent*; il tradimento di un amico in *Heart of Darkness*; il tradimento di sé in *Lord Jim*.

¹² Il tradimento di un amico in *Touch of Evil*, *Chimes at Midnight* e *Othello*; il molteplice tradimento in *Lady from Shanghai*; il tradimento di sé in *Citizen Kane*.

¹³ Naremore 2004, p. 41.

¹⁴ Welles 1938 (trad. mia: «Poi nell'oscurità il mio amico Marlow parlò»).

¹⁵ P. Heyer, B. Eisenschitz e T. Billy citano il solo Howard Koch come esecutore del *radioscript* in questione. J. Rosenbaum scrive, invece, di un probabile aiuto da parte di J. Houseman e, aggiunge in nota, di aver appreso la notizia dall'editore di *Film Comment*, il quale ne era venuto a conoscenza da Koch in persona (Heyer 2005, p. 72; Eisenschitz 1982, p. 109; cfr. Billy 2002, p. 171; Rosenbaum 1972, p. 28).

¹⁶ Sceneggiatore statunitense, inizia la sua carriera come scrittore di svariati spettacoli radiofonici per «The Mercury Theatre on the Air», tra cui *Heart of Darkness* e *The War of the Worlds*.

¹⁷ Sceneggiatore, produttore e attore: fondò insieme a Welles la compagnia teatrale «Mercury Theatre» per poi approdare alla radio e al cinema. La collaborazione tra i due s'interruppe a causa delle vicende concernenti la paternità di *Citizen Kane* (cfr. Carringer 2000, pp. 60-65).

¹⁸ Mereghetti 1975, p. 20; cfr. Eisenschitz 1982, p. 109.

successive, è infatti poco evidente. L'attenzione è concentrata sul viaggio marlowiano e la promessa sposa di Kurtz, fedelmente al testo, è assente sino al termine del radiodramma.

Le differenze (necessarie) rispetto alla fonte sono da ricercarsi nella mancanza di alcuni personaggi e nelle descrizioni quantitativamente ridotte. L'atmosfera viene, coerentemente al mezzo, evocata da suoni e rumori (canti corali di selvaggi; tamburi e corni; sirena del battello a vapore e sciabordio delle onde). Sono state aggiunte brevi frasi e alcune parole rispetto all'originale, ma il significato rimane pressoché invariato. Si può parlare di una sostanziale fedeltà al testo letterario: l'intenzione è di rispettare il linguaggio conradiano, ricco di sonorità e di riferimenti visivi. Welles presta a Kurtz la propria voce, mentre Marlow è affidato a Ray Collins¹⁹; solo nella seconda versione radiofonica Welles interpreterà entrambi i personaggi.

L'ambiguità del romanzo e del suo linguaggio, caratterizzato dal "non detto", sono conservate da Welles e Koch che, resistendo alla naturale tendenza del *medium* a riempire i vuoti, decidono di rappresentare il loro «heart of darkness» con suoni piuttosto che con dialoghi. Nel romanzo il personaggio Kurtz, pur famoso per la sua eloquenza, possiede poche battute e, nella maggioranza dei casi, sono ridotte ad una pantomima. Il suo silenzio viene quindi evocato indirettamente (non rimane in silenzio per più di uno o due secondi) attraverso frasi lente e brevi.

Fin dal primo suono, l'ascoltatore inizia a percorrere il cammino di Marlow. L'oscurità e l'immobilità del paesaggio catturano l'attenzione e portano ad una facile immedesimazione con il narratore anonimo. In questo modo è possibile intraprendere il viaggio auspicato da Conrad e muoversi verso la stazione interna per avvicinarsi al cuore di tenebra. Il percorso è arduo e la natura si presenta fin da subito oscura e prevaricatrice, insidiosa e infinita. Fin dal primo avvistamento della costa, il colore verde è talmente saturo da virare al nero e desta un funereo pensiero che, contrapposto al sole feroce e al vapore denso, crea un contrasto fortemente allusivo alla «verità delle cose»²⁰ che Marlow non è ancora pronto a cogliere.

Le tre stazioni commerciali, tappe fondamentali nella preparazione all'incontro con Kurtz, sono conservate e riprese abbastanza fedelmente. Le parole «avorio» e «Kurtz» risuonano fin da subito nelle orecchie dell'ascoltatore e di Marlow. Allo stesso modo il silenzio, l'oscurità e la durezza del paesaggio ne pervadono i sensi. La navigazione sul grande fiume, verso la terza stazione, porta con sé la sensazione di viaggiare a ritroso nel tempo, sensazione evidenziata da Welles attraverso il suono ritmato e persistente dei tamburi e il riferimento alla nebbia e alla luce velata del sole. La forza e l'imponenza fisica degli abitanti della foresta sono ampiamente sottolineate. Gli sceneggiatori non hanno potuto esimersi dal soffermarsi sul bianco avorio che i selvaggi portano sulle spalle, simbolo della loro sottomissione. Non possedendo una voce, il loro linguaggio

¹⁹) Al termine della trasmissione radiofonica in oggetto, il presentatore specifica che: «[...] Ray Collins was featured as the narrator captain Marlow», Welles 1938 (trad. mia: «[...] Ray Collins ha messo in scena il narratore, capitano Marlow»). Vd. anche Billy 2002, p. 173.

²⁰) Cfr. Conrad 2000, p. 37.

è stato trasformato in musica e canto, cosicché l'ascoltatore si ritrova avvolto dal suono che, come un *Leitmotiv*, permette una comprensione nuova e completa dell'altro da sé.

La nazionalità del piroscampo e del capitano, che trasportano Marlow sul grande continente, vengono modificate: da francesi quali erano divengono tedesche²¹, probabilmente come critica all'espansionismo della Germania nazista del 1938. Dal punto di vista politico, questo primo adattamento condanna il colonialismo in maniera universale; i personaggi appartengono, infatti, alle più diverse nazionalità europee.²² Il riferimento ai conquistatori romani estende, inoltre, la condanna all'intera storia europea. L'impresa dei bianchi è colta nella sua irrazionalità, nell'unico intento di sopraffazione e rapina. Gli agenti stessi divengono inutili nel momento della malattia e della debolezza. L'efficienza del lavoro in cui si rinchiudono i personaggi è, in realtà, un vuoto contenitore che dimostra «l'insostenibilità della presenza dei colonizzatori nei luoghi "altri" in cui si sono insediati»²³. La riduzione, fedele al messaggio conradiano, si apre su uno dei centri mondiali della civiltà, la città di Londra. Su questa grava la *mournful doom*, paragonabile alla *darkness* africana che Marlow, al termine del viaggio, comprende appartenere al mondo civilizzato e proprio da lì propagarsi al di fuori. Dal punto di vista linguistico il suono diviene il mezzo per comunicare i vuoti della narrazione di Marlow e per dare spazio all'indicibile. Il desiderio conradiano di «to make you see»²⁴ è raccolto da Welles che riesce ad evocare e suggerire una serie infinita di mondi.

3. «*I think it's particularly well suited to radio*»²⁵

Il 13 marzo del 1945 Welles decide di dedicarsi nuovamente alla riduzione radiofonica del testo di *Heart of Darkness*, all'interno della serie «This Is My Best». Il regista, a distanza di sei anni dalla stesura del «Revised Estimating Script», porta il suo ingegno e la sua bravura nuovamente al servizio dell'opera conradiana. A differenza della prima riduzione radiofonica, il testo è adattato da Welles stesso, forte del lavoro fatto per la sceneggiatura cinematografica con la quale presenta molte affinità²⁶. Questa riduzione, nonostante la mancanza d'elementi visivi e la costrizione nei ventisette minuti, possiede una particolare importanza in quanto è la rappresentazione più vicina al film che Welles abbia

²¹ Welles 1938: «Marlow: I left in a German steamer» (trad. mia: «Marlow: Partii con un piroscampo tedesco»).

²² Marlow è inglese; il comandante del vapore è tedesco; il capitano suicida era svedese; Kosokov è russo; e Kurtz è probabilmente tedesco.

²³ Cianci 2000, p. 201.

²⁴ Conrad 1950, p. x (trad. it., 1983, p. 1216: «Farvi vedere»).

²⁵ Welles 1945 (trad. mia: «Penso sia particolarmente adatto per la radio»).

²⁶ Cfr. Billy 2002, p. 172: «[...] the 1945 version is based on the movie screenplay that Welles had written with the assistance of Amalia Kent» (trad. mia: «[...] la versione del 1945 è basata sulla sceneggiatura cinematografica che Welles scrisse con l'aiuto di Amalia Kent»).

mai realizzato²⁷. Permette, inoltre, di comprendere il lavoro sul suono compiuto dal regista e dai suoi collaboratori. Nonostante i cambiamenti apportati (pensati per la sceneggiatura cinematografica e ripresi in quest'adattamento), la trasmissione rimane fedele agli intenti e al linguaggio conradiano. Londra si è trasformata in un porto americano²⁸; i Romani sono divenuti coloni inglesi; la fidanzata di Kurtz compare fin dalle prime battute e Marlow ne rimane stregato. Welles presta la propria voce ai due personaggi maschili, insinuando la possibilità che si tratti di due volti della stessa persona partita alla ricerca di sé.

La riduzione inizia con una battuta di Marlow che introduce il tema della *darkness*, includendo la città di New York tra i luoghi tenebrosi esistenti al mondo. In sottofondo si odono i rumori delle campane delle boe di mare e della sirena dell'imbarcazione. Il marinaio Marlow, un americano che desidera ritornare a New York, esterna ai presenti il suo pensiero riguardo ai "padri" giunti in America quattrocento anni prima. Il parallelismo è con i romani avventuratisi in Inghilterra tra enormi difficoltà dovute alla terra inospitale e a ciò che Conrad chiama «the fascination of the abomination»²⁹. Le costruzioni «the effect of it on me»³⁰ e «what I saw»³¹ non sono presenti nell'adattamento, ma sono di fondamentale importanza nel romanzo perché pongono l'accento sullo scopo della presenza di Marlow come narratore: la sua coscienza d'uomo medio vittoriano filtra, per un pubblico della medesima estrazione, gli eventi così da renderli più comprensibili. Se l'intento dello scrittore è di andare incontro al pubblico inglese, in un momento, quello del primo Novecento, in cui gli orrori coloniali non erano ancora stati compresi, nel 1945 la consapevolezza degli ascoltatori radiofonici, dopo due guerre mondiali, è sicuramente maggiore e ciò esonera il regista dal loro utilizzo.

La promessa sposa di Kurtz non possiede un nome, nel romanzo è chiamata «Intended»³² e la sua identità è strettamente legata a Kurtz. Welles, nella sceneggiatura cinematografica, come in questa seconda riduzione, le attribuisce invece un ruolo attivo: è la prima ad introdurre Kurtz e a convincere Marlow ad intraprendere il viaggio. La sua voce suadente lo incanta e lui cade nella sua trappola innamorandosene. L'accento della ragazza e degli altri personaggi – ad eccezione di Marlow che è americano – ha una lieve inflessione tedesca; è la stessa dichiarazione di intenti di Welles a chiarire il motivo di questa scelta: l'obiettivo era associare Kurtz a Hitler. Gli anni del progetto cinematografico erano il 1939-1940 e il fascismo era una realtà fattuale, denunciata dal regista in prima persona, come testimoniano le sue parole³³. Non dimentichiamo che lo

²⁷) Wood 1990, p. 137.

²⁸) Il porto è quello del fiume Hudson, cfr. Mereghetti 1975, p. 22.

²⁹) Conrad 2000, p. 12 (trad. it. *ivi*, p. 13: «Il fascino dell'abominio»).

³⁰) *Ivi*, p. 16 (trad. it. *ivi*, p. 17: «L'effetto che ebbe su di me»).

³¹) *Ibidem* (trad. it. *ibidem*: «Che cosa vidi»).

³²) *Ivi*, p. 232 (trad. it. *ivi*, p. 233: «Promessa sposa»).

³³) Bogdanovich - Welles 1993, p. 65: «*Heart of Darkness* era quasi una parabola del fascismo. [...] gli anni in cui ci lavoravo, 1939-40. La guerra non era ancora cominciata e il fascismo era il grande tema di quell'epoca. Era una parabola molto chiara».

stesso Conrad ha presagito che Kurtz sarebbe stato «un magnifico capo per un partito estremista»³⁴.

Il cammino di Marlow lungo le stazioni commerciali occupa i quattro quinti del romanzo poiché necessario, a Marlow e al lettore, alla comprensione del personaggio Kurtz. Invece, in questa riduzione, la prima stazione e quella centrale si fondono, accorciando così il percorso. L'uso più ricco del suono, rispetto al primo adattamento, permette di sottolineare l'esistenza dei nativi e delle loro sofferenze. I lamenti, i canti e i tamburi restituiscono la differenza rispetto al mondo civile caratterizzato da sirene e spari.

Marlow al termine del viaggio sente Kurtz (ormai defunto) mentre susurra il suo orrore nel salotto della promessa sposa. Questo colloquio è la parte che più si adatta al mezzo radiofonico, ciò che Conrad descrive a parole («I saw them together – I heard them together»³⁵) la radio può chiaramente esprimerlo sovrapponendo i sospiri di Kurtz («the horror») alle parole della ragazza. Il mezzo aiuta il testo ad esprimere la simultaneità dei pensieri e del dialogo, a comunicare l'abisso esistente tra il reale e l'ideale.

4. «In Central Park, snatches of jazz music are heard from the radios»³⁶

Il primo film hollywoodiano di Welles avrebbe dovuto essere la trasposizione del romanzo conradiano *Heart of Darkness*. La scelta del soggetto fu probabilmente motivata dal fatto che l'adattamento radiofonico del 1938 per il «Mercury Theatre on the Air» non era stata per lui soddisfacente³⁷ e, date le potenzialità dell'opera, decise di lavorarci nuovamente al fine di attualizzare l'azione e sperimentare la ripresa in soggettiva.

Welles sceglie di seguire le linee principali della narrazione conradiana e mantenere la cornice della storia e la voce narrante fuori campo. Modifica liberamente la caratterizzazione dei personaggi, le loro motivazioni e alcuni accadimenti della trama. Il tempo della narrazione è spostato al presente, la cittadinanza di Marlow da inglese diviene americana e il racconto inizia nella baia di Hudson negli anni '30 del Novecento. Il fiume e il continente nero, sul quale si reca il marinaio Marlow, non sono caratterizzati geograficamente e la compagnia che lo recluta diviene proprietà di un governo europeo³⁸ non identificato ma che si capisce essere tedesco. Kurtz deve rientrare in patria per assumere un incarico politico e la sua figura è contestualizzata attraverso allusioni a Hitler e alla sua volontà di potenza.

³⁴) Conrad 2000, p. 232: «He would have been a splendid leader of an extreme party» (trad. it. *ivi*, p. 233: «Sarebbe stato un magnifico capo per un partito estremista»).

³⁵) *Ivi*, p. 238 (trad. it. *ivi*, p. 239: «Li vedevo insieme – li udivo insieme»).

³⁶) Rosenbaum 1972, p. 29 (trad. it. in Mereghetti 1975, p. 22: «In Central Park, sprazzi di musica jazz provengono dalle radio»).

³⁷) Cfr. *ivi*, p. 28.

³⁸) Come nel romanzo, anche Welles specifica che Marlow si reca proprio sul continente europeo per ottenere la nomina dalla Compagnia commerciale.

Il ritmo dei tamburi accompagna la risalita dell'imbarcazione lungo il fiume, così com'era accaduto in *Macbeth*³⁹ e nell'adattamento radiofonico del 1938. Suoni e sibili minacciosi contribuiscono a tracciare la *wilderness* in cui l'equipaggio penetra gradualmente. Un esasperante muro di rumore alimenta la tensione, riflettendo la minaccia primitiva che circonda i personaggi.

Fedelmente al testo conradiano, la nebbia lattiginosa avvolge la stazione interna e ne restituisce un'immagine ovattata e più accecante della notte⁴⁰. Il cuore della tenebra africana è quindi bianco – come lo spazio non ancora esplorato visto da Marlow bambino sulla mappa geografica⁴¹ – e Welles crea, con tutta la sua forza, un'immagine che striderà con la successiva scoperta del tempio ossario. Sarà proprio quest'ultimo (rappresentativo dell'abominio supposto essere proprio della terra selvaggia) a trovarsi al centro di un lago oscuro: il «Lake Kurtz»⁴². Marlow vi si reca da solo, in canoa, e qui realizza la sua inadeguatezza e la sua incapacità ad esprimere verbalmente l'esperienza vissuta: «I nearly said my own last words there on the river, and I found that probably I'd have nothing to say!»⁴³.

La sceneggiatura amplifica, e sottolinea in maniera decisa, l'identificazione fisica tra i due uomini, portando l'ombra degli occhi di Kurtz a brillare nell'obiettivo della macchina da presa (che rappresenta gli occhi di Marlow stesso). «The appearance in their proper proportions of the shadow of Kurtz's eyes, which gleam luminously into the lens»⁴⁴. Non dimentichiamo che lo stesso Kurtz aveva detto a Marlow che un po' gli rassomigliava («I'm Kurtz you look like me – a little»⁴⁵). Marlow non completa la discesa nella tenebra, così come non rende giustizia al suo antagonista che gli aveva chiesto di asserire la verità. La sua bugia ha come sottofondo la voce di Kurtz che ripete in continuazione «The horror! The horror!» attribuendo la tenebra al mondo civilizzato. Affrancatosi dalla sua iniziale cecità, Marlow è ora consapevole della sua inadeguatezza e dell'impossibilità di trovare il senso e l'ultima parola esplicativa. Ma sceglie comunque di mentire.

La sovrapposizione dei dialoghi e l'utilizzo degli effetti sonori come segno d'interpunzione uditiva sono chiari elementi di derivazione radiofonica. Le influenze più importanti del mezzo traspaiono, tuttavia, dal modo in cui l'opera

³⁹) Spettacolo teatrale, diretto da Welles, che debuttò a New York il 14 aprile del 1936 (Valentinetti 1999, p. 20).

⁴⁰) Conrad 2000, pp. 122 e 136: «When the sun rose there was a white fog, very warm and clammy, and more blinding than the night. [...] Our eyes were no more use to us that if we'd been buried miles deep in a heap of cotton-wool» (trad. it. *Ivi*, pp. 123 e 137: «Al sorgere del sole c'era una nebbia bianca, caldissima e collosa, ancor più accecante della notte. [...] gli occhi non c'erano d'aiuto più che se fossimo stati sepolti a miglia di profondità sotto un mucchio di bambagia»).

⁴¹) *Ivi*, pp. 18, 19.

⁴²) Welles 1939, p. 121 (trad. mia: «Il Lago Kurtz»).

⁴³) *Ibidem* (trad. mia: «Ho quasi detto le mie ultime parole là sul fiume, e scopri che probabilmente non avrei avuto niente da dire»).

⁴⁴) Welles 1939, p. 169 (trad. mia: «L'apparizione dell'ombra degli occhi di Kurtz brilla chiaramente nell'obiettivo nella sua corretta proporzione»).

⁴⁵) *Ivi*, p. 131 (trad. mia: «Sono Kurtz, tu mi somigli – un po'»).

usa le proprietà fisiche del suono come strumento narrativo⁴⁶. L'obiettivo è riprodurre, nel film, l'estremo realismo sonoro che caratterizza le trasmissioni radiofoniche e utilizzarlo per amplificare il significato delle immagini⁴⁷. Sottolinea Rosenbaum che «the opening of the script seems particularly rich with radio devices»⁴⁸. La scena iniziale è orchestrata con pari attenzione alla macchina da presa e agli effetti acustici. Per suggerire il luogo e l'atmosfera in cui si colloca l'azione sono utilizzati gli strumenti e i congegni più diversi: la radio, i tam tam, gli ottoni, le campane delle boe, le sirene. Il jazz caratterizza Central Park e la dolce musica i ristoranti e gli alberghi. I rumori della giungla anticipano, invece, la storia di Marlow e si affiancano alla musica degli strumenti occidentali: civiltà e *wilderness* convivono nei suoni prima che Marlow inizi il suo racconto.

Un altro passaggio esemplifica la grande influenza radiofonica all'interno dello *script* wellesiano: la camminata di Marlow verso la stazione della Compagnia commerciale, lungo la quale incontra per la prima volta i nativi. Inizialmente si ode solamente un canto che somiglia ad un «mournful lament»⁴⁹, poi compare un gruppo di selvaggi incatenati ed è possibile quindi identificare la provenienza del suono. Il suono metallico dell'acciaio delle loro catene non abbandona lo spettatore nemmeno quando Marlow si allontana per dirigersi verso l'insediamento. Una volta arrivato, sentiamo la voce dei nativi trasformarsi gradualmente nel tintinnio di un pianoforte⁵⁰. Il rifugio in una consuetudine occidentale – come fuga dalla disperazione e dalla morte – si presenta nuovamente allo spettatore nel momento in cui Marlow entra nell'ufficio del manager Blauer⁵¹. Il manager chiude la porta per isolare all'esterno il lamento di un colono morente e potersi rifugiare nell'apparente ordine interno del suo ufficio. «The groans of the dying man make it difficult to work»⁵² è il commento di Blauer e potrebbe essere assunto come *Leitmotiv* di tutto ciò che Marlow ha visto e vedrà nel corso del film. Nel momento in cui il manager comincia a parlare di Kurtz, sia la colonna sonora sia la macchina da presa cospirano nel rendere le sue osservazioni irrilevanti e lasciare così spazio ai pensieri dello spettatore. La musica si richiama, in successione, alla voce del manager, al lamento del morente, al tintinnio del piano e alla scena iniziale al porto di New York. I sentimenti evocati rimandano al vuoto che la civiltà crea intorno e dentro di sé. I movimenti della macchina da presa contribuiscono a porre l'accento sulla contrapposi-

⁴⁶ Welles si avvale della collaborazione del compositore Bernard Hermann che aveva lavorato con lui nella precedente serie d'adattamenti radiofonici (Berthomé - Thomas 2000, p. 34).

⁴⁷ Cfr. Carringer 2000, pp. 137-139. Vedremo la realizzazione di tutto questo in *Citizen Kane*.

⁴⁸ Rosenbaum 1972, p. 28 (trad. mia: «L'introduzione della sceneggiatura sembra particolarmente ricca di espedienti radiofonici»).

⁴⁹ Welles 1939, p. 19 (trad. mia: «Doloroso lamento»).

⁵⁰ *Ivi*, p. 20: «Sound of the native's voice blends gradually into the tinkle of a piano which comes from the dining hall» (trad. mia: «Il suono della voce degli indigeni sfuma gradualmente nel tintinnio di un piano che proviene dalla sala da pranzo»).

⁵¹ Company Accountant nel libro conradiano.

⁵² Welles 1945 (trad. it. in Conrad 2000, p. 65: «I lamenti dell'uomo morente rendono difficile lavorare»).

zione tra l'inutile e verboso interno e la realtà esterna del colono bianco, ormai inutilizzabile dalla logica del profitto.

5. «*The perfect blending of form and substance*»⁵³

L'espedito di girare il film *Heart of Darkness* in soggettiva, senza mai mostrare il corpo di Marlow, è da Welles mutuato dal mezzo radiofonico; si può parlare, infatti, di una traduzione letterale della tecnica narrativa in prima persona dei radiodrammi⁵⁴. Inoltre, la struttura della sceneggiatura cinematografica – prologo più corpo del testo – possiede la stessa impostazione delle trasmissioni⁵⁵. I romanzi adattati alla radio, del resto, si muovono fluidamente tra narrazione e dialogo, saltando attraverso i piani spazio-temporali con la rapidità del cinema⁵⁶. La radio, infatti, concede all'attore la possibilità di interpretare diversi ruoli pur coltivando costantemente «an aural intimacy with the imaginations of the listeners»⁵⁷. L'immagine filmica, al contrario, introduce una barriera nel rapporto diretto tra artista e spettatore. Tuttavia, il progetto cinematografico di Welles non avrebbe permesso questa spaccatura e, grazie all'utilizzo della soggettiva, avrebbe ricreato lo stesso intimo legame che s'instaura tra l'ascoltatore e la voce che lo guida. Non dimentichiamo che il regista avrebbe introdotto il film, dato la voce a Marlow e interpretato il personaggio di Kurtz⁵⁸. Welles identifica il narratore Marlow con l'obiettivo della macchina da presa, così da far coincidere il suo punto di vista con quello dello spettatore. «Voleva che Marlow, al quale avrebbe prestato la propria voce, non apparisse mai in scena»⁵⁹. La macchina da presa diventa un vero e proprio personaggio (con una voce e con movimenti umani) e filma il flusso degli eventi senza tagli, come avviene nella vita reale.

Conrad e Welles sono animati dalla stessa preoccupazione di stabilire alcuni presupposti programmatici della creazione artistica e sottolineano la necessità di edificare l'opera su un principio d'addestramento estetico del fruitore. A questo proposito il prologo della sceneggiatura cinematografica possiede diversi compiti: spiegare il funzionamento della soggettiva, esplicitare la forza della comunicazione di massa e spingere alla riflessione riguardo i processi di manipolazione della stessa. L'audace presa di posizione del regista informa lo spettatore dei rischi a cui è esposto e, contemporaneamente, sfrutta gli stessi demistificati poteri nell'attuare il film. Rimanda, inoltre, all'introduzione conradiana del *Ne-*

⁵³) Conrad 1950, p. ix (trad. it., 1983, p. 1216: «Perfetta fusione di forma e sostanza»).

⁵⁴) Spadoni 1997, p. 83.

⁵⁵) Bazin 2005, p. 60.

⁵⁶) Cfr. Naremore 2004, p. 33.

⁵⁷) Spadoni 1997, p. 83 (trad. mia: «Un'intimità orale con l'immaginazione dell'ascoltatore»).

⁵⁸) In un'intervista con P. Bogdanovich, anni dopo l'abbandono del progetto di *Heart of Darkness*, Welles dichiarò che sarebbe stato «un po' troppo ovvio come Kurtz» e che ci voleva una figura un po' più romantica, «qualcuno che fosse più inatteso [...]»; ma nel 1939 la sua intenzione era di interpretare entrambi i personaggi. Cfr. Bogdanovich - Welles 1993, p. 65.

⁵⁹) Cfr. Mereghetti 1975, p. 21.

gro del «Narcissus» (*The Nigger of the «Narcissus»*, 1897) e alla sua intenzione di «to make you see»: l'azione non è semplicemente vista dallo spettatore, questi la può anche esperire grazie all'identificazione con l'obiettivo. Il suo ruolo è attivo e non riesce a sottrarsi alle spiacevoli situazioni proposte. Inconsciamente diviene complice del gioco filmico e, pur conoscendone le regole, si lascia manipolare.

Welles interpreta sia Marlow sia Kurtz per sottolineare la loro identificazione che, se nel romanzo conradiano è accennata ma non esplicitata, qui è trasformata in uno dei cardini del film, giungendo ad ipotizzare una rassomiglianza fisica tra i due. Marlow non appare mai in scena; a volte si vede la sua ombra, il suo riflesso nel vetro o le mani mentre accendono una sigaretta. Kurtz, assente per gran parte del film, compare nel *climax* del racconto. Inoltre, Welles crea un triangolo sentimentale assente nel testo fonte⁶⁰. Lo spettatore s'identifica quindi, attraverso un principio di attrazione/repulsione, con Marlow, con Kurtz/Welles e con il despota che rappresenta. Lo stesso Welles possiede una duplice posizione in questo processo, in quanto interpreta sia il personaggio posto al cuore dell'enigma da risolvere, sia Marlow.

Conrad aveva accennato al possibile ruolo politico di Kurtz come guida di un partito estremo e Welles amplia questo spunto legando il personaggio alle ideologie nazi-fasciste. Chiare allusioni a Hitler ritornano due volte all'interno dello *script*, in un momento (novembre 1939) in cui l'America è neutrale. È un'audace presa di posizione che arriva con tutta la sua forza alle orecchie e agli occhi dello spettatore, nonostante il dittatore non sia mai citato per nome. Accenni alla presunta superiorità della razza nordica (un'importante aggiunta wellesiana) vengono espressi durante la visita medica, prima che Marlow intraprenda il viaggio. Il dottore, comunicando le sue posizioni razziste «good Nordic type [...] the superior races»⁶¹, fa comicamente e tragicamente eco all'ideologia nazista. Kurtz stesso alluderà alla sua superiorità: «My race – the superior race. For them I'm more than a god. I'm every one of them. [...] I'm a whole nation's long, golden dream»⁶². Il progresso e la civiltà rappresentano il potere secondo Kurtz, il quale si ritiene il dittatore assoluto al di sopra della morale. Conosce e possiede ciò a cui gli altri cercano di arrivare.

I'm above morality. No, I've climbed higher than other men and seen farther. I'm the first absolute dictator. The first complete success. I've known what the others try to get.⁶³

Il risultato del suo “governo” non è altro che un disfacimento morale e fisico di cui lui è rappresentativo. Distruggere la naturale libertà dell'uomo, per costrin-

⁶⁰ Cfr. Mereghetti 1975, p. 21.

⁶¹ Welles 1939, p. 9 (trad. mia: «Un buon esemplare nordico [...] le razze superiori»).

⁶² *Ivi*, p. 161 (trad. mia: «Kurtz: La mia razza – la razza superiore. Per loro sono più di un Dio. Io sono ognuno di loro. [...] Io sono il lungo sogno dorato di un'intera nazione»).

⁶³ *Ivi*, p. 162 (trad. it. in Mereghetti 1975, p. 24: «Io sono al di sopra del moralismo. No, io mi sono arrampicato più in alto di qualsiasi altro uomo e ho visto più lontano. Io sono il primo assoluto dittatore. Il primo completo successo. Io ho conosciuto ciò che gli altri cercano di ottenere»).

gerlo a conformarsi al sistema istituito, non porta che morte e sofferenza, tanto per il Kurtz conradiano quanto per quello wellesiano. Ormai giunto alla fine del suo dominio e della sua esistenza, realizza il fallimento degli ideali che lo sostenevano e lo comunica a Marlow.

I'm a great man, Marlow. Really great – greater than great men before me – I know the strength of the enemy – its terrible weakness.⁶⁴

That's the game. Bury the rest of them alive. Stay on top yourself. I won the game, but the winner loses too. He is all alone and he goes mad.⁶⁵

Sia il romanzo sia la sceneggiatura portano primariamente alla progressiva scoperta del sé, delle radici primordiali e oscure sepolte sotto gli strati della cosiddetta civiltà. Ciò che Marlow scopre è la barbarie che la caratterizza. Barbarie che, inizialmente identificata nella natura ostile, si rivela essere unicamente un prodotto proprio di quel vivere civile.

La voce di Welles permette di rendere visibile la *darkness*, oscurando e decostruendo il linguaggio per lasciar filtrare in esso il buio che sta fuori. L'ascoltatore, come il lettore, può intuire e vedere senza nulla vedere, in quanto l'oggetto è il rimosso della sua coscienza e solo il silenzio (sostituito da suoni e rumori in questo caso) è il tramite ideale alla comunicazione⁶⁶.

Grazie al lavoro svolto da Welles, è possibile vedere sotto una rinnovata luce l'opera conradiana: l'obiettivo di fedeltà al romanzo è stato rispettato in tutte e tre le trasposizioni. La centralità percettiva della tecnica dello scrittore, unita alla prosa impressionista e ricca di suggestioni sonore e visive, ha avuto un'importanza fondamentale nel permettere questa sostanziale aderenza. Le modifiche e le variazioni formali si sono rivelate essere legate alle esigenze dei diversi mezzi utilizzati.

Essendo il romanzo congeniale ad un'attuazione storica e sociale, il regista apporta alcune modifiche che conducono alla ricontestualizzazione dell'opera, donandole un più ampio respiro. Spostando la cornice da Londra a New York, Marlow diviene un marinaio senza spazio né tempo. I riferimenti, mai esplicitati, ai totalitarismi europei e all'ascesa hitleriana ritornano più volte. La fascinazione dell'abominio, la perdita di «restraint»⁶⁷, il desiderio di possesso sfrenato e una presunta superiorità razziale hanno portato il Belgio conradiano e l'Europa wellesiana alla sopraffazione. Sebbene una certa critica non concordi, questo concetto viene, in entrambi, universalizzato attraverso la sottrazione dei riferimenti spaziali e l'ampliamento alle conquiste del passato.

Il regista è riuscito a donare al romanzo nuova vita rileggendo in chiave moderna un'opera che racconta gli angoli vuoti e bui dell'uomo e della società

⁶⁴ *Ibidem*: «Io sono un grande uomo, Marlow – realmente grande – più grande dei grandi uomini che sono venuti prima di me – io conosco la forza del nemico – la sua terribile debolezza».

⁶⁵ *Ibidem*: «Kurtz: Questo è il gioco. Seppellire gli altri vivi. E starsene in cima, voi stessi. Io ho vinto la partita, ma il vincitore perde anche lui. Egli è tutto solo e impazzisce».

⁶⁶ Cfr. Sertoli 1999, pp. XLIII-XLIV.

⁶⁷ Conrad 2000, p. 132 (trad. it. *ivi*, p. 133: «Ritegno»).

contemporanea (ancora oggi i *mass media* sono colmi di quella che è considerata la nuova forma d'imperialismo). Non solo una storia di corruzione morale e materiale, ma anche una parabola politica contemporanea. Conrad, *outcast* dell'Europa, pur avendo vissuto dall'interno l'esperienza dell'imperialismo, è nato e cresciuto al di fuori di quella cultura che permette la cecità e la rimozione dell'orrore che produce. Punto d'osservazione esterno al sistema osservato, il romanziere correda, quindi, l'opera di una cospicua trama di significati che permettono di comprendere ciò che l'imperialismo sia stato e sia ancora adesso. Il cuore della tenebra dove risiede Kurtz è bianco⁶⁸, la cosiddetta società civile è invece colta da Marlow come il ventre di quell'oscurità che non riconosce come propria. La distruzione della naturale libertà dell'uomo, per costringerlo a conformarsi al sistema istituito, non porta che morte e sofferenza, sia per il Kurtz conradiano sia per quello wellesiano. La menzogna finale, fedelmente al romanzo, preserverà l'apatico uomo dell'Occidente dalla *darkness* in cambio di tranquillità e benessere. Solo chi avrà consapevolmente intrapreso il viaggio al fianco di Marlow potrà intravedere la verità.

La trasposizione cinematografica non venne mai realizzata da Welles, tuttavia attraverso la sceneggiatura è possibile risalire ai suoi intenti. Inoltre, grazie al confronto con il successivo adattamento radiofonico e con il primo film realizzato (*Citizen Kane* girato nel 1940 e uscito nel 1941), è possibile riscontrare i propositi e le innovazioni elaborati per *Heart of Darkness*.

SILVIA MANZONI
silvi.manzoni@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bazin 2005 A. Bazin, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972 (trad. it. *Orson Welles*, a cura di E. Dagrada, Trento, Temi Editrice, 2005).
- Berthomé - Thomas 2000 J.P. Berthomé - F. Thomas, *Orson Welles au travail*, in C. Paquot (éd.), Paris, Cahiers du Cinéma, 2000.
- Billy 2002 T. Billy, *So Little More than Voices: Orson Welles' 1945 Radio Dramatization of «Heart of Darkness»*, «Conradiana» 34, 3 (2002), pp. 171-179.
- Bogdanovich - Welles 1992 P. Bogdanovich - O. Welles, *This Is Orson Welles*, New York, Da Capo Press, 1992.
- Bogdanovich - Welles 1993 P. Bogdanovich - O. Welles, *Io, Orson Welles*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.
- Carringer 2000 R. Carringer, *The Making of «Citizen Kane»* Berkeley, University of California Press, 1996 (trad. it. *Come Welles ha realizzato «Quarto Potere»*, Milano, Il Castoro, 2000).

⁶⁸) *Ivi*, pp. 122-123.

- Cianci 1974 G. Cianci, «*Heart of Darkness*»: il compromesso con l'ippopotamo, in A. Lombardo (a cura di), *Studi Inglesi*, I, Bari, Adriatica, 1974, pp. 167-201.
- Cianci 2000 G. Cianci, *Il modernismo e il primo novecento*, in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese: dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 164-248.
- Conrad 1950 J. Conrad, *Preface a The Nigger of the «Narcissus»*, London, Dent & Sons, 1950, pp. vii-xii (trad. it. *Prefazione a Il Negro del «Narcissus»*, in U. Mursia, a cura di, *Tutti i racconti e i romanzi brevi di Joseph Conrad*, I, Mursia, Milano, 1983, pp. 1215-1217).
- Conrad 1988 J. Conrad, *Author's Notes*, in M. Bignami (a cura di), *Joseph Conrad Author's Notes*, Bari, Adriatica Editrice, 1988.
- Conrad 1999 J. Conrad, *Nota dell'autore*, in J. Conrad, *Cuore di Tenebra*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 280, 281.
- Conrad 2000 J. Conrad, *Heart of Darkness*, Milano, Mondadori, 2000.
- Dagrada 2004 E. Dagrada, *Soggettiva*, in *Enciclopedia del Cinema*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, p. 27.
- Dagrada 2007 E. Dagrada, *Da «Heart of Darkness» a «F for Fake»*, in G. Placereani - L. Giuliani (a cura di), *My Name is Orson Welles: Media, forme, linguaggi*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 203-218.
- De Bona 1994 G. De Bona, *Into Africa: Orson Welles and «Heart of Darkness»*, «*Cinema Journal*» 33, 3 (Spring 1994), p. 19.
- Eisenschitz 1982 B. Eisenschitz, *Welles et le project «Heart of Darkness»*, «*Cahiers du cinéma*» 12 (1982), pp. 109-112.
- Giugni 2007 G. Giugni, *Welles, la voce, le parole*, in G. Placereani - L. Giuliani (a cura di), *My Name is Orson Welles: Media, forme, linguaggi*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 115-125.
- Heyer 2005 P. Heyer, *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005.
- Heylin 2005 C. Heylin, *Despite the System: Orson Welles Versus the Hollywood Studios*, Edinburgh, Canongate Books, 2005.
- Mereghetti 1975 P. Mereghetti, *Welles e Conrad*, «*Cinema e cinema*» 3, 2 (aprile-giugno 1975), pp. 20-28.
- Naremore 2004 J. Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, New York, Oxford University Press, 1978 (trad. it. *Orson Welles, ovvero la magia del cinema*, Venezia, Tascabili Marsilio, 2004).
- Rosenbaum 1972 J. Rosenbaum, *The Voice and the Eye*, «*Film Comment*» 4 (novembre-dicembre 1972), pp. 24-32.
- Sertoli 1999 G. Sertoli, *Introduzione a J. Conrad, Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1999, pp. XLIII-XLIV.

- Spadoni 1997 R. Spadoni, *The Seeing Ear: The Presence of Radio in Welles's «Heart of Darkness»*, in G.M. Moore (ed.), *Conrad on Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 78-92.
- Valentinetti 1999 C.M. Valentinetti, *Orson Welles*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Vallorani 2000 N. Vallorani, *Gli occhi e la voce: J. Conrad, «Heart of Darkness»: dal romanzo allo schermo*, Milano, Unicopoli, 2000.
- Viganò 1989 A. Viganò, *Orson Welles cuore di tenebra*, «Il Secolo XIX», 9 dicembre 1989, p. 9.
- Welles 1938 O. Welles, *Heart of Darkness*, «The Mercury Theatre on the Air», CBS, 06.11.1938.
- Welles 1939 O. Welles, «*Heart of Darknes*» scénario inédit d'Orson Welles [30.11.1939], ed. by B. Eisenschitz, «Revue Internationale d'Histoire du Cinéma», microfiches nn. 23-24 (1977), Paris, pp. 1-174.
- Welles 1945 O. Welles, *Heart of Darkness*, «This Is My Best», CBS, 13.03.1945.
- Wood 1990 B. Wood, *Orson Welles: A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1990.