

ALESSANDRA DI LUZIO

Osessione e abiezione negli stage thrillers di Patrick Hamilton

1. Patrick Hamilton, un *outsider* nell’Inghilterra tra le due guerre

Patrick Hamilton (1904-1962) è un autore di difficile catalogazione. Più giovane di Orwell di un anno, sei mesi più vecchio di Graham Greene, Hamilton non è mai stato un personaggio rappresentativo della sua epoca come i suoi più famosi coetanei, né si può affermare in alcun modo che la sua opera sia rapportabile alla produzione artistica della generazione immediatamente precedente: lontano anni luce da Bloomsbury e dai circoli letterari in generale, Hamilton è sempre rimasto un isolato nella scena letteraria e teatrale del suo tempo, mescolando malcelate ambizioni autoriali alla ricerca del successo popolare con conseguenti riconoscimenti in termini di fama e danaro. Qualche critico in tempi recenti si è sforzato di inserirlo tra i cosiddetti “Fitzrovians”, un gruppo non molto esteso di intellettuali eccentrici e dandy post-wildiani – quali Julian MacLaren-Ross, Dylan Thomas e i Sitwell – che gravitava nei pressi dell’omonima zona londinese in quegli stessi anni¹, ma a parte il fatto che uno dei suoi romanzi è interamente ambientato in un pub sito in quell’area, gli aspetti comuni alla produzione fitzroviana appaiono davvero esigui e inconsistenti. C’è anche chi ha visto in lui un ormai lontano epigono di Dickens, attento alla quotidianità e al dettaglio, al melodramma e al cinismo della vita moderna. Ma anche da questo approccio critico andrebbero prese le dovute distanze, date le sostanziali differenze storiche dei contesti produttivi di riferimento: due guerre mondiali (descritte, prefigurate, accuratamente tenute sullo sfondo, volutamente ignorate) non possono non lasciare traccia nella scrittura di un autore che – a esclusione di un’unica opera ascrivibile al filone della narrativa distopica – non si è mai scostato dai principi basilari del realismo narrativo. Patrick Hamilton ebbe un discreto successo in vita, con qualche momento non troppo duraturo di celebrità, e poté contare su un numero esiguo di estimatori tra gli intellettuali suoi contemporanei, riuscendo a fare della propria scrittura una professione. Non seppe tuttavia evitare un percorso di autodistruzione alcolica che lo avrebbe condotto all’isolamento artistico, a una morte lenta e dolorosa per cirrosi epatica, a un prematuro oblio. Nonostante abbia scritto romanzi e opere teatrali a larga diffusione popolare, oggi Hamilton può essere considerato principalmente un “authors’ author”, uno scrittore che piace agli scrittori: Doris Lessing spende parole di encomio a suo favore definendo le sue opere veri e propri “romanzi storici” della

¹ Si tratta della zona compresa fra Oxford Street, Tottenham Court Road e Great Portland Street, che deve il suo nome alla piazza settecentesca di Fitzroy Square o, secondi altri, alla Fitzroy Tavern, il più famoso pub dell’area. Nella prima metà del XX secolo Fitzrovia fu un vivace centro artistico, grazie alla presenza di studi di pittori, nonché centro della scena *bohémienne*. Per approfondimenti sul rapporto tra Hamilton e i Fitzrovians cf. GOULDING (2006).

contemporaneità², Nick Hornby ne apprezza la sottile ironia e vede in lui un maestro, Martin Amis, Iain Sinclair e Antonia Fraser si dichiarano suoi estimatori. Alcune delle sue opere, per anni fuori catalogo, sono state recentemente ridate alle stampe, suscitando reazioni generalmente positive presso il pubblico contemporaneo. Lo stesso vale per i suoi maggiori successi teatrali, che, pur non essendo mai divenuti dei veri “classici”, non smettono di suscitare di tanto in tanto l’interesse di registi e impresari. Se un timido processo di canonizzazione o semplicemente di riscoperta si è avviato, tuttavia, il traguardo è ancora lontano.

Nato nel Sussex da una famiglia assai benestante arricchitasi ai tempi della Rivoluzione Industriale, Hamilton crebbe in un contesto sociale privilegiato da genitori che potevano permettersi di dedicarsi a tempo pieno ad attività intellettuali e ricreative non remunerative: il padre, che amava definirsi “barrister and author”, non mise mai piede in un tribunale né scrisse opere letterarie memorabili, preferendo altresì dissipare il proprio denaro in giro per i pub e circondandosi di amanti e mantenute con cui trascorreva lunghi periodi lontano da casa; la madre, anch’essa scrittrice dilettante, compensò le delusioni matrimoniali votandosi prevalentemente all’educazione dei tre figli, ma dovette lottare a fasi alterne contro violente depressioni che la condussero alla fine a togliersi la vita con una dose letale di sonniferi; i figli, prosciugate ormai le rendite di famiglia, entrarono sin da subito nell’ottica di doversi guadagnare da vivere: la maggiore, Lalla, intraprese una discreta carriera d’attrice a fianco del marito Sutter Vane, drammaturgo piuttosto noto all’epoca presso i teatri londinesi e di provincia, ma morì di cancro, depressa e alcolizzata, a poco più di cinquant’anni; Bruce, il secondogenito, si dedicò alla narrativa (con qualche romanzo di limitato richiamo), all’insegnamento, trascorrendo la maggior parte della sua vita presso una scuola nelle Barbados, e al culto del più noto e geniale fratello; Patrick, infine, si consacrò unicamente alla carriera di scrittore e drammaturgo professionista, iniziando a pubblicare quando aveva poco più di vent’anni e proseguendo fino alla morte.

Il romanzo d’esordio, *Monday Morning*, vide la luce nel 1925. Incentrata su un amore infelice tra un aspirante scrittore e drammaturgo³ e una ragazza che finisce per allontanarsi da lui e sposare un altro, questa prima pubblicazione ebbe recensioni favorevoli e fu di grande incoraggiamento per l’appena ventunenne Hamilton, che si mise immediatamente all’opera per dare alle stampe l’anno successivo *Craven House*. In questo romanzo, che narra la vita quotidiana in una squallida

² Cf. l’introduzione di Doris Lessing a HAMILTON (2006 [1947], vii-xiii).

³ Nella parte centrale dell’opera Hamilton ripercorre autobiograficamente la propria iniziazione al teatro, avvenuta nel 1921 a seguito della compagnia diretta dalla sorella Lalla e da suo marito Sutter Vane. Hamilton prese parte all’allestimento del thriller comico-melodrammatico *A Case of Diamonds*, lavorando come assistente di palcoscenico e interpretando una partecina in scena. La *pièce* toccò vari teatri di provincia (principalmente Brighton e dintorni) nella speranza che un impresario facoltoso la notasse e ne proponesse un allestimento più ricco in qualche teatro del West End. Ma questo non avvenne, e conclusa la tournée Hamilton si ritrovò disoccupato. Vane gli procurò altre partecine in drammi minori, ma fu ben presto evidente che la carriera di attore poco si addiceva all’indole del cognato.

boarding-house di provincia, iniziano già a delinearci alcuni capisaldi della poetica di Patrick Hamilton, che è essenzialmente una “poetica dei vinti”: la sgradevolezza di una dimensione corale che non annulla la solitudine dell’individuo, il malessere di un’esistenza soffocata dalla rispettabilità piccolo-borghese, l’invalidità dei confini sociali, l’impulso alla prevaricazione psicologica insito in personaggi all’apparenza inoffensivi. Due anni dopo, nel 1928, Hamilton scrive *Twopence Coloured*, un vero e proprio “backstage novel”: come già nel suo romanzo di esordio, anche qui lo scrittore ci offre una accurata caratterizzazione degli ambienti teatrali inglesi dell’epoca, scegliendo come protagonista una giovane aspirante attrice. In questo periodo l’autore, già introdotto al mondo del teatro, inizia a riflettere sulla possibilità di dedicarsi direttamente alla scrittura drammatica, influenzato dalla frequentazione sempre più assidua del cognato Vane. Abbandonato il proposito di calcare professionalmente le scene, egli decide quindi di sviluppare in forma di commedia un’idea che – a sua detta – covava già da qualche tempo. E l’anno successivo, il 1929, venne portata a termine e messa in scena *Rope*, a tutt’oggi la sua opera in assoluto più nota: la *pièce* determina per Hamilton il passaggio definitivo da una incerta fase di apprendistato al riconoscimento della sua indiscussa professionalità sia da parte della critica che – soprattutto – da parte del pubblico. Da questo momento in poi Hamilton alternerà opere narrative e opere teatrali, allargando successivamente il proprio orizzonte verso la drammaturgia radiofonica e quella televisiva.

Dopo l’improvviso e inatteso successo di *Rope*, Hamilton attraverserà una fase difficile, trovandosi a combattere contemporaneamente contro due avversari: da una parte un prevedibile blocco di scrittura, causato principalmente dalle alte aspettative che la sua ultima prova aveva creato, dall’altra i primi segni di quella tendenza compulsiva all’assunzione di alcol che si sarebbe ben presto trasformata in insormontabile dipendenza. Dopo qualche mese, tra la fine del 1929 e l’inizio del 1930, Hamilton riesce tuttavia a mettere in produzione un suo secondo copione, intitolato *John Brown’s Body*. Il successo, questa volta, è modesto. Il *play* non viene neppure pubblicato, e dopo qualche tempo il manoscritto va perduto. La stessa sorte toccherà all’opera successiva, *The Procurator of Judaea* (1930), adattamento di un racconto di Anatole France. Nel frattempo lo scrittore aveva ripreso a lavorare al suo romanzo successivo, *The Midnight Bell*, uscito anch’esso nel 1929, quasi interamente ambientato in un pub. La storia del barista alcolizzato Bob, ossessionato fino alla totale dissoluzione della propria esistenza dall’amore per una prostituta senza cuore⁴, inaugura una “trilogia londinese” (con *The Siege of Pleasure*, 1932, e *The Plains of Cement*,

⁴ In quest’opera emergono diversi elementi autobiografici, con particolare riferimento al suo invaghimento giovanile e autodistruttivo per Lily, una prostituta conosciuta nel 1927. Di questa disastrosa relazione riferisce ampiamente Nigel Jones nell’ampia biografia, terminata e data alle stampe nel 1991, *Through A Glass Darkly*, riportando nel testo anche le tre lettere che la giovane aveva scritto a Patrick, modello per le missive inviate da Jenny, protagonista del romanzo, al derelitto barista. Cf. JONES (2008, 145-9).

1934) ripubblicata nel 1935 con il suggestivo titolo di *Twenty Thousand Streets Under the Sky*, e allo stesso tempo getta solide fondamenta di quello che sarà il tema dominante della scrittura hamiltoniana: il rapporto sado-masochistico e ossessivo tra due personaggi (generalmente un uomo e una donna, in ruoli alterni) che conduce, attraverso un percorso meticoloso di abiezione, sofferenza e umiliazione, alla rovina senza riscatto del personaggio più debole.

Dopo la parentesi narrativa, Hamilton torna alla scrittura drammatica con un altro *stage thriller* di successo, *Gaslight*, messo in scena per la prima volta nel 1936 e pubblicato tre anni più tardi, e un paio di testi composti espressamente per la radio. Durante la guerra l'attività compositiva dello scrittore non rallenta, sebbene per qualche tempo egli contribuisca allo sforzo bellico prestando servizio presso l'ENSA (Entertainments National Service Association), istituzione dedicata all'organizzazione di spettacoli teatrali e musicali per l'intrattenimento delle forze militari e civili. Nel 1939 vede la luce la sua amara distopia politica *Impromptu in Moribundia*, fortemente influenzata dall'ideologia marxista a cui lo scrittore si stava avvicinando⁵, mentre due anni dopo uscirà il romanzo universalmente riconosciuto come suo capolavoro: *Hangover Square*. Anche qui lo schema sado-masochistico viene riproposto attraverso una discesa nei meandri della dipendenza (dall'alcol e dall'amore), con un protagonista anti-eroe pronto a consumarsi fino all'ossessione per una donna giovane e avvenente che lo umilia, schernisce e depreda in ogni modo possibile fino a condurlo all'omicidio. In questo caso Hamilton contamina lo schema romanzesco già utilizzato precedentemente con elementi del thriller classico, azzardando altresì una modalità di scrittura che si discosta dai canoni del realismo per spingersi nei territori della sperimentazione linguistica (post-joyciana e pre-beckettiana), fattore che porterà l'opera all'attenzione di intellettuali e critici letterari che fino a quel momento non sembravano essersi accorti di lui. Sempre nel periodo bellico, Hamilton tornerà al teatro con un'opera in costume, *The Duke in Darkness* (1941), ambientata in Francia nel sedicesimo secolo e di esplicita propaganda politica, e un altro thriller (mai pubblicato) dal titolo *The Governess*, del 1944.

Nel dopoguerra, quando ormai l'alcolismo ha iniziato a minare seriamente la sua salute mentale e fisica, Hamilton tornerà ancora alla scrittura drammatica con altri due testi radiofonici e concluderà la sua carriera narrativa con un romanzo di ambientazione bellica, *The Slaves of Solitude*, del 1947, e un'ultima trilogia dedicata alla figura del diabolico e machiavellico *con-man*

⁵ L'interesse di Hamilton nei confronti del marxismo comincia a svilupparsi già all'inizio degli anni trenta, quando lo scrittore resta folgorato dalla lettura del *Capitale*, e prosegue negli anni a venire, con una esplicita adesione al comunismo. Secondo Nigel Jones, tuttavia, più che di una reale e profonda "conversione" ideologica, si trattò di una simpatia ampiamente condivisa che nasceva all'interno di una specifica temperie culturale, quella degli intellettuali che avevano da poco superato il trauma della Grande Guerra e intendevano resistere al dilagare delle destre europee. Cf. JONES (2008, 197-207).

Ernest Ralph Gorse (con *The West Pier*, del 1951, *Mr Stimpson and Mr Gorse*, del 1953, e *Unknown Assailant*, del 1955).

2. Temi e stile: elementi di teatralità nella produzione narrativa

Una produzione non sterminata, quella di Patrick Hamilton, vissuto artisticamente poco più d'una trentina d'anni, ma sufficiente a fare di lui un "autore" dotato di un proprio stile e di una poetica personale, popolata di personaggi ricorrenti (il barista, la prostituta, l'attricetta, il pensionante, la ragazza ingenua che si lascia traviare dalle cattive compagnie, il truffatore, lo scrittore fallito), di luoghi ricorrenti (il pub, la *boarding-house*, la sala da tè, il teatro, la strada), di oggetti ricorrenti (le automobili di lusso, le bottiglie vuote di gin che si annidano ovunque, il denaro risparmiato o sperperato, le lettere e i telegrammi che annunciano quasi sempre eventi infausti), di situazioni ricorrenti (gli appuntamenti mancati, i treni persi, le attese interminabili, l'incapacità di tenere fede a qualsivoglia proposito, soprattutto a quello di sobrietà). Sul piano stilistico il principio che sembra regolare l'intera opera di Patrick Hamilton è la straordinaria capacità di organizzare il discorso e il pensiero in forma di dialogo, anche laddove la conversazione è tecnicamente assente. In altre parole, non solo a Hamilton risulta particolarmente congeniale istituire situazioni dialogiche efficaci, ma anche all'interno del tessuto romanzesco e nel monologo interiore l'individuo vive quasi sempre una condizione di scissione, con due o più parti di sé che dialogano in regime di aperta conflittualità, se non addirittura di schizofrenia. In questo senso si potrebbe dire che il dialogo, lungi dal voler favorire l'aspetto comunicativo della conversazione, ne mette piuttosto in luce il potenziale distruttivo⁶.

Consideriamo, per esempio, uno dei tanti brani di *Hangover Square* in cui il protagonista si arrovella, in discorso libero indiretto, per mettere ordine nella propria mente ammorzata (dall'alcol e dalla passione per la crudele Netta) e per assemblare i frammenti della propria ossessione:

But what was this? Who was this Netta Longdon? Didn't that mean Netta? – the girl he knew – the girl he had left behind in the hotel? Of course it did! How odd. It was Netta he had to kill. And she was here in Brighton with him.
He had got to kill her because things had been going on too long, and he had to get to Maidenhead and be at peace with himself. Why hadn't he killed her before? Why did he keep putting off killing her?

⁶ Come osserva John Mepham, «the centrality of talk in Hamilton's novels (as well, of course, as in his stage plays) stems from his preoccupation with the moment of reality testing, which is usually a moment of disillusionment, a moment of bafflement at the obscurity of other people's intentions [...]. Talk is the destructive element in which characters are immersed». Cf. MEPHAM (2007, 67). Sulle strategie conversazionali in Hamilton cf. anche LABICA (2002-2003), dove vengono analizzate discrepanze e corrispondenze tra "utterance" e "meaning" in *The Slaves of Solitude*.

Yes – he remembered now. This was his great fault – he kept on putting off. Something kept on stopping him – in some extraordinary way he kept on forgetting about it and putting off⁷.

Oppure, in *The Plains of Cement*, seguiamo i ragionamenti tortuosi di Ella Dowson, frammisti a battute di dialogo – in un mirabolante equilibrismo conversazionale fatto di interrogative retoriche e *question tags* – quando cerca di decidere se accettare le *avances* del suo attempato e detestabile corteggiatore oppure continuare a servire per tutta la vita al banco di un pub accettando il proprio destino di malinconica solitudine:

Two or three months! With the warily manoeuvring, cautiously advancing Mr Eccles, she had thought of this consummation in terms of years – of tens of years! And here he had brought it down to a matter of weeks – eight weeks or less! Eight weeks only in which to make up her mind, when she thought she had the greater part of eternity.

“You see that’s why I wanted to talk about it,” said Mr Eccles, all of whose doubts now seemed to have fled. “I want to get the Ring some time next week.”

The Ring! The Ring, after eight weeks, enslavement for life – a life of Sundays in which she walked respectably round Regent’s Park with this rather elderly, rather good-looking, arch, often irritable, self conscious bowler-hatted maniac who had never rightly understood a single thought going on in her head! How could she decide such a thing in eight weeks? No – she had decided already – she could not go through with it.

“And then you’ll be really mine,” said Mr Eccles. “You needn’t think I’m going to let you go.”

“Aren’t you?” said Ella faintly. How was she going to tell him? Was ever anyone more complacent, purblind, and inaccessible? Could she write him a letter? Yes – that was an idea. She should write him a letter.

“Doesn’t the lake look lovely?” said Mr Eccles. “I shall never forget this lake.”

“Won’t you?”

“No. That was where we walked when we first *Knew*,” said Mr Eccles, giving another nudge, while Ella concentrated gropingly on a Letter. A postman alone could curb this prodigious man⁸.

O, infine, vediamo in *The West Pier* come si articola il dialogo serrato e in molte parti privo di raccordi narrativi tra l’ingenua commessa Esther Downes e il diabolico Gorse, dispensatore di facili proposte matrimoniali ovviamente truffaldine:

“But how could you marry me! It’s all so absurd”.

“What’s absurd?”

“You and me. We’re not in the same class. It’d never work”.

“What’s the difference in class?”

“Well... you’re gentleman and I’m just a shop-girl. It’s absurd”.

“Well – even if you’re right – I don’t see that it matters. If there’s one thing I’m not, it’s a snob. I think you can see that”.

“No. You’re certainly not a snob”.

“And I know that I’d be proud to have you for my wife. Anybody would [...]”.

“All the same. I still say it’s absurd”.

“And I still say it isn’t. Now will you tell me something else?”

“No”.

“Sure?”

“Yes”.

⁷ HAMILTON (2001 [1941], 166s.).

⁸ HAMILTON (2004 [1934], 459).

“You’re not enamoured of our mutual friend Ryan, for instance?”

“No”.

“Sure?”

“Yes”.

“Not that I’m against him. Let the best man win’s my motto. Have you heard from him, by the way?”

“Yes. He wrote to me”.

“What did he say?”

“He asked me to meet him on Thursday evening”.

“And are you going to?”

“I don’t know. I suppose I might as well”⁹.

Nei tre esempi sopra riportati si può facilmente intuire come mai Hamilton abbia tentato la strada della scrittura drammatica. Anzi, si può dire che i suoi stessi romanzi appaiano a volte mere trasposizioni in prosa di situazioni ad alto contenuto di teatralità, non solo perché sono quasi esclusivamente ambientati in interni, ma anche perché il dialogo prevale sull’evento: nella narrativa di Hamilton non succede quasi niente, ma i personaggi conversano o monologano interiormente sviscerando – retrospettivamente o ancora più spesso prolettivamente – ogni aspetto dell’evento che ha avuto luogo o che sta per avere luogo. Inoltre, va messa in evidenza una spiccata attenzione da parte dell’autore alla parola come componente dell’“arredo sonoro” di un luogo specifico. Come Claud Cockburn, collega e caro amico di Hamilton, ebbe modo di osservare, era una sua peculiarità riuscire a origliare le conversazioni in luoghi pubblici come se avesse dei radar da pipistrello al posto delle orecchie:

Often standing with Hamilton in a London bar our conversation would suddenly be interrupted by Patrick suffering what seemed a minor convulsion or rictus. Seeing my astonishment he would say, “But, my God, didn’t you hear what that man said; don’t you see the sort of thing he is up to? God help us.” That man in question, with his back to us, was probably seven or eight feet away but Patrick had not only heard what he said but actually interpreted it. Two or three times I rather meanly tested him on this by waiting until he had left the pub and scraping acquaintance with the stranger. On each occasion the man’s opinion proved to be precisely what Hamilton had deduced with his bat’s wing ear¹⁰.

Quelle stesse conversazioni erano poi magistralmente riutilizzate all’interno delle sue opere, non tanto per la costruzione dei personaggi quanto piuttosto per delineare un ambiente di sottofondo che risultasse sempre credibile, limitando allo stesso tempo il rischio di scivolare nel bozzettismo di maniera. Basti pensare ai frequentatori di pub che ruotano attorno alla figura di Mrs Plumleigh-Bruce in *Mr Stimpson and Mr Gorse* per farsi un’idea di questa tecnica di rielaborazione mimetica del parlato naturale.

Il teatro, infine, viene utilizzato nei romanzi di Patrick Hamilton anche per delineare un “habitat”, per definire personaggi e situazioni. Se è vero che l’approccio realistico di Hamilton non

⁹ HAMILTON (2007 [1951], 147s.).

¹⁰ L’aneddoto è riportato in HARDING (2007, 23s.).

avrebbe potuto fare a meno di includere il teatro – unica valida alternativa al pub come luogo deputato all'intrattenimento – nella sua rappresentazione della città tra le due guerre, è altrettanto vero che la conoscenza diretta dell'ambiente gli ha consentito di metterne a fuoco anche aspetti poco noti al grosso pubblico, soprattutto quegli aspetti cinici e sgradevoli, ma non per questo meno affascinanti, che lo stesso scrittore deve aver riscontrato personalmente nel corso delle sue esperienze. E così in *Twopence Coloured*, attraverso la figura della protagonista Jackie, emerge il lato più ingenuo e romantico della vita quotidiana della gente di teatro; in *Hangover Square* la spregiudicata Netta e in parte lo stesso Bone si lasciano irretire da individui tanto affascinanti quanto spregevoli che gravitano attorno ai palcoscenici; in *The Plains of Cement* Ella, al suo primo appuntamento, viene invitata a teatro dal suo attempato corteggiatore, cosa che scatena in lei infinite riflessioni circa le intenzioni dello sconosciuto; nel romanzo conclusivo della trilogia di Gorse, *Unknown Assailant*, il malvagio protagonista convince con l'inganno la giovane barista invaghita di lui a investire i risparmi suoi e del padre nelle azioni di una compagnia teatrale, della quale si finge socio. Insomma, sembra quasi che la narrazione, già di per sé fortemente improntata a una struttura dialogica, trovi la sua realizzazione più naturale in una dimensione metateatrale che consente alla conversazione di divenire *performance*, soprattutto laddove il personaggio si pone esplicitamente come un mistificatore, un simulatore (Gorse in primo luogo, ma anche Netta, Jenny, Vicki, e altri ancora). I *villains* di Patrick Hamilton sono principalmente dei “maestri della parola”, e questo emergerà ancora più chiaramente quando l'autore passerà a confrontarsi con la scrittura per la scena.

3. Superuomini e antieroi: *Rope*

Se il teatro ha quindi contribuito a connotare contenutisticamente e stilisticamente l'intera produzione narrativa di Patrick Hamilton, il suo approccio diretto alla composizione di testi drammatici caratterizzerà invece in modo specifico la fase giovanile della sua carriera, con qualche strascico tardivo di scarso rilievo. E questo per due motivi: il primo è connaturato alla storia stessa dello spettacolo, e riguarda il generale declino del teatro tradizionale nella seconda parte del ventesimo secolo, quando l'avvento delle avanguardie e delle sperimentazioni, unitamente al consolidarsi del cinema e poi della televisione come valide forme alternative di intrattenimento popolare, aveva inevitabilmente portato a un naturale decremento della produzione di *stage plays*; la seconda ragione va invece cercata direttamente nell'evoluzione artistica e personale dello scrittore, che tra gli anni trenta e quaranta viveva tutto sommato in una condizione felice, appagato nelle relazioni familiari, aperto e fiducioso nei confronti del mondo esterno, incoraggiato nelle sue ambizioni, mentre col passare degli anni l'insorgere patologico dell'alcolismo e gli stati depressivi

sempre più frequenti lo avrebbero condotto verso un solipsismo che mal si sarebbe adattato con lo sforzo sinergico necessario alla scrittura su commissione (per una compagnia, per un produttore o un impresario, per un ente radiofonico).

L'idea di scrivere per la scena nasce, come si è già detto, dalla frequentazione assidua del cognato Sutter Vane, uomo di teatro impegnato su più fronti in quanto drammaturgo, impresario, regista e attore. Dopo qualche esperienza di scarso rilievo in scena o dietro le quinte, Hamilton si cimenta direttamente con la scrittura. Benché in seguito l'autore abbia sostenuto che l'idea centrale di *Rope* gli si sia affacciata alla mente all'inizio del decennio, è innegabile che una delle fonti di ispirazione sia stato il delitto Leopold-Loeb, avvenuto a Chicago nel 1924, quando due giovanissimi studenti universitari di famiglia agiata uccisero a sangue freddo e per il puro brivido dell'avventura un ragazzo di quattordici anni che viveva nel loro stesso quartiere. Il caso fece un tale scalpore che la stampa lo ribattezzò "il delitto del secolo"¹¹. Non abbiamo notizie del modo in cui Patrick Hamilton ne sia venuto a conoscenza. Anzi, dalle sue dirette testimonianze parrebbe che ne fosse totalmente all'oscuro. Nella prefazione alla prima edizione a stampa del *play*, lo scrittore dichiarò esplicitamente:

It has been said that I have founded *Rope* on a murder which was committed in America some years ago. But this is not so, since I cannot recall this crime having ever properly reached my consciousness until after *Rope* was written and people began to tell me of it¹².

Le affinità tra il "delitto del secolo" e la storia di *Rope* sono tuttavia troppo accentuate perché ci si possa fidare del tutto dello scrittore. Lo stesso fratello di Hamilton scrive nella biografia dedicata a Patrick che l'ispirazione per il *play* fu triplice: in primo luogo la volontà di approfondire «the idea of murder for kicks» derivata dalla lettura di Nietzsche¹³; in secondo luogo, il delitto Leopold-Loeb che aveva sconvolto l'America qualche anno prima; infine, un interesse personale nei confronti di una situazione classica della fiction incentrata sul meccanismo della suspense, ovvero «the situation of a guest overstaying his welcome at a vital moment, 'the man who wouldn't go home', as he put it»¹⁴, e tutti i critici e i recensori che hanno approfondito l'argomento sembrano essere concordi. Si potrebbe dunque ipotizzare che Hamilton non abbia consapevolmente messo in scena il caso Leopold-Loeb, lavorando invece su alcune linee narrative parallele (il carattere prevalentemente

¹¹ Ciò che aveva attirato tanto l'attenzione dei media e dell'opinione pubblica era stata in primo luogo la natura gratuita del gesto, oltre alla giovane età degli assassini e alla loro appartenenza a un'elevata classe sociale; inoltre, durante il processo era emersa la natura morbosa del legame tra Leopold e Loeb, che probabilmente intrattenevano una relazione omosessuale. Per approfondimenti sul fatto di cronaca e sulle sue interpretazioni presso la stampa dell'epoca si rimanda alla lettura di BARILLARI (2006, 10-82).

¹² La citazione è riportata in JONES (2008, 163).

¹³ È possibile che lo stesso titolo dell'opera sia stato suggerito a Hamilton da un aforisma di Nietzsche che recita: «L'uomo è una corda, annodata tra l'animale e il superuomo – una corda tesa sopra un abisso». Cf. NIETZSCHE (2005 [1883-1885], 30).

¹⁴ HAMILTON B. (1972, 55).

malvagio dell'adolescente di buona famiglia che gode nel perpetrare angherie ai danni dei più deboli¹⁵, l'ideologia del superomismo nietzschiano da cui di sicuro in quel periodo Hamilton era stato affascinato, l'ossessione per la rispettabilità e le buone maniere di una certa società medio-borghese nelle ritualità legate al cibo e alla conversazione, la persecuzione come modello narrativo) che sarebbero confluite nel testo del dramma.

L'opera è suddivisa, in accordo con le convenzioni dell'epoca, in tre atti, con un'unica scena e una rigida continuità di azione tra un atto e l'altro. Nelle *stage directions*, ampie e accurate sia per la caratterizzazione dei personaggi che per la descrizione delle scenografie, Hamilton si preoccupa di esplicitare la sua scelta dicendoci all'inizio del secondo e del terzo atto che «the scene is the same as before, and no time has elapsed», fornendo altresì indicazioni per la continuità sonora dell'azione («The offstage gramophone takes up where it left off»), e ribadendo con un 'Nota Bene' lo stesso concetto all'interno delle didascalie introduttive.

La scena è così descritta:

A room at the first floor of the house in Mayfair shared by Brandon and Granillo. Eight-forty p.m.

The room is a combination of a study and a drawing-room. At the back, R, there are long French windows. There is a door L, next to a fireplace, which has a mirror above it and books and a box of cigarettes on the mantelpiece.

The room is furnished in a luxurious and faintly bizarre manner and on no discernible model. Nevertheless, there are really many good things about if you care to look for them. To the left of the French windows is a fine grandfather clock. Next L, against the wall, is a wireless set. Next, a large divan. DL are an armchair and a small table with an ashtray on it. In the UR corner is a baby grand piano, with stool. Against R wall is a sideboard with glasses and drinks on it, and a pair of silver nutcrackers. There is a table DR with a lamp and a book on it; to the L of this table is an armchair. DC is a large chest. There is a telephone.

The heavy curtains and all the room's upholstery are red.

The CURTAIN rises. The clock stands at eight-forty at night. (NB: The action of the play is continuous, and the fall of the curtain at the end of each act denotes the lapse of no time whatever). The red curtains are open and there is a fire burning in the grate, but this is not discernible at first. The room is completely darkened save for the pallid gleam from lamplight in the street below, which comes through the window. Against this are the silhouetted figures of Granillo and Brandon¹⁶.

Ciò che emerge immediatamente a una prima lettura di queste indicazioni sceniche è la straordinaria minuziosità con cui Hamilton, che all'epoca era tutt'altro che un consumato uomo di teatro,

¹⁵ Nei testi biografici dedicati a Patrick Hamilton si racconta che negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza lo scrittore frequentò una serie di scuole maschili più o meno prestigiose organizzate in base a principi di rigida disciplina da parte degli istitutori e impunita sopraffazione gerarchica tra gli allievi, costretti spesso a subire ogni genere di violenza psicologica e in certi casi fisica. Non ci è dato sapere quanto Hamilton sia stato provato dall'esperienza scolastica, ma a un certo punto raccontò a casa «what really went on in the dormitories of Colet Court once the light went out. Mass masturbation, individual and reciprocal, was the order of the day, or night. The ringleaders were the older boys who invited the younger ones to join them in bed behind curtains made from rigged-up sheets. Any resistance was met with intimidation and bullying», cf. JONES (2008, 50). Sull'argomento si rimanda anche a HARDING (2007, 4).

¹⁶ L'edizione di riferimento è una "acting edition" pubblicata nel 2003 per i tipi della Samuel French di Londra. La citazione è a p. 1.

introduce il suo testo. Non solo l'esordiente drammaturgo offre dettagli extrascenici che, pur non "significando" nulla a livello visivo, possano favorire la creazione di una certa atmosfera (la collocazione dell'appartamento nella zona di Mayfair, per esempio), ma arreda lo spazio scenico coniugando "lusso" e "bizzarria", disseminando cioè in modo uniforme elementi che comunichino agiatezza economica e conservatorismo (il camino con lo specchio, l'orologio a pendolo, il pianoforte, i libri) accanto a elementi che denotano invece una certa "modernità" giovanile (la radio, il telefono, il mobile bar ben fornito). Nel centro esatto della scena, Hamilton colloca la cassapanca. Anche nell'uso dei colori e della luce egli impiega con una certa disinvoltura le convenzioni degli *stage thrillers*, privilegiando l'uso del rosso per tende e tappezzeria e prescrivendo l'utilizzo del contrasto interno-esterno da ottenersi tramite una fioca luce chiaroscurale proveniente dalla strada. Dopo la descrizione della scena, Hamilton passa alla caratterizzazione dei personaggi, otto in tutto, compresi i minori. I due assassini sono Wyndham Brandon e Charles Granillo. Il primo è «tall, finely athletically built, and blond», è vestito con sobria eleganza e indossa un panciotto a doppio petto e pantaloni senza risvolto. Ha gli occhi azzurri, un bel viso, labbra ben disegnate, una voce riccamente e sapientemente modulata. Le note di Hamilton su di lui trascendono i dati puramente descrittivi per fornire una sorta di profilo psico-caratteriale del personaggio, includendo la naturale reazione che un siffatto individuo potrebbe provocare nel pubblico:

He is plainly well-off and seems to have used his money in making a fine specimen of himself instead of running to seed. He is almost paternal with everyone he addresses, and this seems to arise from an instinctive knowledge of his own good health, good looks, success and natural calm, as opposed to the harassed frailty of the ordinary human beings. This, however, brings him at moments to an air of vague priggishness and self-approbation, and this is the one reason why you cannot altogether like him¹⁷.

Anche il profilo di Granillo è accurato, ma meno approfondito sul piano psicologico:

He is slim, not so tall as Brandon, expensively and rather ornately dressed in a dark blue suit with four-pocket waistcoat. He wears a diamond ring. He is dark. A Spaniard. He is enormously courteous, something between dancing-master and stage villain. He speaks English perfectly. To those who know him fairly well, and are not subject to Anglo-Saxon prejudices, he seems a thoroughly good sort¹⁸.

Il *play* vero e proprio ha inizio nell'oscurità più totale, con un rumore secco che inizialmente lo spettatore non riesce a decifrare con esattezza, ma che presto comprenderà essere lo schianto provocato dal coperchio della cassapanca che si chiude. I due personaggi sono dietro di essa. Già dalle prime battute è evidente allo spettatore che in quella stanza è stato appena consumato un delitto e che il corpo è stato occultato dentro il mobile. Le prime azioni e soprattutto le rispettive

¹⁷ HAMILTON (2003 [1929], 1).

¹⁸ *Ibid.*

reazioni delineano immediatamente i tratti distintivi dei due: sicuro di sé e spavaldo il primo, fragile e instabile il secondo. Brandon, infatti, fa per accendere la lampada dopo aver chiuso bene le tende, ma Granillo reagisce in modo concitato e scomposto, pregandolo di spegnerla e accendendosi nervosamente la prima di innumerevoli sigarette che fumerà nel corso dell'opera, nel tentativo di tenere sotto controllo la propria agitazione.

Il dialogo iniziale stabilisce sia l'argomento del dramma (l'omicidio come una delle Belle Arti) sia la relazione tra i due personaggi: Brandon è l'ideatore e l'esecutore del delitto, Granillo solo un complice passivo. Non è un caso se il primo si esprime alla prima persona singolare, mentre l'altro risponde a monosillabi o cerca la condivisione attraverso una prima persona plurale che non viene però raccolta dal suo interlocutore:

GRANILLO: You fully understand, Brandon, what we've done?

BRANDON: Do I know what I've done?... Yes. I know quite well what I've done. (*His voice becomes rich, easy, powerful, elated and yet withal slightly defiant*). I have done murder.

GRANILLO: Yes.

BRANDON: I have committed murder. I have committed passionless – motiveless – faultless – and clueless murder. Bloodless and noiseless murder.

GRANILLO: Yes.

BRANDON: And immaculate murder. I have killed. I have killed for the sake of danger and for the sake of killing. And I am alive. Truly and wonderfully alive. That is what I have done, Granno¹⁹.

In poche battute Hamilton sembra dunque annunciare allo spettatore l'essenza stessa del dramma e i suoi meccanismi di progressione: il crimine gratuito compiuto da Brandon – con la complicità di Granillo – assume le sembianze di un thriller non già secondo lo schema del *whodunit*, bensì secondo quello più raffinato della *suspense*. A Hamilton non interessa il fatto in sé (l'omicidio avviene praticamente fuori scena e non è prevista la presenza di un attore a interpretare la vittima) né la tensione drammatica precedente o le cause scatenanti, bensì tutto ciò che sta tra l'evento (palese agli occhi e alla coscienza dello spettatore) e il suo svelamento. Del resto Brandon dice esplicitamente che l'omicidio viene compiuto «for the sake of danger». Non c'è dunque da stupirsi se un fervido estimatore della suspense narrativa quale Alfred Hitchcock, che aveva avuto modo di assistere alla *pièce* del suo connazionale in un teatro londinese nell'anno stesso di esordio, si sia entusiasmato all'idea di adattarlo per il grande schermo²⁰.

Dopo le premesse e la presentazione dei protagonisti, Hamilton dà inizio all'azione riassumendo per voce di Brandon quanto avvenuto nel pomeriggio (l'incontro pianificato con la

¹⁹ *Ibid.* 3.

²⁰ Sull'adattamento di *Rope* da parte di Alfred Hitchcock si rimanda al prezioso ed esauriente volume di BOSCHI (2009), nel quale oltre a una minuziosa ricostruzione delle vicende compositive e produttive, si propongono interessanti prospettive critiche – relative al film di Hitchcock, ma in parte riscontrabili anche nel *play* di Hamilton – sulle implicazioni omosessuali dell'opera e sull'influenza della filosofia nietzschiana sul testo e sul film.

vittima, il pomeriggio al Coliseum Music Hall, l'invito a casa con strangolamento, l'occultamento del cadavere nella cassapanca) e dicendoci che di lì a poco il luogo del delitto si sarebbe trasformato nell'accogliente sede di un cocktail party tra amici (comprendenti il padre della vittima, una sua anziana zia, la sua amica più cara, un conoscente loro coetaneo e un altro amico poeta, di una decina d'anni più vecchio di loro), dopo il quale i due assassini, caricata la vittima nel bagagliaio della loro auto, sarebbero partiti per Oxford e si sarebbero sbarazzati in tutta tranquillità del pesante fardello. Nonostante le perplessità del pavido Granillo rispetto all'opportunità di ricevere ospiti, Brandon è talmente eccitato all'idea da sostenere che «the entire beauty and piquancy of the evening will reside in the party itself», sottolineando altresì che la presenza di persone affettivamente vicine alla vittima avrebbe accentuato «the entire macabre quality of the evening». Quanto al brivido del pericolo, sarebbe stato il poeta Rupert Cadell a rappresentare l'unico degno antagonista di Brandon, l'unica mente brillante in grado di smascherare i colpevoli in quanto capace di comprendere la vertigine intellettuale e il "lato artistico" di quello scellerato atto delittuoso. Due piccoli eventi apparentemente di scarso rilievo hanno luogo in questa fase iniziale: prima squilla il telefono, e Granillo risponde con voce concitata senza riuscire a sentire chi c'è dall'altra parte ma lasciando trasparire chiari segni di panico, poi cade in terra il biglietto del Coliseum Theater che era stato della vittima, e Brandon decide di affidarlo a Granillo perché lo occulti alla vista degli ospiti ormai in procinto di arrivare. Questi due elementi – sonoro il primo, visivo il secondo – saranno utilizzati nel corso della *detection* per giungere allo smascheramento dei colpevoli.

Con l'arrivo del cameriere Sabot le perplessità di Granillo vengono messe a tacere, e l'organizzazione della festa ha inizio. Lo humour nero e il gusto del macabro raggiungono il culmine quando Brandon ordina al cameriere che le vivande siano imbandite non sulla tavola, bensì sulla cassapanca stessa. Giungono gli ospiti: Kenneth Raglan è il primo. Hamilton ce lo descrive senza mezzi termini «fair, simple, good-looking, shy, foolish and good». A seguire, arriva Leila Arden, che, al pari di Raglan, «is young, good-looking, and has no ideas». I due giovani ospiti accettano subito il primo cocktail: Gin and It. Si tratta di un tipico drink in voga all'epoca e menzionato in tutte le opere di Patrick Hamilton, ottenuto miscelando sette parti di gin e tre di vermouth rosso. Nel corso della *pièce* i personaggi assumeranno ingenti quantitativi di superalcolici, in modo sempre più compulsivo. Quando tutti gli ospiti avranno lasciato la casa a esclusione dei due coinquilini e di Rupert Cadell, gli intervalli tra un cocktail e l'altro diventeranno sempre più brevi: Granillo beve fino a raggiungere uno stato di ubriachezza incontrollabile per

rilassare la tensione, Brandon e Cadell invece utilizzeranno l'alcol come "farmaco"²¹ per conservare e perfino potenziare la lucidità richiesta dalla situazione.

Dopo i due giovani, che cominciano a conversare di argomenti frivoli e della massima superficialità, il campanello annuncia l'entrata in scena di Johnston Kentley e di sua sorella, Mrs Debenham. Il primo è un «decidedly pleasant old gentleman, slightly bent, old for his years, with clear grey eyes, slow-moving, utterly harmless, gentle and a little listless», mentre sua sorella è «tallish, plainly dressed, has been widowed long, is very plain, about fifty [...], completely a nonentity». Quest'ultima è praticamente una comparsa, quasi un elemento della scenografia: pronuncia in tutto otto battute, concentrate nel primo atto (nell'ordine, "Yes!", "Oh, yes, please", "Yes, please", "Oh, yes!", "No, I don't...", "Oh, yes. Decidedly", "Oh, I really couldn't say", "I beg you pardon") e incarna un certo tipo di personaggio salottiero ben rappresentato nel teatro dei decenni precedenti (nelle commedie di Oscar Wilde, in primo luogo) ma qui privato di quella *verve* comica e di quella capacità insuperabile di utilizzare torrenti di parole per non esprimere alcunché²².

Il cocktail party a questo punto entra nel vivo: si conversa di spettacolo (con riferimento al Music Hall dove la vittima avrebbe trascorso il pomeriggio prima di convergere a casa di Brandon e Granillo, dove è difatti atteso), di cinema (con riferimento a star dell'epoca come John Gilbert, William Powell, Ronald Colman, Joan Crawford), di libri (l'occasione stessa per il party sarebbe data dal fatto che Brandon vuole mostrare ai suoi ospiti alcuni preziosi volumi di una biblioteca recentemente ricevuta in eredità), di musica (classica e da ballo), di cibo (insolitamente servito sulla cassapanca, particolare che viene notato e commentato da tutti gli ospiti, e che inizialmente viene registrato come pura eccentricità). In un'unica scena e con tutti i personaggi presenti, Patrick Hamilton riesce in qualche modo a frammentare l'azione, a operare una sorta di montaggio (sonoro e visivo) che deve necessariamente essere attuato dallo spettatore stesso seduto in sala. In altre parole, sul piano del suono Hamilton opera una giustapposizione tra il chiacchiericcio insignificante di Leila, Raglan, Mr Kentley e Mrs Debenham e le battute dei tre protagonisti, che delineano in modo sempre più netto la loro posizione rispetto alla situazione: Granillo parla poco, sempre in modo concitato, sta sulle difensive e tende a rispondere con domande alle domande che gli vengono poste; Brandon ostenta calma e giovialità, senza però mai perdere di vista il compagno per evitare che possa commettere passi falsi; Cadell alterna toni circospetti e inquisitori, somministrando

²¹ La stessa idea comparirà anche in *Gaslight*, dove il whisky, definito «instantaneous removal of dark fears and doubts», viene offerto alla protagonista dall'eroe perché possa meglio affrontare la situazione difficile che sta per delinearci. Molta bibliografia critica dedicata a Patrick Hamilton individua nell'alcol (e nell'alcolismo) l'elemento unificante e caratterizzante dell'intera sua opera. Si vedano per esempio MCKENNA (1994); WARD (2001); WIDDOWSON (1978).

²² Nell'adattamento hitchcockiano il personaggio della vedova Debenham, che viene ribattezzata Athwater e non è più la sorella bensì la cognata del padre della vittima, recupera parte di questa *verve* logorroica post-wildiana, partecipando attivamente al dialogo e contribuendo spesso a creare quel brusio di sottofondo contro il quale invece si stagliano, in "primo piano sonoro", le battute dei protagonisti.

piccoli interrogatori qua e là, a una lucida affabilità sociale. Inoltre, sempre sul piano sonoro, Hamilton utilizza un grammofono fuori scena (non visibile dal pubblico ma ben udibile) come elemento di dilatazione dello spazio claustrofobico del salotto, che servirà principalmente ad allontanare dal palcoscenico alcuni personaggi senza farli realmente uscire dall'azione. Infine, l'autore adotta la classica convenzione di ogni thriller che si rispetti che consiste nell'utilizzare alcuni rumori – lo squillo penetrante del telefono e del campanello, il rombo assordante dei tuoni all'esterno – come elementi ansiogeni di immediato effetto²³.

Sul piano visivo l'autore conduce lo spettatore a isolare degli oggetti dallo sfondo, per attirare su di essi la loro attenzione: in primo luogo la cassapanca, collocata sin dall'inizio al centro e in primo piano; a metà circa del primo atto il biglietto del Music Hall, che spunta dal taschino di Granillo e viene poi notato e successivamente sottratto con destrezza da Cadell. Attorno a questi due oggetti si articola il meccanismo della suspense: lo spettatore sa benissimo che dentro la cassapanca c'è il cadavere di Kentley e che il biglietto rappresenta una prova della colpevolezza dei due padroni di casa (i quali dichiarano di non aver mai messo piede in quella sala), e quindi dovrà “soffrire” con Brandon e Granillo e “indagare” con Cadell per portare a galla la verità.

Alla fine del primo atto, dunque, la questione sembrerebbe già risolta o comunque di facile risoluzione: i sospetti di Cadell, sorti già prima che il party abbia inizio (era stato lui, infatti, a telefonare e a udire la voce isterica di Granillo), sono diventati ormai quasi una certezza con l'acquisizione della prova rappresentata dal biglietto e con il mancato rientro a casa del giovane Kentley, informazione che perviene agli ospiti tramite una telefonata della signora Kentley²⁴. A Rupert Cadell basterebbe aprire la cassapanca per portare a conclusione il suo ragionamento. Ma il gioco che si istituisce tra assassino e inquisitore è talmente inebriante (non tanto per l'inquisitore quanto per l'assassino stesso, il quale, non dimentichiamo, aveva commesso il delitto «for the sake of danger») che si rendono in effetti necessari altri due atti per giungere alla confessione del crimine. La suspense è ulteriormente amplificata dalla continuità drammatica che *Rope* istituisce

²³ La sperimentazione dell'elemento sonoro nell'ambito del teatro porterà Hamilton successivamente a riflettere sulle possibilità di utilizzare la *voice-over*, espediente adottato dal cinema quasi in contemporanea rispetto all'avvento del sonoro, anche sulle scene. Dopo aver assistito nel 1935 alla proiezione di *Strange Interlude* (1932), un film di Robert Z. Leonard tratto dall'omonima *pièce* di Eugene O'Neill che si fonda sulla contrapposizione tra dialogo e monologo interiore, Hamilton decise infatti di sviluppare una *murder story* «exciting and suspenseful but not specially venturesome» che utilizzasse lo stesso principio: la sua idea era quella di portare il monologo interiore in teatro attraverso degli altoparlanti che diffondessero in sala una voce registrata con i pensieri dei personaggi. Hamilton riuscì a completare il copione, ma poi non ne fu soddisfatto e lo passò al fratello, che aveva una certa dimestichezza con la narrativa poliziesca e con il thriller in generale, perché lo sistemasse. Bruce apportò delle modifiche sostanziali al testo (eliminando l'espediente della voce registrata), ma alla fine entrambi persero interesse nel progetto, che fu definitivamente accantonato. Dei due copioni – quello di Patrick e quello di Bruce – non resta traccia. Cf. JONES (2008, 212).

²⁴ Il fatto che il giovane Kentley non fosse atteso al party è stato considerato un errore nella coerenza generale dell'opera. Alfred Hitchcock rilevò l'incongruenza e vi pose rimedio nella sceneggiatura del suo *Rope*, includendolo nella lista degli invitati e aggiungendo così ulteriori elementi di suspense legati alle scampanellate e alle telefonate.

mediante l'abolizione di qualunque interruzione o pausa nella vicenda. Vediamo infatti, di seguito, come si conclude il primo atto e come si apre il secondo:

BRANDON: Um? (*he pokes the fire during the following*)

RUPERT: I have just thought of something rather queer.

BRANDON: Something queer. What's that?

RUPERT: All this talk about rotting bones in chests... (*he gazes lethargically into the distance*
Brandon stands up, poker in hand, and looks at Rupert.

The gramophone is suddenly heard again, together with a great guffaw of general laughter.

CURTAIN

ACT II

The scene is the same as before, and no time has elapsed. The offstage gramophone takes up where it left off

BRANDON (*in the same attitude*): Talking about rotting bones in chests, Rupert?

RUPERT: Yes²⁵.

L'idea di annullare le cesure spazio-temporali tra i tre atti convenzionali sortisce l'effetto di esasperare l'impianto claustrofobico della *pièce*, riproducendo nella drammaturgia stessa l'accerchiamento sempre più serrato da parte dell'inquirente nei confronti degli indagati; costringendo lo spettatore a "pedinare" i personaggi in scena senza mai perderli di vista, Hamilton lo costringe a cambiare in continuazione il focus dell'identificazione: se infatti a livello morale e ideologico lo spettatore è portato a condividere la posizione di Rupert Cadell, la messa in scena e le stesse battute del dialogo, che aggravano di minuto in minuto il rischio di smascheramento, sembrerebbero invece renderlo più partecipe delle sorti di Brandon e Granillo, i quali da carnefici si trasformano via via in vittime della *prosecution/persecution* ossessiva del loro mentore. In tutto questo, chi sta sulla corda – è il caso di dirlo – è quindi soprattutto lo spettatore, che deve dividersi in due, schierarsi per partito preso dalla parte del Bene ma allo stesso tempo riconoscere che Rupert Cadell non è tutto sommato un personaggio completamente candido e innocente²⁶. Anzi, se già dall'inizio Brandon lo definisce «the one man alive who might have seen this thing from our angle, that is the artistic one», con il procedere della *pièce* – e in particolare nel drammatico finale – il concetto sarà ribadito dall'assassino, che cercherà di attribuirgli in qualche modo la responsabilità morale del crimine per convincerlo a concedergli *in extremis* la possibilità, per così dire, di tagliare la corda. Nel confronto finale tra Brandon e Rupert, se da un lato si stempera l'ambiguità di quest'ultimo (che a questo punto non dimostra più alcun compiacimento nell'aver portato a

²⁵ HAMILTON (2003 [1929], 30s.).

²⁶ L'unità di tempo e di luogo utilizzata da Hamilton in *Rope* sarà forse la molla che farà scattare in Hitchcock l'idea di trasporre questo espediente sul grande schermo, azzardando una soluzione stilistica considerata dai più alla stregua di una insensata bizzarria senza precedenti: un'unica sequenza lunga quanto l'intero film. Per approfondimenti, si rimanda a BOSCHI (2009, 149-212).

compimento il gioco del gatto col topo), dall'altro si accentua la filiazione ideologica dell'operato dei due giovani rispetto ai precetti impartiti loro da Rupert:

BRANDON: Now, listen, Rupert. Listen. I have done this thing. I and Granno. We have done it together. We have done it for – for adventure. For adventure and danger. For danger. You read Nietzsche, don't you, Rupert?

RUPERT: Yes.

BRANDON: And you know that he tells us to live dangerously.

RUPERT: Yes.

BRANDON: And you know that he's no more respect for individual life than you, and tells us to live dangerously. We thought we would do so – that's all. We have done so. We have only *done* the thing. Others have talked. We have done. Do you understand?

RUPERT: Go on.

BRANDON: Listen, Rupert, listen. You're understanding, I think. You're the man to understand. Now apart from all that – quite apart – even if you can't see how we – look at it, you'll see that you can't give us up. Two lives can't recall one. It'd just be triple murder²⁷.

Il “transfert di colpa” si articola qui secondo una sorta di catena: dall'esecutore materiale Brandon si passa alla coppia assassina (e in questo caso Brandon ripristina volentieri la prima persona plurale che in apertura aveva sdegnosamente rifiutato sostituendo l'«I have done murder» iniziale con un più cauto «I and Granno. We have done it»), poi la responsabilità del gesto criminale viene attribuita al “mandante” Rupert e infine, indirettamente, all'ispiratore Nietzsche. E nel finale vero e proprio Hamilton non ci risparmia un ulteriore passaggio: Rupert Cadell ammette in parte le proprie colpe, ma a sua volta trasferisce la causa di tutto l'accaduto nel «very queer, dark and incomprehensible universe» che avvolge la vicenda²⁸. In *Rope*, del resto, ci viene esplicitamente detto che il poeta, lievemente invalido, è un reduce della Prima Guerra Mondiale, che ha finito per sviluppare le proprie teorie filosofiche sulla lotta tra il bene e il male e sul valore della vita umana proprio a seguito dell'esperienza traumatica vissuta al fronte, esperienza che i due rampolli di buona famiglia non hanno certo condiviso. In altre parole, se Cadell può essere giustificato nella propria ideologia nichilista, lo stesso non vale per i suoi giovani seguaci. Il tono amaro e pessimistico del finale, con un lunghissimo monologo che sembra stemperare in tragedia il tono tutto sommato prevalentemente umoristico del dramma, lascia intravedere il futuro ancora più cupo che si

²⁷ HAMILTON (2003 [1929], 63).

²⁸ Il ricorrere dell'aggettivo “queer” nel dramma di Patrick Hamilton, non ha alcun rapporto con l'accezione moderna del termine (che sostanzialmente nel corso del tempo da “strano, bizzarro” è divenuto sinonimo di “omosessuale”), benché uno dei filoni interpretativi più solidi – del testo di Hamilton ma ancor più dell'omonimo film di Hitchcock – si articoli proprio nell'ambito della recente critica di orientamento Gay and Queer. Per approfondire questo aspetto, si rimanda ancora a BOSCHI (2009, 65-91). Quanto alle considerazioni su Hamilton e l'omosessualità, ricaviamo da testimonianze dirette (riportate in JONES [2008, 99, 344]) che lo scrittore si professava apertamente ostile a qualunque forma di omofobia, annoverando tra i suoi amici e conoscenti numerosi omosessuali dichiarati. Sebbene la possibilità che Brandon e Granillo siano una coppia di fatto non sia esplicitamente suggerita dal testo, il sospetto che il dramma venisse recepito in tal senso doveva almeno aver sfiorato l'autore, se è vero che – come il fratello Bruce riporta in *The Light Went Out* – Hamilton aveva scelto come interprete per Brandon l'imponente Brian Aherne perché «his powerful masculinity was needful for *Rope* is, rather curiously, apt to seem like a play about homosexuals», cf. HAMILTON B. (1972, 57).

preannuncia all'orizzonte. In questo senso l'omicidio dei due giovani ai danni del loro compagno di studi è stato anche interpretato in chiave politica, come prefigurazione di quanto sarebbe avvenuto in Europa e nel mondo nel decennio successivo. Brandon e Granillo sarebbero dunque l'emblema di una mentalità che stava in quell'epoca germogliando e che soltanto nel nazismo sarebbe sbocciata pienamente²⁹.

Non c'è da stupirsi se la ricezione della *pièce* all'epoca, entusiastica da parte del pubblico e anche della critica, abbia poi creato notevoli perplessità rispetto alla sua eventuale divulgazione presso un pubblico "popolare" cui sarebbero mancati gli strumenti per comprenderne il significato più profondo. Infatti il primo allestimento di *Rope*, che andò in scena il 3 marzo 1929 allo Strand Theatre di Londra a opera della compagnia dei Repertory Players, fu acclamato a tal punto da spingere l'impresario Reginald Denham a spostare la produzione all'Ambassador Theatre, dove debuttò il 25 aprile dello stesso anno e restò in cartellone per ben sei mesi. Hamilton, da scribacchino semisconosciuto quale era all'epoca, si era trovato improvvisamente a essere ricco e famoso, raggiungendo un successo che mai più per il resto della sua vita avrebbe eguagliato. Ma quando di lì a circa un anno il drammaturgo decise di trarre dal suo testo un adattamento radiofonico, le proteste non tardarono a farsi sentire. Un critico del *Morning Post*, per esempio, quando il caposettore della BBC Val Gielgud mandò in onda nel dicembre del 1931 una "pre-transmission", ovvero un breve trailer del radiodramma nel quale si consigliava di «send the children to bed and lock granny in her room», scrisse un articolo alquanto allarmato (intitolato *Bringing Horrors to the Home*), esprimendo il proprio timore che un'opera moralmente discutibile come *Rope* (definita «disgusting» e «gruesome») avrebbe potuto spingere qualche sprovveduto all'emulazione, trattandosi di

a psychological study of two neurotic youths who murder a harmless companion, put him in a chest, and subsequently hold a cocktail party in the room, some of the party sitting on the chest [...]. The play had a successful run – there is of course a section of the public which enjoys the degenerate; no one wishes to interfere with their pleasure. It is, however, quite another matter to broadcast this sort of stuff into millions of homes³⁰.

²⁹ In un articolo apparso sul *Times Literary Supplement* subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale e intitolato *The Strange Case of Patrick Hamilton*, un critico osserva che *Rope* – così come il successivo *stage thriller Gaslight* – travalica i confini del sensazionalismo insiti nel genere stesso perché sa mettere a fuoco un sottotesto più profondo che traspare tra le righe, con particolare riferimento all'imminente avanzata del totalitarismo in Europa. Le «prophetic qualities» del *play*, che utilizza il modello del «sadistic excitement» per proporre una lucida analisi di quelle che erano le «social prevailing currents» dell'epoca, sarebbero pertanto innegabili. Ampii stralci di questo articolo sono riportati in JONES (2008, 168). Sulla lettura delle opere giovanili di Hamilton come espressioni del disagio e della nevrosi del suo tempo, si rimanda anche a WIDDOWSON (1978, 117-37). Widdowson rileva che Hamilton, «like so many others of his generation, registers in the private, personal crises of individuals and small groups, the inner stagnation and decay of his own class in the twentieth century, and its responsibility for the hag-ridden condition of contemporary civilization» WIDDOWSON (1978, 117).

³⁰ L'articolo è riportato in JONES (2008, 184s.).

Patrick Hamilton ritenne opportuno difendere il proprio *play* d'esordio da simili infamanti accuse con una replica apparsa di lì a qualche giorno su un'altra testata, *The Standard*:

The idea of the play is murder as a fine art. It is less gruesome than the average stage thriller. A murder certainly happens, but the listener learns the fact only by suggestion. If the BBC warning makes people think that they are going to hear something disgusting, they will be disappointed. I wrote it as a thriller, but some people seem to be taking it seriously³¹.

Quando infine il radio-play andò in onda, il 18 gennaio del 1931, il verdetto dei critici fu decisamente favorevole. Il talento drammatico di Hamilton fu riconosciuto quasi all'unanimità. Qualche giorno dopo, il 24 gennaio, l'autore stesso intervenne nel dibattito che da ormai un mese infuriava attorno al suo dramma per il teatro e per la radio con un articolo sul *Sunday Referee* elaborando alcune interessanti riflessioni sul thriller come genere di finzione:

For the true thriller, after all, is something that can be traced back, like poetry, to the childhood of both the race and each individual, and [...] is really nothing but the grown-up sequel to the fairy-tale. This is the final proof of its harmlessness. Let the squeamish consider the appalling drama and horrors of, say, an ogre consuming daily the thumbs of little children! Or of a little girl making slow the realisation that her grandmother is not her grandmother at all but a wolf... And yet in childhood we pestered our mothers and nurses to repeat and pile up those delicious horrifications, and they considered it the most gentle and health-giving bedside transaction to comply³².

Con un linguaggio semplice e diretto Patrick Hamilton istituisce qui un innegabile parallelismo tra il valore formativo e terapeutico del racconto fiabesco, da sempre considerato indispensabile aiuto nel processo di crescita e di acquisizione dell'identità adulta di ogni individuo, e il genere "moderno" del thriller, che ne costituirebbe dunque la naturale evoluzione. E a ben vedere non sono pochi gli elementi o oggetti facilmente etichettabili come "fiabeschi" che l'autore dissemina nel suo plot di intrigo e assassinio. Al pari di tante fiabe classiche, che nella loro versione originale terminano senza alcun lieto fine, e senza che nessuno possa più vivere felice e contento (emblematico il caso della prima trascrizione di "Cappuccetto Rosso", che prima di essere edulcorata con cacciatori squartalupi, lasciava che l'ingenua bambina finisse semplicemente e ineluttabilmente nella pancia del feroce predatore), *Rope* ci offre sì una risoluzione – il ritrovamento degli oggetti smarriti da parte dell'eroe: biglietto del Coliseum, corda, cadavere – ma senza riscatto: Ronald Kentley non fuoriesce sano e salvo dalla cassapanca come Cappuccetto Rosso dal ventre del lupo. La finalità della *pièce*, la morale potremmo dire adoperando la terminologia stessa della fiaba, sarebbe proprio quella di mettere in guardia i giovani fiduciosi e incauti rispetto ai pericoli rappresentati da malfattori mascherati da buoni amici.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* 187.

Il successo degustato due volte da Hamilton con la presentazione di *Rope* in teatro e nelle case di milioni di inglesi avrebbe decretato contemporaneamente l'inizio di una promettente carriera e l'avviarsi dell'autore verso la china discendente di un'esistenza minata dalla depressione e dall'alcolismo: solo qualche giorno dopo l'uscita dell'articolo sopra citato, lo scrittore fu investito da un'auto mentre passeggiava nei dintorni di Earl's Court, riportando danni fisici permanenti e andando incontro a uno stato di instabilità mentale che lo avrebbe accompagnato fino alla fine dei suoi giorni.

Sulla scia del successo di *Rope*, Hamilton ricevette da Val Gielgud altre proposte di collaborazione, che si concretizzarono in due thriller radiofonici composti e trasmessi nel corso dello stesso decennio (*Money with Menaces*, 1936, andato in onda nel gennaio del 1937, e *To the Public Danger*, del 1939, ispirato dall'esperienza traumatica dell'incidente stradale) e un ultimo testo composto nel 1952 e intitolato *Caller Anonymous*. Nel frattempo, però, lo scrittore non aveva smesso di dedicare le sue energie al teatro, componendo nel 1936 quello che sarebbe divenuto il suo secondo grande *stage thriller* di successo, *Gaslight*.

4. Dal melodramma al thriller: *Gaslight*

Sebbene lo stesso Bruce Hamilton non ne faccia menzione nel suo *The Light Went Out*, accurato ma non troppo accurato resoconto della vita del più celebre fratello, le notizie pervenuteci da altre fonti sulle vicende compositive di *Gaslight* ci informano che l'idea principale attorno a cui si sviluppa la *pièce* sia stata proprio suggerita a Patrick da Bruce. Nigel Jones, per esempio, rileva che fu proprio il romanzo *To Be Hanged*, scritto da Bruce poco tempo prima, a suggerire al drammaturgo

the dramatic possibilities that could be evoked in a room at night being brightened or darkened by the rise and fall in gas pressure as someone left or entered another room³³.

Non essendo Bruce Hamilton né egoista né geloso del fratello, gli diede carta bianca per sviluppare come meglio credeva questo dettaglio narrativo e scenografico in un suo progetto per il teatro. La stesura di *Gaslight* fu completata probabilmente già tra il 1936 e il 1937, ma andò in scena per la prima volta il 5 dicembre del 1938 per la produzione di Gardner Davies al Richmond Theatre. Il successo fu immediato, tanto che molto presto l'allestimento fu trasferito all'Apollo Theatre, nel West End, dove ebbe addirittura l'onore di avere tra i suoi spettatori re Giorgio VI. L'opera fu accolta con entusiasmo sia dalla critica (fatta eccezione per l'*Observer*) che dal pubblico, al punto da essere considerato l'evento teatrale dell'anno. Rimase in cartellone per sei mesi, una durata

³³ *Ibid.* 212.

eccezionale per l'epoca. Dopodiché *Gaslight* varcò l'oceano, e con il titolo di *Angel Street* fu proposta prima in un piccolo teatro di Los Angeles, poi direttamente a Broadway, dove restò in programmazione per quattro anni consecutivi. Le finanze di Hamilton, che dai tempi di *Rope* non avevano più subito grandi impennate, tornarono a prosperare.

Anche qui, come già nel suo precedente *stage thriller*, Hamilton decide di utilizzare un cast molto ristretto (5 personaggi in tutto, compresi quelli secondari) e una scena unica, elementi che – oltre a fornire la giusta atmosfera claustrofobica e angosciante alla vicenda – risultarono particolarmente graditi alla produzione perché permettevano di contenere al massimo i costi di allestimento (compenso agli attori, spese di tournée, costumi, scenografie, etc.). Il plot è estremamente semplice: in un quartiere non elegante della Londra della seconda metà dell'Ottocento Mr Manningham è il tirannico padrone di una modesta proprietà abitata dalla fragile moglie Bella e da due domestiche. La tensione tra i coniugi è subito evidente. La donna appare mentalmente instabile, sull'orlo di un esaurimento nervoso. Viene accusata di perdere oggetti e documenti importanti, di dimenticare questioni della massima rilevanza. Quando l'uomo esce di casa, entra in scena il detective Rough, che svela immediatamente alla protagonista – e allo spettatore – la verità: Manningham è in realtà un pericoloso criminale già macchiatosi vent'anni prima dell'omicidio di un'anziana donna a scopo di rapina. La casa in cui risiedono è in realtà la stessa scena del crimine, che Manningham sta perlustrando meticolosamente alla ricerca di un prezioso gioiello appartenuto alla vecchia proprietaria. L'uomo sta lentamente conducendo alla follia la moglie per poter poi agire indisturbato, qualora lei si fosse tolta la vita o fosse stata rinchiusa in un manicomio. Da questo momento in poi l'intera opera si articola secondo il principio della suspense: la verità è nota, ma la tensione sale perché temiamo con i protagonisti – Bella e Rough – che il malvagio Manningham possa scoprirli prima della risoluzione.

La Londra vittoriana (non visibile nel salotto dei Manningham ma percepibile attraverso accorgimenti sonori ed effetti di luce) fornisce l'ambientazione ideale per questa storia «fuelled by obsession»³⁴ che mescola le più fruste convenzioni del melodramma di maniera (a partire dalla caratterizzazione del *villain*, che risulta non solo essere bigamo ma anche un *harasser* di maliziose cameriere) con il facile sensazionalismo del thriller teatrale, ma Hamilton – a parte qualche incongruenza nel plot – sviluppa sapientemente il meccanismo della suspense utilizzando l'idea suggeritagli dal fratello: la luce a gas della lampada del salotto diviene più vivida o più fioca a seconda che il perfido Manningham sia presente nell'edificio e accenda a sua volta la luce, avendo

³⁴ L'attrice Rosamund Pike, che ha interpretato Bella in una produzione del 2007 per la regia di Peter Gill, ha osservato che «it is a good play because it is fuelled by obsession: a woman who obsessed over her sanity, a husband obsessed with re-enacting something in a house he once knew 20 years ago, and a detective obsessed with solving a crime», cf. HARDING (2007, 84).

egli preso possesso anche di un appartamento segreto sito al piano superiore, una sorta di quartier generale da cui ordisce le sue macchinazioni ai danni della moglie.

Convenzionalmente divisa in tre atti, l'opera si snoda secondo il già collaudato principio della continuità di azione: l'autore ci dice che il primo atto ha luogo nel tardo pomeriggio, il secondo in serata, il terzo alle undici. Sebbene quindi non si svolga esattamente "in tempo reale", si tratta pur sempre di un'azione senza cesure, dove la tensione è data dalla compresenza in scena – o negli immediati dintorni di essa – dell'eroe e dell'antagonista. Hamilton ci fornisce in apertura accuratissime *stage directions* in cui sono descritti e collocati meticolosamente tutti gli oggetti e i pezzi di mobilia presenti in scena (caminetto con specchio, poltrona, credenza, finestra con tende, due porte, tavolo, sedie, scrittoio con casseti, lampada a gas, un altro tavolino, etc.), ma le indicazioni generali sono quelle che meglio determinano l'atmosfera della situazione:

*A living room on the first floor of a four-storeyed house in a gloomy and unfashionable quarter of London. The latter part of the nineteenth century. Late afternoon*³⁵.

*The room is furnished in all heavily draped and dingy profusion of the period and yet, amidst this abundance of paraphernalia, an air is breathed of poverty, wretchedness and age*³⁶.

Con l'apertura del sipario troviamo già in scena i due coniugi Manningham:

*The CURTAIN rises upon the rather terrifying darkness of the late afternoon – the zero hour, as it were, before the feeble dawn of gaslight and tea. In front of the fire, in an armchair, Mr Manningham is stretched out and sleeping heavily, a newspaper beside him. He is tall, good-looking, about forty-five. He is heavily moustached and whiskered. He has a fine figure, and is perhaps too well dressed. His manner is suave and authoritative, with a touch of mystery and bitterness. Mrs Manningham is sitting sewing on the settee, a sewing-box beside her. She is about thirty-four. She has been good-looking, almost a beauty, but now she has a haggard, wan, frightened air, with rings under her eyes, which tell of sleepless nights and worse*³⁷.

Una volta descritto l'ambiente principale, Hamilton si preoccupa di delineare anche, per quanto possibile, l'esterno, dicendoci che dalla finestra si sente in lontananza lo scampanellio intermittente di un venditore ambulante. I primi scambi di battute tra i coniugi comunicano un immediato disagio: per prima cosa la donna dà del denaro alla cameriera perché vada a comprare dei muffin per il tè, ma lo fa furtivamente, per non svegliare il marito e soprattutto per non contrariarlo; lui però si sveglia e appare contrariato all'idea che la moglie abbia temuto di incorrere in un qualche suo rimprovero. Subito dopo, la tensione si intensifica per un dissidio sull'aggiunta di carbone al focolare:

MR MANNINGHAM: The fire's in ashes. Ring the bell, will you, Bella dear, please?

³⁵ HAMILTON (2005 [1939], 1).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

MRS MANNINGHAM: Yes... (*she moves towards the bell, but stops*) Is it merely to put coal on, my dear? I can do that.

MR MANNINGHAM: Now then, Bella. We've had this out before. Be so good as to ring the bell.

MRS MANNINGHAM: But, dear... Lizzie's out in the street. Let me do it. I can do it so easily. (*she moves over to the fireplace*)

MR MANNINGHAM (*stopping her with an outstretched hand*) No, no, no, no, no... Where's the girl? Let the girl come up if Lizzie's out.

MRS MANNINGHAM: But, my dear...

MR MANNINGHAM: Go and ring the bell, please, Bella... there's a good child.

(*MRS MANNINGHAM gives in and rings the bell.*)

What do you suppose servants are for, Bella?

MRS MANNINGHAM does not answer. There is a pause.

Go on. Answer me. What do you suppose servants are for?³⁸

Il padrone di casa, nonostante la profusione di “dear” e “please”, ci viene presentato immediatamente come un individuo sgradevole, che tende a imporre il proprio “regime totalitario” e il proprio stile coercitivo sull’ambiente domestico. Benché il *play* sia ambientato in età vittoriana, Mr Manningham è un perfetto esemplare di “fascista”, figura ben rappresentata – in senso letterale e figurato – nella produzione narrativa di Hamilton³⁹. Nel caso poi questo dialogo possa lasciare lo spettatore ancora nel dubbio rispetto al personaggio, subito dopo l’autore ce lo mostra mentre corteggia spudoratamente l’infida servetta sotto lo sguardo atterrito della moglie:

MR MANNINGHAM: You're looking very impudent and pretty this afternoon, Nancy. Do you know that?

NANCY: I don't know that at all, sir. I'm sure.

MR MANNINGHAM: What is it? Another broken heart added to your list?

NANCY: I wasn't aware of breaking any hearts, sir.

MR MANNINGHAM: I'm sure that's not true. And that complexion of yours. That's not true, either. I wonder what mysterious lotions you've been employing to enhance your natural beauties.

NANCY: I'm quite natural, sir. I promise you.

MR MANNINGHAM: But you do it adroitly, I grant you that. What are your secrets? Won't you tell us the name of your chemist? Perhaps you could pass it on to Mrs Manningham and help banish her pallor. She would be most grateful, I have no doubt.

NANCY: I'd be most happy too, I'm sure, sir.

MR MANNINGHAM: Or are women too jealous of their discoveries to pass them on to a rival?

NANCY: I don't know, sir... Will that be all you're wanting, sir?

MR MANNINGHAM: Yes. That's all I want, Nancy... except my tea.

NANCY: I'll be coming directly, sir⁴⁰.

Questa conversazione è condotta allo scopo di provocare una reazione in Bella, che in effetti lo accusa di umiliarla davanti agli occhi della serva, aggiungendo altresì che Nancy ride alle sue

³⁸ *Ibid.* 2s.

³⁹ Nelle opere di Hamilton, trattandosi di testi di ambientazione prevalentemente contemporanea o di poco antecedente rispetto alla data di composizione, non è infrequente imbattersi in personaggi – sempre negativi se non esplicitamente malvagi – che dichiarano simpatie per l’ideologia fascista e per i regimi totalitari in generale. Gli amici di Netta in *Hangover Square*, la stessa Netta, Vicki in *Slaves of Solitude*, Ralph Gorse, Mrs Nixon in *Craven House* e tanti altri non fanno mistero delle proprie convinzioni politiche, perfettamente coerenti con la mentalità repressiva e coercitiva che caratterizza la loro condotta.

⁴⁰ HAMILTON (2005 [1939], 4).

spalle. L'astuto Manningham replica facendo notare quanto siano infondate le sue insinuazioni, e per stemperare la tensione accenna a un certo spettacolo teatrale a cui vorrebbe portare la moglie, che – ci viene fatto capire – vive praticamente in una condizione di semi-reclusione. L'entusiasmo di Bella è quasi infantile e per un attimo l'angoscia sembra davvero dissiparsi. La donna pare pregustare il momento in cui varcherà la soglia del teatro e si godrà lo spettacolo accanto al marito, con il quale tutto sommato vorrebbe vivere serenamente, e lui le dà corda, improvvisando addirittura qualche battuta del monologo dell'*Amleto* per rendere la conversazione più allegra e spensierata. Ma tutto questo è solo il preludio per il successivo e aspro dissapore che porterà l'uomo a cambiare improvvisamente umore: Manningham osserva una parete e nota che un quadro non è più al suo posto. Bella, interrogata a riguardo, dice di non saperne nulla. Lui si sente autorizzato a questo punto a dare sfogo a tutta la sua aggressività:

MR MANNINGHAM: Are you trying to make a fool of me, Bella? What I refer to is on the wall behind you. If you will put it back, I will forget the matter.

MRS MANNINGHAM: The wall behind me? What? (*She turns*) Oh... yes... The picture has been taken down. Yes... The picture... Who has taken it down? Why has it been taken down...?

MR MANNINGHAM: Yes. Why has it been taken down? Why, indeed? You alone can answer that, Bella. Will you please take it from wherever you have hidden it, and put it back on the wall again?

MRS MANNINGHAM: But I haven't hidden it, Jack. I didn't do it. Oh for God's sake look at me. I didn't do it! I don't know where it is. Someone else must have done it.

MR MANNINGHAM: Someone else? Are you suggesting that I should play such a fantastic and wicked trick?

MRS MANNINGHAM: No, dear, no! But someone else. (*She moves to him*) Before God, I didn't do it! Someone else, dear, someone else! (*She reaches out to him*)

MR MANNINGHAM: Someone else, eh? Someone else. (*Shaking her off*) Will you leave go of me. You repel me... you half-witted thing. (*He walks over to the bell-cord*) We will see about "someone else".

MRS MANNINGHAM: Oh Jack... don't ring the bell. Don't ring it. Don't call the servants to witness my shame. It's not my shame for I haven't done it – but don't call the servants! Tell them non to come!

MR MANNINGHAM *rings the bell*⁴¹.

Il sadismo di Manningham ha già raggiunto qui l'apice, e pur non essendo ancora a conoscenza della trama criminale, lo spettatore è portato a prendere le parti di Bella. Nei dialoghi successivi, dopo l'interrogatorio alla servitù, Bella è ormai alla disperazione, essendosi convinta non solo di aver spostato il quadro senza accorgersene, ma anche di stare definitivamente impazzendo:

MRS MANNINGHAM: Jack, I may be going mad, like my poor mother – but if I'm mad you have to treat me gently. Jack – before God – I never lie to you knowingly. If I have taken down that picture I have not known it. *I have not known it*. If I took it down on those other occasions I did not know it, either... Jack, if I steal you things – your rings – your keys – your pencils and your handkerchiefs, and if you find them later at the bottom of my box, as indeed you do, then I do

⁴¹ *Ibid.* 9.

not know that I have done it... Jack – if I commit these fantastic, meaningless mischiefs – so meaningless – I am certainly going off my head, and must be treated kindly and gently so that I may get well. You must bear with me, Jack, *bear with me* – not storm and rage. God knows I’m trying, Jack, I’m trying. Oh, for God’s sake believe that I’m trying, and be kind to me!⁴²

Innescato ormai il meccanismo della persecuzione, la vittima diviene suo malgrado complice del torturatore, elaborando un senso di colpa che finisce per giustificare l’operato di quest’ultimo. Hamilton comincia proprio nelle sue opere teatrali a sviluppare e affinare sempre più il tema della tortura psicologica, ideando successivamente numerosi plot, soprattutto romanzeschi, che elevano questo tema a principio narrativo strutturante. È il caso, per esempio, di *Hangover Square* oppure, in ambito più strettamente “criminale” e senza l’attenuante del movente passionale, della trilogia di Gorse. Il dialogo tra i coniugi si conclude con altre accuse mosse alla donna (l’aver perduto il conto del droghiere, affidatogli dal marito) e con la definitiva “punizione”: l’uomo esce di casa (presumibilmente per andare a divertirsi con altre donne meno problematiche di Bella) e revoca il tanto agognato invito a teatro.

Appena uscito di scena il marito, ormai divenuto chiaramente ai nostri occhi il *villain*, Hamilton introduce la figura salvifica dell’eroe, l’ispettore di polizia Rough, che nell’arco di pochi minuti, davanti a una tazza di tè fumante, non solo dissipa ogni sospetto residuo circa la follia di Bella, ma svela l’amara verità alla donna riguardo alla reale identità di Manningham. Bella, da parte sua, gli rivela il dettaglio della lampada a gas che diventa a volte più fioca quando il marito non è in casa, e il perspicace ispettore riordina tutti gli indizi, chiudendo praticamente il caso. Non è ancora terminato il primo atto che tutta la faccenda risulta già risolta. Questo è forse uno dei punti di debolezza del plot. Se è vero che da questo momento in poi inizia per i personaggi e lo spettatore la “sofferenza” della suspense, costruita sulla presenza/assenza del *villain* segnalata dall’intermittenza della lampada, è pur vero che i successivi momenti di sensazionalismo (come per esempio, nell’atto II, il casuale ritrovamento da parte di Rough della preziosa refurtiva che Manningham stava cercando da mesi in quella casa) appaiono oltremodo convenzionali, in sintonia con la teatralità vittoriana ma forse meno adatti al pubblico dei tardi anni trenta.

Per ovviare alla scarsità di eventi, Hamilton lavora pertanto sull’effetto e sullo spostamento. Le entrate e uscite dei personaggi, che movimentano l’azione dilatando lo spazio lugubre e chiuso del salotto borghese, rendono l’opera un susseguirsi di conversazioni a due, con poche eccezioni. Oltre ai dialoghi tra Mr e Mrs Manningham, che aprono e chiudono *Gaslight*, troviamo la lunga conversazione tra Mrs Manningham e l’ispettore, che si interrompe quando Rough lascia la casa per andare a chiamare i rinforzi, e i dialoghi tra Mr Manningham e le due serve. Il finale, che apparirebbe alquanto scontato, visto che nessuno dubita che il buon Rough giunga per tempo a

⁴² *Ibid.* 12.

salvare la malcapitata, riporta a un livello più alto l'effetto *thrilling* in quanto Hamilton inserisce una sorta di vendetta psicologica che l'umiliata Bella infligge *in extremis* al suo torturatore: quando ormai il criminale è stato ben legato da Rough con una corda ("prop" che aveva già portato fortuna a Hamilton e che quindi l'autore decide di riutilizzare e mettere in evidenza, come in una sorta di autocitazione) nell'attesa che arrivino gli altri poliziotti, Bella chiede e ottiene di poter restare da sola con lui. Il "gioco del gatto e del topo", che già in *Rope* aveva raggiunto un'eccellente elaborazione drammatica, si trasforma qui in un dialogo serrato che improvvisamente scivola nel monologo, senza però perdere di ritmo:

MRS MANNINGHAM: Jack! Jack! What have they done to you? What have they done?

MR MANNINGHAM: (*struggling at his bonds, half-whispering*) Take it easy, Bella. You're clever. Get something to cut this and I'll get away. I can get out through the dressing room, and make a jump for it. Can you get something?

MRS MANNINGHAM: Yes, I can get something. What can I get?

MR MANNINGHAM: There's a razor in my dressing-room. In there! Quick! Be quick! Go and get it!

MRS MANNINGHAM: Yes. I will get it. I will get it for you.

MR MANNINGHAM: There's a good girl. You're a good girl. Quick! Be quick!

MRS MANNINGHAM *goes over to the door and appears to try it. Her expression completely changes.*

MRS MANNINGHAM: How strange! The door is locked!

MR MANNINGHAM: What do you mean – locked? There's the key, there! I see it. Turn the key and go in!

MRS MANNINGHAM *suddenly and savagely locks the door, and takes out the key.*

MRS MANNINGHAM: Key? What key? You are not suggesting that this is a key I hold in my hand? Have you gone mad, my husband? (*She hurls the key across the room*)

MR MANNINGHAM: What's the game, Bella?

MRS MANNINGHAM (*moving to him*): Or is it I who am mad? Yes. That it is. Of course. I am mad. It was a key, and I have lost it. Dear God, I have lost it, haven't I? I am always losing things. And I can never find them. I don't know where I put them.

MR MANNINGHAM: Bella...

MRS MANNINGHAM: I must look for it, mustn't I? Yes... If I don't find it you will lock me in my room – you will lock me in the mad-house for my mischief. Where could it be now? Could it be behind the picture? Yes, it must be there. (*She goes to the picture and takes it down*) No – it is not there – how strange. I must put the picture back, mustn't I? I have taken it down, and I must put it back. There. (*She puts the picture back*) Where shall I look now? The desk. Perhaps I put it in the desk. (*She goes to the desk*). No, it is not there. (*She picks up the bill, the letter and the watch as she mentions them*) Here is a bill. Here is a letter. Here is a watch. See. (*She moves to him, the items in her hand*) Take them. I have found them at last, you see! But they don't help you, do they? And I'm trying to help you, aren't I? To help you to escape... But how can a mad woman help her husband to escape? What a pity... (*getting louder and louder*) If I were not mad I could have helped you – if I were not mad, whatever you had done, I could have pitied and protected you! But because I am mad I have hated you, and because I am mad I have betrayed you, and because I am mad I am rejoicing with my heart – without a shred of pity – without a shred of regret – watching you go with glory in my heart! (*She pauses, looking at him. She breathes deeply. She suddenly goes to the door and flings it open*) Inspector! Come and take this man away! Come and take this man away!⁴³

⁴³ *Ibid.* 56s.

Il monologo conclusivo, per molti aspetti simile alla tirata di Rupert Cadell nel finale di *Rope*, è uno di quei “pezzi di bravura” che lo stesso drammaturgo indicava come uno dei principali ingredienti per scrivere un’opera di successo⁴⁴, e che riprende la tipica costruzione, già rilevata in tanta scrittura hamiltoniana, di scissione del discorso: le frasi brevi di Bella, sempre più concitate, sono intervallate da domande, interrogative retoriche, *question tags*, con effetto di sicura catarsi – per il personaggio, ma anche per lo spettatore.

Patrick Hamilton fu estremamente gratificato dalla ricezione di quest’opera, messa in scena in un momento non troppo felice della sua carriera. Ciò che lo colpì maggiormente fu la calorosa accoglienza riservata a *Gaslight* da più celebri commediografi suoi contemporanei quali Noël Coward o attori quali Ivor Novello. Ma la soddisfazione maggiore gliela regalò il drammaturgo scozzese James Bridie, il quale gli disse – come si legge in una lettera scritta al fratello – che se Robert Louis Stevenson fosse stato vivo, di sicuro avrebbe voluto essere stato lui a scrivere una simile *pièce*. Hamilton definì il successo di *Gaslight* «a new departure», asserendo senza falsa modestia:

For the first time in years I really feel like doing some work. I certainly think that with this sudden burst I am now what you might call “known” by reading and theatre-going people – in fact I think I can very nearly say, paraphrasing Keats, “I think I shall be among the English writers while I live”⁴⁵.

La profezia di Hamilton, almeno in parte, si sarebbe avverata. Per tutti gli anni quaranta e per almeno una parte dei cinquanta egli rimase «among the English writers», precipitando in un oblio a tutt’oggi senza ritorno soltanto alla sua morte. Se qualcosa di lui permane, presso un pubblico non specialistico e al di fuori dei confini nazionali, lo si deve proprio al successo dei suoi due *stage thrillers*, celebrati lungamente sulle scene e “immortalati” in forma definitiva su pellicola. Patrick Hamilton provava una istintiva e malcelata diffidenza nei confronti della Settima Arte («films are fundamentally no good,» dichiarò «because they are ephemeral: you must either write printed book or printed plays»), ma la circolazione degli adattamenti cinematografici delle sue storie è di gran lunga superiore rispetto alla attuale notorietà delle opere a stampa. Delle due trasposizioni di *Gaslight*, che aveva continuato a godere di una certa popolarità per diversi anni dopo il debutto, Hamilton riuscì ad apprezzare solo la prima – un film inglese firmato da Thorold Dickinson nel 1940 e interpretato da Anton Walbrook e Diana Wynyard – mentre la seconda, una superproduzione della MGM del 1944 per la regia di George Cukor con Charles Boyer, Joseph Cotten e Ingrid Bergman, ricevette la sua totale disapprovazione. Quanto all’adattamento

⁴⁴ Alle soglie della morte, rievocando la sua carriera di drammaturgo, Hamilton dichiarò: «Writing a money-making play is very simple, really. Just give the actors something good to say. I used to be one, myself, once, and I know what’s all they’re interested in – good, long, self-indulgent speeches». Cf. HARDING (2007, 84).

⁴⁵ La lettera è riportata in JONES (2008, 231).

hitchcockiano di *Rope* si è già detto, e sebbene Hamilton abbia più volte sostenuto di non essere rimasto affatto contento dei “tradimenti” operati dal Maestro del Brivido ai danni del suo copione, di sicuro il film resta il più lusinghiero degli omaggi mai tributati allo scrittore inglese.

Alessandra di Luzio

Università di Bologna

alessandra.diluzio2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Opere di Patrick Hamilton

Romanzi

Monday Morning (1925) London. Constable.

Craven House [1926] (2008) London. Black Spring Press.

Twopence Coloured (1928) London. Constable.

The Midnight Bell (1929). In *Twenty Thousand Streets Under the Sky* (2004). London. Vintage.

The Siege of Pleasure (1932). In *Twenty Thousand Streets Under the Sky* (2004). London. Vintage.

The Plains of Cement (1934). In *Twenty Thousand Streets Under the Sky* (2004). London. Vintage.

Impromptu in Moribundia (1939) London. Constable.

Hangover Square (1941) (2001) London. Penguin.

The Slaves of Solitude [1947] (2006) London. Constable.

The West Pier (1951). In *The Gorse Trilogy* (2007). London. Black Spring Press.

Mr Stimpson and Mr Gorse (1953). In *The Gorse Trilogy* (2007). London. Black Spring Press.

Unknown Assailant (1955). In *The Gorse Trilogy* (2007). London. Black Spring Press.

Opere teatrali e radiofoniche

Rope [1929] (2003) London. Samuel French.

The Procurator of Judea (1930) Non pubblicato.

John Brown's Body (1930) Non pubblicato.

Gaslight [1939] (2005) London. Samuel French.

Money With Menaces (1939) London. Constable.

To the Public Danger (1939) London. Constable.

The Duke in Darkness (1943) London. Constable.

The Governess (1944) Non pubblicato.

Caller Anonymous (1952) Non pubblicato.

The Man Upstairs (1954). Non pubblicato.

Testi critici di riferimento

Allen, W. (1986) *Tradition and Dream. The English and American Novel from the Twenties to Our Time*. London. Penguin.

Barillari, S. (a cura di) (2006) *Omicidi americani*. Roma. Minimum Fax.

Boschi, A. (2009) *Nodo alla gola*. Torino. Lindau.

French, S. (1993) *Patrick Hamilton. A Life*. London. Faber & Faber.

Goulding, S.W. (2006) Fitzrovian Nights. In *Literary London. Interdisciplinary Studies in the Representation of London*. Liverpool. Hope University. <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2006/goulding.html>

Hamilton, B. (1972) *The Light Went Out*. London. Constable.

Harding, J. (2007) *Patrick Hamilton*. London. Greenwich Exchange.

Jones, N. (2008) *Trough a Glass Darkly: The Life of Patrick Hamilton*. London. Black Spring Press (ed. or. 1991).

Labica T. (2002-2003) War, Conversation and Context in Patrick Hamilton's *The Slaves of Solitude*. In *Connotations*. 12/1. 72-82.

Lucas, J. (2000) From Realism to Radicalism: Sylvia Townsend Warner, Patrick Hamilton and Henry Green in the 1920s. In Hapgood, L., Paxton, N. (eds.), *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel 1900-1930*. Basingstoke. McMillan. 203-23.

McKenna, B. (1994) Confessions of A Heavy-Drinking Marxist: Addiction in the Work of Patrick Hamilton. In Vice, S., Campbell, T., Armstrong, T. (eds.), *Beyond the Pleasure Dome: Writing and Addictions from the Romantics*. Sheffield. Academic Press. 231-44.

McKenna, B. (1996) The British Communist Novel of the 1930s and 1940s: A 'Party of Equals'? (And Does That Matter?). In *BES New Series*. 47/187. 369-85.

Mepham, J. (2007) Varieties of Modernism, Varieties of Incomprehension: Patrick Hamilton and Elizabeth Bowen. In MacKay, M. (ed.), *British Fiction After Modernism: The Novel at Mid-Century*. New York. Palgrave MacMillan. 59-76.

Nietzsche, F. (2005) *Così parlò Zarathustra*. Milano. BUR (ed. or. 1883-1885).

Ward, G. (2001) The Wibberlee Wobberlee Walk: Lowry, Hamilton, Kavan and the Addictions of 1940s Fiction. In Mengham, R., Reeve, N.H. (eds.), *The Fiction of the 1940s. Stories of Survival*. London. Palgrave. 26-45.

Widdowson, P.J. (1978) The Saloon Bar Society: Patrick Hamilton's Fiction in the 1930s. In Lucas, J. (ed.), *The 1930s: A Challenge to Orthodoxy*. Sussex. Harvester Press. 117-37.