



*Under Italian Eyes:
L'adattamento televisivo italiano di
The Secret Agent
e gli spettri del terrorismo*

di Saverio Tomaiuolo

ABSTRACT: *The Secret Agent* (1907) di Joseph Conrad ha avuto una ricca storia di adattamenti per lo schermo, nonostante questo romanzo sia caratterizzato da una struttura diegetica frammentata ed ellittica, e da una narrazione fondata sul parziale tradimento delle aspettative del lettore. Tuttavia, a partire da *Sabotage* (1936) di Alfred Hitchcock, questo testo si è prestato a diverse riletture filmiche e televisive. Dopo una breve disamina delle *screen afterlives* del romanzo (gli adattamenti della BBC datati rispettivamente 1992 e 2016, e il film del 1996 diretto da Christopher Hampton), ci soffermeremo in particolare sullo sceneggiato televisivo della RAI del 1978, per la regia di Antonio Calenda (soggetto di Dante Guardamagna e Franco Vegliani). Realizzato in un'epoca molto drammatica per l'Italia – quella degli “Anni di Piombo” e della “Strategia della Tensione” – *L'agente segreto* sembra parlare agli spettatori proprio di quello che stava accadendo in quei giorni, fuori e dentro i confini del nostro paese. Emblematico, a questo proposito, il fatto che il soggettoista Guardamagna fosse impegnato, nello stesso anno, nella regia di un altro adattamento per la televisione italiana, tratto questa volta dal romanzo *Occidente* (1975) di Ferdinando Camon, opera che indagava la psiche di un terrorista nero.



ABSTRACT: Joseph Conrad's *The Secret Agent* (1907) is a novel that reflects Conrad's ambivalent poetics and allusive style. In this text, psychological analysis does not simply represent the background of the story, but its narrative matrix. However, despite the fact that *The Secret Agent* would seem, apparently, to be unsuitable for visual adaptation, there have been various TV and cinema translations.

Our investigation will prove the novel's capacity to "adapt" to different historical and cultural contexts. After a brief introduction to other screen afterlives of Conrad's novel, starting with Alfred Hitchcock's *Sabotage* (1936), we will focus on a TV adaptation broadcast on Italy's national network RAI in 1978. Directed by Antonio Calenda (script by Dante Guardamagna and Franco Vegliani), *L'agente segreto* was produced in the so-called "Years of Lead" and when the "Strategy of Tension" was at its peak. In this respect, this TV version addressed issues that were cogent during the late-seventies in Italy. Moreover, it is significant that Dante Guardamagna also directed, in the same year, the TV adaptation of Ferdinando Camon's novel *Occidente* (1975), which investigated the psyche of a right-wing terrorist.

PAROLE CHIAVE: Joseph Conrad; *The Secret Agent*; Terrorismo; Strategia della Tensione; Ferdinando Camon; *Occidente*

KEY WORDS: Joseph Conrad; *The Secret Agent*; Terrorism; Strategy of Tension; Ferdinando Camon; *Occidente*

L'(IN)UTILITÀ DELL'ARTE

L'elegia "In Memory of William Butler Yeats" (1939), scritta da Wystan Hugh Auden per commemorare la scomparsa del grande poeta irlandese, non è solo e semplicemente un elogio a Yeats. Il poema si configura come un vero e proprio dialogo nel quale Auden, rivolgendosi direttamente all'artista scomparso, non si limita a elogiare i meriti, ma ne evidenzia molteplici idiosincrasie. In particolare, un verso incluso nella seconda strofa ha alimentato un acceso dibattito sul suo reale significato:

You were silly like us; your gift survived it all:
The parish of rich women, physical decay,
Yorself. Mad Ireland hurt you into poetry.
Now Ireland has her madness and her weather still,
For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
Would never want to tamper, flows on south



From ranches of isolation and the busy griefs,
Raw towns that we believe and die in; it survives,
A way of happening, a mouth (Auden 248).

“For poetry makes nothing happen” darebbe l’impressione di confermare un assunto secondo il quale l’arte non avrebbe alcun impatto sull’esistenza degli individui, e in senso macroscopico sulla Storia.¹ La letteratura sarebbe dunque, per sua stessa natura, dissociata dalla vita di ogni giorno, senza produrre effetti tangibili su di essa. Ma fino a che punto è possibile condividere una tale affermazione? E, in sostanza, Auden ha davvero voluto comunicare questo? Questa domanda pare particolarmente pregnante nel caso di quelle opere letterarie nelle quali predomina l’investigazione introspettiva sui personaggi, e nelle quali le questioni più rilevanti – collocate negli *inner spaces* piuttosto che negli *outer spaces* – paiono essere distanti dalla realtà quotidiana.

Ispirato ad un evento reale (l’attentato a Greenwich del 15 febbraio 1894, di cui fu unica vittima l’anarchico francese Martial Bourdin) e collocato in uno specifico contesto storico-culturale, *The Secret Agent* (1907) di Joseph Conrad è romanzo nel quale l’indagine psicologica non costituisce lo sfondo della vicenda, bensì la sua matrice più profonda; ciò almeno nelle intenzioni del suo autore. Dunque, in apparenza, il testo conradiano ‘makes nothing happen’ poiché solleva questioni che sembrano appartenere all’universo interiore dei vari protagonisti, piuttosto che alle vicende storiche con le quali il romanzo dialoga. Eppure, rispetto a molte altre opere di Conrad (forse con la sola esclusione di *Heart of Darkness*), *The Secret Agent* ha avuto una feconda storia di traduzioni per lo schermo che dimostrano la sua ‘adattabilità’, nonostante esso sia caratterizzato da una struttura diegetica frammentata ed ellittica, e da una narrazione fondata sul parziale tradimento delle aspettative del lettore (l’agente segreto del titolo, per esempio, è un personaggio squallido e antierico). Nel saggio “Conrad: The Presentation of Narrative”, Edward Said aveva rimarcato la capacità, tutta conradiana, di comunicare al di là del suo tempo e persino delle sue stesse parole (spesso allusive e nebulose), sottolineando come nelle opere narrative dello scrittore esista una alternanza tra “presence and absence”. Ne consegue che Conrad riesce a trascendere “the absence of everything but words, so that we may pass into a realm of vision beyond the words” (Said 120). Già a partire da Alfred Hitchcock, con il suo *Sabotage* del 1936, *The Secret Agent* si è prestato a diverse traduzioni filmiche e televisive che ne hanno evidenziato le enormi potenzialità di rilettura, dalle versioni della BBC (rispettivamente del 1967, del 1975, del 1992 e del 2016) al cinema, con un film del 1996 dal cast di eccezione. Dopo una rapida disamina dei vari adattamenti, ci soffermeremo in particolare sulla trasposizione televisiva della RAI datata 1978, per la regia di Antonio Calenda, e su soggetto di Dante Guardamagna e Franco Vegliani. Realizzato in un’epoca molto drammatica per l’Italia – quella degli “Anni di Piombo” e della “Strategia della Tensione” – *L’agente segreto* sembra parlare agli spettatori proprio di ciò che stava accadendo in quei giorni, fuori e dentro i confini del nostro paese. Emblematico, a questo proposito, il fatto che Guardamagna, soggettista de *L’agente segreto*, fosse

¹ Bisogna aggiungere che, contemporaneamente alla stesura di “In Memory of W. B. Yeats” Auden pubblicò sulla *Partisan Review* il saggio “The Public vs The Late Mr. Yeats”, una vera e propria indagine in prosa (sotto forma di *court case*) sui paradossi del poeta irlandese.



impegnato, sempre nel 1978, nella regia di un altro adattamento televisivo realizzato dalla RAI, tratto questa volta dal romanzo *Occidente* (1975) di Ferdinando Camon, opera che indagava la psiche di un terrorista nero. Le inquietanti analogie tra *L'agente segreto* e *Occidente*, e il dialogo intertestuale che si instaura tra questi due romanzi segnalano la capacità 'adattativa' dell'ipotesto conradiano, suggerendo una diversa interpretazione e riconfigurazione dei versi di W. H. Auden.

Il primo ordine di problemi sollevati dal processo adattativo, prescindendo dal sistema semiotico prescelto, riguarda ciò che accade al *core meaning* del testo di partenza. Sovente la transizione da un sistema di segni all'altro (ad esempio da romanzo a film o sceneggiato, come nel caso di *The Secret Agent*) comporta inevitabilmente la perdita o l'abbandono di quelli che possono essere gli elementi accessori del *source text*. Purtuttavia, a 'sopravvivere' a questo fenomeno di trasformazione, nel caso si tratti di un adattamento ben riuscito, sono i contenuti più profondi, e persino meno apparenti. Lo stesso Conrad ne fece esperienza come adattatore di se stesso. Nel rielaborare *The Secret Agent* come testo teatrale – messo in scena all'Ambassador Theatre di Londra dal 2 all'11 novembre 1922, per poi essere pubblicato in volume in una versione prima in quattro atti, e in seguito in tre atti – egli rimase piuttosto turbato dal risultato finale. In una sua lettera, il processo adattativo viene definito "an eviscerating experience". In quest'ottica Richard Hand precisa che "[it] is remarkable that Conrad, an artist so famous for his artistic precision and control, finds that adaptation does not merely transform his novel into a monster, but reveals it always was a monster". Sfrondata dalla sua elaborata costruzione narrativa, l'autore descrive *The Secret Agent* come "a merely horrible and sordid tale" (Hand 60). Ciò a conferma di come, soggetto a vari procedimenti di revisione e trasformazione, qualsiasi testo riveli inaspettate e inattese aperture di significato, anche al suo stesso creatore, dimostrando come (in un'ottica intertestuale) l'arte generi sempre nuova arte, e il senso generi sempre nuovi sensi.

Dal punto di vista della costruzione narrativa, la complessità dell'intelaiatura del *plot* di *The Secret Agent*, che scardina deliberatamente la sequenza della *story* (consegnandoci un racconto tutt'altro che 'semplice', come invece parrebbe indicare il sottotitolo *A Simple Tale*) corrisponde alla frammentazione ideologica che pervade l'intero romanzo, complicando la dicotomia manicheistica tra *heroes* e *villains*, tra difensori dell'ordine e suoi avversari. Il corpo di Stevie che si offre agli occhi dell'ispettore Heat nella camera mortuaria non rappresenta solo l'immagine della vittima inerme di una violenza cieca. Il suo cadavere smembrato identifica anche il corpo narrativo e ideologico intimamente frantumato di *The Secret Agent*, che denuncia lo svuotamento di qualsivoglia riferimento epistemico:

Another waterproof sheet was spread over that table in the manner of a table-cloth, with the corners turned up over a sort of mound – a heap of rags, scorched and bloodstained, half concealing what might have been an accumulation of raw material for a cannibal feast. It required considerable firmness of mind not to recoil before that sight [...]. The man, whoever he was, had died instantaneously; and yet it seemed impossible to believe that a human body could have reached that state of disintegration without passing through the pangs of inconceivable agony (Conrad 58-9).



La ricchezza di suggestioni e la complessità irrisolta di *The Secret Agent* giustificano l'interesse che esso ha suscitato in soggettisti, adattatori, e registi cinematografici e televisivi. Altro elemento fondamentale è costituito dal fatto che questo romanzo anticipa i tempi, prestandosi a traduzioni intersemiotiche che, di volta in volta, si nutrono della contemporaneità, pur fondandosi su un *source text* pubblicato agli albori del ventesimo secolo. Per citare Fausto Ciompi, in questo romanzo così dolorosamente attuale “[la] transizione da una civiltà enfatica – non più monumentale, ma soltanto coreografica – alla moderna società tecnocratica e burocratizzata si compie sul vuoto dei valori morali convenzionali e coesiste con impulsi distruttivi endogeni” (Ciompi 185).² Adattare un testo, tuttavia, non vuol dire solo leggerlo tra le righe (come ha fatto lo stesso Conrad nella sua traduzione per la scena, scoprendovi i contorni di un racconto ‘sordido’) bensì spingersi al di là per creare qualcosa di simile benché non identico, una “ripetizione” senza “replica”, per dirla con Linda Hutcheon, che è determinata sì dal contesto nel quale avviene il processo adattativo ma che, al tempo stesso, può rielaborare il *source text* in maniera talvolta sorprendentemente nuova. “Whatever the motive”, aggiunge Linda Hutcheon, “from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging and this is always a double process of interpreting and then creating something new” (Hutcheon xvi, 20).

THE SECRET AGENT: DA HITCHCOCK AD UNAMBOMBER (E OLTRE)

Un caso esemplare di interpretazione creativa è rappresentato da *Sabotage* (1936) di Alfred Hitchcock, che già a partire dal titolo – utilizzato per non generare confusione con il film intitolato *The Secret Agent* (1936), tratto da alcuni racconti di W. Somerset Maugham – segna la sua apparente distanza dall’ipotesto di Conrad. Il titolo di Hitchcock rimanda al sabotaggio di una centrale elettrica, con il quale si apre questo lungometraggio; Karl Anton Verloc è proprietario di una sala cinematografica ed è sposato con Sylvia, con la quale vive anche il fratello Stevie. I ruoli attanziali di Ossipon e Inspector Heat vengono unificati in quello del fruttivendolo Ted Spencer, qui rivale in amore di Verloc e ispettore di polizia sotto copertura. Nel finale della pellicola, Sylvia è decisa a confessare l’omicidio del marito (portato a termine con un *carving knife*), reo di aver coinvolto il fratello in un fallito attentato alla metropolitana di Piccadilly Circus, che è costato la vita a Stevie. Ma l’esplosione del cinema nel quale si trova il corpo senza vita di Verloc, causata dalla detonazione di una bomba che il ‘Professore’ hitchcockiano indossa, interviene a risolvere la questione, distruggendo le prove contro la donna. Sebbene alcune scelte di Hitchcock sembrino voler semplificare sia le tematiche affrontate sia lo schema narrativo adottato da Conrad, altre modifiche, come per esempio quella di ricollocare l’attività di Verloc da uno squallido negozio di riviste per adulti a Brett Street ad un cinema, sembrerebbero invece voler rafforzare il tema,

² Nelle parole di Allan Simmons e J. H. Stape, nonostante esso sia “anchored firmly in its times, with its references to Lombroso, capital punishment, anarchism, the Greenwich Outrage, *The Secret Agent* none the less manages to speak loudly and with uncanny prescience to our own” (Simmons e Stape vii).



sottinteso in Conrad, del contrasto tra “a tawdry, dull, everyday existence and the possibilities of imaginative relief through an exciting dream world” (Anderegg 218). Prescindendo, in Conrad, dalla deliberata alterazione della sequenza temporale e dalla mancanza di spettacolarizzazione dell’episodio più sensazionale, quale l’esplosione della bomba (evento narrativamente ‘assente’ nel racconto ma fondamentale in qualsiasi trasposizione visiva), la decisione di Hitchcock di adattare *The Secret Agent* è motivata dalla presenza nel *source text* di tutta una serie di tematiche care al regista: una donna volitiva, un intrigo internazionale, un omicidio in famiglia, un giovane innocente morto in maniera brutale, oltre ai complessi e difficili rapporti tra i sessi. In definitiva, *Sabotage* di Hitchcock, nonostante le forzature operate rispetto al testo di partenza, riesce a ri-leggere Conrad con occhi diversi, permettendo di ripensare la vicenda di Verloc da una nuova prospettiva.

Molto più coerente e leale rispetto all’ipotesto conradiano è invece l’adattamento televisivo della BBC datato 1992, che segue altre due trasposizioni del 1967 e 1975, per la regia di David Drury. Al contrario del Verloc di *The Secret Agent*, il personaggio interpretato da David Suckett è più empatico nei confronti di Stevie, e reagisce in maniera più sentita alla morte del ragazzo. Al contrario di numerosi altri adattamenti, inoltre, il suo accento è chiaramente francese, evidenziando la sua ‘alterità’. Imitando la tecnica di Conrad, la scena della detonazione è riproposta in più momenti, frammentando la sequenza narrativa di questo adattamento televisivo. Inoltre, la morte di Stevie (e la visione del suo corpo) viene qui associata, come nel romanzo, al pasto ‘cannibalistico’ di cui si nutre Verloc, prima di essere ucciso con il *carving knife* da Winnie (*The Secret Agent*: 1:34:00). Il brano corrispettivo del romanzo è costruito infatti su un’analogia tra il sacrificio di Stevie e la cena famelicamente consumata dal cognato:

The sensation of unappeasable hunger, not unknown after the strain of a hazardous enterprise to adventurers of tougher fibre than Mr Verloc, overcame him again. The piece of roast beef, laid out in the likeness of funereal baked meats for Stevie’s obsequies, offered itself largely to his notice. And Mr Verloc again partook. He partook ravenously, without restraint and decency, cutting thick slices with the sharp carving knife, and swallowing them without bread (Conrad 163).

La centralità del *carving knife* costituisce uno degli elementi che conferiscono al romanzo un “symbolic background rhythm” che – innestandosi nel ritmo narrativo di *The Secret Agent* – favorisce la costruzione della suspense e, come afferma Andrea Fenice, contribuisce ad “highteing the narrative’s intensity” (Fenice 58-9). In definitiva, nonostante alcune alterazioni e modifiche dei ruoli attanziali – l’interesse di Ossipon in questo adattamento è di natura puramente sessuale e non economica, tanto che egli deciderà di fuggire da Winnie e di abbandonarla sul treno senza rubarle denaro (*The Secret Agent*: 1:55:00) – il regista ha realizzato una traduzione per lo schermo estremamente leale rispetto alla caratterizzazione e ai temi affrontati da Conrad. Quella che pare mancare è, tuttavia, una ‘lettura’ più coraggiosa di *The Secret Agent*, capace di evidenziarne analogie con la modernità.



Nel corso di un'intervista, il drammaturgo inglese Christopher Hampton ha commentato che, al contrario di molti scrittori tardo-vittoriani e primonovecenteschi a lui contemporanei (da Henry James a Thomas Hardy e George Gissing), Conrad possedeva l'abilità di guardare "forward". Per Hampton, in *The Secret Agent* Conrad sembra anticipare il "motiveless terrorism" (Mallois 262) di metà anni novanta, da Unabomber (cui faremo riferimento a breve) a Oklahoma City, fino agli attentati al sarin nella metropolitana di Tokyo. Questa è una delle ragioni che spinse Hampton, nel 1996, a dirigere un adattamento cinematografico che includeva un cast composto da rinomati attori quali Bob Hoskins (nel ruolo di Verloc), Patricia Arquette (Winnie), Gérard Depardieu (Ossipon), Christian Bale (Stevie), Jim Broadbent (Inspector Heat) e Robin Williams, che non volle essere accreditato nel ruolo del 'Professore'. Nonostante le premesse, il film risultò un fallimento al botteghino, poiché probabilmente esso non riuscì a cogliere l'atmosfera di angoscia che pervade il testo fonte conradiano, mettendo in secondo piano la città di Londra come co-protagonista degli eventi.³ Infine, la scelta di attori che provenivano dal mondo della commedia (Hoskins, Broadbent, Williams) contribuì ad accrescere il tono grottesco della narrazione filmica, nella quale Verloc-Hoskins ricorda quasi lo Charlot di Charlie Chaplin per la sua goffaggine e inettitudine (oltre che per la presenza del tipico 'bowler hat'). Forse il solo Robin Williams riesce a essere convincente nel recitare il 'Professore'. La sua figura riveste un ruolo centrale, tanto da aprire e chiudere questa traduzione per lo schermo: la scena iniziale, nella quale egli compare per la prima volta, si svolge a Brett Street nel corso di un funerale (di Verloc? di Stevie? di Winnie?), mentre quella finale lo vede impegnato a schiacciare il detonatore della bomba che porta su di sé, mentre è circondato dalla folla londinese. Poco prima di prendere questa decisione, ecco le parole del 'Professore' nella versione filmica: "Remorse is for the weak [...]. There could be no progress, no solutions until you make a clear decision to exterminate the weak" (*The Secret Agent*: 1:26:24). Queste frasi riproducono quasi fedelmente quelle del personaggio conradiano, nelle quali riecheggiano (in un intreccio di allusioni macrotestuali) le parole scritte a mano da Kurtz sul report commissionato dalla "International Society for the Suppression of Savage Customs" in *Heart of Darkness* (1899):

"The weak! The source of all evil on this earth! [...] I told him that I dreamt of a world like shambles, where the weak would be taken in hand for utter extermination".

"Do you understand, Ossipon? The source of all evil! They are our sinister masters – the weak, the flabby, the silly, the cowardly, the faint of heart, and the slavish of mind. They have power. They are the multitude. Theirs is the kingdom of the earth. *Exterminate, exterminate!*" (Conrad 194, corsivi miei).

Fu proprio nel 1996, anno di uscita del film di Hampton, che il terrorista noto come Unabomber (al secolo Theodore John Kaczynski) venne arrestato per una serie di attentati dinamitardi che uccisero tre persone, e che causarono un grande numero di

³ Nel commentare l'adattamento di Hampton, Richard J. Hand conclude affermando che esso delude soprattutto per la mancata rievocazione del contesto urbano del romanzo, che qui viene riprodotto presso gli Ealing Studios di Londra (Hand 173-4).



feriti. Un elemento determinante per la sua cattura fu la pubblicazione del saggio di 35.000 parole intitolato "Industrial Society and Its Future" sulle pagine del *Washington Post* e del *New York Times* il 19 settembre 1995, dietro espressa richiesta ricattatoria del terrorista, che altrimenti avrebbe proseguito con i suoi attentati. Il saggio, nel quale un neo-primitivismo di ispirazione luddista si mescolava a un individualismo radicale e anti-socialista, fu letto – tra gli altri – dal fratello di Kaczynski, David, che vi riconobbe lo stile di scrittura e alcune delle opinioni espresse in alcune lettere scritte da Theodore John. "Industrial Society and Its Future" include diverse citazioni e allusioni alle parole del 'Professore' in *The Secret Agent*, una tra le sue principali fonti di ispirazione. Subito dopo la pubblicazione dello "Unabomber Manifesto", come è meglio noto il saggio, esperti dell'FBI notarono analogie tra le frasi del costruttore di bombe conradiano e dell'attentatore ancora senza volto. Come si sarebbe scoperto in seguito, Kaczynski avrebbe utilizzato in più occasioni "Conrad" e "Konrad" come pseudonimi durante le sue permanenze in vari alberghi nel corso della preparazione degli attentati. Oltre a possedere (quando viveva con la sua famiglia di origine) un'intera collezione delle opere di Conrad, nella sua capanna a Lincoln (Montana), priva di luce e acqua corrente, vennero rinvenuti *Heart of Darkness*, *Typhoon*, *Youth*, *The Nigger of the 'Narcissus'*, *The Shadow-Line* e, ovviamente, *The Secret Agent*.⁴ L'identificazione tra Kaczynski e "The Professor" trova un'ulteriore conferma nel fatto che, come il personaggio di Conrad (un ex "assistant demonstrator in chemistry at some technical institute", da qui l'appellativo di 'Professore'), anche Unabomber aveva lavorato come "assistant professor" all'Università di Berkeley dal 1967 al 1969, insegnando calcolo e geometria agli studenti. All'epoca, Kaczynski (che aveva 25 anni) era il più giovane docente di matematica nella storia di quella università. Ovviamente, quella attuata da Unabomber è una totale e deliberata *misreading* del messaggio conradiano, che viene piegato alle idee di un paranoico.⁵ Volendo ritornare a "In Memory of William Butler Yeats", potremmo a questo punto proporre una diversa interpretazione del verso "For poetry makes nothing happen", in base alla quale Auden segnala implicitamente la necessità di non 'usare' la letteratura per scopi diversi da quelli originari, distorcendone il significato, come avrebbe fatto Kaczynski nei confronti di Conrad. La poesia e l'arte non dovrebbero, dunque, 'fare accadere nulla'.

The Secret Agent fu pubblicato giorno 11 settembre (del 1907), una data che oggi risuona infausta alla luce di ciò che sarebbe accaduto poco più di un secolo dopo a New York. Inoltre, non solo la scelta di un obiettivo simbolico come il meridiano di Greenwich ma anche la presenza di complesse strategie politiche internazionali, basate sulla destabilizzazione 'programmata', gettano un'ombra oscura sul testo conradiano, le cui suggestioni partono dall'Inghilterra di fine secolo fino a giungere ai nostri giorni, passando per l'Italia degli anni '70. Peter Lancelot Mallios, per esempio, nota come il

⁴ Nella sua biografia dell'attentatore, Alston Chase evidenzia il fatto che Kaczynski considerasse *The Secret Agent* uno dei suoi romanzi preferiti (Chase 62).

⁵ Come giustamente notano James Guimond and Katherine Kearney Maynard, "though a few passages in Conrad's novel may give insights into Kaczynski's thinking, the deeper significance of his alleged reading (or mis-reading) of *The Secret Agent* lies in the contrast between his Manifesto and Conrad's novel [...]. Kaczynski's over-all perspective was the antithesis of the modernist heavily ironic perspective that informs Conrad's novel" (Guimond e Maynard 5).



romanzo “features the attempted bombing of a symbolic national and imperial structure so much like the World Trade Center, whose plot even turns on a core emptiness – i.e. not an actual terrorist threat, but rather the reactionary fabrication of one to alarm the media and trigger aggressive state action”, precisando che tale scelta nella trama di *The Secret Agent* trova analogie “with the ‘missing’ weapons of mass destruction that authorized the 2003 U.S. military intervention in Iraq” (Mallois 263).⁶ Conrad riesce dunque a captare segnali e ad anticipare *plots* che avrebbero segnato la storia futura di intere nazioni, e del mondo intero. Anche per questo la BBC ha deciso di proporre un nuovo adattamento televisivo del romanzo, trasmesso nel 2016, in un contesto internazionale caratterizzato dalla presenza di attacchi terroristici che hanno interessato anche Londra. Trasmesso in tre episodi il 17, il 24 e il 31 luglio 2016, e diretto da Charles McDougall su soggetto di Tony Marchant, questa ulteriore versione televisiva di *The Secret Agent* è certamente il prodotto di una fase storica di grande tensione e preoccupazione. Il risultato è una traduzione per lo schermo sensazionalistica e parossistica del *source text* conradiano a partire dai titoli di testa (nei quali si alternano scene apocalittiche di Londra distrutta a titoli di giornale e immagini che descrivono la preparazione di bombe). Di là dalla accurata ricostruzione storica e dalla minuziosa aderenza ai costumi dell’epoca, questo adattamento prende spunto dal testo di Conrad per poi allontanarsene, soprattutto per quel che concerne la caratterizzazione del ‘Professore’ (Ian Hart) e dell’Ispettore Heat (Stephen Graham), che qui giocano un ruolo determinante, mettendo quasi in secondo piano la tragedia familiare di Verloc (Toby Jones), Winnie (Vicky McClure) e Stevie (Charlie Hamblett). Gran parte dei primi due episodi, infatti, si basa su una serrata caccia al terrorista, che qui s’identifica in “The Professor”, ritratto come un individuo sprezzante, arrogante e paranoico. Le frasi pronunciate dall’Ispettore Heat nei confronti del “Professore” sembrano quasi rievocare quelle della polizia, intenta a prevenire le trame delle cellule terroristiche nella Londra del ventunesimo secolo: “You can’t win this time, we’re too many for you” (Episode 2: 28:52). Al tempo stesso, alcuni passaggi includono allusioni alle brutali pratiche di tortura perpetrate in anni recenti dei confronti dei prigionieri accusati di terrorismo, come nel caso degli episodi avvenuti nella base militare americana di Guantanamo, a Cuba. “If we torture him, he wins” (Episode 2: 1:17:50), intima Heat al suo assistente Hedges (Ash Hunter), mentre quest’ultimo cerca di costringere il “Professore” a rivelargli il nome dell’attentatore con metodi coercitivi. Solo la parte conclusiva di questa versione televisiva appare più coerente con *The Secret Agent* (e per questo è stata accusata dai recensori di ‘lentezza’ rispetto ai precedenti episodi, più concitati ma di certo molto distanti dal testo fonte conradiano), sebbene anche in questo caso ci siano delle forzature sia nella trama sia nelle caratterizzazioni: Ossipon (Raphael Acloque) è giovane e avvenente, Winnie ha una relazione sessuale con lui, i due amanti vengono inseguiti da Heat alla stazione ferroviaria prima della loro partenza, e infine Ossipon viene ingaggiato dall’ambasciata russa come spia, quasi a voler suggerire una sorta di prosecuzione dell’attività di Verloc. Il risultato finale è un prodotto televisivo dal forte

⁶ Su questo aspetto si veda anche lo studio intitolato *Joseph Conrad Today*, dove si asserisce che “what strikes the reader of Conrad’s great works, *Nostramo*, *The Secret Agent*, and ‘Heart of Darkness’ is their extraordinary *relevance* to the politics of our age” (O’Hara 1).



impatto, privo tuttavia dell'ironia che permea il romanzo di Conrad benché certamente carico di azione. Si avverte l'intento di raccontare e spiegare, pur con strumenti visivi e narrativi 'sensazionalistici', i fenomeni terroristici odierni ricorrendo al modello conradiano.

IL TERRORISMO IN TELEVISIONE: L'AGENTE SEGRETO E OCCIDENTE

Una delle grandi differenze tra linguaggio cinematografico e televisivo risiede nel fatto che quest'ultimo si alimenta del presente più di quanto non faccia il primo, in quanto la trasmissione di un determinato messaggio avviene all'interno di un palinsesto quotidiano nel quale si alternano notizie di attualità a spettacoli e fiction di intrattenimento, creando un dialogo implicito tra forme testuali assolutamente eterogenee. In un certo senso, la televisione sembra dialogare con l'attualità in maniera più diretta (e non mediata) rispetto al cinema, poiché essa costituisce parte integrante della quotidianità, scandendone in parte i ritmi. Per Sarah Cardwell, "the television image has been historically characterised as present", in quanto la sua innata temporalità crea una connessione diretta tra televisione e realtà. Sempre la Cardwell precisa che l'adattamento dei "classici" in televisione avviene "within a televisual context that incorporates more than the actual broadcasting of the programmes" (Cardwell 83-4, 93), vivendo e alimentandosi anche del contesto storico-culturale. La decisione di adattare un determinato testo (quale *The Secret Agent*) risponde dunque a logiche che esulano talvolta dal valore insito dell'opera, e che tengono conto della sua 'spendibilità', non solo in termini di successo commerciale, in rapporto all'attualità circostante.

Non appare di conseguenza casuale la scelta di tradurre per lo schermo, nell'Italia della fine degli anni '70, *The Secret Agent* di Conrad, per la regia di Antonio Calenda su soggetto di Dante Guardamagna e Franco Vegliani.⁷ Trasmesso sul primo canale della RAI in due puntate, andate in onda nei giorni 1 e 8 gennaio 1978, *L'agente segreto* è un adattamento che intrattiene un implicito dialogo con l'Italia di quegli anni. Girata, certamente per ragioni di *budget*, quasi tutta in interni, questa versione televisiva è caratterizzata da un'evidente matrice teatrale, dovuta anche al background del soggetto Guardamagna. *L'agente segreto* fa parte della grande tradizione dello 'sceneggiato televisivo', sul cui valore educativo, e sul fatto di essersi trasformato in un vero e proprio specchio dell'Italia degli ultimi cinquant'anni, molti si sono già soffermati.⁸ Questo sceneggiato, come molti altri (si pensi al *David Copperfield* di Anton Giulio Majano, del 1965, o ai *Promessi Sposi* del 1967, per la regia di Sandro Bolchi),

⁷ Mi preme qui ringraziare Mirko De Felice, e Gianluca Galli (della sede RAI di Pescara), per avermi aiutato nel reperimento dello sceneggiato tramite la consultazione dell'archivio RAI online.

⁸ Secondo Oreste De Fornari "il romanzo sceneggiato a puntate sarà il genere principe della narrativa Rai e il simbolo del suo progetto culturale umanistico e cattolico. I teleromanzi sapranno erudirci, intrattenerci, edificarci, commuoverci, farci sentire più buoni e forse anche più italiani" (De Fornari 21).



voleva essere un modo per discutere e riflettere sul presente guardando alla tradizione letteraria del passato.⁹

L'agente segreto si apre con l'immagine di anonimi individui che camminano sullo sfondo di un muro, accompagnata in sottofondo da un brusio di voci, come a voler indicare l'alienazione che caratterizza le moderne città. La prima ad apparire è una ridente Winnie (Anna Maria Guarnieri) che entra nel negozio, chiaramente indicato con il nome del suo proprietario: VERLOC. Esso viene definito genericamente come "una cartoleria", anche se in seguito l'Ispettore Heat (Enzo Tarascio) accenna al fatto che venda materiale editoriale proibito ("pubblicazioni spinte"), e qualche inquadratura sembrerebbe suggerirlo. Tuttavia, il fatto di non volersi soffermare troppo sulla reale natura dell'attività di Verloc non sembra essere il risultato di mera censura: il riferimento alla pornografia non apparirebbe strettamente funzionale alla lettura politica che viene operata, in questo sceneggiato, del romanzo di Conrad. L'immagine successiva vede Verloc (interpretato da Glauco Mauri) che si guarda allo specchio, mentre si prepara per uscire e recarsi all'ambasciata (Episodio 1: 01:00). Fin dalle prime inquadrature, lo sceneggiato appare una lunga indagine introspettiva che si concentra su Verloc, personaggio tormentato e molto diverso dal debole e insulso agente conradiano. Allo specchio si affaccia anche Stevie (Christian Borromeo), anticipando la tragedia che li unirà, nella vita e nella morte, come vittime della medesima cieca violenza. Infine, nello scendere le scale Verloc osserva Stevie, che a sua volta osserva Winnie in un perfetto triangolo familiare, preambolo tuttavia al dramma che coinvolgerà ciascuno di loro. Anche il mancato riferimento alla provenienza geografica dell'ambasciatore Mr. Vladimir come mandante "russo" dell'attentato pare motivato dal fatto di non voler confondere gli spettatori attraverso implicite allusioni alle tensioni internazionali tra Unione Sovietica e paesi occidentali che avevano luogo in quegli anni.

L'agente segreto si colloca in un periodo storico estremamente delicato, nel corso del quale il concetto di "Strategia della Tensione" andava delineandosi in maniera sempre più netta, indicando la presenza di un coinvolgimento sovranazionale nella gestione delle politiche nazionali dei vari paesi. Traduzione dell'espressione inglese "Strategy of Tension", coniata dal giornalista Leslie Finer in un articolo apparso sull'*Observer* il 7 dicembre 1969 (a pochissimi giorni di distanza dall'attentato di Piazza Fontana), essa venne utilizzata originariamente per definire la politica di destabilizzazione degli Stati Uniti nell'area mediterranea (e nello specifico in Grecia, con il cosiddetto "Dossier Kottakis"), attuata mediante precise modalità che prevedevano anche la violenza terroristica come motore per giustificare un irrigidimento in senso autoritario dei governi democratici. Tale strategia ha, tra le sue origini, la direttiva 4/A del National Security Council americano, che consentiva alla CIA di condurre azioni di "guerra psicologica" all'interno di vari paesi, seguita nel '66 dalla cosiddetta "Operazione

⁹ Questa analogia è suggerita anche da Barbara Arnett Melchiori nella prefazione al suo volume dedicato al terrorismo nel romanzo tardo-vittoriano (che include un'estesa discussione su *The Secret Agent*), nella quale la studiosa confessa che durante gli stessi anni degli attentati terroristici in Italia (da Piazza Fontana a Piazza della Loggia, dal treno Italicus alla strage della stazione di Bologna), "dipping into little known or forgotten novels of the late nineteenth century I discovered the same patterns of violence, the same massacre of innocent victims, the same channelling of panic to create widespread support for existing governments" (Melchiori vii).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

N. 22 – 11/2019



Caos", che si proponeva di infiltrare uomini della CIA nei movimenti estremisti italiani per poter rafforzare, mediante azioni mirate, l'egemonia atlantica secondo il principio di "destabilizzare per stabilizzare". In quest'ottica, veniva contemplata la presenza di "agenti provocatori", come sarebbe accaduto per Guido Giannettini in Italia (noto come "Agente Zeta"), assoldato nel 1965 dal SID e implicato nell'attentato di Piazza Fontana dell'11 dicembre 1969. Nel corso dei processi che lo videro coinvolto, Giannettini appariva molto distante dalla caratterizzazione romanticheggiante degli agenti segreti della tradizione letteraria (e cinematografica), evidenziando inattese analogie con l'impiegatizio Verloc (il cui nome in codice è "Agente Delta"). Oltre ad aver provocato 17 morti e 88 feriti, la strage di Piazza Fontana vide la presenza di ulteriori vittime sacrificali della "Strategia della Tensione" che potrebbero essere paragonate, per certi aspetti, a Stevie in *The Secret Agent*: si pensi all'anarchico Pietro Valpreda, successivamente assolto benché all'epoca coinvolto in una pilotata campagna di criminalizzazione mediatica che ne minò la salute irrimediabilmente. Altra vittima fu Giuseppe Pinelli, anch'egli anarchico, sul cui (presunto) suicidio ancora oggi vengono sollevati numerosi dubbi. Sempre relativamente a Piazza Fontana, nei processi conclusi per assoluzione è stato comunque appurato (secondo le dichiarazioni del giudice Guido Salvini) che il vero movente fu quello di spingere il Presidente del Consiglio al tempo in carica, Mariano Rumor della Democrazia Cristiana, a decretare lo "stato di emergenza" per poter meglio favorire il successivo insediamento di un regime autoritario.¹⁰ Molte sono dunque le analogie tra le parole utilizzate da Mr. Vladimir in *The Secret Agent* e quelle del suo omologo nello sceneggiato italiano:

"There is a proverb in this country which says prevention is better than cure", interrupted Mr Vladimir, throwing himself into the arm-chair. "It is stupid in a general way. There is no end to prevention. But it is characteristic. They dislike finality in this country. Don't you be too English. And in this particular instance, don't be absurd. The evil is already here. We don't want prevention – we want cure" (Conrad 19).

"What we want is to administer a tonic to the Conference in Milan", he said airily. "Its deliberations upon international action for the suppression of political crime don't seem to get anywhere. England lags. This country is absurd with its sentimental regard for individual liberty" [...]. "A series of outrages", Mr Vladimir continued calmly, "executed here in this country; not only *planned* here – that would not do – they would not mind. Your friends could set half the Continent on fire without influencing the public opinion here in favour of a universal repressive legislation. They will not look outside their backyard here" (Conrad 22).

Sempre in relazione alla "Strategy of Tension" esposta *in nuce* in *The Secret Agent* di Conrad e attualizzata ne *L'agente segreto* è utile riportare un altro dialogo, questa volta incluso nella seconda parte dello sceneggiato. La vittima dell'attentato è definita dal Sovrintendente di polizia (Luciano Virgilio), che si rivolge al Segretario di Stato Sir Ethelred (Fernando Caiati) come il membro di un "Comitato rivoluzionario internazionale" (Episodio 2: 14:00). Il Segretario di Stato giunge alla conclusione che

¹⁰ Nei cablogrammi noti come "Kissinger Cables", datati 1973-1976, hackerati dal 2010 al 2013 e successivamente resi pubblici su Wikileaks, emerge l'insofferenza americana nei confronti della repressione dei magistrati italiani contro l'eversione di destra, il cui effetto collaterale sarebbe potuta essere una massiccia penetrazione comunista nell'Italia degli anni '70.



l'ambasciata "ha chiesto a Verloc di provocare un incidente per convincerci a essere meno tolleranti con i sovversivi" (Episodio 2: 17:00). L'intento, dunque, è di colpire il nuovo ambasciatore, riducendo tutto a una questione internazionale nella quale si trovano invischiati persone, e vittime, innocenti. Sebbene *L'agente segreto* trasmesso dalla RAI non avesse velleità giornalistiche, è sintomatica la scelta di tradurre per lo schermo proprio durante quegli anni un testo che parlava di terrorismo, di anarchia, e di trame internazionali. L'intento indiretto e implicito dello sceneggiato è quello di offrire delle chiavi di lettura collocate in un'epoca e in una nazione diversa (l'Inghilterra tardo-vittoriana), per poter meglio comprendere ciò che avveniva dentro e fuori i confini dell'Italia in quei giorni. La premessa a questo tipo di riflessioni risiede nel fatto che – piuttosto che trasformarsi in 'forzature' delle tematiche affrontate da Conrad in *The Secret Agent* – adattamenti come *L'agente segreto* mostrano come "[una] traduzione, come una trasposizione, ha sempre a che fare sia con le intenzioni del testo di partenza, sia con le nuove possibilità espressive del testo di arrivo" (Dusi xi). In definitiva le trasposizioni riescono a riaprire il senso potenziale del *source text* e, al contempo, permettono di rileggere un romanzo collocato al passato come quello di Conrad con uno sguardo e una percezione storico-culturale calata nel presente, se non proiettata nel futuro prossimo.

Uno dei dialoghi più significativi ne *L'agente segreto* avviene nel corso della discussione tra Ossipon (interpretato da Roberto Herlitzka) e gli altri membri del collettivo anarchico a casa di Verloc. Sono soprattutto le parole di Karl Yundt a destare interesse. A differenza del personaggio conradiano, anziano e 'moribondo', qui Yundt è relativamente giovane (l'attore Pier Luigi Zollo all'epoca aveva trentacinque anni). L'idea di ringiovanire il personaggio di Conrad attualizza il senso delle parole utilizzate da Yundt nel *source text*, rendendole ancor più cogenti perché pronunciate da un rappresentante delle nuove generazioni di rivoluzionari. Come in un'animata riunione politica studentesca nell'Italia degli "Anni di Piombo", Verloc è intento a redigere il verbale della seduta. Michaelis (Renato Mori), esponente di un anarchismo 'illuminato' che contempla un percorso graduale di rinnovamento politico-sociale, afferma che "[la] rabbia non serve. Saper attendere qualche volta è una virtù" (Episodio 2: 38:00). Yundt tuttavia gli risponde in questi termini: "Tu stai scrivendo un libro. Te la prendi con calma. La società ti ha ammansito [...]. Parole, sempre e soltanto parole [...] E l'azione? Cosa facciamo per far finire l'ingiustizia? Siete pigri [...]. Se avessi avuto tre uomini decisi [...] il futuro sarebbe cominciato con l'alba di una magnifica esplosione" (Episodio 2: 41:07). Infine, nell'accomiarsi dal gruppo, ecco come conclude il suo 'comizio' Yundt: "Non capite che viviamo in un mondo di cannibali. Altro che scienza ed economia. In questo mondo si vive divorando la carne del popolo. E bevendone il sangue. *Ma forse i tempi non sono ancora maturi*" (Episodio 2: 43:34, corsivi miei). Pur citando quasi fedelmente il romanzo di Conrad, l'ultima frase pronunciata da Yundt sembra quasi un monito lanciato dal 'giovane' rivoluzionario (e futuro terrorista) ai 'vecchi' teorici dell'anarchia. È emblematico come a distanza di poche settimane dalla messa in onda dello sceneggiato avverrà il sequestro (16 marzo) e il ritrovamento del cadavere (9 maggio) dell'On. Aldo Moro, che rappresenterà al tempo stesso sia il culmine che l'inizio di una lenta e inesorabile crisi del fenomeno terroristico italiano.



Rispetto ad altri futuri adattamenti del romanzo di Conrad, la figura del 'Professore' (interpretato da Franco Parenti) in questa trasposizione italiana è collocata, per certi aspetti, in secondo piano, come a voler indicare che egli sia solo il tramite di una violenza distruttiva i cui artefici sono altrove. Egli non appare un pazzo esaltato (come sarebbe avvenuto nell'adattamento del 2016 realizzato dalla BBC), né un algido fautore di morte (Robin Williams nella versione cinematografica del 1996), bensì un lucido e distaccato 'tecnico'. L'unico momento in cui le parole del 'Professore' sono indice della "presentness" (Cardwell 83) che caratterizza questa versione italiana sono incluse nella scena finale, nella quale è riportato un dialogo tra lui e Ossipon, che ha appena saputo del suicidio di Winnie. Ossipon gli si rivolge in questi termini: "Professore, che ne sai tu di pazzia e disperazione?". La risposta del 'Professore' è sintomatica della chiave di lettura evidentemente politica di questo adattamento: "Pazzia, disperazione, parole. Non esistono nel mondo mediocre e avvilito di cui siamo schiavi. Magari esistessero. Sarebbero la forza che non abbiamo. Lo strumento della nostra ribellione. Le leve per muovere il mondo, proibite dalle leggi mediocri e insulse che governano il branco. Il tuo branco, Ossipon" (Episodio 2: 1:15:45). Non c'è dunque spazio per alcuna assoluzione, poiché tutti appaiono complici della follia del mondo circostante.

Il sottile legame che unisce *L'agente segreto* al terrorismo non resta un caso isolato nel panorama televisivo italiano. Sempre nel 1978 la RAI trasmetterà un altro adattamento, questa volta tratto dal romanzo di Ferdinando Camon intitolato *Occidente* (1975). Ambientato a Padova, con uno stile sospeso tra narrazione tradizionale e saggio sociologico, il libro descrive le riunioni e i progetti di un gruppo di estrema destra, concentrandosi in particolare sul personaggio misantropico e nichilista di Franco, in parte ispirato alla figura di Franco Freda.¹¹ Teorico della destra eversiva del gruppo di Ordine Nuovo, Freda fu coinvolto nel processo per la strage di Piazza Fontana (dichiarato "colpevole ma non giudicabile" con una sentenza del 13 ottobre 2015), oltre a essere autore del saggio *La disintegrazione del sistema* (1969), dal quale Camon deriva numerosi spunti, che si uniscono alle letture svolte nella Libreria di Ar in via Patriarcato a Padova (aperta solo il giovedì sera dalle 10 alle 12), sempre di proprietà di Freda. Autore della sceneggiatura (assieme a Paola Scarpa) e della regia della trasposizione televisiva di *Occidente* sarà lo stesso Dante Guardamagna, che già aveva lavorato ne *L'agente segreto* come soggettista. In definitiva, Guardamagna, nel medesimo anno, si occupa in parallelo di due progetti televisivi, entrambi incentrati sul terrorismo, creando un dialogo silenzioso tra *The Secret Agent* di Conrad e *Occidente* di Camon, tra passato terroristico (tardo-vittoriano) e presente (italiano)¹². Anche nel romanzo di Camon (e nel suo adattamento televisivo, estremamente fedele al testo di partenza) compaiono espressioni che potrebbero apparire una declinazione in chiave contemporanea delle frasi del 'Professore' o di Mr. Vladimir:

¹¹ Per questa ragione Freda spingerà denuncia contro Camon che, a distanza di dieci anni, avrebbe pubblicato un'intervista-confronto con lui nel volume *I miei personaggi mi scrivono* (Camon 1987).

¹² Mi corre qui l'obbligo di ringraziare Daniela Guardamagna per avermi fornito notizie utilissime (e aggiungerei indispensabili), soprattutto in relazione a *Occidente*.



Occorre accelerare l'emorragia e sotterrare il cadavere. Noi dobbiamo convincerli che non si può edificare nulla fin tanto che rimangono anche solo le rovine: l'unica, la sola condizione per costruire uno Stato nuovo è che dei regimi borghesi siano spazzate via perfino le macerie [...]. Borghesia e proletariato sono entrambi i risultati dello stesso processo di decomposizione dello Stato organico: accelerando questa decomposizione, si elimineranno anche i suoi risultati [...]. Noi vogliamo propiziare, esasperare, accelerare i tempi dell'autodistruzione dell'Occidente, rompendo le norme che tengono in vita questa fase di assestamento politico. La nostra orma di condotta sia: massima intransigenza nell'essenziale, massima elasticità nella tattica funzionale (Camon, *Occidente* 134-6).

Dal punto di vista meramente stilistico, il romanzo *Occidente* (così come il suo adattamento) procede in maniera non lineare, quasi per immagini, riuscendo ad essere al tempo stesso – come lo era già stato Conrad – aderente al contesto storico e allusivo, preciso nel delineare responsabilità politiche e narrativamente enigmatico e sfuggente. Nel corso di un'intervista telematica da me effettuata in data 11 febbraio 2018, incentrata su *Occidente* e sull'influsso di Conrad, ecco come lo stesso Ferdinando Camon si è espresso:

Occidente è un tema scabroso per me, e lo fu anche per Guardamagna. Il quale comincio a girare il film a Padova, ma dovette subito scappare per le minacce che riceveva [...]. Ciò detto, sì, Conrad è un'ossessione per me. Lo trovo lucido e potente, e sempre attuale. Ho imparato molto da lui. Grande maestro, piccolo scolaro (Camon in Tomaiuolo 2018).

L'epilogo del romanzo (e ancor più dello sceneggiato) sembra addirittura creare una sorta di cortocircuito con *The Secret Agent*. Qui Franco, avvicinatosi a un asilo, decide di collocare una bomba nel cestino della merenda di una vittima innocente, come Verloc farà con il cognato. Il bambino viene descritto con un linguaggio lombrosiano che ricorda quello adottato in riferimento al ritardato Stevie, quasi ne rappresentasse un omologo contemporaneo:

Un bambino piccolo più degli altri, ma più vecchio, con la faccia quasi di un uomo [...]. Aveva un torace grande e corto, e sulla sinistra portava il distintivo: un libro aperto. Era un nano, zucchero e carbonio da circo [...]. Quella faccia sporgente e rientrante e risporgente mai avrebbe imparato a leggere (Camon, *Occidente* 312).

Sembra qui di rivedere il 'Professore', che nell'epilogo di *The Secret Agent* si aggira nelle strade di Londra, pronto a farsi esplodere in mezzo alla folla, al punto che – nella versione televisiva del romanzo di Camon – Franco (interpretato da Roberto Bisacco) viene ripreso mentre si allontana dal bambino e, tenendosi la testa tra le mani, tenta di non udire il rumore della deflagrazione.

Purtroppo l'orizzonte narrativo di *Occidente* non resterà isolato all'interno dei confini dell'arte, secondo quanto sembrerebbe suggerire Auden con il verso "poetry makes nothing happen". Nel covo della cellula terroristica responsabile della strage di Bologna, avvenuta il 2 agosto 1980, verranno infatti ritrovate ben undici pagine scritte a mano, e tratte dalle sezioni di *Occidente* nelle quali si teorizzava la "decomposizione dello stato organico". Inoltre, diversi progetti stragistici prevedevano la presenza di una bomba in un asilo o in una scuola, proprio come avviene nel romanzo di Camon, e nella



sua trasposizione sullo schermo. Ciò secondo lo studio dei documenti teorici elaborati dalla Destra eversiva, compiuto dal Pubblico Ministero inquirente nominato dalla Procura della Repubblica di Bologna, incaricato di indagare sulla strage del 1980. In questo caso la letteratura diventerebbe (come sarebbe avvenuto nel caso di Unabomber a distanza di venti anni) addirittura funzionale al progetto terroristico.

CONCLUSIONE: L'ARTE "ACCADE"

Alla luce di quanto suggerito, potremmo giungere a capovolgere il significato dei versi di Auden inclusi in "In Memory of William Butler Yeats". L'enfasi nell'espressione "poetry makes nothing happen" andrebbe posta sul verbo finale, a indicare come l'arte riesca a creare il tutto dal nulla. Il verso diventa così "poetry makes nothing *happen*". Ecco perché, secondo Angela Leighton, "the phrase also turns, by a timely inflection, into a redistribution of its stress, into the opposite [...]. By this accentual difference, 'nothing' shades into a subject, and 'happens'" (Leighton 145). L'arte non è inerte rispetto a quello che la circonda, né tantomeno insensibile alle sollecitazioni del mondo. Essa, piuttosto, utilizza altri strumenti che sta a noi lettori riempire di significato, facendo del 'nulla' della letteratura un 'tutto'. Quanto più l'arte sembri arretrare, fino a scomparire nel puro idealismo, tanto più essa rivela la sua "presentness", e la sua cogente attualità, nella quale le parole diventano immagini, e le immagini si tramutano a loro volta in eventi reali. Non a caso, parlando di Conrad, Edward Said aveva sottolineato la coincidenza tra "the effacement of words and the unmediated visual presence of meaning" (Said 212). Il mesto epilogo di *The Secret Agent*, che vede aggirarsi il 'Professore' in una Londra anonima benché affollata di persone, nella quale egli sembra dissolversi e, al tempo stesso, dove egli si insinua subdolamente come una minaccia pronta ad esplodere, rinvia a quel senso di impotenza di fronte alla cieca violenza delle ideologie che ha segnato la storia presente e futura del nostro come di altri paesi:

And the incorruptible Professor walked too, averting his eyes from the odious multitude of mankind. He had no future. He disdained it. He was a force. His thoughts caressed the images of ruin and destruction. He walked frail, insignificant, shabby, miserable – and terrible in the simplicity of his idea calling madness and despair to the regeneration of the world. Nobody looked at him. He passed on unsuspected and deadly, like a pest in the street full of men (Conrad 199).

Anche personaggi che sono in apparenza frutto dell'immaginazione come Verloc, Ossipon e "The Professor" in *The Secret Agent* divengono, per citare le parole di Marlow, "one of us", confermando l'abilità di Conrad non solo come narratore di storie, ma anche la sua capacità nel riuscire a traghettare il senso delle sue opere oltre i confini del suo tempo. Rielaborando l'assunto del verso audeniano, il romanzo di Conrad, come la rielaborazione e la rilettura che ne opera Camon in *Occidente* (per il tramite della traduzione televisiva di Guardamagna), "make *history* happen".



BIBLIOGRAFIA

- L'agente segreto*. Diretto da Antonio Calenda. 1978. Archivio RAI online. <http://www.teche.rai.it/sceneggiati-e-fiction-1978-1980/>. Consultato il 28 feb. 2018.
- Anderegg, Michael A. "Conrad and Hitchcock: The Secret Agent Inspires Sabotage." *Literature/Film Quarterly*, vol. 3, no. 3, Salisbury University, 1975, pp. 215-25.
- Mendelson, Edward, a cura di. *Auden W. H.: Collected Poetry*. Faber & Faber, 1991.
- Camon, Ferdinando. *Occidente*. Garzanti, 1977.
- . *I miei personaggi mi scrivono*. Garzanti, 1987.
- Cardwell, Sarah. *Adaptation Revisited. Television and the Classical Novel*. Manchester University Press, 2002.
- Chase, Alston. *Harvard and the Unabomber: The Education of an American Terrorist*. Norton, 2003.
- Ciampi, Fausto. *Conrad. Nichilismo e alterità*. Edizioni ETS, 2012.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. A cura di Richard Niland. Norton Critical Editions, Norton, 2017.
- De Fornari, Oreste. *Teleromanza: Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*. Edizioni Falsopiano, 2010.
- Dusi, Nicola. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. UTET, (2003) 2006.
- Fenice, Andrea. "Beyond Suspense: The Rhythm of Clues in The Secret Agent." *The Conradian*, vol. 43, no. 2, 2018, pp. 54-67.
- Guimond, James, e Katherine Kearney Maynard. "Kaczynski, Conrad, and Terrorism." *Conradiana*, vol. 31, no. 1, 1999, pp. 3-25.
- Hand, Richard J. "Adaptation and Modernism." *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, a cura di Deborah Cartmell, Wiley, 2014, pp. 32-69.
- Hand, Richard J. "Conrad Adapted." *The New Cambridge Companion to Joseph Conrad*, a cura di John Henry Stape, Cambridge University Press, 2015, pp. 171-86.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Leighton, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford University Press, 2007.
- Mallois, Peter Lancelot. Afterword. The Deserts of Conrad. *The Secret Agent: A Simple Tale* by Joseph Conrad, ed. with an Afterword and Notes by Peter Lancelot Mallois, Introduction by Robert D. Kaplan, USA, The Modern Library, 2004, pp. 261-90.
- Melchiori, Barbara Arnett. *Terrorism in the Late Victorian Novel*. Croom Helm, 1985.
- Occidente*. Diretto da Dante Guardamagna. Intervision spa, 1978. Archivio RAI Online. <http://www.teche.rai.it/sceneggiati-e-fiction-1978-1980/>. Consultato il 28 feb. 2018.
- O'Hara, Kieron. *Joseph Conrad Today*. Societas, 2007.
- Sabotage*. Diretto da Alfred Hitchcock. General Film Distributors, 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=0c93C8XaK-o&t=1938s>. Consultato il 2 feb. 2018.
- Said, Edward. "Conrad: The Presentation of Narrative." *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 7, no. 2, Duke University Press, 1974, pp. 116-32.



The Secret Agent. Diretto da David Drury. BBC, 1992.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ori49OT6uXg>. Consultato il 3 feb. 2018.

The Secret Agent. Diretto da Christopher Hampton. Fox Searchlight Pictures, 1996.
<https://www.youtube.com/watch?v=w5-iCvUfY7o>. Consultato il 20 feb. 2018.

The Secret Agent (DVD). Diretto da Charles McDougall. Prodotto da Priscilla Parish, 2016.

Simmons, Allan, e John Henry Stape. Foreword. *The Secret Agent: Centennial Essays*, a cura di Allan Simmons e John Henry Stape, Rodopi, 2007, pp. vii-viii.

Tomaiuolo, Saverio. Intervista telematica a Ferdinando Camon, 11 febbraio 2018.

Saverio Tomaiuolo è Professore Associato di Lingua Inglese presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. È autore di *Ricreare in lingua. La traduzione dalla poesia al testo multimediale* (Carocci, 2008), *In Lady Audley's Shadow. Mary Elizabeth Braddon and Victorian Literary Genres* (Edinburgh University Press, 2010), *Victorian Unfinished Novels. The Imperfect Page* (Palgrave, 2012) e *Come Leggere 'Heart of Darkness'* (Solfanelli, 2014). Un suo contributo sui rapporti tra il romanzo sensazionale e l'Indian Mutiny è incluso nel *Cambridge Companion to Sensation Fiction* (ed. Andrew Mangham, Cambridge University Press, 2013). Ha curato la voce enciclopedica "Neo-Victorianism" nella *Blackwell Encyclopedia of Victorian Literature* (eds. Dino Felluga, Pamela Gilbert and Linda Hughes). Di recente, è stato pubblicato *Deviance in Neo-Victorian Culture. Transgression, Canon, Innovation* (Palgrave, 2018).

s.tomaiuolo@unicas.it