

# “A VOICE! A VOICE!” *Heart of Darkness*, la radio e Orson Welles

PAOLO CAPONI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

**Abstract** – The essay tackles two neglected radio adaptations from *Heart of Darkness* broadcast by American CBS in 1938 and 1945. Even though both related to the actorial and authorial figure of Orson Welles, they show an entirely different approach to Conrad’s text, in particular for what concerns the crucial concept of “horror”. If the first adaptation shows an indictment of Western colonialism aligned with Conrad’s message, the second establishes a connection between the epitome figures of Kurtz and Hitler as a direct consequence of the new world scenario. The “horror” is therefore reinterpreted according to the political targets that shape and re-direct the radio adaptations. Furthermore, these plays are instrumental in the process of canonization of Conrad in the US and in the affirmation of Welles’s reputation as *engagé* writer.

**Keywords:** voice; silence; radio; Orson Welles; horror.

“This has been verified as Col. Kurtz’s voice.”  
(*Apocalypse Now*, 1979, 12’26)

## 1. Prima persona singolare

La carriera radiofonica di Orson Welles ha, nel complesso, ricevuto meno attenzione di quella cinematografica. Ciò è dovuto da un lato allo straordinario successo riscosso da Welles (come regista e come attore) nella settima arte, che ha polarizzato sforzi e analisi, e dall’altro a quel calo di attenzione, soprattutto critico, che ha subito la radio negli anni una volta perduta da quest’ultima la battaglia con la televisione per la centralità, anche domestica, nell’orizzonte di fruizione del pubblico.

Tuttavia, il ruolo di Welles nella radio americana, come regista e come attore, non deve essere sottovalutato. Esso è stato straordinariamente rilevante, innovativo e anche decisivo per quanto riguarda il processo di canonizzazione in America di alcuni autori letterari non americani, non ultimo Joseph Conrad con il quale Welles intrattenne una sorta di dialogo ininterrotto. La transcodificazione di un romanzo, aldilà delle sue varie forme “di arrivo” (radiodramma, *serial* radiofonico, televisivo o altro) può costituire infatti una delle tappe “by means of which novels become classic novels, and

[...] by due process join the literary canon, become part of the valued cultural heritage and inherited by subsequent generations” (Giddings and Selby 2001, x). Il lavoro per la Columbia Broadcasting System condotto, com’era tipico in quegli anni, a un ritmo frenetico e talvolta non accreditato, comportò inoltre l’introduzione da parte di Welles di importanti innovazioni registiche destinate a mantenersi stabilmente nel tempo, tra cui l’uso massiccio e variegato di una voce narrante in prima persona quale parte integrante del testo radiodrammatico (Welles and Bogdanovich 1992, 88). Si trattava, tutto considerato, di un tipo di *performance* che molto aveva in comune con il tradizionale spettacolo teatrale, dove tutto avveniva rigorosamente *live* e spesso davanti a un pubblico seduto in sala (Hand 2006, 18).

Il contributo di Welles, concentrato negli anni 1938-40 (e poi ripreso, anche a sostegno della politica di Roosevelt, negli anni della guerra), si era reso possibile trasportando di peso in radio la sua compagnia teatrale, *The Mercury Theatre Company*, per dar vita prima a uno show intitolato, significativamente, *First Person Singular*, poi ribattezzato *The Mercury Theatre on the Air* e infine *Campbell Playhouse*, una volta che la Campbell Company, la cui lattina di zuppa doveva poi essere immortalata da Andy Warhol, diventò lo sponsor della trasmissione imponendo l’inserimento di *commercials*. In questo modo, si agganciava il marchio a un prodotto di evidente qualità artistica, che a sua volta guadagnava in popolarità aumentando il suo status di classico (Giddings and Selby, x-xi), sia pure al prezzo – come avrebbe ben capito Warhol – di una reciproca assimilazione a *commodity*. L’impegno politico di Welles segnerà in modo chiaro il suo approccio al classico letterario, Shakespeare in particolare, contribuendo a ridurre quella distanza che ancora separava l’attore americano (in generale) dall’attore inglese, implicitamente ritenuto il depositario del giusto approccio alla recitazione del bardo. Questo impegno contrassegnerà anche il ritorno di Welles in radio nella fase più propagandistica, durante il secondo conflitto mondiale e all’interno del programma *This Is My Best* (sponsorizzato, questa volta, dai vini Cresta Blanca).

## 2. Guerra dei mondi e battaglia del bardo

“I think it’s particularly well suited to radio” (Hand 20). Così si esprimeva Orson Welles nel 1945 in riferimento a *Heart of Darkness* e in occasione della trasmissione d’esordio del citato *This is My Best*, serie radiofonica dell’americana CBS destinata alle trasposizioni di autori allora considerati poco conosciuti (Hand 20).<sup>1</sup> *Heart of Darkness* rappresentò per Welles poco

<sup>1</sup> Basti pensare che alcuni giornali annunciarono la trasmissione come *Hearts In Darkness*, oppure *Heart in Darkness*, *The Hearts In Darkness*, *The Hearts Of Darkness*. Si veda per questo

meno di un'ossessione, dal momento che lavorò a lungo a un progetto cinematografico (mai realizzato, ma del quale rimane la sceneggiatura) e svolse un ruolo di primo piano in due adattamenti radiofonici per il pubblico americano, uno del 6 novembre 1938 e l'altro del 13 marzo 1945, molto diversi fra loro a testimonianza di un approccio al testo mai definitivo o riconciliato.

La natura “orale” della narrazione di Marlow, che racconta le sua storia a un gruppo di “pellegrini” di chauceriana memoria in un momento di stasi del loro viaggio per mare, sembra anticipare con naturalezza uno scenario in cui “radio listeners become surrogates for Marlow’s auditors on the *Nellie*” (Billy 2002, 177), come aveva precocemente intuito Welles e come hanno forse meno capito i critici a venire, di norma poco interessati non solo agli adattamenti radiofonici da Conrad (Hand 17) ma anche, come si diceva, alla ricca e feconda carriera in radio dell’attore e regista americano (Ortoleva e Scaramucci 2003, 947).<sup>2</sup> Eppure Welles fu tra i primi a comprendere appieno la specificità del mezzo e del linguaggio radiofonico, come dimostrò subdolamente la celeberrima trasmissione dell’adattamento di *The War of the Worlds* di Herbert George Wells, che fece credere a molti americani di essere sotto attacco marziano. Welles fu poi tra i primi (anche se non il primo in assoluto) a esplorare le potenzialità di Shakespeare per la radio americana, inserendosi di prepotenza in quella “battle for the bard” che infuriò negli anni Trenta e che instaurò un *do ut des* tra l’autorità del bardo e l’ascesa, anche commerciale, della radio americana – una battaglia combattuta senza esclusione di colpi e raccontata dalla stampa di allora “with the nomenclature of boxing” (Jensen 2018, ix). Welles contribuì inoltre ad accelerare il passaggio del radiodramma americano da un’occasione leggera e di intrattenimento a un prodotto autoriale *tout court*, avvicinandosi al mezzo radiofonico con la stessa professionalità e lo stesso rigore che applicava al cinema, gestendo personalmente “all aspects of production, from scripting and casting to direction and sound design to hosting and acting” (Lanier 2002, 197).

In tutto lo scenario romanzesco di *Heart of Darkness*, la dimensione acustica gioca peraltro un ruolo preponderante, esclusivo. Non è forse Kurtz mera voce? “The man presented himself as a voice” (47), “was very little more than a voice” (48), ricorda Marlow. “What else had been there?” si chiederà Marlow subito dopo la sua morte (69). La sua è una voce che, nel confronto, annichilisce tutte le altre: da quella “lamentable” del “chief agent”

<http://www.digitaldeliftp.com/DigitalDeliToo/dd2jb-This-Is-My-Best.html>, sito che raccoglie materiali dalla cosiddetta *Golden Age* radiofonica americana. Colgo l’occasione fornitemi da questa nota per ringraziare l’archivista dott.sa Rossella Manzo per l’aiuto fornitemi nelle ricerche bibliografiche e digitali.

<sup>2</sup> Significativo, in tal senso, l’errore di Seymour Chatman (1997, 207) che attribuisce il *doubling* welllesiano di Marlow e Kurtz alla versione del ’38 (e non del ’45). Vedi *infra*.

(19) a quella “commonplace” del *Manager* (21), da quella “hurried, indistinct” (58) del giovane *trader* russo a quella prima “very low” poi “muffled” (76) dell’*intended*. Kurtz non lo si immagina nel “doing”, ma nel “discoursing” (47). Ascoltarlo è un privilegio (48); la sua è una voce che rimane “grave, profound, vibrating” (60) anche se l’uomo è ormai consunto dalla malattia, e anche a distanza di anni sempre attanaglia “the echo of his magnificent eloquence” (70). “A voice! a voice!” (60) esclamerà Marlow ancora pieno di sorpresa, ricordando la prima volta che lo sentì parlare. Lo stesso Marlow, del resto, diventa presto sulla *Nellie* “no more [...] than a voice” (28), nient’altro che una fonte sonora capace di avviluppare gli astanti nell’oscurità senza fondo (“pitch dark”, 28) della notte di Gravesend. E la terribile verità, il progetto di liquidare Kurtz dalla sua stazione in Africa, giungerà a Marlow sempre come una voce, anzi due, del *Manager* e di suo zio, udite mentre egli è disteso, non visto, sul ponte del suo vaporetto (31-32).<sup>3</sup>

Significativamente, la versione cinematografica di *Heart of Darkness* sarebbe dovuta andarsi a incastonare tra i due adattamenti radiofonici, a testimonianza di un dialogo ininterrotto con il testo conradiano fatto di abbandoni, ritorni e reciproche influenze, oltre che di un sentito confronto con la figura epitome di Kurtz, che da sempre affascinava Welles per il suo sprezzo delle leggi della morale ordinaria e per la sua aura di grandezza decaduta e in cui, forse, l’attore e regista americano voleva ravvisare anche segni del suo personale divenire (Billy 172). Quella autentica “incantation” a cui Welles stesso faceva riferimento nella sua introduzione al *broadcast* era tuttavia inscindibile dalla prosa conradiana. Se gli fosse stato possibile, Welles avrebbe fatto di *Heart of Darkness* “a film in the first person” (Welles and Bogdanovich 1992, 31), vale a dire in costante soggettiva – alla maniera, per intenderci, di Robert Montgomery per *Lady in the Lake* (1947), dove il *private eye* di Chandler è identificato *in toto* con la prospettiva della macchina da presa. La venerazione per l’inglese di Conrad era tale che per la prima stesura della sceneggiatura cinematografica Welles tagliò e incollò le pagine di *Heart of Darkness* su fogli di carta, limitandosi a riempire gli spazi tra un passo e l’altro con brani di ricordo (Carringer 1985, 3). “I don’t see how you can do Conrad without all the words”, avrebbe poi detto lo stesso Welles a Peter Bogdanovich. “There’s never been a Conrad movie, for the

<sup>3</sup> In *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola la parte di Kurtz sarà affidata a Marlon Brando e alla sua esse blesa. Il capitano Willard avrà l’opportunità di ascoltare la voce di Kurtz su nastro molto prima dell’incontro finale: “I heard his voice on the tape and it really put the hook in me” (23’44), dirà esaminando la documentazione relativa al colonnello all’inizio della sua missione di “recupero” lungo il fiume Nung, in Vietnam. Nella versione italiana, Brando sarà doppiato come di prammatica dalla voce tonante di Sergio Fantoni, finendo col dissipare quella sorta di incanto mesmerico della versione originale.

simple reason that nobody’s ever done it *as written*” (Welles and Bogdanovich, 32, corsivo mio).

Il linguaggio conradiano rimane dunque al centro della vocazione transmediale di Welles, sia nel suo magistero puramente linguistico, mai sconosciuto e abbandonato solo con riluttanza, sia nella sua dimensione metanarrativa, svelata progettualmente nel suo artificio. Le potenzialità suggestive della parola di Conrad appaiono per Welles inesauribili, capaci di una costante riattualizzazione e da declinare *ad libitum* con il mutare degli scenari storici e di fruizione del testo. Dell’“orrore” conradiano è accolta la sfida, il dilemma posto dalla sua significazione, e risolto nei termini di una disambiguazione e risemantizzazione al mutare degli snodi della Storia.

### 3. *The horror! The horror!*

Il primo *script* radiofonico qui considerato, del 1938, è formalmente da attribuirsi alla mano del drammaturgo Howard Koch, anche se la partecipazione di Welles alla scrittura è indubbia *in primis* per quello che era, in quel momento, il suo stilema narrativo, vale a dire la tecnica soggettiva che Welles stesso avrebbe poi voluto adottare per la versione cinematografica del romanzo, già in agenda alla RKO (Billy, 171-172; DeBona 1994, 16).

Uno dei lasciti più evidenti dell’attività radiofonica di Welles sarebbe stato appunto l’uso descrittivo di una narrazione in prima persona effettuata da personaggi direttamente coinvolti nella storia (Carringer 5). Passato sulle frequenze CBS ancora sull’onda del *succès de scandale* di *The War of the Worlds*, l’*Heart of Darkness* del Mercury Theatre on the Air rappresenta, come si accennava, un importante passo verso la definitiva “canonizzazione” di Conrad, una sorta di viatico garantito dal processo adattativo (Giddings and Selby 2001, x). Questa versione mantiene la cornice narrativa dell’ipotesto, e Welles opererà per un *doubling* piuttosto anodino, riservando per sé la parte dell’anonimo narratore della cornice oltre a quella centrale di Kurtz. Ray Collins, un veterano del Mercury Theatre, presterà la propria voce a Marlow mentre il raccordo tra i vari segmenti narrativi verrà attuato attraverso l’inserimento di canti tribali e tamburi. Questi forniranno, sì, “colore” alla vicenda, secondo una concezione ancora stereotipata e hollywoodiana dell’Africa nera, di quel “aboriginally loathsome” menzionato da Welles nell’introduzione alle trasmissioni del ’38 e del ’45, ma saranno anche da intendersi come il frutto di un’accurata ricerca etnografica, certamente un derivato della collaborazione con Asadata Dafora Horton per le danze di *Voodoo Macbeth* (1936). Una ricerca che localizzava puntualmente il clan tribale degli Abamulele, udibile nei canti, come originario delle regioni dell’Africa centrale (Esikumo 2020, 2; Hilb 2014, 665). Gli esiti di

questo primo studio sono peraltro da intendersi come preparatori al di poco successivo lavoro per il film, per il quale è noto dall'intervista con Bogdanovich come Welles avesse svolto "enormous research in aboriginal, Stone Age cultures" (DeBona 23) oltre ad aver considerato la possibilità – assolutamente rivoluzionaria per i tempi – di girare il film direttamente in Congo con un nutrito cast di nativi (DeBona 25). Un Congo che, coerentemente con le esplicite finalità di denuncia del testo, è ora svelato – a differenza che in Conrad, come è noto – quale teatro della vicenda. L'"orrore" conradiano, come si accennava, si declina diversamente a seconda del mutato scenario storico e della differente dialettica wellesiana: nel 1938, l'avorio è il *primum movens* delle attività commerciali degli europei in Africa, la loro unica ragione d'essere – aldilà della patina umanitaria che ricopre ipocritamente le loro azioni – e che spiega il loro spingersi verso luoghi drammaticamente inospitali ma funzionali alla loro brutale politica imperialista di espoliamento. È ciò che ha trattenuto Kurtz in quella "stinking jungle" (30'30<sup>4</sup>) e che ne ha fatto un idolo per la Compagnia: egli è un prodigio (14'22) capace di accumulare da solo più avorio di tutti gli altri agenti (14'27). "Ivory" è una parola che risuona nell'aria (13'41), la grande divinità a cui sono votati i "white men with long sticks in their hands" (13'30) che camminano oziosamente per la stazione in cui Marlow è costretto a sostare, per settimane, in attesa dei pezzi di ricambio per il suo *steamer*. L'avorio è l'ossessione dell'uomo bianco "in the Belgian Congo" (20'39), la ragione di vita che si sclerotizza e che reclama a sé le anime dei suoi adepti, riconosciuta nella sua vera natura orrificica soltanto a un passo dalla fine: "Horror! Horror!" (31'47) riecheggia infatti a breve distanza "The ivory, the ivory!" (31'41) nel delirio di un Kurtz morente, stabilendo un'analogia implacabile e definitiva tra i due ambiti semantici.

La versione del '45, anch'essa per la CBS, appare più controllata nella struttura, in ossequio a un principio di economia narrativa qui maggiormente avvertito. La cornice ipotestuale è eliminata *in toto*, mentre il lavoro sullo *steamer* sarà trovato a Marlow direttamente dall'*intended* per conto della Compagnia in cerca di un esperto "navigator" (4'48) che vada a recuperare Kurtz. Le varie *stations* africane si ridurranno di numero, confondendosi tra loro e abbreviando il percorso (Manzoni 2009, 325). Il dramma appare anche più audace in alcune scelte registiche, a partire dalla decisione di Welles di ricoprire entrambi i ruoli di Marlow e Kurtz, come avrebbe dovuto essere nel film. Di quest'ultimo progetto abortito si avverte nitidamente l'influenza, segnatamente nella condanna al nazi-fascismo e nel profilo di Kurtz, consapevole tanto dell'importanza del suo ruolo quanto del suo imminente

<sup>4</sup> Il minutaggio indicato fa riferimento alla registrazione disponibile sui siti dedicati (vedi bibliografia).

fallimento (Billy 173-174). Il commento musicale diventa più “cinematografico”, accompagnando i salti temporali e i colpi di scena, e si fa più “occidentale”, meno tribale nella ricerca etnografica forse anche per l’influenza di Bernard Herrmann, amico personale di Welles che aveva già diretto le musiche di *The War of the Worlds* e che lo avrebbe seguito alla RKO prima di contribuire con successo alle sonorità di Alfred Hitchcock (Rondolino 1991, 112). Il ritmo è incalzante, frenetico, quasi un affrettarsi verso la fine con chiare risonanze simboliche e catastrofiche, secondo la dimensione politica che Welles aveva voluto predominante in questa fase della sua carriera e che lo aveva già impegnato, oltre che con il già citato progetto cinematografico abbandonato, con la variegata testualità imperniata sul Cesare shakespeariano (Wilkinson, 2021). L’azione si apre in un’area portuale americana con Marlow – americano anch’egli – che racconta la sua storia a un paio di amici che ha incontrato. La vetrina che separa il giovane Marlow dalla mappa dell’Africa è anche l’algida superficie in cui si riflette per la prima volta il viso dell’*intended* che qui parla, come quasi tutti i personaggi, con accento tedesco, profilando una opposizione America vs Germania che, in questo preciso momento storico, assume chiari risvolti ideologici. Cassato nella prima versione, l’incontro con il medico viene invece recuperato nella seconda, *calipers* e il resto (6’21 – 7’12), anche se ora l’incursione conradiana nella frenologia di fine Ottocento riluce dei bagliori infernali dell’eugenetica nazista. Perché, se nel primo testo radiofonico, l’enfasi era posta sull’avorio e le squallide dinamiche della realtà coloniale a esso connesse, nel secondo il bersaglio è il nazi-fascismo e Kurtz conduce direttamente a Hitler se consideriamo l’accento dei personaggi (Billy, 174), o a Mussolini se consideriamo l’“ivory ball” (18’29) della sua testa nuda oltre alla già citata drammaturgia wellesiana coeva, in cui l’attore Joseph Holland diventava un Cesare in orbace (Wilkinson 164, nota 5).<sup>5</sup> L’ingombrante figura di Kurtz grava senza tregua sin dall’inizio, già durante il colloquio con l’*intended* (“The dark country is the beginning only. His plans will change the world!”, 5’12), quindi attraverso gli untuosi resoconti degli agenti della Compagnia nelle varie stazioni (“A genius! A genius!”, secondo il *Manager* e il suo assistente, 10’20), fino al *denouement* che sancisce l’aggancio con la figura epitome del dittatore: “You know, Marlow, there’s a man now in

<sup>5</sup> Va infatti tenuto presente che Mussolini e la sua iconografia imperiale erano tutt’altro che sconosciuti al tempo in America, e non vi era affatto una “egemonizzazione” della figura del dittatore in termini unicamente hitleriani. Mussolini era una presenza costante nei notiziari e *Mussolini Speaks* si intitolava un popolare documentario distribuito dalla Columbia nel 1933 (si vedano per questo Wyke 2010; Minervini 2019; Wilkinson 2021). Quando Philip Marlowe, il ben noto e già citato PI / *private eye* creato da Raymond Chandler, va a far visita al capo della polizia di Bay City, in *Farewell, My Lovely* (1940), non può non notare come il suo ufficio “was cool and large and had windows on three sides. A stained wood desk was set far back like Mussolini’s, so that you had to walk

Europe trying to do what I have done in the jungle. In his madness, he thinks he cannot fail, but he will” (21’10). L’incontro finale con l’*intended*, richiama, o meglio evoca direttamente la figura di Kurtz sulla barella improvvisata (22’50), e con lui le sue ultime parole e in particolar modo quell’“horror” che riecheggia lugubre per tutta la conversazione, capolinea di una corsa veloce verso la fine, verso lo scacco e l’amara constatazione di una diffusa, ubiquitaria complicità. Rispetto alla quale nemmeno Marlow potrà dichiararsi estraneo, se è vero che aveva cercato di sminuire l’operato di Kurtz perché limitato a rapporti con “a bunch of savages” e i loro elefanti (5’04). D’ora in poi vi potrà essere soltanto un residuo di reticenza, di menzogna (“Should I have told her the truth?”, 24’49), e il riannodarsi di un percorso ciclico di espiazione e prevaricazione: “The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires” (25’28), chiosa Marlow.

Meno noti e clamorosi, nei loro rispettivi esiti, rispetto alla epocale trasmissione di *The War of the Worlds*, i due adattamenti radiofonici di *Heart of Darkness* presi qui in considerazione ebbero tuttavia una serie di conseguenze di non piccola entità. Innanzitutto, come si accennava, contribuirono all’affermazione di Conrad quale autore di alto canone anche negli Stati Uniti; secondariamente, Welles dimostrò come la scuola attoriale americana potesse appropriarsi, e con finezza, del classico inglese, contribuendo a smussare gli angoli di quel complesso di inferiorità che l’attore americano (in generale) sperimentava davanti al classico shakespeariano e alla tradizione attoriale britannica. Ma fu una scoperta che passò in larga misura attraverso il ruolo sociale e culturale svolto dalla radio, intesa quale luogo di distribuzione e soprattutto di produzione dell’industria culturale americana ed europea. Relegata, con l’affermazione schiacciante della televisione, a un ruolo sempre più marginale (senza contare, naturalmente, la sua resurrezione dagli anni 2000 con nuovi supporti digitali e nuove modalità di fruizione), la radio rappresentò per lungo tempo, in Europa come negli Stati Uniti, una via maestra di accesso al classico letterario per ampi strati di popolazione.

**Bionote:** Paolo Caponi is Associate Professor of English Literature at the Università degli Studi di Milano. His studies have focused prevalently on the Elizabethan and contemporary theatre. Among his most recent publications are *Otello in camicia nera. Shakespeare, la censura e la regia nel ventennio fascista* (Roma, Bulzoni, 2018) and *A Novel that Didn’t Sell. An Introduction to Literary OSINT* (Pisa, ETS, 2021). He has worked with the Piccolo Teatro and with Teatro Franco Parenti, Teatro Arsenale and Teatro Elfo-Puccini in Milan. He is also in the scientific committee of the online research journal “Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali” of the Università degli Studi di Milano.

**Author’s address:** [paolo.caponi@unimi.it](mailto:paolo.caponi@unimi.it)



## Riferimenti Bibliografici

### Fonti primarie

- Chandler, Raymond. 1988 (1940), *Farewell, My Lovely*, Penguin, London.
- Conrad, Joseph. 1988 (1899), *Heart of Darkness. Norton Critical Edition*. New York, Norton.
- Welles, Orson, and the Mercury Theatre on the Air. *Heart of Darkness*. CBS radio broadcasts. 6 novembre 1938 [[https://youtu.be/\\_QBJopm-GMQ](https://youtu.be/_QBJopm-GMQ)]  
 Director: Howard Koch. Cast: Orson Welles (Author, Ernest Kurtz), Ray Collins (Marlow), Alfred Shirley (Accountant), George Coulouris (Assistant Manager), Edgar Barrier (Second Manager), William Alland (Agent), Virginia Welles *credited* come Anna Stafford (Kurtz's *intended*), Frank Readick (Tchiatosov). Durata: 30' circa.
- Welles, Orson, *Heart of Darkness*, CBS radio series *This Is My Best*. 13 maggio 1945 [<https://www.youtube.com/watch?v=PcKH74lnPEo>]  
 Cast: Orson Welles (Marlow, Kurtz), Bernard Katz (composer, conductor). Durata: 27' circa.

### Fonti critiche

- AA. VV., [Preserving the Golden Age of radio for a digital future], <http://www.digitaldelift.com/DigitalDeliToo/dd2jb-This-Is-My-Best.html> (11.08.2022).
- Billy, Ted. 2002, “So Little More than Voices”: Orson Welles's 1945 Radio Dramatization of “Heart of Darkness”, “Conradiana”, 34 [3], pp. 171-179.
- Carringer, Robert L. 1985, *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, Berkeley.
- Chatman, Seymour. 2008, *2½ Film Versions of Heart of Darkness*, in Moore, Gene M. (ed.), *Conrad on Film*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 207-223.
- DeBona, Gueric. 1994, *Into Africa: Orson Welles and “Heart of Darkness”*, “Cinema Journal”, 33 [3], pp. 16-34.
- Esikumo, John Auna Samuel 2020, *Symbolims in Esilemba Oral Poetry* [tesi MA non pubblicata dell'Università di Nairobi] [[http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/154215/Esikumo\\_Symbolism%20in%20Esilemba%20Oral%20Poetry-%20an%20Analysis%20of%20Its%20Significance%20in%20Response%20to%20Death%20Among%20Abanyole.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/154215/Esikumo_Symbolism%20in%20Esilemba%20Oral%20Poetry-%20an%20Analysis%20of%20Its%20Significance%20in%20Response%20to%20Death%20Among%20Abanyole.pdf?sequence=1&isAllowed=y)].
- Giddings, Robert, and Selby, Keith. 2001, *The Classic Serial on Television and Radio*, Palgrave Macmillan, London.
- Hand, Richard J. 2006, *Escape with Joseph Conrad! The Adaptation of Joseph Conrad's Fiction on American Old-time Radio*, “Conradiana”, 38 [1], pp. 17-58.
- Hilb, Benjamin. 2014, *Afro-Haitian-American Ritual Power: Vodou in the Welles-FTP Voodoo Macbeth*, “Shakespeare Bulletin”, 32 [4].
- Jensen, Michael P. 2018. *The Battle of the Bard: Shakespeare on U.S. Radio in 1937*, Arc Humanities Press, York.
- Lanier, Douglas. 2002, *WSHX. Shakespeare and American Radio*, in Burt, Richard, *Shakespeare after Mass Media*, Palgrave Macmillan, London, pp. 195-219.
- Manzoni, Silvia. 2009, “Heart of Darkness.” *Dall'impressionismo narrativo di Joseph*

- Conrad alle trasposizioni di Orson Welles*, “ACME,” LXII [I], pp. 319-333.
- Minervini, Amanda. 2019, *Mussolini Speaks. History Reviewed*, “The Massachusetts Review. A Quarterly of Literature, Art, and Public Affairs”, 60 [1], pp. 194-204.
- Ortoleva, Peppino, e Scaramucci, Barbara (a cura di). 2003, *Enciclopedia della radio*, Garzanti, Milano.
- Rondolino, Gianni. 1991, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, UTET, Torino.
- Welles, Orson, and Bogdanovich, Peter. 1992, *This is Orson Welles*, (edited by Jonathan Rosenbaum), HarperCollins, New York.
- Wilkinson, Jane. 2021, *Orson Welles’s Caesars*, “Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies”, 8.
- Wyke, Maria. 2010, *Caesar in the USA*, University of California Press, Berkeley.