

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia
Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Michael Jakob, Université de Grenoble-Alpes, Francia
Danilo Manera, Università di Milano, Italia
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Florian Mussgnug, University College London, Regno Unito
Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

La violenza nel teatro contemporaneo

Lingue e linguaggi a confronto

a cura di

Paola Bellomi

Carla Francellini

Maria Beatrice Lenzi

Ada Milani

Niccolò Scaffai

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2023

La violenza nel teatro contemporaneo : lingue e linguaggi a confronto / a cura di Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2023.

(Studi di letterature moderne e comparate ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502787>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0277-0 (Print)

ISBN 979-12-215-0278-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0279-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0280-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Teatro e violenza in *Moby Dick – Rehearsed* di Orson Welles

Carla Francellini

Abstract: Dopo la messa in scena al Duke of York's Theatre di Londra nel 1955, la *pièce* dal titolo sorprendente di *Moby Dick – Rehearsed*, diretta dallo stesso Welles divenne un libretto, pubblicato dieci anni dopo da Samuel French¹. Protagonista del testo è una *troupe* americana di fine Ottocento, impegnata nell'allestimento teatrale del romanzo di Melville. Attori in maniche di camicia, nessuna attrezzatura di scena (come spiega la didascalia iniziale: «arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno evocati a gesti»), nessuna scenografia: soltanto un palcoscenico «romanticamente decorato da tutto il legno di un vecchio teatro». L'idea di Welles – «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà», formulata chiaramente nel celebre libro-intervista con Peter Bogdanovich – è tornata in scena nel 2022, grazie alla regia di Elio De Capitani. Il saggio rilegge la *pièce* alla luce della violenza *sul* genere romanzo operata da Welles nel suo adattamento, ma anche *nel* teatro e *sulle* scene, lasciando emergere gli aspetti più significativi delle scelte del regista e della sua dissacrante e polemica lettura critica di un classico di inestinguibile fascino come *Moby-Dick* di Melville².

Ecco, le paratoie della chiusa
che ci separa dal mondo delle meraviglie
si spalancano...
Moby Dick alla prova

Una compagnia statunitense di fine Ottocento attende in teatro di cominciare la prova di *King Lear*, ma al suo arrivo l'Impresario', un uomo «sulla settanti-

¹ O. Welles, *Moby Dick – Rehearsed. A Drama in Two Acts*, Samuel French, New York 1965. Questa prima edizione riporta in copertina la dicitura: «Being an adaptation – for the most part in blank verse – of the novel by Herman Melville».

² Il corsivo nel testo è mio, se non diversamente indicato.

Carla Francellini, University of Siena, Italy, francellini@unisi.it, 0000-0002-3621-1980

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Carla Francellini, *Teatro e violenza in Moby Dick – Rehearsed di Orson Welles*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.05, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 41-57, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

na, con una maestosa criniera di capelli argentati»³, comunica di voler ‘mettere alla prova’ *Moby Dick*, il controverso romanzo della balena, mai recitato prima⁴. Mentre il ‘Direttore di scena’ legge il copione, gli attori – ancora piuttosto perplessi dal cambio di tono e di stile nell’inatteso passaggio da Shakespeare a Melville – entrano sempre più nella parte e apprendono di dover recitare senza alcuna attrezzatura di scena: «Arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno tutti evocati a gesti»⁵. Solo attori (e un’attrice) dunque «con il cappotto indosso» o in maniche di camicia, «quando l’azione o la parte che devono recitare» lo richiede. Welles sceglie di non dare al pubblico né mare, né navi, né balene. Al loro posto, solo un palco, non «spoglio», bensì «significativamente, perfino romanticamente, decorato da tutto il legno di un vecchio teatro»⁶. Su quelle tavole scricchiolanti si muove incerta una compagnia di attori avvezzi a recitare Shakespeare e, tra loro, Welles nei quattro ruoli chiave di ‘Ahab’, ‘Father Mapple’, ‘The Governor’ (‘L’impresario’) e, naturalmente, ‘King Lear’⁷. La scena è nuda come ‘messa a nudo’ è l’impalcatura lirica del romanzo, prosciugato dalle tante digressioni pseudoscientifiche e mitizzato nell’azione ridotta all’essenzialità del gesto e della parola. Welles trasforma così «lo spazio scenico in ‘paesaggio’» attraverso «una concatenazione di *tableaux vivant*» che danno vita all’evento teatrale, riservando allo «spettatore [la] posizione di un *voyeur*». In questo modo, «lo spazio della scena e il più vasto spazio sonoro cre[ano] un ‘terzo spazio’» in grado di includere «la scena e la platea, eliminando le giustapposizioni tra di loro a favore di uno spazio onirico delle associazioni, che port[a] alla creazione di una immagine cristallo in senso deleuziano»⁸.

La *pièce* di Welles insiste *in primis* sul legame tra due autori e due opere lontane nel tempo e nel genere letterario, accomunate, almeno all’apparenza, dalla loro ‘non rappresentabilità’ e dominate dalla presenza ossessiva di chimere minacciose e violente: la balena nel romanzo di Melville, la tempesta nell’opera di Shakespeare. Come vedremo nelle pagine seguenti, elemento centrale del singolare e originalissimo esperimento del regista americano è proprio la violenza, che si manifesta *in primis* a livello metateatrale nella deliberata violazione degli equilibri narrativi del testo fonte, per diventare poi cardine dell’azione scenica non solo nella *première* del 1955, ma anche nella recentissima rivisitazione del testo da parte del regista Elio De Capitani per il teatro Elfo

³ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Gaffi, Roma 2018, p. 24.

⁴ H. Melville, *Moby Dick; or the Whale* (1851), edited by H. Parker and H. Hayford, Norton, New York 2002.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nel 1953, in una breve visita a New York durante il suo lungo periodo europeo (1950-1955), Welles interpretò il personaggio di King Lear anche nella versione televisiva di *King Lear* di Peter Brook per l’emittente CBS di New York. Cfr. A. Jovičević, *Orson Welles e il teatro, Shakespeare e oltre*, Bulzoni, Roma 2002, p. 161.

⁸ Ivi, p. 298. Corsivo dell’originale.

Puccini di Milano. Sia *King Lear* che *Moby Dick* invocano, del resto, una messa in scena coraggiosa e audace che esplori le potenzialità drammatiche delle rispettive trame e scardini così il postulato della loro irrepresentabilità, non tanto sostenuto dalla critica – almeno non per l’opera di Shakespeare – quanto dagli attori della compagnia.

Vecchio Professionista. (*Sottovoce*) Peccato...

Attore con il giornale. (*Piegando il giornale e infilandolo sotto la sedia*) Che cosa è un peccato?

Vecchio Professionista. Che non andiamo avanti con il ‘Lear’: almeno quella è una vera pièce teatrale, una cosa che si può recitare.

Giovane Attore. (*Che ha origliato il dialogo bofonchiato*) Anche del ‘Lear’ i critici dissero che non si poteva recitare.

Impresario. (*Che ha sentito per caso questo*) I critici!

(*Diverse voci raccolgono il grido di guerra*)⁹

Direttore di Scena. Avanti signori! Non cominciamo con i critici! Non c’è tempo... Ai posti, per favore.

Attore Cinico. Be’, almeno ‘Re Lear’ è stato pensato per essere recitato. Questa roba della balena doveva solo essere letta.

Giovane Attore. Letta ad alta voce. Ci sono delle cose dentro che vanno semplicemente ascoltate...¹⁰

Passando attraverso Shakespeare – mediante il ricorso alla professionalità di attori preparati a recitare il dramma di *King Lear*¹¹ – Welles mette in scena la ‘prova’ del *Moby Dick*, dimostrando così la fattibilità teatrale di entrambe le *pièces* e sottolineando la straordinaria vicinanza dei due testi accomunati, peraltro, dal ricorso alla violenza e allo stile tragico. L’influenza di Shakespeare sulla scrittura di Melville e, in particolare, sul *Moby Dick* è ben nota ed è stata oggetto di numerosi studi nel corso dei decenni successivi al cosiddetto *Melville Revival*. Indubbiamente uno dei meriti della *pièce* di Welles sta proprio nel lasciar emergere sulla scena i segni visibili di tale influenza, evidente soprattutto nella caratterizzazione dell’iracondo Ahab, che ricorda molto da vicino il personaggio di King Lear.

Il prezioso testo di *Moby Dick — Rehearsed*, pubblicato per la prima volta nel 1965 a New York, dieci anni dopo la *première* dello spettacolo, è solo uno dei tanti affioramenti da quel «*corpus* romanticamente frammentario» del mattatore americano, denso di testi ricchi di «suggerzioni oniriche [...] ribadite e accresciute da un senso di possibilità irrealizzate»¹². Proprio questa ‘potenza’ che mai si trasforma in ‘atto’ sembra essere il tratto distintivo dell’ampia e disorganica

⁹ Corsivi dell’originale.

¹⁰ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., pp. 27, 28.

¹¹ A. Serpieri e K. Elam (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Pratiche, Parma 1987, pp. 123-134.

¹² J. Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia 1993 (ed. orig. 1978), p. 362.

produzione di Welles e, in modo particolare, di quella teatrale, caratterizzata da una certa labilità come pure dai tanti conflitti e dalle numerose contraddizioni di natura materiale e ideologica che segnarono la sua carriera. Incalzato da un'ossessiva volontà di potenza, che si ritrova tanto negli eccessi del suo stile quanto nel rapporto difficile e battagliero con il cinema, Welles scelse un metodo direttoriale in teatro che «si rifaceva alla tradizione dei grandi registi tra i due secoli, e per tutta la sua carriera ha cercato di difendere questo suo metodo [...] di fronte ai mutamenti di una pratica teatrale sempre più basata sulla collegialità»¹³. Come provano le sue osservazioni nel saggio giovanile *Il regista nel teatro di oggi* (1939), Welles considerava la professione del regista un fenomeno relativamente nuovo nella storia del teatro dal momento che ancora nell'Ottocento la commedia non veniva di fatto 'diretta' dal regista, ma poggiava quasi esclusivamente sulla carica emotiva e sull'energia di un mattatore teatrale¹⁴.

1. *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*

Rispolverato in occasione del bicentenario della nascita di Herman Melville – primo agosto 2019 –, lo scritto di Welles fu pubblicato da Giovanni Nucci nella sua «Piccola biblioteca di letteratura inutile» della casa editrice Italo Svevo con la traduzione di Marco Rossari. *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti* – questo è il titolo italiano della pièce – testimonia la passione ossessiva di Welles per il capolavoro di Melville. Anche il suo film d'esordio, *Quarto potere* (1941), contiene un riferimento inequivocabile al romanzo nel nome 'Rosebud', «motore del film e nome della slitta cercata tutta la vita, ultima parola pronunciata dal ricchissimo Charles Foster Kane prima di morire»¹⁵. Nel novantunesimo capitolo del *Moby Dick – The Pequod Meets the Rose-Bud* – si legge infatti: «Upon her head boards, in large gilt letters, he read 'Bouton de Rose' – Rose-button, or Rose-bud; and this was the romantic name of this aromatic ship»¹⁶.

Tra i diversi adattamenti e le riduzioni cui Welles lavorò tra il 1944 e il 1947 insieme all'amico Brainerd Duffield, va ricordata anche la prima versione radiofonica del romanzo (agosto 1946) della durata di mezz'ora per la serie *Mercury Summer Theatre on Radio*, targata CBS¹⁷. La musica di Bernard Herrmann e altri effetti sonori furono utilizzati per rendere la concitata caccia finale alla balena, mentre come stacco tra le tredici scene del racconto – narrato dal punto di vista di Ishmael – si fece ricorso al rumore del vento e delle onde nonché alla musica dell'arpa

¹³ Ivi, 363. Si veda anche R. France, *The Theater of Orson Welles*, Bucknell UP, Lewisburg (Pennsylvania) 1977.

¹⁴ Il saggio, dal titolo originale *The Director in Theatre Today* fu pubblicato a cura della *Theatre Education League* nel 1939.

¹⁵ P. Mereghetti, *Introduzione*, in O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Gaffi, Roma 2018, p. 9.

¹⁶ Melville, *Moby Dick*, cit., p. 314.

¹⁷ Cfr. O. Welles and B. Duffield, *Moby Dick*, radio script, 30/08/1946, p. 6 (Orson Welles Archive, scatola 6), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 163 nota 6.

che, a tratti, diventa musica orchestrale. Molti dialoghi conservarono la forma originale, tra cui quelli velenosissimi di Ahab, interpretato naturalmente da Welles¹⁸.

Nel 1947 è sempre il romanzo della balena a suggerire a Welles l'idea di un *Oratorio* dal sottotitolo *Storia di una vendetta* [*A Fable of Vengeance*] su musiche di Bernard Herrmann e su copione di Brainerd Duffield. Secondo quanto riporta James Naremore, la rilettura del romanzo avrebbe avuto, in questo caso, un taglio «wagneriano» ed esplicitamente «freudiano»¹⁹. Welles pensava di usare «l'intero arsenale teatrale» per rendere il testo nella sua pienezza espressiva, ricorrendo alla musica corale e sinfonica, alla danza e al movimento per «risveglia[re] le risposte latenti degli spettatori»²⁰. Nel noto «Antepast» all'*Oratorio*, il regista presenta l'opera come un tributo a Melville, che «spinto dalla propria nevrosi a creare opere di grande intensità erotica» aveva «enunciato verità freudiane in un'epoca in cui della pruderie si faceva un feticcio»²¹. La forma dell'oratorio, del resto, sembrava anche funzionale a «svela[re] nella sua nudità l'essenza poetica del romanzo», mentre «la musica, corale e sinfonica, si sarebbe fusa al movimento, al gesto, alla danza, al colore per provocare reazioni normalmente latenti nello spettatore»²².

Anche se il progetto non ebbe seguito, i riferimenti alla nuda poesia del testo e l'idea di scarnificare l'azione scenica fino all'essenzialità di gesto e parola hanno di certo influenzato la composizione del *Moby Dick* — *Rehearsed*, che, meno di dieci anni dopo, il 16 giugno 1955, debutta nell'East End londinese. L'ormai quarantenne regista si trovava già a Londra per partecipare a una trasmissione televisiva settimanale della BBC chiamata *Orson Welles' Sketch Book*, quando lo spettacolo andò in scena per la prima volta al Duke of York's Theatre, dopo lunghi mesi di lavoro sulla riduzione teatrale del romanzo e grazie all'amico scrittore e produttore britannico Wolf Mankowitz che si adoperò per trovare i finanziamenti necessari²³.

Il participio passato *Rehearsed*, preceduto da un emblematico trattino lungo²⁴, enfatizza già nel titolo la singolare natura di questo esperimento metatea-

¹⁸ P. Conrad, *Orson Welles: The Stories of His Life*, Faber & Faber, London 2003. Cfr. Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., pp. 162-163.

¹⁹ Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, cit., p. 361.

²⁰ O. Welles and B. Duffield, «Antepast» per il *Moby Dick Oratorio*, 1947, p. 4 (Orson Welles Archive, scatola 7, cartella 21), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 163 nota 7.

²¹ Le parole di Welles sono citate in Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, cit., p. 361.

²² *Ibidem*.

²³ Martin Gabel, già attore del Mercury Theatre, e il produttore Henry Margolis accettarono di finanziare lo spettacolo che, del resto, non si rivelò particolarmente costoso. Cfr. *Moby Dick* — *Rehearsed*, appunti della produzione, Wolf Mankowitz and Oscar Lewenstein Production, Ltd. (Oscar Lewenstein Collection, Theatre Museum, London), citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 164.

²⁴ Il trattino presente nel titolo — che nella pubblicazione di Samuel French può apparire tipograficamente ambiguo — è stato interpretato come una lineetta da Paolo Mereghetti nell'introduzione all'edizione italiana del testo, da Peter Conrad in *Orson Welles*, cit. e in Mariapaola Pierini, *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma 2005.

trale, una *prova* riuscita all'interno di un'idea di teatro come laboratorio, ancora piuttosto inedita negli anni in cui lavora Welles, che non esita a definirsi «uno sperimentatore puro», affatto interessato al «lavoro artistico», alla «posterità» e alla «fama»:

non mi sento rapito in estasi quando sono di fronte a un'opera d'arte. Sono in estasi quando mi trovo di fronte alla funzione umana, che è sottesa a tutto ciò che facciamo con le nostre mani, i nostri sensi, eccetera. Il nostro lavoro, una volta finito, non ha l'importanza che la gran parte degli esteti gli attribuisce. È l'atto che mi interessa, non il risultato, e io vengo preso dal risultato solo quando questo sa di sudore dell'uomo, o di pensiero espresso²⁵.

Oltre al ruolo dell'Impresario – «il classico attore-regista della vecchia guardia», con il soprabito «con mantellina, abbottonato sotto il collo, [...] di un nero così austero da sembrare quasi pretesco» e il cappello a tesa larga, due inconfondibili dettagli del vestiario del grande mattatore americano – Welles interpreta ovviamente il personaggio di Ahab che diventa quasi un archetipo dell'antieroe faustiano – «un uomo strappato al palo di un rogo, intaccato dal fuoco, ancora non consumato»²⁶ – e quello di Father Mapple, che sarà suo anche nel *Moby Dick* cinematografico diretto da John Huston (1956) di cui resta memorabile il tonante sermone sul profeta Giona. Nonostante queste straordinarie *performance* sceniche, però, Welles per i suoi contemporanei non era mai abbastanza nel ruolo a causa del timbro sofisticatamente grave della sua voce²⁷. Si tratta di uno dei tanti fraintendimenti relativi al suo stile di recitazione, che rifiutava *in toto* l'identificazione con i personaggi rappresentati²⁸, ponendosi come «stimolante punto di partenza nel dibattito sull'attore 'epico' di Bertold Brecht»²⁹, da cui pure il grande sperimentatore prenderà le distanze³⁰.

Avvicinandosi al teatro dialettico, che poi definirà 'teatro informale', Welles sembra propendere per una messa in scena delle idee del regista da condividere con il pubblico chiamato a confrontarsi con i problemi della vita reale che il teatro mette in scena, suggerendo anche possibili soluzioni³¹. Lontano dall'idea

²⁵ Welles, citato in A. Bazin e C. Bitsch, *Intervista con Orson Welles*, in O. Welles, *It's All True. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma 2005, 2010, pp. 100-101, trad. it di A. Bazin, Ch. Bitsch, *Entretien avec Orson Welles*, "Cahiers du cinéma", no. 84, giugno 1958.

²⁶ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 52.

²⁷ Cfr. F. Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*, New York, Scribner 1989, p. 96.

²⁸ A. Jovičević, *Welles e Brecht. Galileo, un progetto abbandonato*, in Id., *Orson Welles e il teatro*, cit., pp. 75-85.

²⁹ M. Anderegg, *Orson Welles as Performer*, «Persistence of Vision», 7, p. 75, citato in Jovičević, *Orson Welles e il teatro*, cit., p. 77.

³⁰ Cfr. O. Welles, *It's all True. Interviste sull'arte del cinema*, a cura di M. W. Estrin, Minimum Fax, Roma 2005, p. 189. Pur non riconoscendone mai ufficialmente l'influenza, Welles elabora in alcuni scritti che vanno dal 1938 al 1955 una visione teatrale piuttosto affine a quella di Brecht, la cui lezione si avverte soprattutto nei due musical *The Cradle Will Rock* e *Around the World* e poi, in ambito cinematografico, in *The Lady of Shangai* e *Macbeth*.

³¹ Welles, *Notes on the American Theatre*, p. 2, inedito citato in Jovičević, cit., p. 78.

dell'arte per l'arte, il regista americano attribuisce al teatro il dovere di «farci spalancare gli occhi e aprire il cuore alla realtà, e non di mostrare un museo di esemplari bizzarri o una realtà spiata di nascosto come in un *peep show*»³². Al compito di rendere visibile la realtà in cui lo spettatore è immerso fa da contraltare la più importante missione spirituale dell'attore che consiste nel «rendere il pubblico consapevole di appartenere alla razza umana»³³. Pur riconoscendo l'importanza del metodo Stanislavskij – che appariva anche a Brecht come l'apoteosi del naturalismo – Welles rifiuta la nozione di «recitazione formale»: la quarta parete che l'attore finge di avere davanti, infatti, lo isola dal pubblico, negando la personalità dell'attore stesso, imbrigliato in un rituale recitato, che celebra ed esalta anziché risolvere i problemi³⁴. L'attore che ha in mente Welles (e, in parte, anche Brecht), invece, insegna qualcosa al pubblico e concepisce il suo ruolo in modo dinamico, aprendosi al confronto con lo spettatore che lo spinge a migliorare la sua interpretazione.

Perfettamente in linea con questo quadro di riferimenti teorici è l'esperimento del *Moby Dick — Rehearsed*, che mette in scena un processo nel suo divenire più che un prodotto finito e questo al fine di svelare al pubblico le difficoltà insite nella rappresentazione di un romanzo come *Moby Dick*, mostrando anche le potenzialità dinamiche proprie di ciascun attore. In un teatro concepito come spazio di interazione e scambio dialettico, gli attori hanno un'inegabile centralità, mentre il drammaturgo ha il compito di fornire loro il linguaggio stesso della recitazione. È esattamente quanto accade alla *troupe* teatrale nella prima scena di *Moby Dick — Rehearsed*, in cui l'Impresario offre alla compagnia un testo nuovo su cui modulare e riformulare il linguaggio shakespeariano più familiare agli attori. Così Gordon Jackson ('Ishmael' e 'Giovane attore'), Patrick McGoohan ('Attore serio' e 'Starbuck') e Christopher Lee ('Flask' e 'Direttore di scena') danno vita nella *première* del 1955 ad una singolare *performance*. I ruoli multipli affidati agli attori si traducono sul palco in una certa confusione – aumentata dalla mancanza di abiti di scena caratterizzanti – e questo ostacola l'immediata comprensione dell'azione, corrodendo alla radice, con l'irriverenza propria di Welles, quel senso di maestosa unicità che avvolge Ahab. Significative assenze minano peraltro nel profondo la tenuta narrativa del dramma. La mancanza di Queequeg – il ramponiere cannibale nonché regale principe di Kokovoko che Ishmael incontra nella locanda dello *Sputer Inn* a New Bedford prima di imbarcarsi sul Pequod – si fa sentire soprattutto nell'incoerenza che, di conseguenza, caratterizza il personaggio di Ishmael. Nel romanzo, infatti, è proprio Queequeg – 'l'altro da sé' per antonomasia – a catalizzare la trasforma-

³² *Ibidem*. Corsivo dell'originale. L'espressione *Peep Show* – composta da (*to*) *peep*, 'sbirciare' e *show*, 'spettacolo' – si riferisce ad uno spettacolo visibile attraverso una feritoia, un foro, una lente di ingrandimento o uno specchio, in modo tale che lo spettatore non sia visibile. Ha poi assunto il significato di spettacolo erotico o comunque a sfondo sessuale.

³³ Ivi, p. 5.

³⁴ Diversi anni dopo, Welles, tuttavia ammette di aver fatto ricorso al metodo Stanislavskij, anche nell'intervista con Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., p. 290.

zione di Ishmael da semplice personaggio a narratore-testimone della sciagura della baleniera, di cui sarà, infatti, l'unico sopravvissuto³⁵. Senza l'affascinante aborigeno delle isole con il corpo coperto di tatuaggi, senza l'evoluzione di Ishmael prima del viaggio vero e proprio sul Pequod, viene a mancare l'elemento fondamentale su cui poggia l'intero romanzo³⁶. La *pièce* di Welles fa a meno quasi completamente della prima sezione narrativa del romanzo – che si svolge tutta ancora a terra – e comincia direttamente con l'arrivo di Ishmael a bordo della baleniera, cui fa seguito l'incontro con l'equipaggio della nave e, infine, con il temibile Ahab. Privato del *Prologo a terra* – fondamentale per la tenuta dell'impianto narrativo del romanzo – il *Moby Dick* melvilliano appare violentemente stravolto e quasi mutilato nell'adattamento di Welles, in cui sopravvivono solo alcune schegge del testo fonte, peraltro fortemente manipolate e non di rado piegate a significare altro. Tra queste si segnala il celebre monologo interiore di Ishmael con cui si apre il romanzo e che Welles rielabora nel modo seguente:

Che cos'è dunque che mi spinge
a imbarcarmi per un viaggio in una baleniera?
I rischi nefandi, irriferribili
dell'enorme bestia stessa?
I mari burrascosi e distanti dove ella sguazza
come un'isola massiccia? È che ho la smania
per l'esotico... Riconosco una canaglia a colpo
d'occhio
e riesco persino a diventarci amico,
visto che conviene restare in termini amichevoli
con chiunque abiti sotto il nostro tetto...
E così la chiusa che dava sul mondo meraviglioso
si è aperta: un'infinita processione di balene
è fluttuata verso di me, e sopra tutte,
un unico immane fantasma incappucciato,
come un monte innevato a mezz'aria...³⁷

Sintetizzato e semplificato, il monologo perde la sua funzione principale che consiste nel mettere in luce l'animo inquieto di Ishmael, spinto alla scoperta della metà acquorea del mondo da una sorta di *spleen* di marca tardoromantica. Altri frammenti del romanzo sono 'messi alla prova' in modo analogo nella 'riduzione' di Welles, 'chiamati' a dimostrare la loro tenuta scenica nelle parole pronunciate da attori che, dopo aver interiorizzato il linguaggio shakespeariano, tentano invano di sintonizzarsi su quello di Melville. Più che di adattamento teatrale è corretto parlare di una riscrittura sperimentale e creativa – com'era nello stile di Welles – in cui

³⁵ Il *Prologo a terra* – così chiamato evocando il notissimo *Prologo in cielo* di Faust – occupa i primi capitoli del romanzo.

³⁶ Cfr. M. Corona, *Prima del viaggio. Per una lettura di Moby Dick*, Pitagora, Bologna 1984.

³⁷ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., pp. 33-34.

estratti del romanzo – accostati, almeno apparentemente, senza un comprensibile disegno – finiscono solo per sottolineare il carattere disomogeneo e fortemente eclettico dell'originale melvilliano. La frammentarietà – elemento essenziale, ma non fondante, dell'epica della sfortunata baleniera – viene eletta così a cifra prima dell'opera nell'esperimento di Welles, caratterizzato anche da una certa casualità nel succedersi delle scene provate, come accadrebbe probabilmente in una vera prova teatrale, incompleta e sconnessa per la sua stessa natura di prova.

Di molti personaggi, peraltro, si ripensano persino l'essenza e la funzione fondamentale, come nel caso del vecchio marinaio pazzo Elijah (Kenneth Williams, che recita anche la parte dell'«Attore Cinico» e altri ruoli minori), presenza sospettosa e guardinga che si aggira nel romanzo sulla banchisa del porto, profetizzando la rovinosa sorte della baleniera a Ishmael e Queequeg in procinto di imbarcarsi. Nella *pièce* teatrale, invece, Elijah, trova posto a bordo del Pequod e diventa una figura enigmatica e misteriosa, espressione pura del cinismo, un tratto quest'ultimo che Melville aveva, invece, riservato al capitano in seconda, Flask. Per questi motivi, dunque, la 'riduzione' di Welles finisce per trasformare la scioccante testimonianza dell'Ishmael melvilliano del male perpetrato da Ahab nei confronti della balena a danno dei suoi stessi uomini nel resoconto spicciolo e frammentario dello svolgersi di eventi confusi e violenti. L'assenza nella *pièce* di un narratore autorevole, inoltre, fa traballare l'intero impianto narrativo del romanzo, che sembra così implodere su sé stesso in mille frammenti.

Welles, peraltro, si concentra su un aspetto significativo, ma non primario del capolavoro di Melville, ossia il suo rapporto con il modello shakespeariano. La sovrapposizione dei toni, del linguaggio e della modulazione recitativa del *King Lear* non sempre e non necessariamente getta luce sul testo di Melville, che rischia di diventare qualcosa di profondamente diverso, finendo così per rinforzare l'assunto dell'irrappresentabilità dell'opera. I personaggi di Welles, inoltre, a dispetto della forte componente di musica e cantate previste nella sceneggiatura, sono lontanissimi dal raggiungere la coralità, un tratto distintivo dell'equipaggio del Pequod nel romanzo. È questo uno dei limiti maggiori del *Moby Dick — Rehearsed*, come dimostra la vicenda di Pip, il *cabin boy* afroamericano di Ahab, interpretato dall'allora ventiseienne Joan Plowright, che recitava anche nei panni della 'Young Actress' e di 'Cordelia' nel dramma di Shakespeare, soppiantato poi dalla messa in scena della prova di *Moby Dick*. In mancanza di parti femminili nello spettacolo, l'unica donna della compagnia dà voce ad un personaggio chiave del romanzo, come accadrà alcuni decenni dopo anche nell'adattamento operistico di *Moby Dick* a cura di Jake Heggie e Gene Scheer (Dallas, 2010), in cui la soprano Talise Trevigne interpreta il giovane, caduto in mare durante una caccia ai capodogli e a lungo sospeso tra la vita e la morte in balia delle onde³⁸. L'episodio della caduta e del recupero di Pip si traduce in

³⁸ Nell'opera citata, le musiche sono affidate a J. Heggie e il libretto a G. Scheer. Vedi anche C. Francellini, «*Lost in the Heart of the Sea. I See. You See*». *Un'analisi dell'opera Moby Dick di Jake Heggie e Gene Scheer*, «Letterature d'America», 174, 2019, pp. 109-160.

un esaltante momento di coralità nel romanzo, mentre nel testo di Welles resta un incidente isolato che difficilmente viene messo in relazione dallo spettatore con la chiaroveggenza conquistata dal giovane dopo le lunghe ore in mare.

Il limite maggiore della *pièce* di Welles risiede, tuttavia, nel fatto che essa si accontenta di adattare semplicemente il testo originale senza mostrare un significato dietro la situazione teatrale o anche un solo motivo per mettere in scena un classico quale il *Moby-Dick*, come sottolinea la seguente recensione, fin troppo negativa nei confronti di uno spettacolo che, al contrario, fu molto apprezzato dal pubblico: «Once we realize that the piece merely adapts Melville, and that there is nothing to be revealed from the situation, or, indeed, any reason to have put the novel on the stage in the first place, we abandon our idea-hunt and simply wait for the play to be over»³⁹. Colpisce, inoltre, la totale assenza della balena, come rileva l'Attore Cinico: «È la protagonista del titolo [...]. C'era da aspettarsi che l'impresario recitasse Moby Dick stessa, ma no, mi pare di capire che resti invisibile per tutto il tempo. La balena, intendo, non l'impresario»⁴⁰. Alla replica del 'Vecchio Professionista' – «Ma certo che è invisibile. Mio Dio, altrimenti come si fa a inscenare una roba del genere su un palcoscenico?» – ribatte l'Attore con il giornale: «Si potrebbe anche provare. Al museo Barnum in centro, c'è una balena impagliata che ogni lunedì mattina incassa più di quanto noi non facciamo in una settimana di Shakespeare, matinées comprese». La questione centrale, tuttavia, viene messa a fuoco da una semplice battuta del 'Giovane Attore', secondo cui «[l]a balena bianca è come la tempesta nel "Lear": è reale, anzi è più che reale, è una chimera della mente»⁴¹. Se non è difficile concordare sull'affermazione secondo cui «[n]ovels do not make very good plays»⁴², sembra persino più difficile immaginare che dai romanzi si possano trarre opere teatrali di rilievo facendo a meno dell'antagonista. La totale rimozione del bianco capodoglio resta l'atto più violento e gratuito della riduzione di Welles. Né la sceneggiatura – «the essentially wrongheaded script»⁴³ – riesce ad evocare Moby Dick in quanto presenza costante nell'oceano – lontana e/o vicina al Pequod –, ma comunque presente nella mente e nelle vite di tutti i membri dell'equipaggio in balia dell'ossessione di Ahab. Nella *pièce*, al contrario, si sperimenta l'assenza del grande leviatano, cui sembra sostituirsi il grido acuto del capitano, che spinge sempre lo spettatore al di fuori della realtà presunta. Come in *Hamlet* il fantasma del padre – onnipresente nei pensieri del principe di Danimarca – costituisce tutto ciò di cui ha bisogno quel personaggio per restare in vita, così nella sceneggiatura di Welles, l'ossessione per la balena tiene in vita Ahab, occupa ogni suo pensiero,

³⁹ D. Louise and J. Whitty, *Moby Dick: Rehearsed by Orson Welles; Tricks by Jon Jory, Jerry Blatt, and Lonnie Burstein*, «Educational Theatre Journal», 28, 2, 1976, p. 264.

⁴⁰ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 24.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

ne pervade l'esistenza e finisce per costituirne l'essenza. Dal corpo deforme di lui e dalla sua anima ferita sprizza il suo atteggiamento nei confronti della balena, che resta chiusa soltanto e sempre nella mente torturata di Ahab, mentre è assente dalla scena e dall'immaginario degli spettatori, che attendono inutilmente una sua epifania, sia pure per via allegorica o simbolica. Moby Dick costituisce, infatti, una reale minaccia nel testo fonte, e, diversamente dal padre di *Hamlet*, deve materializzarsi sulla scena, sia pure in pochi frammenti di azione perché la tragedia del Pequod si compia. Nell'originale melvilliano bastano pochi paragrafi dedicati al grande capodoglio perché il romanzo si animi di quell'atmosfera di sospensione in grado di sostenere per decine di capitoli l'intero impianto narrativo. Quando a teatro, invece, Moby Dick non si materializza sulla scena, lo spettatore si chiede il motivo per cui Orson Welles abbia scelto proprio il romanzo di Melville come punto di partenza per una prova d'autore il cui punto di approdo appare sin dall'inizio molto sfocato e sfuggente. Non a caso Dorothy Louise parla di un Melville tradito e di una retorica irritante⁴⁴, mentre Matteo Codignola sottolinea come *Moby Dick — Rehearsed* resti solo «[u]n gesto violento» che ha il pregio di «strappa[re] la maschera al romanzo rivelandolo per quello che, nelle mani giuste, può diventare: un collage di micromonologhi astratti e quasi insopportabilmente densi»⁴⁵.

Paolo Mereghetti, nell'introduzione a *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, sottolineando gli elementi che differenziano l'adattamento teatrale dal romanzo e dagli scritti di Shakespeare, dimostra inoltre che l'esperimento di Welles è anche un modo per ritrovare un po' della «magia» del teatro vuoto: «Stare dentro una di quelle vecchie bomboniere buie, con gli attori e basta, a fare una cosa che solo più tardi esisterà»⁴⁶. Certamente *Moby Dick* attrasse Welles per la sua natura di testo polifonico e policentrico – una caratteristica propria dei suoi film migliori. La sua sfida consisteva proprio nel piegare il testo nella direzione di una teatralità che, pur essendo parte integrante dello stesso, di sicuro non è in grado di esaurirne la potenza narrativa: «Fammi capire... hai fatto credere all'impresario che saremmo stati in grado di inscenare in questo teatrino un naufragio, un tifone e un'enorme balena bianca?»⁴⁷. Questa domanda dell'«Attore Cinico» chiarisce i termini della questione relativa a come mantenere intatta la potenza espressiva del romanzo, senza illustrarla, spiegarla, o peggio ancora, rappresentarla. La strada che sceglie di percorrere Welles prevede l'a-

⁴⁴ Louise and Whitty, *Moby Dick: Rehearsed by Orson Welles; Tricks by Jon Jory, Jerry Blatt and Lonnie Burstein*, cit., pp. 264-265.

⁴⁵ La 'riduzione' di Welles è persino più essenziale del quarto d'ora di *Una tazza di mare in tempesta*, lo spettacolo teatrale per soli quindici spettatori scritto, diretto e interpretato da Roberto Abbiati, un altro artista impegnato da anni con il romanzo della balena. Nella sua versione illustrata di *Moby Dick* (Keller, 2017), i centotrentacinque capitoli del romanzo sono compendati e sostituiti da un disegno. Cfr. M. Codignola, *Un tentativo di balena*, Adelphi, Milano 2008.

⁴⁶ Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., p. 290.

⁴⁷ Codignola, *Un tentativo di balena*, cit., p. 24.

dozione di una serie di espedienti per lavorare su *Moby Dick*, evocandolo dalla distanza di una messa in scena che, in parte irride, in parte corrode l'acerba natura del romanzo. Nel convincere i suoi attori ad allontanarsi da Shakespeare per seguirlo nella nuova avventura, Welles cerca insieme a loro una soluzione all'irrepresentabilità dell'epica del Pequod e, per essere all'altezza della sfida, getta un ponte tra Melville e Shakespeare, scivolando dall'ostinazione di Lear – che la vita, atroce maestra, infine redimerà – all'ostinazione irredimibile del capitano Ahab. L'introduzione della componente metateatrale e lo sforzo tremendo per ricordare sempre al pubblico che tutto si svolge in un teatro consentono a Welles di ricorrere frequentemente all'effetto dello straniamento che si rivela soprattutto un modo per affrontare il romanzo in modo indiretto, distante, obliquo, evocandolo, senza metterlo mai in scena davvero. *Evocare e non mostrare*, secondo la lezione di Brecht.

Un altro espediente della riduzione di Welles consiste nel fare della scena uno spazio mentale, in cui l'immaginazione deve avere (ed avrà) un ruolo preponderante: «questa è più come una di quelle commedie greche. Ci saranno dei punti in cui dovremo lasciar fare alle parole... e all'immaginazione»⁴⁸, come ricorda l'Impresario, «gira[n]dosi candidamente verso il pubblico»:

Rimediate con i vostri pensieri alle nostre imperfezioni:
pensate quando parliamo di baleniere, balene e oceani,
che li state vedendo, perché saranno i vostri pensieri adesso a dover adornare il
nostro palcoscenico; saltare nel tempo;
trasformare i risultati di tanti anni in una clessidra...⁴⁹

La parola melvilliana, non di rado violenta e durissima, è posta al centro della rappresentazione drammaturgica ed è il punto di partenza per ritrovare il gusto della narrazione orale, mentre l'ombra di Shakespeare si allunga sul *Moby Dick* — *Rehearsed* sin dalle prime battute. Privato delle sue lente e meditative digressioni enciclopediche sui cetacei e su altri aspetti della vita in mare, il testo di Melville restituisce nella riduzione di Welles solo il negativo della fotografia che lo scrittore baleniere disegna con tanta cura e nei minimi dettagli. Il sottotitolo *Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville* rivela, infine, un'attenzione speciale alle esigenze del *medium* scelto da Welles – il teatro –, mentre la recitazione asseconda la prosodia del *Moby Dick* letto ad alta voce e segue il ritmo di un testo «profondo» e «arcano», come sottolinea Marco Rossari, che, alla domanda se sia stato difficile rendere tutto questo in italiano, risponde:

Sulle prime ho esitato, un po' per Melville, un po' perché si tratta di un libretto stratificato, pieno di echi... Ma alla fine ha prevalso la curiosità. Mi piaceva questo «meta-*Moby Dick*», l'idea di tradurre Welles, che ha tradotto – in versi – Melville, che ha tradotto – in prosa – il Male e il mare.

⁴⁸ Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 29.

⁴⁹ Ivi, p. 30.

Nella traduzione in italiano della traduzione intersemiotica (o, meglio, della ‘riduzione’) di un romanzo ormai al di là del genere romanzo, almeno nell’accezione ottocentesca del termine, l’esperimento di Welles continua ad apparire ancora oggi singolare e unico nel suo genere. L’opera venne accolta con favore nel 1955 dal pubblico londinese, nonostante alcune inevitabili critiche. Purtroppo, però, la messa a punto dello spettacolo richiese un massiccio impegno in termini di tempo e di sforzo fisico, poiché per dare al pubblico l’illusione che il teatro ballesse sulle onde erano previste grandi doti atletiche da parte degli attori e coreografie di estrema precisione. Anche per questo all’epoca non venne replicato, né è arrivato sino a noi il filmato dell’opera⁵⁰. Fa eccezione una messa in scena new-yorkese del 1962, con Rod Steiger nel ruolo di Ahab. Allestito frettolosamente e senza l’apporto di Welles, lo spettacolo smontò dopo poche repliche. *Moby Dick — Rehearsed* non è, tuttavia, l’ultimo abbraccio di Welles al *Moby Dick*, che risale, invece, al 1971, anno in cui il celebre mattatore – diviso fra Strasburgo, dove recita per Claude Chabrol in *Dieci incredibili giorni* e la sua casa di Orvilliers, nei pressi di Parigi – si fa riprendere dal fido Gary Graver, l’operatore che l’avrebbe assistito fino agli ultimi suoi giorni, con una cinepresa in 16mm. La scena si limita a un fonale neutro, ravvivato da qualche rudimentale effetto speciale (un riflesso marino ottenuto illuminando alcuni frammenti di specchio sul fondo di un recipiente colmo d’acqua). Nient’altro. Solo il volto di Welles, la sua voce e le parole di Melville. Come molti altri progetti di Welles, anche il *Moby Dick* minimalista del 1971 è rimasto incompiuto e dal girato complessivo, lungo quasi un’ora, è stato ricavato nel 2000 un montaggio di circa venti minuti con il titolo *Orson Welles’ Moby Dick*, curato da Stefan Drössler per conto del Film Museum di Monaco di Baviera⁵¹.

2. Moby-Dick alla prova di Elio De Capitani

Nel gennaio del 2022, *Moby-Dick alla Prova* va in scena al teatro Elfo Puccini di Milano per la regia di Elio De Capitani in una produzione che restituisce forza al testo originale, grazie anche alla nuova traduzione di Cristina Viti. «Melville, Welles, Shakespeare, il Novecento [...], l’America, l’Ottocento, la caccia alla balena, c’è tutto dentro questo testo», afferma il regista, che si dichiara «fortunato» ad essersi imbattuto in uno scritto unico nel suo genere e, soprattutto, mai rappresentato in Italia. Duplice – sempre a detta del regista – la presenza di Shakespeare, poiché, Welles traduce in *blank verse* le parole del poeta inglese e sceglie poi attori avvezzi a recitare *King Lear* per la sua idea utopica di approntare una messa in scena di *Moby Dick*. Ad unire con un filo rosso potente e ben visibile agli spettatori i personaggi di *King Lear* e Ahab sono la violenza e l’ostinazione temeraria, anche se al leggendario sovrano della Britannia la vita

⁵⁰ In occasione dell’allestimento del ’55, Welles aveva filmato una settantina di minuti dello spettacolo in due diversi teatri di Londra. Il materiale, tuttavia, non è stato mai ritrovato, forse distrutto dal regista, insoddisfatto dei risultati.

⁵¹ Il Munich Film Museum nel 2015, in occasione del centenario della nascita del regista, mise in scena alcune sue opere incomplete, tra cui *Orson Welles’ Moby Dick* (1971, 22 min.).

riuscirà ad insegnare qualcosa prima che muoia, mentre al temerario capitano del Pequod non resterà che celebrare fino in fondo la prigione senza redenzione in cui è rinchiuso: «*In nome dell'odio ti sputo in faccia il mio ultimo respiro! Dal cuore dell'inferno ti pugnalo*»⁵².

Nella messa in scena di *De Capitani*, la forza tragica di Shakespeare viene attualizzata e rivitalizzata in un Novecento dilaniato da guerre e stragi e si traduce in una violenza che viene riposizionata nel *Nuovo Mondo* da cui proviene. Il motore della *pièce* resta, infatti, l'America e la «doppiezza dell'animo americano», molto caro a Welles e molto caro anche a Melville. Per certi versi – dice ancora *De Capitani* – va in scena insieme al romanzo della balena anche l'America di oggi, violenta, spaccata, con un «leader che [...] seduce gli altri per portarli ad una missione di odio contro un nemico» e «questa è la cosa importante che c'è all'interno del nocciolo Ahab». La «sintesi estrema del romanzo» e le «parti cantate» – vibranti rielaborazioni canore dei *sea shanties*⁵³ affidate a Francesca Breschi – danno vita ad uno spettacolo «totale» che «con un semplice trucco teatrale» supera anche la sfida finale apparentemente impossibile, ossia quella di far apparire in scena persino il capodoglio, il grande assente del testo di Welles⁵⁴. *De Capitani*, infatti, avverte la necessità della presenza invisibile, ma dominante della grande balena bianca, violenta e minacciosa come il suo corrispettivo – la tempesta – in *King Lear*. Impossibile fare a meno del biblico mostro marino – ricordo vitale con il dramma di Shakespeare, ma anche presenza in grado di sostenere e animare l'impianto teatrale del dramma – che si materializza in scena attraverso un semplice quanto suggestivo gioco di tele gonfiate dal vento ad assumere le sembianze della fantasmatica balena.

Sulla scena tre generazioni di attori – Cristina Crippa, Elio *De Capitani*, Angelo di Genio, Marco Bonadei – danno vita ad uno spettacolo che recupera l'elemento corale attraverso la musica di Mario Arcari (addetto alle Musiche, Direttore d'Orchestra e Orchestra) e i cori diretti da Francesca Breschi in una coproduzione con lo Stabile di Torino. Come rileva poi Giulia Viana ('Attrice giovane', 'Cordelia' e 'Pip'), anche la musica si fa teatro puro, tentativo di dare carne alla parola recitata. La scenografia di *De Capitani* inoltre sostituisce al legno del teatro di Welles una macchina scenica interamente d'acciaio che evoca sul palco un'idea di industria fredda, asettica, violenta com'era quella di fine Ottocento. La baleniera si configura così come un'antesignana macchina industriale, peraltro anche molto sonora a causa delle vibrazioni prodotte dall'acciaio usato anche per le vogate e per altri effetti scenici.

Con una chiara allusione al ritorno al teatro dopo la lunga astinenza imposta dalla pandemia di Covid-19, il regista strizza anche l'occhio al pubblico:

⁵² Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 114.

⁵³ I canti marinai, fortemente ritmati e cadenzati, accompagnavano i marinai nel duro lavoro a bordo delle grandi navi mercantili o delle baleniere.

⁵⁴ Cfr. *Moby Dick alla prova*, Teatro Donizetti <<https://www.teatrodonizetti.it/it/stagione-di-prosa/moby-dick-alla-prova/2023-01-31>> (01/2023).

«Ma che succede se il pubblico non viene più a teatro? E allora vuol dire che è scoppiata la peste e dovremo risolvere l'enigma della Sfinge per farlo tornare». E proprio per realizzare uno spettacolo in tempo di Covid, gli attori indossano delle insolite maschere che coprono la parte bassa del viso, ribaltando così l'artificio della mezza maschera sulla parte alta del volto. Ispirate a quelle ideate dalla scultrice Anna Coleman Watts Ladd⁵⁵ per coprire i volti sfregiati dei reduci della Prima guerra mondiale, le maschere che indossano in scena gli attori servono a nascondere la mascherina, «la ferita più grossa che il teatro [debba sopportare] in questo periodo». La fonazione resta comunque molto naturalistica, poiché le maschere sono mobili e realizzate in materiale termoplastico a partire da un calco in gesso del volto dell'attore, su cui poi si dipingono i dettagli espressivi del viso. Strizzando un occhio alla tematica del riciclo, De Capitani sceglie inoltre di realizzare gli abiti dei balenieri con i materiali di repertorio rinvenuti nel magazzino del Teatro, invecchiati e scuriti nei toni del grigio, nero, blu per dare l'idea delle cose vecchissime e usurate indossate dai marinai.

Colpisce inoltre nella sceneggiatura, la fluidità con cui si passa dall'attore al personaggio, dal personaggio shakespeariano a quello della saga di *Moby Dick*, da Ahab a Lear e da Lear a Ahab. Il regista coglie nel segno quando rende esplicite le analogie tra i due protagonisti, mettendo al centro della sua pièce la presenza del modello shakespeariano nel romanzo della balena di Melville. Le numerose sezioni drammatiche del *Moby Dick* vengono enucleate e messe in scena con l'effetto di rendere manifesto al pubblico il filo rosso che unisce il romanzo a *King Lear*. La molteplicità dei ruoli assegnati ai diversi attori – fonte anche qui, come nello spettacolo di Welles, di una certa confusione in scena – facilita l'operazione per cui se Cordelia è figlia di Lear, allora anche Pip è, in qualche modo, figlio di Ahab (che, a sua volta, è re carismatico e tirannico del Pequod). Diventa così naturale per lo spettatore trasferire al secondo le caratteristiche della prima e viceversa. Anche Pip, dopo aver acquisito il dono della chiaroveggenza, si fluidifica quasi naturalmente nel *foul* della tragedia shakespeariana, mentre si sente tuonare Shakespeare nel discorso di Ahab, tra le cui note risuona l'incitamento alla violenza rivolto al suo equipaggio, un grido che ricorda drammaticamente l'incitamento alla violenza con cui si apre il XIX secolo e purtroppo anche il nuovo millennio nella società globalizzata.

Singolare anche la lettura del personaggio di Starbuck, privo di capacità di astrazione, ma dotato di spirito di concretezza nella stigmatizzazione di De Capitani che lo rappresenta come un antesignano dell'operaio che entra in fabbrica per il suo lavoro e ne esce quando ha finito. Se Starbuck agisce secondo il suo ruolo sociale per il buon funzionamento dell'intero sistema di cui si sente parte, Ishmael, al contrario, riassume interamente su di sé il ruolo di narratore – proprio come accade nel romanzo – e rivive il passato in numerosi *flashback*,

⁵⁵ Dopo il 1917, la scultrice statunitense, ispirata dal lavoro del collega Francis Derwent Wood che aveva aperto un negozio di nasi finti in latta *Tin Noses Shop*, inaugurò a Parigi lo *Studio for Portrait-Masks*, in cui restituiva un volto ai soldati sfregiati.

«conduc[endo] lo spettatore attraverso questa storia che per lui rappresenta un vero e proprio trauma», come sottolinea Angelo di Genio ('Attore giovane', 'Ishmael'). Il personaggio, tuttavia, non è lineare e racchiude in sé diverse anime – «il narratore, Melville, un tragediografo, un cetologo, un filosofo» – e, come dice De Capitani, va *interpretato*, più che *rappresentato* come emblema dell'avventura in mare che diventa un modo per inseguire il fantasma della vita e per cercare sé stessi. Si ritrova in Ishmael la *quête* esistenziale propria di Melville e dello stesso Welles, una ricerca dell'infinito che forse potrebbe andare avanti per sempre se solo la terra fosse piatta e senza fine, ma che finisce per ricondurre il temerario avventuriero sempre al punto di partenza nel viaggio per mare in cui si può indulgere a una circumnavigazione perpetua del globo e a una ciclicità sempre ripetibile. Appena sbarcato, infatti, Ishmael avrà certamente la sensazione di essere al punto di partenza, in modo fin troppo simile a quanto accade nell'esperienza teatrale che rinnovandosi ogni giorno lascia dietro sé solo memoria.

Anche lo spettacolo dell'Elfo Puccini, inoltre, muove dalla nozione di 'irrapresentabilità' teatrale del *Moby Dick*, considerato «una consegna impossibile, un compito inarrivabile»⁵⁶. Necessaria, dunque, la scelta registica di staccarsi «molto da qualunque idea di rappresentazione della nave, del mare»:

Lo spazio è uno spazio molto particolare, abbiamo un tappeto ispirato ad una cartografia di Tapias, un pittore catalano che io amo molto, recentemente scomparso, oggetti di scena che sono tavoli anatomici di veterinari, dei *pallets* in acciaio, un trono di Lear che diventa la sedia di Ahab che è un reperto degli anni Quaranta di un negozio di barbiere con una strana ruota che sembra un timone perché il calore viene dato dalle parole⁵⁷.

Il fondale è enorme, leggero, dall'aspetto cangiante e mutevole in grado di evocare l'immensità del mare, la presenza incombente del capodoglio, di cui sembra suggerire la pelle ferita, vissuta, con segni evidenti del tempo che è passato e del male trascorso su quella creatura fantasmatica e suggestiva.

3. Conclusione

L'idillio di Welles con il teatro non si tradusse mai in una poetica teatrale chiara e definita, tanto che il regista statunitense viene soprattutto ricordato per il suo impatto sul cinema internazionale e sulla radio. Escludendo i suoi pronunciamenti nell'introduzione al *Moby Dick — Rehearsed* (1955), nella prefazione allo *Shakespeare per tutti [Everybody's Shakespeare]* (1939) e nel discorso per la Theatre Education League, *Il regista nel teatro di oggi [The Director in the Theatre Today]* (1939), Welles non ha formulato teorie sul lavoro teatrale. Autodidatta e senza una vera preparazione accademica, il grande mattatore americano, pur

⁵⁶ *Cantiere Moby Dick*, Teatro Elfo Puccini <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>> (01/ 2023).

⁵⁷ *Ibidem*.

riunendo in sé eccezionali talenti teatrali, aveva un approccio molto personale al palcoscenico, difficile da esporre o tradurre in teoria. La straordinaria conoscenza della tecnica di scena, la naturale predisposizione all'intrattenimento e la carismatica capacità di persuasione gli consentirono, tuttavia, di attrarre nei suoi lavori personalità attoriali di grande fama e talento, riuscendo a fare del teatro un laboratorio sempre vivo e ricco di suggestioni, di cui certamente è prova il *Moby Dick — Rehearsed*.